Nome e cognome del curatore:

Carla Arduini

Titolo della ricerca:

Reinhardt in Italia

Periodici: anni presi in esame:

«Comoedia» (1920-1934); «Il Convegno» (aprile, giugno, luglio, agosto, settembre/ottobre 1920; gennaio-febbraio 1922; gennaio-febbraio, marzo, aprile-maggio-giugno, luglio-agosto, settembre, ottobre, dicembre 1923; 25 febbraio, 25 marzo, 30 aprile, 31 maggio, 30 luglio, 30 agosto, 30 settembre, 30 ottobre-novembre-dicembre 1924); «L'Italia Letteraria» (30 aprile-25 giugno 1933; 25 febbraio 1934; 29 aprile-28 luglio 1934); «L'Illustrazione italiana» (15 maggio 1932; 11 giugno 1933; 25 febbraio 1934; 20 maggio 1934; 1° luglio 1934; 15 luglio 1934; 22 luglio 1934; 29 luglio 1934); «Scenario» (1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1940); «Il Dramma» (luglio-dicembre 1928); «Il Tevere», 18 giugno 1928; «Il Secolo-La Sera», 30 agosto 1929; «La Tribuna-L'Idea Nazionale», 12 settembre 1931; «Il lavoro fascista», 17 settembre 1931; «Realtà. Rivista mensile dei Rotary Clubs d'Italia» (1° gennaio 1932); «La Nazione» (aprile-maggio 1932); «Il Secolo XIX» (aprile-maggio 1932); «Il Giornale d'Italia» (aprile-maggio 1932); «Il lavoro fascista» (15-30 aprile 1932); «Il Tevere» (25-30 aprile 1932); «La Tribuna-L'Idea Nazionale» (aprile 1932); «Il Messaggero» (24 aprile-1° maggio 1932); «L'Italia Letteraria» (gennaio-maggio 1932); «Corriere della Sera» (aprile 1932); «Il Popolo d'Italia» (20 aprile-5 maggio 1932); «Il popolo di Roma», 20-29 aprile 1932; «L'Italia» (3-5 maggio 1932); «L'Impero» (24-1° maggio 1932); «La Stampa» (maggio-luglio 1932); «Corriere della Sera» (maggio-giugno 1933); «Il Giornale d'Italia» (1-2 giugno 1933); «La Nazione» (aprile-giugno 1933); «Il Nuovo Giornale» (maggio-giugno 1933); «La Sera» (1° giugno 1933); «La Tribuna-L'Idea Nazionale», 2 giugno 1933; «Il Mattino», 3 giugno 1933; «Nuova Antologia», 16 giugno 1933; «Corriere della Sera», 29 agosto 1933; «La Tribuna-L'Idea Nazionale», 31 agosto 1933; «La Tribuna-L'Idea Nazionale», 6 settembre 1933; «Corriere della Sera» (febbraio 1934); «La Nazione» (febbraio-marzo 1934); «Il Nuovo Giornale», 21-22 marzo 1934; «Gazzetta del Popolo» (11 febbraio-14 marzo 1934); «Giornale di Genova-Caffaro» (2-10 marzo 1934); «Il Messaggero» (15-30 marzo 1934); «La Tribuna», marzo 1934; «Il Nuovo Cittadino» (1°-9 marzo 1934); «La Tribuna» (5 e 14 aprile 1934); «La Stampa» (20 aprile-5 maggio 1934); «Corriere della Sera» (1° aprile-6 maggio 1934); «Il Sole» (1° aprile-7 maggio 1934); «Il Secolo-La Sera» (3 aprile-8 maggio 1934); «La Stampa» (20 aprile-5 maggio 1934); «Il Tevere» (19 luglio 1934); «Gazzetta di Venezia» (luglio 1934); «La Tribuna-L'Idea Nazionale» (1°-31 luglio 1934); «La Stampa» (2-21 luglio 1934); «Il giornale d'Italia» (marzo 1934-20 luglio 1934); «Gazzetta di Venezia», 1° gennaio-10 agosto 1935.

Biblioteche:

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; Biblioteca Teatrale del Burcardo (Roma).

Titolo degli spettacoli presi in esame:

Amore e cabala (*Amore e raggiro*)

Il cerchio di gesso
Danton
Faust
Il Grande Teatro Mondiale di Salisburgo
Maria Stuarda
Il mercante di Venezia
Il Miracolo
Neidhardt von Gneisenau
Periferia
Il principe si diverte (*Il pipistrello*)
Santa Giovanna
Sei personaggi in cerca d'autore
Il servitore di due padroni (Arlecchino servitore di due padroni)
Sogno di una notte di mezza estate
Stella
I tessitori

Tabella riassuntiva dei dati:

Data (ANNO.MESE.GIORNO)	**Nome del periodico**	**Annata rivista (eventuale)**	**Titolo dello spettacolo**	**Autore dell'articolo**	**Titolo dell'articolo**
1922.01.05	«Comoedia»	Anno IV, n. 1	*I tessitori*; *Danton*	Articolo non firmato	*Notiziario*
1923.04-05-06.00	«Il Convegno»	Aprile-maggio-giugno 1923		Max Pirker	*Max Reinhardt*
1924.04.30	«Il Convegno»	N. 4	*Il servitore di due padroni*	M. de Francesco	*Note di teatro. «Il servitore di due padroni», di Carlo Goldoni (In occasione dell'inaugurazione del «Theater in der Josefstadt» a Vienna, sotto la direzione di Max Reinhardt)*
1924.05.10	«Comœdia»	Anno VI, n. 9		Articolo non firmato	*In Austria. Polemiche sul Goldoni*
1924.08.10	«Comœdia»	Anno VI, n. 15		Gianni Schicchi	*In Austria*
1924.11.10	«Comœdia»	Anno VI,	*Santa*	Alborio	*Varie*

		n. 21	*Giovanna*		
1925.10.01	«Comoedia»	Anno VII, n. 19	*Il Grande Teatro Mondiale di Salisburgo*; *Il Miracolo*	Italo Zingarelli	*Reinhardt a Salisburgo. È questa la prima diretta e particolareggiata relazione che si pubblichi in Italia dell'ultimo grande festival reinhardtiano di Salisburgo che ha così vivamente interessato il mondo teatrale europeo*
1926.07.20	«Comoedia»	Anno VIII, n 7	*Il cerchio di gesso*	Raimondo Collino Pansa	*La vita teatrale in Germania. Lettera da Berlino*
1927.02.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 2	*Neidhardt von Gneisenau*	Hans Muller	*In Germania*
1927.07.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 7	*Il miracolo*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*
1927.08.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 8	*Periferia*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*
1927.11.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 11	*Periferia*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*
1928.03.20	«Comoedia»	Anno X, n. 3		Luigi Chiarelli	*Max Reinhardt*
1928.06.18	«Il Tevere»			Anton Giulio Bragaglia	*Reinhardt ritorna ad Hollivood (*sic*)*
1928.10.01	«Il Dramma»	Anno IV, n. 51		Max Reinhardt	*Teatro e cinematografo*
1928.10.15	«Il Dramma»	Anno IV, n. 52		Articolo non firmato	*Termocauterio*
1929.08.30	«Il Secolo-La Sera»			Anton Giulio Bragaglia	*Che cosa fu Max Reinhardt*
1929.10.15-1929.11.15	«Comoedia»	Anno XI, n. 10		Guido Salvini	*Dieci anni di propaganda teatrale a*

					Salisburgo
1930.08.15- 1930.09.15	«Comoedia»	Anno XII, n. 8		Manlio Miserocchi	*Un'annata di teatro a Berlino*
1930.10-11.15	«Comoedia»	Anno XII, n. 10		Domenico Pastorino	*Max Reinhardt. Un venticinquennio di «regie» al Deutsches Theater*
1931.04-05.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 4		Guido Salvini	*Sul «seminario teatrale» di Vienna (e altre considerazioni tristi)*
1931.09.09	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il servitore di due padroni*	Silvio d'Amico	*Incontro con le maschere*
1931.09-10.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 9		M.C.	*…Si fa, si dice… (Spunti di teatro)*
1931.09-10.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 9		M.C.	*Si fa, si dice… (Spunti di teatro)*
1931.09.16	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Stella*	Silvio d'Amico	*Il pubblico di Goethe*
31.09.17	«Il lavoro fascista»			Anton Giulio Bragaglia	*Siamo ai bilanci di Reinhardt*
1931.10.15- 1931.11.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 10		Vittorio Tranquilli	*Arte italiana e tedesca al Festspiele di Salisburgo*
1931.10.15- 1931.11.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 10		Guido Salvini	*Il palcoscenico girevole*
1932.01.01	«Realtà. Rivista mensile dei Rotary Clubs d'Italia»			Max Reinhardt	*Il compito dell'arte drammatica*
1932.02.00	«Scenario»	Anno I, n. 1		Articolo non firmato	*Reinhardt e il compito dell'arte drammatica*
1932.04.00	«Scenario»	Anno I, n. 3		Articolo non firmato	*Reinhardt continua a smobilitare*
1932.04-05.15	«Comoedia»	Anno XIV n. 4		Luciano Ramo	*Saluto a Reinhardt*

1932.04-05.15	«Comoedia»	Anno XIV n. 4		Guido Salvini	*Tappe del suo cammino*
1932.04.24	«L'Impero»		*Il servo di due padroni*	Articolo non firmato	*Ultime della compagnia Picasso e debutto di Max Reinhardt*
1932.04.24	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			S. d'A. (Silvio d'Amico)	*Reinhardt a Roma*
1932.04.26	«La Nazione»			Cipriano Giachetti	*Max Reinhardt in Italia*
1932.04.26	«Il popolo d'Italia»			F.B.	*Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*
1932.04.26	«Il lavoro fascista»			Articolo non firmato	*Agenda. I teatri. Al Quirino*
1932.04.26	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt al Paganini*
1932.04.27	«Il Giornale d'Italia»			Articolo non firmato	*Il teatro di Max Reinhardt ospite dell'Italia*
1932.04.27	«L'Impero»			Anton Giulio Bragaglia	*Commiato di Reinhardt*
1932.04.27	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt e la sua compagnia al Teatro Quirino*
1932.04.27	«Il lavoro fascista»			Firma abbreviata e illeggibile sulla scansione	*Colloquio collettivo con Max Reinhardt*
1932.04.28	«Corriere della Sera»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*«Arlecchino servo di due padroni» nell'interpretazione di Reinhardt*
1932.04.28	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*«Arlecchino servo di due padroni» di Goldoni al Quirino*
1932.04.28	«Il Popolo		*Il servitore*	Articolo non	*Teatri e concerti.*

	d'Italia»		*di due padroni*	firmato	*La Compagnia di Max Reinhardt al Teatro Quirino di Roma*
1932.04.28-29	«Il Tevere»		*Il servitore di due padroni*	a.c. (Alberto Cecchi)	*Variazioni di Reinhardt sopra un tema di Goldoni, al Quirino*
1932.04.29	«Corriere della Sera»		*Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*«Amore e Cabala» di Schiller al Teatro Quirino*
1932.04.29	«Il Giornale d'Italia»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*
1932.04.29	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*	Anton Giulio Bragaglia	*«Il servo di due padroni» di Goldoni e Reinhardt al Teatro Quirino*
1932.04.29	«Il lavoro fascista»		*Il servitore di due padroni*	Enrico Rocca	*Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*
1932.04.29	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il servitore di due padroni*	Silvio d'Amico	*Reinhardt al Quirino. Commedia dell'arte*
1932.04.29-30	«Il Tevere»		*Amore e Cabala*	Vice	*Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*
1932.04.30	«Il Giornale d'Italia»		*Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*«Amore e Cabala» con Reinhardt al Quirino*
1932.04.30	«Il lavoro fascista»		*Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*Gli spettacoli di iersera. L'attore olandese de Vries nell'«Enrico IV» al Teatro Argentina e «Cabala e amore» nell'interpretazione di Rheinhardt (*sic*)*

					al Quirino
1932.04.30	«La Nazione»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt alla «Pergola»*
1932.04.30	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Amore e Cabala*	O.G.	*Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*
1932.05.00	«Scenario»	Anno I, n. 4		Max Reinhardt	*Comunione dell'arte*
1932.05.1-2	«La Nazione»		*Il servitore di due padroni*	C.G. (Cipriano Giachetti)	*Max Reinhardt alla «Pergola»*
1932.05.03	«La Nazione»		*Amore e cabala*	C.G. (Cipriano Giachetti)	*L'ultima recita di Max Reinhardt con «Amore e Cabala» di Schiller*
1932.05.03	«Corriere della Sera»		*Il servitore di due padroni*	Renato Simoni	*Lirico. «Il servo di due padroni»*
1932.05.03	«Il Popolo d'Italia»		*Il servitore di due padroni*	g.r. (Gino Rocca)	*Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*
1932.05.05	«Corriere della Sera»		*Amore e cabala*	Renato Simoni	*Lirico. «Amore e raggiro»*
1932.05.05	«L'Italia»		*Amore e cabala*	gm	*Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*
1932.05.05	«Il Popolo d'Italia»		*Amore e cabala*	S.	*Lirico. «Amore e cabala» di Federico Schiller nell'interpretazione di Reinhardt*
1932.05.06	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Enrico Bassano	*Arlecchino ultimo: da Goldoni a Reinhardt*
1932.05.06	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Il servitore di due padroni*
1932.05.07	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	C. Ba.	*Teatro Paganini. «Il servo di due padroni»*
1932.05.09	«La Stampa»		*Amore e Cabala*	Firma illeggibile	*Le rappresentazioni di*

				sul mf	*Reinhardt. «Cabala e amore»*
1932.05.15	«L'Illustrazione Italiana»	Anno X	*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Mario Ferrigni	*Teatri. Max Reinhardt in Italia. «Il servo di due padroni» - «Amore e Cabala»*
1933.05-06.15	«Comoedia»	Anno XV n. 5	*Sogno di una notte di mezza estate*	Cipriano Giachetti	*Il «Maggio fiorentino». II «Sogno» shakespeariano e «Santa Uliva»*
1933.05.26	«Gazzetta del Popolo»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Shekespeare, Santa Uliva e due regie*
1933.05.30	«La Nazione»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*«Il sogno di una notte di mezza estate» nel Giardino di Boboli*
1933.05.30	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Maggio Musicale Fiorentino. Domani sera in Boboli il «Sogno d'una notte d'estate»*
1933.05.31	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Maggio Musicale Fiorentino. «Il sogno d'una notte d'estate» stasera nel Giardino di Boboli sotto la direzione di Max Reinhardt e con la musica di Mendelssohn*
1933.06.00	«Scenario»	Anno II, n. 6	*Sogno di una notte di mezza estate*	Paolo Milano	*Fiaba e dramma sacro*
1933.06.00	In *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 130-132		*Sogno di una notte di mezza estate*	Massimo Bontempelli	*Morte del nobile snobismo*
1933.06.01	«Il Nuovo		*Sogno di*	Giulio	*Il trionfale*

	Giornale»		*una notte di mezza estate*	Bucciolini	*successo del «Sogno di una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*
1933.06.02	«Il Nuovo Giornale»			Articolo non firmato	*Un ricevimento in onore di Max Reinhardt*
1933.06.02	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Shakespeare nel giardino di Boboli*
1933.06.03	«Il Mattino»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Tèo	*Il sogno di Shakespeare nel parco di Boboli*
1933.06.03	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Stasera seconda rappresentazione del «Sogno di una notte d'estate in Boboli»*
1933. 06.05	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Il rinnovato grande successo della 3.a del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*
1933.06.05	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno d'una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*La «popolarissima» del «Sogno» fissata per martedì. Una lettera di S.E. Starace, Commissario dell'O.N.D. e l'adesione dell'on. Delcroix*
1933.06.06	«La Nazione»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Stasera avrà luogo nel Giardino di Boboli la «popolarissima» del «Sogno d'una notte d'estate»,*
1933.06.07	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*La «popolarissima» del «Sogno» nel Giardino di Boboli*
1933.06.11	«L'Illustrazione		*Sogno di una notte*	Marco	*Maggio Fiorentino – attori, attrici,*

	Italiana»		*di mezza estate*	Ramperti	*danzatrici, musici, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio*
1933.06.16	«Nuova Antologia»	Fascicolo 1470	*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Maggio Fiorentino: «Il sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – La «Rappresentazione di Santa Uliva» messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce*
1933.06.18	«L'Italia Letteraria»		*Sogno di una notte di mezz estate*	Nicola Chiaromonte	*Lode del teatro a chiusura del «Maggio Fiorentino»*
1933.08.29	«Corriere della Sera»		*Faust*	Renato Simoni	*Il «Faust» a Salisburgo*
1933.08.31	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Faust*	Silvio d'Amico	*«Faust» dramma d'amore*
1933.09.06	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			Silvio d'Amico	*Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*
1933.09.00	«Scenario»	Anno II, n. 9	*Faust*	Vittorio Tranquilli	*Il «Faust» di Salisburgo*
1933.09-10.15	«Comoedia»	Anno XV n. 9	*Faust*	Lavinia Mazzucchetti	*Il «Faust» di Reinhardt*
1934.01.30	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Il febbraio nei teatri milanesi*
1934.02.11	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» di G. Strauss […] da Reinhardt a S. Remo*

1934.02.11	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il pipistrello» di Strauss al Casino di San Remo*
1934.02.18	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Excelsior. «Il principe si diverte». Operetta in tre atti di Strauss*
1934.02.23	«Gazzetta del Popolo»			Silvio d'Amico	*Teatro tedesco*
1934.02.25	«L'Italia Letteraria»	Anno X	*Il principe si diverte*	Giovanni Cavicchioli	*Con Max Reinhardt al lavoro*
1934.02.28	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Excelsior*
1934.03.06	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» al Paganini*
1934.03.06	«Il Nuovo Cittadino»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» di G. Strauss*
1934.03.07	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Gli spettacoli al Paganini*
1934.03.08	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Teatro Paganini*
1934.03.09	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Teatro Paganini*
1934.03.10	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Spettacoli e concerti. Teatro Balbo*
1934.03.11	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il Principe si diverte» al Politeama Chiarella*
1934.03.20	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il Principe si diverte» di Strauss al Quirino*
1934.03.??	«La Tribuna»		*Il principe si diverte*	S. d'A.	*«Il Principe si diverte» di J.*

					Strauss messo in scena da Reinhardt al Quirino
1934.03.21	«La Nazione»		*Il principe si diverte*	c.g. (Cipriano Giachetti)	*«Il Principe si diverte». 3 atti di Giovanni Strauss*
1934.03.21	«Il Nuovo Giornale»		*Il principe si diverte*	g.b.	*«Il principe si diverte», 3 atti di Giovanni Strauss*
1934.03.22	«Il Nuovo Giornale»		*Il principe si diverte*		*Cronache Teatrali*
1934.03.23	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	g.? c.	*Le prime rappresentazioni. Quirino. «Il principe si diverte». Tre atti di G. Strauss*
1934.03.24	«Il Giornale d'Italia»		*Il principe si diverte*	L.A.	*«Il principe si diverte» di Giovanni Strauss al Quirino*
1934.03.24	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Cronaca degli spettacoli. Al Quirino*
1934.03.25	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Cronaca degli spettacoli. Al Quirino*
1934.03.27	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*L'ultima de «Il Principe si diverte» al Quirino*
1934.04.04	«Il Giornale d'Italia»			Articolo non firmato	*L'arte italiana della regia teatrale e i registi stranieri nei nostri teatri*
1934.04.21	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Notiziario*
1934.04.29	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*Notiziario*

1934.05.00	«Scenario»	Anno III, n. 5	*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuart*	Italo Zingarelli	*Corriere dall'Austria. La novissima «tournée» di Max Reinhardt: «Sei personaggi in cerca d'autore» di Pirandello, e «Maria Stuart» di Schiller - «Maria Teresa e Federico II» di Hans Sassmann al Burgtheater*
1934.05.01	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Corriere Teatrale. Manzoni*
1934.05.02	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*Corriere Teatrale. Manzoni*
1934.05.02	«Il Sole»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Teatri. Manzoni*
1934.05.04	«Corriere della Sera»		*Maria Stuarda*	R.S. (Renato Simoni)	*L'ultima rappresentazione della Compagnia Reinhardt*
1934.05.04	«Il Secolo-La Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	C.L.	*«Sei personaggi in cerca d'autore» nell'interpretazione di Max Reinhardt al Manzoni*
1934.05.04	«Il Sole»		*Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*L'ultima recita della Compagnia Reinhardt al Manzoni*
1934.05.05	«Il Secolo-La Sera»		*Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*«Maria Stuarda» al Manzoni*
1934.05.13	«L'Italia Letteraria»		*Sei personaggi in cerca*	Cesare Afeltra	*Teatri milanesi. «Angelina mia» di Paola Riccona –*

			d'autore; *Maria Stuarda*		*Reinhardt al «Manzoni» – «Petrus» di Achard*
1934.06.00	«Comœdia»	Anno XVI, n. 6	*Sei personaggi in cerca d'autore*	Guido Salvini	*Vecchia e nuova regìa (Come Reinhardt vede Pirandello)*
1934.07.13	«La Stampa»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	?????
1934.07.14	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			?Tedeschi?	*Reinhardt abbandonerà Salisburgo?*
1934.07.14	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Principe di Piemonte a Venezia per assistere alla recita shakespeariana*
1934.07.15	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*
1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	A.Z. (Alberto Zajotti)	*Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe di Piemonte*
1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La seconda rappresentazione del «Mercante di Venezia»*
1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Riduzioni per gli spettacoli alle Associazioni cittadine*

1934.07.19	«Il Tevere»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il «Mercante di Venezia» conclude con vivo successo il Festival del teatro*
1934.07.19	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Principe Ereditario a Venezia*
1934.07.20	«Il Giornale d'Italia»		*Il mercante di Venezia*	Alberto Zajotti	*Il «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato nella scena dell'antico Campo S. Trovaso alla presenza del Principe di Piemonte, come ultimo spettacolo della Biennale del Teatro*
1934.07.20	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Silvio d'Amico	*«Il mercante di Venezia» inscenato da Reinhardt*
1934.07.23	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le recite del «Mercante di Venezia». La rappresentazione di questa sera in onore degli ospiti baresi*
1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Riccardo Nobili	*Le ultime rappresentazioni del «Mercante di Venezia». Shakespeare a S. Trovaso*
1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le ultime rappresentazioni del «Mercante di Venezia»*
1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Riduzioni pel «Mercante di Venezia», ai soci della Croce Rossa*

1934.07.29	«L'Illustrazione Italiana»	Anno XII, n. 30	*Il mercante di Venezia*	Marco Ramperti	*Teatri. Il «Mercante di Venezia» a Venezia – Bilancio d'una festa – «Gastu visto i baloni?»*
1934.08.00	«Comœdia»	Anno XVI, n. 8	*Il mercante di Venezia*	Carlo Lari	*Il Festival del teatro a Venezia*
1934.08.00	«Scenario»	Anno III n. 8	*Il mercante di Venezia*	Vittorio Tranquilli	*La regìa drammatica al Festival di Venezia*
1935.05.22	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*«Il mercante di Venezia» a S. Trovaso*
1935.06.30	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La ripresa del «Mercante di Venezia». I preparativi in Campo San Trovaso*
1935.07.06	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*«Il mercante di Venezia» in campo San Trovaso*
1935.07.23	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		
1935.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le prove del «Mercante di Venezia»*
1935.07.25	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		
1935.07.26	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		
1935.07.27	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		

1935.07.28	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il caloroso successo del «Mercante di Venezia» rappresentato in Campo S. Trovaso alla presenza del Duca di Genova*
1935.07.29	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La seconda rappresentazione del «Mercante di Venezia»*
1935.07.31	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La terza del «Mercante di Venezia»*
1935.08.01	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le recite del «Mercante di Venezia»*
1935.08.02	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le repliche del «Mercante di Venezia»*
1935.08.03	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La quarta rappresentazione del «Mercante di Venezia»*
1935.08.04	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le repliche del «Mercante di Venezia»*
1935.08.05	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Una rappresentazione del «Mercante» a prezzi ridotti*
1940.04.00	«Scenario»	Anno IX, n. 4	*Sogno di una notte di mezza estate*	Corrado Pavolini	*Regìa e messinscena al «Maggio»*

ARTICOLI

1922.01.05	«Comoedia»	Anno IV, n. 1	*I tessitori*; *Danton*	Articolo non firmato	*Notiziario*

Max Reinhardt, il celebre impresario berlinese, ha adattato un immenso circo a spettacoli popolari drammatici. Si penetra per numerosi «vomitorii» in una vastissima arena. Al posto della vecchia pista c'è l'orchestra e nel teatro a palchi e a gradinate sono numerosissimi i posti e sempre occupati da una folla enorme.
Furono rappresentati prima *I tessitori* di Hauptmann con masse mirabilmente concertate in una messa in iscena di un realismo perfetto. Toccò poi la volta al *Danton* di Romain Rolland, opera che impressionò ancora di più il pubblico. Questo, anzi, insieme agli attori, qua e là sparpagliati nel vasto ambiente, durante le scene del tribunale rivoluzionario, entrò nell'urto e nello scambio delle invettive e delle accuse e delle difese.

1923.04-05-06.00	«Il Convegno»	Aprile-maggio-giugno 1923		Max Pirker	*Max Reinhardt*

La personalità di M. Reinhardt si è svolta continuamente: dal piccolo attore di provincia austriaca, che Otto Brahm, il più fine impresario berlinese, scoprì e prese con sé proprio da quella stessa Salisburgo, dove oggi Max Reinhardt rinnova miracolosamente il mistero medioevale e la sacra rappresentazione barocca, al riformatore dell'arte scenica tedesca.
Oggi Reinhardt è noto in tutto il mondo: il suo influsso si fa sentire in ogni teatro di ogni paese, dove si voglia uscire dalla vecchia convenzione e dalla vecchia trascuratezza per riaccostarci ai valori più vivi della tradizione nazionale. Influenza viva anche in Francia, dove senza di lui e senza il suo grande collega Stanislawski (*sic*) del *Teatro degli artisti* di Mosca, non sarebbero stati – come sono stati – né il teatro di Antoine né il *Vieux Colombier*.
Ma non è questo il luogo di tracciare tutto lo svolgimento di questo influsso: tentiamo qui di mostrare Reinhardt solo in quello che è forse la sua essenza più intima e più significativa: come erede e innovatore della grande coltura teatrale austriaca, che, essa stessa di origine internazionale e di colorito nazionale, raggiunge con lui una straordinaria altezza insieme internazionale e nazionale.
II Teatro infatti, – quella scena che anche senza mai essere stata «*l'istituzione morale*», che il giovane Schiller voleva rivendicare al suo secolo, fu pur sempre un'istituzione colturale caratteristica dello spirito del suo tempo – quando è stato un «*grande teatro*», è stato un fenomeno insieme nazionale e internazionale. Il mistero come la commedia dell'arte non restarono entro i confini di un paese: vennero dalla Spagna e dall'Italia, attraverso Parigi, a Vienna, dove l'italiano Lodovico Burnacini, il geniale «ingegnere teatrale» di due Absburgo, appassionati per il teatro, che lo fecero barone, divenne come un seguace di Calderon per la messa in scena; dove da un'allegra fusione della commedia dell'arte raffinata a Parigi come «*théâtre italien*» con la grottesca satira nordica di Holberg, sorse e trionfò la gaia improvvisazione viennese di cui segna il culmine quel famoso impresario Bernardon che dominò il teatro europeo da Venezia a Varsavia e che si potrebbe considerare una sorta di precursore settecentesco del Reinhardt. Tutti i fili della storia teatrale europea fanno capo alla Vienna del sei e settecento. È tutta un'ebbrezza di barocco: e le concezioni luminose dell'opera italiana di corte si rispecchiano nella fiaba indigena in cui un pubblico tanto ingenuo quanto entusiasta vedeva realizzati sulla scena i suoi sogni. Di qui il *Flauto magico* di Mozart, di qui Grillparzer e Raimund, di qui, in un certo senso, anche Max Reinhardt.

La tempesta quarantottesca spazzò via gli ultimi tardivi resti del teatro barocco, tanto che la sua ricca tradizione parve spenta; e quando, intorno all'Ottanta, proruppero le ondate del naturalismo tedesco, Vienna se ne lasciò travolgere senza far resistenza, festeggiando Ibsen come gonfaloniere dell'arte nuova e fondando una «*Scena libera*» sul modello berlinese. Ma l'antica corrente procedeva sotterranea, finché si creò in Max Reinhardt il nuovo banditore che, cambiando il punto d'assalto, la portò vittoriosamente da Vienna a Berlino e ve la stabilì trionfante per decine di anni.
Reinhardt proviene da quella generazione di artisti austriaci, i rappresentanti della quale in letteratura sono Hoffmannsthal (*sic*) e Schnitzler, in pittura il delicato decoratore Gustavo Klimt, in architettura Josef Hoffmann e il grande sceneggiatore (e fedele collaboratore di Reinhardt) Alfredo Roller; e il cui banditore giornalistico si chiamava – e si chiama – Hermann Bahr. Se per il tempo in cui vissero e per la loro tendenza si vuol dar loro il nome di *naturalisti austriaci*, ci si accorge però subito quanto questo naturalismo viennese è più dolce, colorito e smagliante di quello berlinese, freddo e severo, e quanta fantasia, anzi fantasticheria, è collegata fin dall'origine col loro sottile realismo e simbolismo.
Perché Reinhardt non ha potuto fiorire a Vienna? Amaro e complesso capitolo, variante austriaca dell'antico «nemo profeta in patria».
È stata non Vienna, ma Berlino, la città senza tradizione, ma pronta all'ampio risonante successo, quella in cui Reinhardt ha trovato il suo lavoro e se stesso. Egli ha portato l'ebbrezza dei suoi colori e dei suoi suoni, il suo vario teatro sperimentale, così suo nonostante la molteplicità degli stili, in questa nuova metropoli tanto spesso e tanto a lungo tacciata di avidità – pur fantastica nella folle vertigine del suo svolgimento. E gli è riuscito il miracolo di far dei critici e petulanti berlinesi il vero pubblico teatrale. Gli è riuscito, appunto perché veniva da Vienna, la città più appassionata al teatro, e perché aveva egli stesso nel sangue, insieme con un infallibile istinto teatrale, quella passione per il teatro che è solo frutto di eredità di generazioni.
È noto come Reinhardt a Berlino imparò sia dalla tradizione storica dei Meininger sia dal naturalismo ascetico di Otto Brahm; come egli creò un nuovo stile shakespeariano ardente e vibrante di vita e insieme una fiabesca irreale atmosfera alla Maeterlinck. Parve dissonante e contraddittorio: e non lo era, ché tutto il suo sforzo, sia che sperimentato con grandi o con piccoli mezzi, tendeva infine sempre solo a creare una nuova unità fra dramma, attori e spettatori. A questo tendono anche quasi tutte le sue innovazioni tecniche, il «ponte di fiori» giapponese ecc.; da buon romantico avrebbe voluto far «agire» anche il pubblico pur di dominarlo più intensamente. Per lui la questione se sia preferibile la «scena stilizzata» o la «illusoria» – fonte di gran contrasto fra gli impresari tedeschi – non è affatto importante quanto quell'elettrico contatto di spettatori, attori e poeti che solo fa il «teatro» – cioè qualcosa di più reale della realtà. Egli riconquistò una posizione capitale per l'attore che il naturalismo rigido aveva degradato a semplice strumento; e sapeva nello stesso tempo dominare le masse – chi, avendoli visti una volta, può scordare la disposizione o il ritmo dei suoi cori o delle sue scene di popolo? – e render libere le individualità, potenziandole al massimo valore.
Aveva fiuto per gli ingegni significativi e ne ha educati parecchi nella sua scuola di recitazione, attirando a sé le nature più originalmente dotate. Ci fu un tempo – saran 15 anni – che egli raccoglieva intorno a sé i più notevoli fra gli artisti tedeschi; e anche se da allora i più han preso un'altra strada, rispondono anche ora pronti al suo richiamo, quando si tratta di realizzare sotto la sua direzione qualcosa di straordinario, come per esempio ora per le rappresentazioni di Salisburgo.
Anche à saputo attirare i più intelligenti e originali scenografi. Primo fra tutti l'austriaco Alfred Roller, erede dei grandi scenografi barocchi, la cui scena stilizzata colle due torri che la fiancheggiano, è oggi patrimonio artistico europeo. La sua famosa «messa in scena» del *Faust* offre un'attraente alternativa di architettura severa e rigida e di paesaggio libero impressionistico, la cui parentela con la concezione paesistica di Klimt non può sfuggire a un conoscitore. Tutta la scuola poi delle «officine viennesi», è intimamente connessa coll'opera di Reinhardt, spirito del suo spirito; forse più del tedesco settentrionale Hans Pölzig, strano erede degli architetti barocchi di Sassonia, che ha costruito, a Reinhardt a Berlino il suo «circo», il suo «teatro grande», e là con

fantasia ampollosa ha fatto naufragare l'idea propria di Reinhardt: ciò non ostante egli è stato chiamato a costruire il teatro di Salisburgo e ha fatto sorgere su una delle più belle posizioni del mondo una spiacevole costruzione gigantesca in forma di immenso formicaio.
Chi ricorda nel 1911 la prima straordinaria rappresentazione dell'*Edipo re* nel buon vecchio Circo Busch elevato all'improvviso a dignità di anfiteatro antico (al suo posto c'è oggi il Teatro Grande), sa a che cosa voleva tendere Reinhardt, che cosa avrebbe dovuto divenire il suo antico-moderno «teatro dei cinquemila». Il passo che letterati ed esteti del «Café des Westens» gli han tanto rimproverato e che critici prudenti han chiamato la morte dell'arte drammatica tedesca – il passo dal teatro a logge al circo popolare fu tutto una conseguenza della sua natura barocca che aspirava alla «grande forma» con tutta l'ebbrezza dell'impressione immediata.
Oggi che egli è tornato alla patria austriaca, si fan più chiari gli intendimenti propri di questo cammino che conduce lontano da Berlino – anzi forse in genere dalla grande città; e appaiono vero compimento dell'opera di tutta la sua vita quelle rappresentazioni salisburghesi a cielo scoperto o sotto una severa volta di chiesa che ormai per due estati egli ha potuto dirigere davanti a un pubblico internazionale, attirando l'attenzione di tutto il mondo. È bello e significativo che egli compia questo passo verso la perfezione accanto e in servigio del poeta suo compaesano che fu giovane con lui sul Danubio e a cui egli ha tanto giovato nella sua carriera drammatica: Hugo von Hoffmannsthal.
Anche Hoffmannsthal ha percorso come Reinhardt la via dall'antico (Alcesti, Elettra, Edipo e la Sfinge) attraverso al gotico (*Ognuno*) alla rappresentazione barocca (il suo *Gran teatro mondiale di Salisburgo*) – svolgimento che lo accosta sempre più a Calderon, del quale appunto ora si occupa – Reinhardt ha rappresentato dieci anni fa, o anche più, l'*Ognuno* di Hoffmannsthal nel suo «Circo» berlinese, e non fu allora che un successo di curiosità; lo ha ripreso due anni or sono davanti al duomo di Salisburgo fra il suono di quelle meravigliose campane, a cielo aperto, davanti a tutto il popolo e sembrò veramente che fosse tornato in vita un brano di mistero medievale. Perché qui fu toccato il vivo spirito teatrale del popolo austriaco, son state riadottate vecchie tradizioni, cavati fuori in tutti i paesetti i vecchi manoscritti e libriccini di teatro e vi si è ricominciato la consuetudine delle rappresentazioni.
L'effetto di quell'*Ognuno* salisburghese è stato così intenso non solo sul pubblico internazionale ma anche sulla popolazione alpina, che oggi c'è un *Ognuno* stiriano; un *Ognuno* carinzio e che Reinhardt è una figura-popolare. D'altra parte egli stesso nel suo bel castello Leopoldskron presso Salisburgo, dove ormai risiede quando non sia a Vienna o in paesi lontani – egli stesso si tiene vicino a queste nuove correnti popolari, ed è interessante vedere come siano vicendevolmente proficui l'istinto teatrale di Reinhardt, nutrito di tutta la letteratura mondiale, ma in fondò del lutto originario e illetterato, e gli impulsi di tutto un popolo. Questo indistruttibile istinto teatrale è pure la dote più forte di Reinhardt e spiega come egli abbia potuta passare per tanti stili in contrasto e pure rimanere se stesso. Poiché a lui in fondo non stava a cuore che il teatro. Come allora a Berlino creò accanto al suo grandioso «teatro dei cinquemila» il «teatro dei trecento», le mirabili «rappresentazioni da camera» in cui la rappresentazione si reggeva tutta sulle gradazioni – così ora egli ha ridestato a nuova vita nella patria austriaca i grandi misteri di Salisburgo nel più grazioso teatro rococò di Vienna. La vita nuova si è impadronita a Vienna più arditamente e insieme più impetuosamente che altrove dell'antica eredità imperiale, mutando dove ha potuto i ricchi castelli degli Absburgo in templi dell'arte. Essa ha posto a disposizione di Max Reinhardt una delle più belle sale del mondo, la «Redoutensaal» dell'Hofburg, certo proponendogli così molti difficili problemi. Perché questa sala adorna di gobelins di porpora, nella sua graziosa architettura tra il barocco e l'impero, non à un'acustica favorevole e in genere è più adatta alla gioia dell'occhio che a quella dell'orecchio per il teatro di corte. Ma appunto queste difficoltà provano l'istinto teatrale di Reinhardt che, con infiniti esperimenti adatta la distribuzione attori alle particolarità della sala e non ha pace fin che non ha preso in unità ideale il dramma, la rappresentazione e la cornice scenica.
È lì che Reinhardt rappresenta il giovane Goethe: *Clavigo*, *Stella* e – degno dei tempi – ha il coraggio di rappresentarvi l'appassionato dramma amoroso del giovine poeta in quella prima

versione che l'autore stesso più tardi aveva ripudiato come troppo ardimentosa, per la moralità dell'epoca. Così egli accende a Vienna un tale entusiasmo che, visto di lontano, ci fa quasi pensare che questa città divenuta la capitale di un grande impero, centro di un piccolo stato, voglia trovare nel primato artistico un compenso della potenza politica perduta o dimenticare la sua miseria nell'ardore dei colori di Reinhardt – (e dei suoni di Strauss, poiché nonostante la miseria ha pur saputo conquistarsi Richard Strauss per direttore d'orchestra!).
Chi sa quali programmi medita Reinhardt, sempre instancabile e pieno di disegni? Colla Redoutensaal oggi gli serve il teatro del popolo che sotto la sua mano comincia di nuovo a rivivere, e il teatro di Josefstadt che sembra si avvii con lui a un avvenire imprevisto. Ma oltre a ciò egli mira, quasi a compimento di una singolare carriera, al dominio del nobile Burgtheater e dell'Opera di fama mondiale. Il segreto della sua capacità di trasformazione non è affatto esaurito.
Certo oggi noi vediamo anche i limiti della sua ampia capacità, sentiamo più chiaramente perché egli, che artisticamente viene dall'impressionismo e dal naturalismo e tende a un nuovo barocco, non conosce né sa render visibili «trascendenze», soluzioni finali e entusiasmi. Vi sono nel teatro tedesco di oggi dei compiti che la sua arte non può assolvere – e nei quali egli è superato dagli interpreti scenici dell'espressionismo. Egli sta alla larga da loro, e fa bene. Chi può dire quanto durerà questo teatro tedesco modernissimo tutto rivolto all'interiorità, all'estasi, al simbolismo, ancor così giovane e pure – sembra – già debole di vecchiezza? Forse solo ben poco. Mentre il teatro che Reinhardt creò una volta a Berlino e ora ha rinnovato anche più arditamente e grandiosamente su terra austriaca, vivrà per sempre; perché è in fondo il teatro di tutti i popoli e di tutti i tempi e perché risponde a una delle più profonde esigenze della natura umana.
Il teatro di Reinhardt è il teatro della fantasia e della passione, della liberazione dal meccanismo e dal dozzinale; à qualcosa di festoso e di magico, che richiama dalla ragione calcolatrice alle forze irrazionali dell'anima umana – e trova alle sue domande le sue giuste risposte.

1924.04.30	«Il Convegno»	n. 4	*Il servitore di due padroni*	M. de Francesco	*Note di teatro. «Il servitore di due padroni», di Carlo Goldoni (In occasione dell'inaugurazione del «Theater in der Josefstadt» a Vienna, sotto la direzione di Max Reinhardt)*

Se Max Reinhardt, grande maestro della scena, ha scelta una commedia di Goldoni per inaugurare il teatro di cui è direttore, non ha fatto altro che risvegliare rapporti, che sempre sono stati intimi assai, fra la vita teatrale viennese e quella dell'Italia. Sappiamo infatti di un progetto che per poco non è stato realizzato, che avrebbe chiamato Goldoni a Vienna per esercitare la sua grande arte poetica e scenica sui teatri Viennesi. D'altra parte il più famoso comico del suo tempo, il viennese Kurz-Bernardon, del quale sentiamo ora le canzoni nella rappresentazione Goldoniana di Reinhardt, fu chiamato come direttore al Teatro di S. Cassiano a Venezia, e a quanto possiamo supporre con la massima probabilità, dietro proposta dello stesso Goldoni.
In ogni modo l'influenza reciproca nel XVIII secolo teatrale, fra la capitale austriaca e l'Italia e specialmente Venezia, è stata notevolissima: quanto all'influenza poetica, si può dire che Ferdinand Raimund e in un certo senso anche Franz Grillparzer, vale a dire i poeti più austriaci che ci sono, risentirono dell'influenza di Goldoni.

Il «Theater in der Josefstadt» fondato nel 1788 ha un passato assai ricco di momenti importanti, ed è sempre stato nel centro dell'interesse della storia teatrale di Vienna, città nella quale il teatro e gli attori sono un pensiero caro ed intimo ad ogni cittadino. Qui gli attori sono sempre stati stimati e festeggiati come sovrani in un piccolo principato, e le questioni di attualità del teatro furono per il passato, e sono ancor oggi, oggetto di discussioni più appassionate che le questioni politiche. Siccome la storia locale non può destare interesse in Italia, non ricorderemo qui nessun particolare tranne una data: il 3 ottobre 1822, in cui Beethoven ha diretto la sua ouverture *Die Weihe des Hauses* (La consacrazione della casa), composta da lui in occasione dell'inaugurazione del teatro, il quale si presentava in quell'anno in una nuova bellezza, dopo una ricostruzione dell'Architetto Kornhäusl.

Anche oggi ci troviamo davanti ad una ricostruzione. Reinhardt con tutto il suo gusto squisito e il suo ingegno straordinario ha sentita ed amorosamente conservata l'essenza intima, penetrata da tanti ricordi, di questa casa. E ne ha creato un teatro moderno senza turbare nulla del fascino antico dell'ambiente. Entriamo in un vano bianco e basso nel quale si trovano i «botteghini» del teatro. I programmi sulle pareti sono in vecchie cornici di legno dorato. Traversando il corridoio con le guardarobe (tappezzate in seta moirée verde con piccole tende molto graziose), ci troviamo in una specie di grande anticamera, bianca e bassa anche questa, con delle porte meravigliose in rococò veneziano portate dallo stesso Reinhardt da Venezia. I più piccoli dettagli, come i candelieri di cristallo posti in piccole nicchie delle pareti, dimostrano quanta cura l'architetto Carl Witzmann ha voluto porre nello studiare ogni singolo elemento. Accanto a questa anticamera c'è il foyer di forma ovale. Un rosso caldo, un colore di festa ci accoglie e non ci lascia più. Come una pioggia snervante, come un suono che tocca i nervi per renderli più sensibili ad ogni impressione, così ci sembra il rosso della meravigliosa tappezzeria di broccato e dei tappeti pesanti. Vecchi ritratti, specchi quasi opachi danno una intonazione squisita a questo foyer, mentre dalla porta aperta si crede di vedere un gran quadro: è il sipario sul quale è dipinta una veduta della Vienna vecchia, copia di un noto quadro del Canaletto. Di nuovo il rosso piove dai palchi, dai tappeti, dalle pareti e ci porta imperiosamente fuori dalla realtà dell'oggi.

Piano piano si spegne la luce, la grande lampada di centro è sollevata in alto perché non dia noia agli spettatori delle gallerie. Una musica dolce e serena di Mozart comincia, e la tenda si alza. Vediamo come una continuazione del teatro: tre file di palchi a destra e a sinistra, e nel fondo tre finestre alte. Sulla scena sono attori ed attrici alcuni già in costume, altri in tailleur o col soprabito, altri ancora in frac o in grande toilette da sera; c'è il regisseur che cerca di dar consigli all'ultimo momento, ci sono gli operai di scena che lavorano, e tutti e tutte fuggono con grida di spavento perché la tenda è stata alzata troppo presto. Rimane Truffaldino, già in costume: rimane e vorrebbe parlare, ma una grande paura gli chiude la bocca. Dopo un attimo di silenzio si vede a destra la testa di un'attrice che chiama «Thimig» (il nome dell'attore che rappresenta Truffaldino), «Thimig, fa' presto»: un'altra testa appare a sinistra. «Ma, Thimig, per amor di Dio non si può». «Thimig, c'è già la gente», chiama una voce bassa, e Truffaldino risponde: «Ma appunto a loro vorrei parlare». Ma non può parlare, poveretto, i suoi colleghi lo chiamano, ridono, si prendono gioco di lui, infine si arrabbiano, e siccome non vuole ubbidire viene il direttore e lo prende per un braccio per tirarlo fuori. Ma lui non vuole assolutamente perché ha bisogno di parlare al pubblico.

Il direttore a voce bassa (perché il pubblico non senta), gli spiega che non si può, poi arrabbiato a voce alta gli chiede che cosa veramente vorrebbe dire. I colleghi dai loro camerini sentono la disputa, se ne interessano, e vengono tutti, chi in costume, chi senza, come si trovano per caso in quel momento, e domandano a Truffaldino che cosa mai vorrebbe dire al pubblico. Ma non gli danno un buon consiglio su quello che sarebbe bene di dire, ognuno dice la sua opinione, e c'è un gran baccano. Il «Dottore» già col suo gran cappello e col mantello nero addosso l'interrompe spesso colle parole «Ma scusatemi! Cosa potrete dire ad un pubblico 'Viennese'?» (perché il pubblico Viennese è un po' presuntuoso e crede di intendersi un po' di tutto), e cosi continuano allusioni e motti di spirito che possono essere capiti solamente a Vienna. Si diverte la gente, si divertono gli attori e c'è tanta allegria nell'aria!

Quando finalmente il povero Truffaldino è lasciato solo sulla scena, confessa che non sa più dir nulla perché tutto hanno già detto gli altri prima di lui, e quindi la commedia può cominciare.
Reinhardt si serve della «scena della commedia» adoperata in Italia nel XVII e XVIII secolo: tre entrate da ogni parte, che si trovano una dirimpetto all'altra, tre paia di quinte semplicissime con un prospetto in fondo. Tutto questo è dipinto dal famoso pittore Oskar Laske; sul prospetto una veduta di Venezia a destra e a sinistra case veneziane – o piuttosto motivi di case veneziane: siamo lontani dal naturalismo. Questo scenario è tanto facile a maneggiare che gli attori stessi e due o tre operai in costume di pierrot bianco, preparano tutto davanti ai nostri occhi. La musica di Mozart accompagna questi balli; perché appunto ballando preparano la scena. È come un teatro di bambole non più alto degli attori stessi. Pantalone, il vecchio stupido, non fa che girare portando una sedia senza mai trovare il posto in cui collocarla. Finalmente tutto è in ordine e la commedia comincia.

L'idea per questa specie di «Prologo» è del poeta Hugo von Hoffmannsthal. Questa idea è nata dallo spirito della «Commedia dell'Arte», dallo spirito dell'improvvisazione: dallo spirito Italiano. Perché è appunto italiana l'origine della commedia improvvisata. Gli attori portavano con sé la «scena della commedia» che montavano in un batter d'occhio a qualche angolo della strada per costringere i passanti a fermarsi.
Il prospetto era dipinto d'ambedue i lati e un cambiamento di scena era presto fatto, voltando semplicemente il prospetto davanti agli occhi del pubblico. (Così anche da Reinhardt). Gli attori cominciavano una finta lite, i passanti si fermavano per ascoltare e in pochi istanti scenette di commozione si alternavano con scene buffe; un ridere immenso del pubblico rispondeva; avevano riconosciuta sulla scena la caricatura di qualche avaro della città o di qualche bella un po' vecchiotta: che risate! E in un baleno gli attori sparivano per ricominciare ad un'altra cantonata. Da questa arte, che contava fra i suoi seguaci grandissimi artisti, deriva l'arte goldoniana, deriva tutta la commedia contemporanea, e non solo in Italia, perché i commedianti italiani erano ricercati in ogni luogo e hanno portato la loro arte fuori delle frontiere della loro patria.
Tempora mutantur… Ecco un ammonimento sul modo come dovrebbe cominciare una rigenerazione teatrale in Italia. È inutile provarsi a recitare Strindberg, Ibsen, Hauptmann, Kaiser ecc.: il teatro italiano non vi riuscirà mai; la mentalità di questi scrittori è troppo lontana da quella italiana, e per vedere una buona rappresentazione di Strindberg un italiano dovrà sempre recarsi fuori dal suo paese. Ma non è questa una ragione perché un paese, con l'immensa tradizione teatrale che ha l'Italia, non debba avere un'arte teatrale nazionale.
Come neppure c'è ragione che un paese, nel quale quasi ogni piccola scenetta della vita quotidiana è un capolavoro teatrale, in cui ogni discorso di contadini, ogni partita di «briscola» in una osteria, ogni gruppo di lavandaie, di pescatori, di vendemmiatori, di bimbi sembra inventato da Reinhardt o da un altro grande maestro di scena, non c'è ragione, dico, che un tale paese non abbia un'arte teatrale che possa essere alla stessa altezza che altrove.

Vienna, aprile 1924

1924.05.10	«Comœdia»	Anno VI, n. 9		Articolo non firmato	*In Austria. Polemiche sul Goldoni*

Vienna, Maggio

Sono state mosse critiche – a nostro parere del tutto ingiustificate – alla scelta di un lavoro di Goldoni per inaugurare la stagione del «Theater in der Josephstadt» che Max Reinhardt ha voluto

restituire agli antichi fastigi, e qualche giornale tedesco ha pubblicato degli apprezzamenti su Goldoni, che, senza certo sminuire per nulla la gloria del nostro sommo commediografo, non depone a favore del buon senso di chi, accecato da vieti pregiudizi nazionalistici, avrebbe voluto ad ogni costo veder preferito un autore tedesco. L'arte è universale, come la scienza, e chi pretende di introdurre anche nel campo teatrale metodi e sistemi sciovinistici, mostra di essere negato ad intendere le più alte manifestazioni del pensiero.

1924.08.10	«Comœdia»	Anno VI, n. 15		Gianni Schicchi	*In Austria*

Vienna, agosto.

La città si spopola, ma i teatri continuano ad essere, quasi tutti, aperti ed in piena attività, per quanto, com'è naturale, fino a settembre non ci sia da calcolare su alcun avvenimento notevole.

Nel «Schönbrunner Schlosstheater» questo piccolo delizioso teatro antico, già dominio dell'alta aristocrazia di Corte, pieno di memorie di un tempo ormai immensamente lontano, continua a tenere vittoriosamente il campo Shakespeare, messo in scena con mirabile magnificenza, ed interpretato con molta serietà di propositi, sotto la guida energica di Halbert Heine. Raoul Aslan e Augusta Pünkösdy si sono ormai specializzati nell'interpretazione del tragico immortale e, con molta sobrietà di mezzi, riescono ad ottenere effetti efficacissimi.

Al «Burgtheater» ha ottenuto uno dei più notevoli successi della stagione, affrontando con molto coraggio e bravura una parte non forse delle più grate in un dramma, – made in England – *Abentener in China* che, senza l'appassionata azione della forte attrice, non avrebbe, crediamo, ottenuto grande plauso.

Ma il signore del teatro viennese continua ad essere Max Reinhardt, il ricco, potente, abilissimo impresario, che si distingue in confronto di molti suoi confratelli per il fine gusto artistico, e per l'implacabile energia con cui riesce a dominare il frivolo mondo delle scene. Tutti i migliori Reinhardt aggioga al suo carro; e riesce ad affiatarli così bene, da impedire che il contatto di tante personalità rigorose venga a turbare l'armonia dell'insieme. Né egli stesso – per dare il buon esempio – disdegna le parti minori, convinto di quella gran verità proclamata da Stanislawski (*sic*), «che non esistono parti minori, ma esistono solo artisti minori». *Kabale and Liebe* di Schiller, *Il mercante di Venezia*, di Shakespeare sono stati due veri trionfi poiché forse mai a Vienna i due grandissimi lavori erano stati rappresentati con tanta perfezione. Si dice, nel mondo teatrale che Reinhardt «indora» la produzione che passa per le sue mani, e l'espressione è esatta. Solamente è da dolersi che – eccezione fatta naturalmente per i numerosi immortali lavori da lui prediletti – il suo repertorio moderno abbia un po' troppo spesso bisogno di essere dorato: vogliamo dire che ad un impresario del valore di Reinhardt si avrebbe il diritto di chiedere una cernita ben più rigorosa, un criterio ben più severo, nell'accettazione dei lavori.

Una piccola rivoluzione è avvenuta al «Volkstheater» il cui direttore, Alfred Bernaus, ha abdicato in favore del giovane dott. Rudolf Beer, che in tre anni seppe trasformare il «Raimundtheater», da teatro d'operette, in una delle più autorevoli scene di prosa viennesi. I giornali teatrali congedano il povero Bernaus con parole non del tutto amichevoli: ma è un'ingiustizia, poiché se lo spodestato direttore non aveva tutte le qualità esteriori di un impresario e di un organizzatore, incontestabilmente era ed è un vero artista, degno di ogni rispetto.

1924.11.10	«Comœdia»	Anno VI, n. 21	*Santa Giovanna*	Alborio	*Varie*

La *Santa Giovanna* di Shaw è stata rappresentata per la prima volta in Germania a Dresda, allo Stadttheater, la sera del 13 ottobre, e l'indomani sera ha avuto luogo la prima rappresentazione al «Deutscher Theater» di Berlino, nella magnifica messa in iscena di Max Reinhardt.

1925.10.01	«Comoedia»	Anno VII n. 19	*Il Grande Teatro Mondiale di Salisburgo*; *Il Miracolo*	Italo Zingarelli	*Reinhardt a Salisburgo. È questa la prima diretta e particolareggiata relazione che si pubblichi in Italia dell'ultimo grande festival reinhardtiano di Salisburgo che ha così vivamente interessato il mondo teatrale europeo*

Non dimenticheremo troppo presto gli spettacoli inscenati da Reinhardt a Salisburgo, nell'agosto. Se nel passato – un passato vicino – mistiche rappresentazioni e riprese di vecchi temi popolari potevano rispondere a desiderio di originalità, oggi esse formano una precisa tendenza dovuta a fatti storici, quali la guerra e le nuove sensazioni psicologiche dalla guerra determinate, e a fatti contingenti, quali la scarsezza di buona produzione contemporanea e la conseguente necessità di ricorrere all'antico per trovar modo di appagare le platee. Mai Reinhardt ha nascosto lo scoramento che in lui determinano commediografi e drammaturghi del nostro secolo, anzi appunto a Salisburgo ha ripetuto che questo gli fa temere un intensificarsi dell'attuale crisi del teatro. Nella stagione scorsa gli hanno procurato grandi successi soltanto Pirandello, con i *Sei personaggi in cerca di un autore*, e Bernard Shaw, con *Santa Giovanna*.
Dovendo poi lottare contro rincaro e cinematografo, il teatro finisce coll'avere tre grossi ostacoli davanti a sé. Non sa come vincerli.
Per inaugurare la sala degli spettacoli nella vecchia cavallerizza, Reinhardt ha inscenato il *Grande Teatro Mondiale di Salisburgo* e il *Miracolo*; ha pure inscenato allo Stadttheater un ballo di Mozart, il *Flauto Verde*, ma non estenderemo la nostra indagine fin lì.
Giusto era che Reinhardt onorasse il sommo musicista nel paese in cui a Mozart si intitolano perfino pillole; egli lo ha fatto ricorrendo alla coreografia, arte la quale è in fondo sintesi di tutte le arti teatrali.
Il *Grande Teatro Mondiale* è dramma mistico di Hugo von Hofmannsthal. Il *miracolo* è una vecchia leggenda ricostruita da Karl Volmoeller. Spettacoli del genere se ne diedero a Salisburgo, riprendendo tradizioni del XVII e del XVIII secolo, nel '91, nel 1901, nel 1904, nel '06 e nel '12. Dopo la pausa imposta dalla guerra, ebbero gran fortuna le recite del '20, del '21 e del '22: non pareva vero potersi rinfrancare portandosi con lo spirito in un altro ambiente. Certo la guerra aveva mostrato in rude forma la caducità della vita e aveva reso scettici gli uomini facendo loro capire l'effimero valore di un'esistenza soggetta a tali rischi, ma siccome la guerra è avvenimento accompagnato da troppi fenomeni accessorii perturbatori della psiche, impedì di riflettere sull'opportunità di prepararsi a bene morire. Mentre si svolge la fantastica strage, l'*ars bene moriendi* acquista sapore di ironico dilettantismo. Altra cosa ci appaiono vita e morte allorché, quasi tranquilli, pensiamo volenti o nolenti all'ultima resa dei conti.

Il contenuto del *Grande Teatro Mondiale di Salisburgo* ispirò prima di Hofmannsthal Don Pedro Calderón della Barca, che nella terra vide un palcoscenico sul quale ognuno di noi viene per volontà divina a recitare. Sì profonda e fatalista concezione della vita ha suggerito a Hofmannsthal tre opere poetiche, che se la differenza dei personaggi non lo vietasse vorremmo considerare trilogia. La prima opera fu *Der Tor und der Tod - II pazzo e la Morte*, un solo atto bellissimo, che Hofmannsthal oggi non vuole sia rappresentato – la seconda è *Jedermann*, la terza il *Grande Teatro Mondiale*. Quando Hofmannsthal scrisse *Der Tor und der Tod*, altro non fece che cedere, giovanissimo, ad una sensazione mista di desio delle cose terrene, di abbandono all'inesorabile, di volontà di affrontare con cuore fermo il grande viaggio cercando nel culto di leggi soprannaturali, divine, scopo e contenuto di nostra esistenza. Col volgere degli anni, il poeta si accorse che il tormento della sua anima non era cosa agli uomini nuova: dal Medio Evo a questa parte, con drammi impressionanti malgrado semplicità e ingenuità, il popolo volle sempre raffigurarsi il tormento di quelli che Iddio chiama alla resa dei conti dopo di averli visti vivere fuori della sua legge.
Così è nato *Jedermann*, così la terza opera della trilogia, il *Grande Teatro Mondiale*. *Jedermann*, spettacolo della morte del ricco cattivo, è stato recitato a Salisburgo ancora due anni fa, in piazza del Duomo, con le porte del tempio spalancate affinché si potesse fare uso dell'organo: doveva la Chiesa essere tanto gretta da non capire quale giovamento derivasse alla Fede pure da uno spettacolo messo su con criteri teatrali? *Jedermann*, giusto mentre sfoggia autorità, larghezza di mezzi e prestanza fisica e siede a banchetto circondato dalla bella amante e da amici, vede spuntare la Morte a lui mandata dal Signore per invitarlo a dipartirsi dalla terra. Già da lontano, la Morte, dice al ricco: «Ohi, Jedermann, tanto allegro è il tuo spirito? Hai del tutto dimenticato il tuo Creatore?» Per il conteggio al quale Iddio lo chiama, Jedermann non si sente preparato; poi vorrebbe sapere chi sia quel macabro inatteso messaggero: «Io son la Morte che di nessuno è pavida, gli risponde il funereo messo di Dio, vado da tutti e non risparmio alcuno».

*

Come da *Jedermann* sia venuto al *Grande Teatro Mondiale* (lo scrittore Max Pirker, nello studio sui *Salzburger Festspiele* stampato a Vienna, dall'Amalthea Verlag, definisce il *Grande Teatro* complemento romantico e barocco del gotico *Jedermann*), Hofmannsthal ce lo spiega nell'almanacco edito per il recente convegno. Egli dice che quando nel 1920 *Jedermann* fu rappresentato per la prima volta a Salisburgo sulla Piazza del Duomo, lo colpirono molte cose che altrimenti sarebbero in lui rimaste vaga ed incerta idea. Lo spirito di quell'uditorio era affatto diverso da quello che si sarebbe potuto attendersi in una grande città. Cittadini dai grandi centri ne erano pur venuti, ma provinciali e campagnuoli erano in numero bastevole per far capire l'eternità dello spirito popolare, lo spirito – intende Hofmannsthal – non alterato dalle innovazioni continue che per esempio possono provocare a Vienna le molte novità, e i forestieri e i giornali. Dopo la recita s'incontravano per le vie di Salisburgo vecchie e giovani che con «meravigliosa sicurezza di contadini» si narravano l'un l'altro il dramma, ne mettevano giustamente in rilievo i punti essenziali e incitavano gli altri ad andare a vedere. L'incoraggiante risultato che aveva coronato il tentativo di ritornare a quasi dimenticate forme teatrali popolari, spinse Hofmannsthal a dare un secondo passo, col *Teatro Mondiale*, «il teatro sul quale gli uomini recitano davanti a Dio la parte loro assegnata nella vita» in forma nuova e adattata ai tempi. Che il *Grande Teatro Mondiale* sia stato poi chiamato «di Salisburgo», questa è aggiunta dovuta alla gratitudine sentita verso il luogo che per un complesso di circostanze aveva incitato a rimettere in onore forme di arte conservatesi, malgrado i secoli, così potenti. Del resto, rammenta Hofmannsthal, nemmeno Calderón considerava propria la metafora scelta a base del suo dramma omonimo, avendola egli attinta nel tesoro dei miti e delle allegorie lasciate dal Medio Evo in eredità ai secoli successivi.
II dramma di Hofmannsthal non si divide in atti e scene; nel prologo, piuttosto prolisso, Iddio dice al Mondo: «Il contegno degli uomini è spettacolo degno di me. Ho invitato ospiti (i profeti) a

vederlo; adesso costruisci il palcoscenico e fa che la recita incominci».
Raffigurano l'umanità sei personaggi: il Re, la Bellezza, la Sapienza, il Ricco, il Contadino, il Mendicante. Personificano il Soprannaturale – divina bontà e spiriti del male – il Signore, due Angeli, la Morte, e l'Antagonista. Santi, Profeti e Sibille sono un po' comparseria. Vediamo anime incorporee salire dalla terra sotto aspetto di larve, ubbidendo all'ordine dell'Angelo che le chiama per assegnare a ciascuna la parte. Il Mondo seduto di lato, tiene vicina la Baldanza, suo giullare e folletto; dei servi portano costumi. Essi dovrebbero anche innalzare una specie di sipario, ma a Salisburgo, forse a cagione dell'ampiezza del palcoscenico e dell'altezza della volta, vi si è rinunziato.
Il contenuto intimo del dramma, la sua intenzione di mostrare agli uomini come nessuno di noi si possa sottrarre al destino di cui giunge gravato sulla terra, lo rivela indi a poco l'anima che dovrebbe rivestirsi degli stracci del Mendicante; arriva fremente e dolente e dice al Mondo: «Ecco la parte che mi è stata assegnata. La reciti un altro, io no! io no! io no!» Dover campare tutta la vita tra sofferenze e miseria, dileggio e disprezzo, dover vivere solo e cibandosi di quello che sotto i ponti lasciano i topi, è inferno che fa preferire il non nascere. «Anima umana, esclama il Mondo, così vigliacca tu sei? Togliti dal mio sguardo poiché non posso vedere creature vili». E l'anima insiste nel rifiutarsi, e sostiene che come non la reciterà lei, così quella parte non dovrebbe recitarla nessuno. Qui interviene l'Antagonista a reclamare uguaglianza di destino, però soccombe. Noi saremmo disposti a dire in lingua povera che soccombe poiché l'umana società va formata, di potenti e umili, ma nel dramma l'Antagonista capitola perché un angelo fa notare all'anima come sul suo copione stiano pure scritte le parole: «Dio mio, Dio mio, perché mi avete abbandonato?» E anche: «Signore sia fatta la volontà tua».
Tutto il resto è svolgimento logico di tali premesse. Chiaro è oramai che Ricco, Contadino, Re, Bellezza e Sapienza stanno in abiti vistosi e in bella apparenza solo affinché poi più sorprenda la rapidità del loro crollo e maggiore risulti il trionfo dell'umiltà del Mendicante. Quando la Morte, direttrice di scena, appare per abbattere una dopo l'altra le marionette dotate di vita, dice all'anima che sta nel centro: «O tu che hai la parte del Re, ritirati! Tu hai finito di recitare! Via dalla scena!» Le recriminazioni dei morituri l'infastidiscono: «Indietro! esclama, questo esitare non giova a nulla». E dopo del Re è il turno della Bellezza, della Sapienza, del Villico, il quale invano tenta di far capire che ancora ha tanto da fare, che deve ricavar mosto dalle mele, approntare il concime e dare alle donne la canapa da battere: «No! No! gli fa la Morte, tu devi andartene nella tua tomba!» Spira invece docilmente il Mendicante: baciando la terra che infine gli darà riposo, egli stupisce la stessa Morte. Lui buono, lui umile, chiama fratello il Ricco ribelle e vile e lo esorta a far con lui l'ultimo viaggio. La scena ridiventa oscura; mentre echeggia il *De Profundis*, le sei anime riappaiono larve quali erano prima di camuffarsi con l'orpello della terra. L'Angelo ambasciatore di Dio, chiama nel Paradiso l'Anima del Mendicante, indi loda la Sapienza. Bellezza, Re e Contadino cadono in ginocchio all'ingresso del Regno dei Cieli, il Ricco resta a penare giù nell'oscuro abisso.
Gli effetti che il dramma è capace di rendere, Max Reinhardt li ha accresciuti servendosi di luci e suoni e mobilitando i migliori artisti suoi di Berlino e di Vienna; mancandogli una stupenda creatura per la parte della Bellezza, ha scritturato la Dagover, stella cinematografica; mancandogli un comico per la parte della Baldanza, ha trascinato a Salisburgo Hans Moser, che si va facendo nome da quando il *Theater an der Wien* ce lo ha mostrato servo buffissimo e irresistibile nell'operetta *Contessa Mariza*. Per il lato architettonico e decorativo, collaboratore di Reinhardt sono stati a Salisburgo altri uomini nuovi; sorprendente è la facilità con la quale questo *régisseur* che ripete da anni di non trovare più commediografi e drammaturghi, scova invece attori ed attrici, pittori, architetti.
Si è già raccontato come egli abbia scoperto Rosamonde Pinchot, l'americana diciannovenne che nel *Miracolo* sostiene la faticosa parte della monaca Megildis: a bordo di un transatlantico, mentre la Pinchot, ignara di possedere attitudini teatrali, tornava con la madre dall'Europa in America. Ma non diverso è il modo in cui Reinhardt, due anni addietro, si accaparrò Lady Diana Manners, che nel *Miracolo* è la Madonna: senza conoscere Reinhardt e senza avere aspirato a quella parte, la bella

Lady si vide arrivare a Londra la proposta telegrafica di recitare. Lady Diana Manners né era stata attrice, né pensava di diventarlo: le aveva procurato l'offerta la fama di essere la più bella donna d'Inghilterra. Accettò e col marito – oggi membro della Camera dei Comuni – partì per Salisburgo, dove con Reinhardt, nel bel castello di Leopoldskron, incominciò le prove. Provò a Leopoldskron e a New York per sei settimane di seguito, nel novembre debuttò tremando dalla paura, come continua a tremare quante volte le tocchi rivestirsi del manto di Madonna e starsene ferma immobile sull'altare aspettando che suora Megildis, caduta in tentazione, la costringa a scendere nella chiesa deserta.

Che cosa è il *Miracolo*? «Grande pantomima in due atti, con un intermezzo»; l'intermezzo è movimentatissimo, mentre il primo atto è prologo ed il secondo epilogo. Nel primo atto la centenaria sagrestana di un duomo sul Reno, non potendo più resistere alla fatica, affida le chiavi del tempio alla bella e giovane suora Megildis, che tutto il convento designa, tanto è devota. Emozione indicibile produce la successiva scena del pellegrinaggio, con la massa di popolo rumorosa, pittoresca, supplicante e fanatica che si affluisce; per invocare grazie; quando la folla s'è ritirata, suora Megildis dovrebbe chiudere le porte, ma un ballo in cerchio di bimbi davanti alla chiesa la fa indugiare sulla soglia. I bimbi s'accostano, la prendono in mezzo, saltellano e cantano: il suono del flauto (il Suonatore è spirito maligno) a poco a poco seduce la bella monaca, che danza anch'essa. Per la porta aperta ecco entrare nel tempio un cavaliere che si ferma a contemplare la meravigliosa creatura; salva suora Megildis l'arrivo della badessa con due monache. Per castigo dovrà trascorrere la notte pregando ai piedi della miracolosa Immagine.

Quando lei è di nuovo tutta sola, ecco riappare il cavaliere col pifferaro. Stavolta suora Megildis non resiste: si spoglia degli abiti sacri, si copre le spalle di un mantello, e cerca di fuggire. Ma la chiave non gira nella toppa, la Madonna non vuole che la sacrilega esca; la suora supplica l'Imagine di restituirle libertà, e l'Imagine non cede. Suora Megildis furibonda strappa il Bambino alla Madonna e il Divino Fanciullo a quel contatto diventa fiamma. Ora un muro del tempio si sposta per lasciare passare monaca, cavaliere, e suonatore: suora Megildis può dunque iniziare la vita di peccato da cui la redimeranno sofferenze e ritorno alla Fede. La Madonna si spoglia del manto, scende e fa lei da sagrestana; con le vesti assume l'aspetto della peccatrice: quando più tardi la badessa e le altre sorelle trovano l'altare deserto, credono che la Santa Imagine si sia allontanata per la colpa della falsa suora Megildis e la vorrebbero crudelmente punire. Ma invisibili forze sollevano la monaca dalla terra: tutte cadono in adorazione attorno a lei, ed invocano e pregano. Certo non è facile credere nella potenza suggestiva di simile scena, mentre la visione che possiamo costruircene non è accompagnata da suoni emessi da migliaia di canne di organo e da canti liturgici; certo non questa scena suscita in noi che avemmo educazione cristiana e sentimmo il fascino della Chiesa – fascino rimasto indimenticabile anche se poi sopravvenne a distrarci la lotta per la vita, – l'impressione che la leggenda sia stata troppo deformata dalle necessità teatrali. Discutere sullo svolgimento successivo è arrischiato, siamo d'accordo, potendosi obiettare che Max Reinhardt, uomo di teatro, è venuto a Salisburgo a fare del teatro in un teatro; però Hugo von Hofmannsthal nel *Grande Teatro Mondiale* si è servito del teatro per la sua concezione filosofica del mondo, e non ha invece fatto della teatralità a spese di questa concezione alla quale già lo vedemmo affezionato. Per meglio dire: a Salisburgo, come del resto ha spiegato lo stesso Hofmannsthal nell'articolo riferito, non si è venuti a fare il teatro di Vienna, di Parigi o di Milano, bensì una speciale forma di teatro classica, mistica, popolare... Nel Salisburghese, qualunque contadino che si sia interessato a queste rappresentazioni, le ha considerate fatte per lui, con la sua mentalità e per l'esaltamento della sua fede. Ora il *Miracolo*, lungi dal tenersi nell'elevata sfera in cui stanno *Jedermann* e il *Grande Teatro Mondiale*, nell'intermezzo accentua il carattere di pantomima sino all'inverosimile. Ma al *régisseur* Reinhardt la pantomima schiude possibilità teatrali innumerevoli, e vediamo quindi le sue doti di musicista, elettricista e macchinista, completare e secondare la sensibilità innata che gli permette di chiedere il massimo rendimento all'attore come alla massa. Nell'atto secondo, l'epilogo, il *Miracolo* torna ad acquistare il bel carattere religioso e mistico: suora Megildis ha sofferto ed ha fatto soffrire abbastanza, ha provocato la morte del cavaliere e quella del signorotto

prepotente che al cavaliere l'aveva voluta strappare; ha spinto un Re a uccidere il figlio ed ha fatto poi impazzire il Re ed ha stregato i monaci inquisitori, ha fermato il braccio del carnefice che di lei doveva fare giustizia, è stata offesa da ubbriachi e da soldatesche, ha procreato. Riveste stracci, ha conosciuto freddo e fame, può dunque ritornare al Convento. E avvicinandosi lei al tempio, la Madonna risale sull'altare.
È giorno di Natale: non c'è più sagrestana, essendo la Madonna ridiventata statua, ma le campane suonano da sole. La chiesa si riempie, le monache arrivando rivedono suora Megildis e la miracolosa Imagine al suo posto: pure il Bimbo ha la Madonna tra le braccia, ed è il bimbo morto della monaca peccatrice, che ha chiamato a sé. Suora Megildis non capisce perché la si adori, è stupita del fervore col quale a lei d'intorno si prega. Di fuori s'ode la musica del Suonatore malefico, però la voce del suo flauto si confonde con le divine voci che annunziano la Redenzione. Le luci si spengono, la chiesa si vuota: suora Megildis è nuovamente sola con la Madonna, sola come l'avevano lasciata allorché le affidarono le chiavi deposte dalla centenaria.

*

Max Reinhardt quest'anno non potrà andare in America; anche è dubbio che gli riesca di partire nei primi mesi del '26; ha troppo da fare a Vienna e a Berlino. Il *Miracolo* verrà tuttavia dato a Cincinnati, Boston e St.-Louis con Lady Diana Manners, mentre Rosamonde Pinchot, nella prossima stagione, lodevolmente intende perfezionarsi in una scuola teatrale di New York.
Una nuova casa cinematografica americana ha fatto a Reinhardt offerte sulle quali egli medita, mentre la proposta di inscenare a New York una grande americanissima rivista è stata respinta: occupato in campi più seri, Reinhardt non vuole compromettere il suo buon nome. Un vasto campo di attività gli apre la sua Società Internazionale per le pantomime, di recente fondazione, mirante a conferire alla rappresentazione dei misteri carattere europeo.

1926.07.20	«Comoedia»	Anno VIII, n. 7	*Il cerchio di gesso*	Raimondo Collino Pansa	*La vita teatrale in Germania. Lettera da Berlino*

Il teatro tedesco è a rumore. Max Reinhardt è uscito dall'associazione che riunisce in sé direttori e proprietari di teatri. Seguono i suoi passi Barnowsky e Robert. Questi due non sono illustri come Reinhardt, ma anch'essi potentissimi. Ognuno di essi possiede tre teatri nella capitale e altri ancora in provincia. A questi tre si accoda Friedmann, direttore del grande teatro di varietà berlinese, il Metropole.
Frattanto Jessner, intendente generale del teatro di Stato, dichiara di dimettersi dalla sua carica di presidente dell'associazione stessa.
Cosicché pare si assisterà ad una nuova forma di secessione: la secessione del palcoscenico. Tutto questo scompiglio proviene da un malessere profondo che ha un nome chiarissimo: crisi finanziaria. Già molti mesi or sono la stampa si era occupata del caso Reinhardt. Questi è viennese. Della sua città austriaca ha nostalgia. Vi ha un teatro colà, ma vorrebbe trasferirvisi lui, in persona. Trasportare colà non solo scenografie e manoscritti, ma i propri penati. Sennonché ai tempi nostri non si può reggere una intrapresa con vasto giro di capitali quale è una gestione teatrale, seguendo l'impulso del cuore ed ubbidendo alle nenie della nostalgia. Cosicché Reinhardt o si ritira a fare il benestante, o se rimane sulla breccia non può soddisfare il suo sogno di vivere perennemente a Vienna. Vienna, non può da sola rappresentare cespite sufficiente all'intrapresa teatrale del notissimo direttore di scena.

E allora egli divisò di partire per l'America. Qualche mese nel paese dei dollari, qualche altro nella languida città di Strauss. Donde l'allarme della stampa berlinese. Tutte le parolone grosse: arte, vanto nazionale, orgoglio e riconoscenza, vennero buttate nella polemica.
Naturalmente occorreva un capro espiatorio, e, come sempre accade, gli strali si appuntarono contro il borgomastro della capitale. Si gridò contro le tasse. Si tacciò amministrazione comunale e Governo di Prussia di cecità.
Perché Reinhardt va in America? si leggeva e diceva: perché i suoi teatri berlinesi sono passivi. E perché lo sono? Perché egli deve sborsare cifre troppo alte per la pigione dei teatri ove agiscono le sue compagnie. Di chi sono i teatri? Della città di Berlino. Perché la città non li offre all'uomo riconosciuto ovunque quale maestro dell'arte della scena? Perché le autorità sono cieche, e se non tali, son miopi.
E via di questo passo. Per ora intanto Reinhardt non è né in America, né a Vienna; ma è qui a Berlino a buttare a soqquadro l'Associazione del teatro.
Ma malgrado l'esodo suo e dei seguaci, l'Associazione del teatro berlinese conta ancora trenta membri, e l'Associazione nazionale di Germania non meno di cinquecento.
Se tutto non finirà in un bicchier di acqua, se una formula di compromesso non riavvicinerà i contendenti si osserverà una curiosa lotta. Reinhardt, Barnowski e gli altri sono un piccolo manipolo, ma posseggono o gestiscono i principali teatri della capitale. Formeranno un «trust» in opposizione all'Associazione. Ma per le ferree costumanze e disposizioni legislative i copioni per giungere al palcoscenico debbono passare attraverso l'Associazione del teatro. Perché entri in marcia il complicato meccanismo del *borderò*, perché i magazzini vestiari aprano i battenti, perché insomma un teatro ottenga di rappresentare un nuovo lavoro occorre che la Associazione dei direttori dia il suo beneplacito.
Come dunque lotterà la secessione?
I principali direttori di scena e i più importanti teatri possono correre rischio di non trovare un copione da rappresentare. Cosicché tra picchi e ripicchi l'arte, quella vera, quella scritta con l'A maiuscola, quella che deve servire al godimento degli spettatori, ne andrà di mezzo. Naturalmente ne andranno di mezzo pur troppo e sopra tutto i buongustai d'arte drammatica.
Del resto non è questa l'unica battaglia della stagione teatrale che in estate chiude i battenti.
Se è potente l'Associazione dei direttori di teatro, non meno forte e pugnace è quella degli attori. Per mesi e mesi vi fu lotta acerrima tra le due istituzioni; i tribunali ebbero un gran da fare: commissioni arbitrali emisero lodi, talvolta assai poco lodevoli, si sottoscrissero transizioni, si fece pace, si tornò a pugnare.
Ancora una volta: motivi economici. I direttori di teatro, affermando di gemere sotto il pondo dei balzelli, un bel dì decretarono di compilare un elenco scalare degli stipendi per gli artisti. Questi vennero divisi in categorie. Col grado saliva l'emolumento. Si istituì una gerarchia artistica, una gerarchia di gradi come quella militare. Un elenco che doveva assegnare il più pingue stipendio a chi era più in alto nei ranghi.
In Germania chi eccelle nella vita fittizia delle quinte e della ribalta è detto *Prominente*. Orbene i prominenti si ribellarono alla novità. Furono loro offerti 300 marchi al giorno. Col che certo non si muore di fame; ma i prominenti dichiararono che 300 marchi sono pochi alla loro fame giornaliera. I loro argomenti a volta a volta furono approvati e respinti da giudici e da commissioni di appello.
I prominenti dissero: «Anzitutto non riconosciamo un'autorità che ci indrappelli. La nostra è libera arte e non già carriera burocratica. Trecento marchi giornalieri sono una sciocchezza. Il nostro quarto d'ora è talvolta effimero. Negli anni in cui la fama ci sorride, o in cui la nostra voce più squilla, noi dobbiamo far gruzzolo per la vecchiaia. I direttori di teatro veggono la sala affollata perché noi siamo sulla ribalta a gettar lazzi, a gridare, a piangere davvero, a rider per celia, a far palpitare di commozione, a fare sganasciare dalle risa. Libera contrattazione. L'emolumento è fissato dalla domanda e dall'offerta». E vennero citati i mille e mille marchi giornalieri che il tale attore percepisce altrove e il tale tenore insacca. Venne rammentato che un violinista che allieta la noia d'un hotel alla moda percepisce 700 marchi ogni dì. Poi, traendo suoni per imprimere dischi

fonografici, o per un «numero» della società della Radio, il suo incasso raddoppia.
Gli attori più illustri pretesero che si continuasse nel vecchio sistema in uso fino ad oggi: onorario fisso, più il per cento sull'incasso. Fritzi Massary, la diva dell'operetta tedesca, percepisce il 40 per cento dell'incasso netto. L'agitazione tra comici e direttori di teatro si trascina ancora.
Ho parlato di Reinhardt. Ma è tempo di narrare anche a *Comoedia* che quest'uomo già arbitro delle scene tedesche, non è più un idolo dinanzi a cui ognuno si prosterna.
Gli iconoclasti battono al tempio.
L'allestimento scenico alla Reinhardt è considerato gonfio, sfarzoso, scrupoloso nel curare il particolare, ricco di luci, capace di strappare un grido di meraviglia alle folle, ma privo di anima, sontuoso ma freddo.
Una giovane corrente chiama a sé molti spiriti. Vuole un ritorno alla semplicità della linea, alla bellezza schematica; un ritorno che rammenta il preraffaellismo dell'arte pittorica. La lotta è viva e sorda. La nuova scuola ha nome «teatro nuovo» ed invita a spettacoli mattutini, cercando ansiosa un'aula, preparandosi a vive polemiche nel dar battaglia. Il pubblico di quelle riunioni è giovanile; assiepa le ultime gallerie; è un pubblico di giovani attori e di attrici, di pittori e pittrici, di scrittorelli e di scrittori arrivati.
Uno dei capiscuola è Bertoldo Brecht. Il suo dramma, rappresentato quest'anno, generò uno *scandal* rumoroso. Ma *scandal*, in Germania, vuol dire pubblico che applaude e pubblico che fischia; gente che grida evviva, e gente che urla abbasso.
Certo quanto Brecht ha offerto con il suo *Baal*, è l'antitesi di quanto Reinhardt ha mostrato nel *Cerchio di gesso* di Klabund. L'antica Cina, l'antico sfarzo della gran Corte d'Asia che il Klabund descrive, poté concedere a Reinhardt di accendere le più variopinte lampade dalle fogge più strane, aprire e chiudere paraventi di sete costose, rivestire attori e attrici di costumi ammalianti, costrurre pagode, troni dorati, far fiorire sul palcoscenico miracolose aiuole di cuscini dai girasoli contorti.
Ed ecco *Baal*. Un fondale con su dipinti alla svelta due pini: è la selva. Un fanale giallo nella scena buia: è la via solitaria del villaggio. Un tetto che sporge: è la capanna. Le luci segnano il contrasto: bianco, e ombra. Nessuna sfumatura, nessuna indulgenza alla sentimentalità, o all'amore della coreografia.
Brecht è sorretto dai giovani, Reinhardt dalla cultura ufficiale, dai critici illustri poco amanti del nuovo, dalle folle che adorano gli idoli ed i miti. Reinhardt è un gran generale che difende le sue posizioni : Brecht, e la sua schiera, attaccano.

GHERARDO Hauptmann è ritornato d'Italia ed ha attraversato questa sua ampia e grigia patria per ritirarsi su nella lontana Slesia, nel suo castello che guarda nella landa sconfinata. Fortunato questo uomo che può concedere al suo spirito la gioia di due contrasti così ricchi di verità e di insegnamenti: il riso, il tumulto d'iridi sul mare di Rapallo; e l'urlo del vento dì Slesia, le nebbie nordiche da cui pare si elevino i fantasmi ed i gnomi delle saghe del settentrione. Ma anch'egli ha posto il campo dell'arte a rumore. Egli ha risposto un secco no al ministro prussiano della cultura che lo ha nominata membro dell'Accademia della Poesia, istituita da poco tempo nella capitale prussiana.
L'autore de *I tessitori* e de *La campana sommersa* ha scritto al ministro che se è utile e degna cosa l'Accademia di belle arti e della musica, perché occorrono istrumenti, musei, edifici, scuole per raggiungere la perfezione in quelle arti, un'Accademia della Poesia è inutile. La poesia è libertà. Un'Accademia di Stato dà a chi ne è eletto un senso di dipendenza statale, di dipendenza quindi burocratica. Una burocrazia dei poeti? Ohibò! E Gherardo Hauptmann ha risposto no. Ma non tutti ragionano come questo vecchio dalla testa goethiana. Molti scrittori attendevano ansiosi l'invito, e quando giunse, non scrissero, ma telegrafarono il più squillante sì. Ora il rifiuto del poeta è giunto come uno schiaffo per loro. È giunto come uno smacco politico pel ministro. La polemica artistica arde accanto ad altre discussioni politiche ed economiche di ben più vitale argomento. Pare impossibile che mentre l'Europa è turbata ancora dallo spettro di orrende vicende di ieri e qui in

Germania gli spiriti sono rivolti ai problemi immani che la nazione dopo la sconfitta è chiamata a risolvere, pare impossibile che cuori e intelletti si balocchino ancora con le feluche e gli spadini degli accademici e delle accademie, che pur sepolte accennano a rinascere.
Per buona fortuna Gherardo Hauptmann intanto ha risposto no. E per buona fortuna il pittore romano Aldo Severi ne ha ritratto la bella testa leonina senza feluca in capo. Questo quadro del pittore italiano è dei migliori tra quanti – e sono ormai tanti! – effigiano il gran poeta tedesco. Ed è bella questa comunione d'arte. Anche Goethe scendeva giù lungo il freddo corridoio del Brennero e nel caffè del Greco a Roma si indugiava a ragionare coi bizzarri scapigliati spiriti italiani. L'incontro del drammaturgo teutone e del pittore romano è avvenuto in riva al mare di Rapallo. Ed ora il castello di Gherardo Hauptmann vanta una mirabile tela di più.

VALESCA Gert è andata anche a Parigi a mietere applausi. Nella città sacra ad ogni raffinata eleganza questa danzatrice berlinese ha destato un senso di stupore e vive discussioni. E ve n'è ben donde.
Valesca Gert impersona mirabilmente quel tipo d'arte mimica che va per la maggiore in terra tedesca, e vien detta: *Grotesque*.
Il grottesco della danza. È caricatura, e al tempo stesso, tale non è. È parodia, ma anche creazione. È umorismo, ma talvolta assume atteggiamenti gravi.
Ho veduto una danza: *La morte*.
Dite, Valesca Gert, questa vostra *Morte*, è un grottesco essa pure? La danzatrice avanzava sul palco affondato nell'ombra. Avanzava mentre le musiche tacevano e solo un rullo di tamburo accompagnava il passo. Il passo: non volteggi, non piroettamenti, non slanci come per librarsi nel cielo. Un passo, ritmico, pesante, marcato. La bocca è chiusa, i pugni son serrati e tesi innanzi come per percuotere. Un passo: e Valesca Gert avanza. Un passo, una pausa: e Valesca Gert avanza. Avanza sempre, cupa, paurosa, silenziosa. È un incubo. È un sogno molesto, è una fantasima. Nulla la trattiene: ella avanza. Sì, ella ha bene danzato, così, senza piroette, la morte.
Questa danzatrice gode della più gran popolarità. Ella giudica il suo corpo come un docile strumento della sua arte. Vale per lei come l'archetto o il clavicembalo per il musico. Cosicché ella mostra questo suo corpo senza ritegno, senza falso pudore, senza ostentazione. Mostra e discute di queste sue anche e polpacci come parlasse delle beltà di una statua insensibile; d'una statua di carne che danzi, e che non sia lei, Valesca Gert. Lei è l'anima, la vile carne è l'estrinsecazione di questo suo spirito.
Cosicché ella è detta audace, è tacciata d'impudicizia, e quando ella apparve in talune feste invernali si gridò allo scandalo. Allo scandalo, poiché ella si torceva serpentina, si rovesciava quasi fosse snodata alla vita, e punto si curava se molti o pochi centimetri di nudo apparivano oltre i limiti concessi dalle leggi della mondanità.
Ella danza così nelle feste da ballo come sul palco, tra le luci della ribalta.
E se ella certo non saprebbe mai raggiungere la grazia di una Pavlova che danzi la *Morte del Cigno*, rimane la danzatrice straordinaria di cui parla Peter Panter nel *Weltbühne*, e quella di cui Bie così scrìve nel *Borsen Curier* di Berlino: «Valesca Gert è e rimarrà unica nel suo genere di danze grottesche».

1927.02.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 2	*Neidhardt von Gneisenau*	Hans Muller	*In Germania*

Berlino, febbraio.

Abbiamo finalmente potuto ascoltare anche a Berlino il dramma storico di Wolfango Goetz,

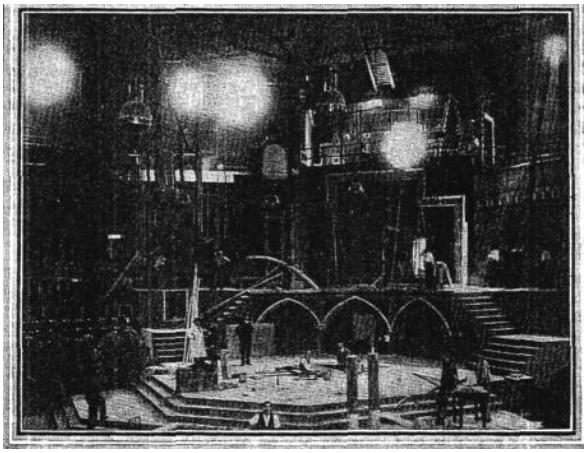
Neidhardt von Gneisenau che, dopo essere stato rappresentato in molte città della Germania, può dirsi oggi il maggiore successo della stagione berlinese. Il dramma è la glorificazione di un eroe delle guerre di liberazione contro Napoleone, il generale Gneisenau; ma fortunatamente esso si allontana di molto dalla consueta tradizione dei drammi storici. Il Goetz ha voluto infatti più che altro dipingere la tragedia dell'ambizione, il dramma dell'uomo cosciente del suo valore costretto a rimanere in secondo piano, del cervello che ha concepito il piano di battaglia e vede altri raccogliere gli allori della vittoria. Il dramma è naturalmente accolto con maggior favore dai partiti tradizionalisti; ma siccome volge in ridicolo i tre sovrani che hanno combattuto Napoleone, ha trovato una uguale approvazione anche nei partici repubblicani.
Werner Krauss, uno degli attori più notevoli delle scene tedesche, ha trovato nella parte del generale modo di far rifulgere tutte le sue eccezionali qualità di interprete ed è stato, fin dalla prima sera, applaudito più volte a scena aperta. La messa in scena di Reinhardt è, come sempre, superiore ad ogni elogio.
Dover-Calais di Julius Berstel, rappresentata alla Komoedienhaus è una gaia commedia che ha come protagonista una delle solite donnine moderne dagli atteggiamenti mascolini, ma dotata, in fondo, di tutti i sentimenti del suo sesso. Gladys si avvia a nuoto da Dover verso Calais, all'unico scopo di raggiungere con quest'astuzia lo yacht del miliardario Mister Sandercroft, feroce misogino, che da venti anni non accoglie a bordo nessuna donna. Ma non soltanto misogino è il Sandercroft, ma anche odiatore del mondo. Egli non mette mai piede a terra, non legge un giornale, ignora tutto quanto riguarda i suoi simili.
Il suo odio maggiore è per i giornalisti e scrittori; ed ora eccolo costretto ad accogliere a bordo Gladys, donna, scrittrice e giornalista! Potete indovinare il resto: come il misogino si innamori di lei, come tutti gli uomini che sono a bordo, dagli ufficiali all'ultimo sguattero subiscano il fascino della donna, come i tormenti della gelosia lacerino l'anima di Mr. Sandercroft, e come tutto finisca lietamente, dopo che Gladys ha rifiutato di restare a bordo e, dopo un lungo riposo, si è gettata nuovamente a nuoto per raggiungere la terra. Il dialogo è grazioso e spigliato; gli ascoltatori si sono divertiti ed hanno applaudito. Essi non chiedevano altro, né l'autore ha preteso di dar loro nulla di più.

1927.07.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 7	*Il miracolo*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*

Non siamo certo in grado di polemizzare con quel nostro drammaturgo che recentemente, dopo aver soggiornato nella capitale austriaca, negava ch'essa possa vantare un suo teatro.
Raoul Auernheimer, uno fra i più rappresentativi autori viennesi (al quale Lorenzo Gigli ha dedicato un efficace studio sulla «Nuova Antologia»), ha portato invece la discussione su di un piano diverso.
Il carattere degli abitanti e il volto stesso della città, chiusa in un anfiteatro di colline ridenti e tentatrici, il disegno architettonico delle chiese e dei palazzi, la Corte e la Chiesa che l'hanno dominata soprattutto attraverso esteriorità e lusinghe spesso menzognere, la miseria e i dolori in cui ognuno oggi si va dibattendo e che si nascondono sotto un abito gaio e dignitoso, le funzioni di maestra che continua ad esercitare sui paesi che un tempo furono le sue province e che oggi sono gli Stati che la chiudono, questi ed altri rilievi ci spiegano come «teatro e Vienna rimangano due termini inscindibili senza l'uno dei quali riesce impossibile di penetrare o anche soltanto di avvicinare l'altro. Non esistono che Parigi e Venezia, la Venezia del secolo XVIII, che possano eguagliare questa passione, anzi questa vita di Vienna».
E nel teatro viennese – soggiunge ancora l'autore citato – che spesso si appaga di descrivere ironicamente i costumi delle classi aristocratiche e quelli stessi del popolo, si riflettono evidenti la

coltura latina e la rappresentazione della vita secondo la tradizione della maschera italiana. Potremmo ancora ricordare come in tempi relativamente recenti il piazzale dell'Hohenmarkt richiamasse migliaia di cittadini ansiosi di godere lo spettacolo della «kreuzer komoedie». Potremmo indugiarci intorno alla curiosità ed al culto con cui il pubblico circonda i suoi attori tanto che cade ogni distanza fra esso e la scena. Ma ci condurremmo troppo lontano. E usciremmo soprattutto dal terreno fiorito del Festwochen.

Pensate, tormentarsi per quindici giorni nel crudele imbarazzo della scelta fra lo smagliante ed eccezionale programma di sedici teatri... Scribe e Tristan Bernard, *Vestire gli ignudi* (con degli interpreti, ahimè, che non ne avevano capito nulla) e *Il buon re* di Auernheimer, *La Regina di Saba* e *Lo chauffeur di Napoleone*, *Musica in maggio* (un titolo pieno di promesse, per un'operetta vuota di contenuto), *Periferia*, appena uscita dal cassetto di Frantisek Langer, un giovane autore cecoslovacco, e quella vecchia decrepita di *Zazà* (adorabile però nelle vesti ultra moderne della Konstantin). E la *Missa solemnis* alla cattedrale di S. Stefano e Pergolesi nelle sale della Hofburg. E *Il giovane Medardo*, l'opera da cui Schnitzler ha ricavato la popolarità, oggi lievemente pesante, ingenua e cinematografica, ma pur sempre interessantissima per conoscere l'anima viennese qual era durante il periodo napoleonico e quale ancora si è mantenuta... Ma non vorrete certo che vi elenchi qui trecento lavori.



Durante la meravigliosa trasformazione del circo Renz, operata da Max Reinhardt.

Attraverso queste premesse intendevo appena ripetervi come il «teatro viennese» si presenta quale un ospite e un amico presso il quale nessuno può sentirsi straniero; e intendevo intanto disporvi ad un grave discorso che per ora posso enunciare in una sola, triste domanda: perché gli autori italiani si disinteressano del «teatro viennese»?

Prima di chiudere queste note sull'eccezionale programma del Festwochen dobbiamo accennare a quella che indubbiamente è stata la sua più alta significazione e, quindi, per legge di contrasto, ad una coserellina semplice, molto semplice.
Dobbiamo accennare a *Il Miracolo*, leggenda in otto quadri di Karl Pollmoeller. Ma l'autore non conta. Chi trattiene tutta la nostra ammirazione è Max Reinhardt. Max Reinhardt domina oggi le scene di Vienna, di Praga, di Budapest, di Berlino. Reinhardt va e viene dalle Americhe. Si ha veramente ragione di ripetere: «Reinhardt über alles». Indubbiamente di questo spettacolo i lettori di «Comœdia» avranno avuto qualche eco attraverso le rappresentazioni date negli altri paesi. Vienna, che non lo vedeva ormai da prima della guerra, ha gridato ad un primo miracolo quando ha veduto il bruttissimo circo Renz trasformato in una autentica cattedrale, in una gloria di colonne gotiche, di pulpiti, di altari, di cripte, di tombe sepolcrali, di decorazioni chiesastiche. Cosa bellissima è la Madonna; e tanto più bella appare perché da statua diviene creatura viva e il suo volto celestiale scende fra la folla che ammalia nel misticismo della sua luce. (Essa è lady Diana

Manners e siamo grati a Reinhardt di averla scoperta e condotta fuori di quel suo castello inglese dove probabilmente nessuno di noi l'avrebbe conosciuta). E anche la Nonne – Rosamond Pinchot – ci conquide, con quel suo sbigottimento che la bufera ha sorpreso fuori del suo nido.
Reinhardt ha portato la pantomima al massimo dell'elevazione ed ha raggiunto effetti coreografici perfetti, impareggiabili (non crediamo di esagerare dicendo così). Tuttavia, anche non volendo accennare all'abuso del sacro e del profano che succedendosi e cozzandosi crudamente feriscono il nostro sentimento e la nostra sensibilità, non usciamo dall'ambito della pantomima e i nostri occhi finiscono col rimanere abbagliati e stanchi.
E poi, nell'ordine meraviglioso a cui s'informa la rappresentazione, ci sembra di vedere un alcunché di matematico, quasi diremmo la dimostrazione di un teorema ad uso scolastico. Ai fiori artificiali, anche a quelli più meravigliosi, noi italiani preferiamo ancora quelli vivi e freschi.

Ed ecco appunto dei fiori di campo, anzi delle sponde del Danubio. Ecco la coserellina semplice, la quale, vicino ad un miracolo di cerebralità che potremmo dire sorto dalla somma di tutte le conquiste della tecnica scenica, ha la virtù opposta... come la favoletta che le nonne raccontano ai nipotini.
I borghigiani di Spitz, dunque, che sulle rive del Danubio si raccolgono spesso a leggere la cronaca delle loro valli, ne hanno scelto i quadri culminanti e ce li hanno presentati sul piazzale della loro chiesa. Pensate, dei borghigiani, come quelli di un villaggio qualunque delle campagne, diventare autori ed attori. E c'era un ruolo e un posto per tutti, per il figlio del farmacista, per l'ultimo degli zoticoni e anche per i grossi cavalli del macellaio. E i quadri riuscirono così carini che metteva proprio conto d'essere fra gli spettatori.

1927.08.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 8	*Periferia*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*

Franzi è un modello di «apache» cerebrale e per bene come se ne incontrano specialmente a teatro. (Non diciamo «soltanto», perché tanto l'autore di questa *Periferia*, il cecoslovacco Frantisek Langer, quanto Max Reinhardt a cui dobbiamo la sua presentazione ci hanno avvertiti di averlo scrupolosamente studiato nei bassifondi di Praga).
Facciamo la conoscenza di Franzi quando, uscendo da una parentesi carceraria, trova la stanza che prima era sua, occupata da Anna, una donna di abbastanza facili costumi. Che si slanci su di lei come un animale a lungo incatenato, che quindi le si affezioni con quel poco o molto di sincero e di buono che ha dentro di sé, e che un bel giorno, dopo di averla sorpresa in soverchia confidenza con un uomo, venga a parole con costui, e che costui, preso da un colpo apoplettico, se ne vada diritto filato all'altro mondo, destando negli amanti il timore di venire scoperti e denunciati come assassini... questi primi episodi sono abbastanza logicamente incatenati. Ma, a questo punto soltanto ha inizio il vero dramma, che noi, insieme con Franzi, credemmo il dramma del rimorso e che invece, all'ultimo quadro, ci si rivelerà come il dramma dell'amore o, se volete, della gelosia. Intanto Franzi, caricatosi il cadavere sulle spalle lo porta in un vicolo oscuro dove egli stesso lo farà scoprire dalla polizia. E questa non sospetterà affatto quanto è accaduto, trovando le tasche del morto foderate di bigliettoni e di oro. Anzi, in premio di quella che è ritenuta la sua opera pietosa, Franzi riceverà dalla vedova un lauto compenso e lo spoglio della guardaroba fra cui un frac nuovo fiammante che gli permette di presentarsi in un bar e di esibirsi con Anna come ballerino di professione. Ha dunque raggiunto una invidiabile posizione e potrebbe godere l'amore della sua Anna (anche se la sua eleganza non è tutta frutto di oneste fatiche) e le passeggiate romantiche con luna e chitarra, e il cinematografo e gli amici riconoscenti.
Ma questa sarebbe una felicità troppo borghese, indegna di un «apache» che si rispetta. Il nostro Franzi ha chiuso dentro di sé un destino che lo perseguita, che gli avvelena ogni gioia, che di

continuo gli proietta sulla strada l'ombra di quello che, sia pure senza sua colpa, ha visto morire. Finché è preso dal bisogno disperato di confessare, di espiare. Quelli a cui si confida lo deridono, nessuno lo prende sul serio, neppure lo stesso commissario di polizia per il quale la pratica di quella tal morte in un vicolo della città è una pratica evasa da un pezzo. (Un giorno questo suo incubo lo perseguiterà perfino in un cinematografo ed egli griderà delle frasi sconnesse per cui il pubblico incomincerà a rumoreggiare; e allora uno dei suoi amici, forte della sua autorità di «pubblico impiegato» − è infatti l'accalappiacani municipale – lo spingerà fuori dell'uscio come uno scolaretto insolente).
Finalmente, dopo tante disavventure, Franzi e Anna si ricoverano sotto il viadotto di una ferrovia e lì sotto incontrano un uomo che vive al margine di ogni consorzio sociale, per metà pazzo e per metà paradossalmente savio; sarà costui che restituirà all'apache la quiete, una quiete beffarda e crudele, trascinando Anna a confessare i suoi innumerevoli e bassi tradimenti e dimostrando a Franzi che egli aveva confuso il rimorso e l'orrore di quella morte con la minaccia che anche senza vedere in volto aveva sentito pesare su di lui, cioè la minaccia contro la sicurezza del suo amore e del suo possesso.

Ma né Reinhardt che ci diceva di aver raccolto colla messa in scena di *Periferia* una delle sue maggiori soddisfazioni, né il pubblico che per due mesi ha affollato con degli «esaurito» il Josefstadtheater – e continuerà ad affollarlo nella ripresa invernale – nessuno potrà dire di essere stato attirato dalla favoletta che vi ho raccontato.
Periferia non ostenterebbe che dei lamenti di un abusato e stantio realismo se Reinhardt non avesse scavato oltre la sostanza di questi dodici quadri per portare in primo piano, in piena luce, tutta una gamma sfolgorante di particolari che riuscirebbero anche pettegoli e potrebbero soffocare il complesso del lavoro se non fossero armonizzati con somma arte.
Siamo ad una esposizione di ritratti e di caricature dove il pubblico ignorante ha bisogno di essere richiamato con dei numeri di cinematografo e di music-hall? Siamo nel semplice pittoresco? Usciamo dal teatro ubriachi soltanto di impressioni, e di colore e per l'anima ci accorgiamo di non avere raccolto nemmeno un pensiero o il germe di un'idea?
Non saremo certo noi che getteremo una parola fredda nel fervore e nel furore degli entusiasmi viennesi.
Vogliamo anzi rilevare che uno dei metodi per risolvere quella crisi del teatro di cui si discute spesso in Italia e altrove – non certo a Vienna dove, in parte per merito del pubblico, in parte per merito degli uomini di teatro, tali discussioni sono sconosciute – uno dei metodi per risolverla potrebbe appunto consistere nella collaborazione fra tutti quegli elementi che sono atti a «divertire». Oggi non sapreste appagare nemmeno i bambini con delle semplici favolette. E il pubblico d'oggi, che dispone di scarso tempo e di molte pretese, si riconoscerebbe meglio servito se nella stessa sera contemporaneamente all'arguta vivacità di un dialogo e di una scena gli offrisse qualche numero di music-hall, ad esempio, o di un cinematografo.
L'interpretazione di *Periferia* ci fa osservare ancora una volta come alcuni dei teatri viennesi dispongano di un insieme di attori al quale, ahimè, non si è assuefatti in altri paesi. Si pensi che Moser (il commissario di polizia), che appare in una sola scena, e Sokoloff (il giudice-confessore), che appare in due scene, sono entrambi attori di primissimo ordine. Un impeccabile Franzi è poi Hermann Thimig mentre vorremmo poter dire più a lungo della signora Servaes (Anna) che nessun'altra parte si era mostrato (*sic*) così ricco di potenza espressiva, delicata, e drammatica a un tempo.
Un insieme altrettanto buono ha avuto *La maschera e il volto* di Chiarelli che continua a tenere con successo il cartellone in queste sere estive. Dobbiamo par particolarmente nominare Waldau (il banchiere Zanotti) Delius (conte Paolo Grazia), Hans Thimig, la signora Servaes e la signora Bard, trasportatesi di recente a Vienna da Berlino, la quale ha assunto deliziosamente la maschera di Savina Grazia.

1927.11.20	«Comœdia»	Anno IX, n. 11	*Periferia*	Carlo Richelmy	*Ribalte viennesi*

Ci scusi il lettore se in pieno novembre facciamo l'elogio dell'infaticabilità estiva degli attori viennesi.
Basti dire che Grunwald, uno dei comici favoriti dalle platee, attese precisamente l'agosto per aprire un suo salone al quale seppe trovare un nome che ne dice perfettamente il programma: «teatro del boulevard».
Non rimangono chiusi che i teatri di Stato e per un solo periodo di quarantacinque giorni e gli attori uscendo dall'insieme consueto vanno ad occupare i posti lasciati vacanti da quei compagni che si radunano in compagnie provvisorie per rallegrare il pubblico delle varie stazioni d'acque o che partecipano nella qualità d'interpreti o di testimoni al Festpiel di Salisburgo, o che (ma questo è il caso soltanto di qualche attrice di primo ruolo) si ritirano in qualche rifugio lontano dai rumori della scena.
Volendo essere esatti nell'annunciare la ripresa autunnale, dovremmo dire che si cancella dai cartelloni quel repertorio stantio e leggerino che viene consigliato dalla duplice diserzione (quella sopraccitata degli attori e quella dei centomila viennesi che sciamano fra i laghi e le foreste e rappresentano appunto se non il pubblico più intellettuale, certo quello più esigente) e i direttori si affrettano a «cucinare» dei lavori seri e pretenziosi che mettano subito alla prova l'acuto ingegno dei critici e l'insaziata avidità degli spettatori.
Veramente il teatro sul quale, e gli uni e gli altri puntano di più la loro attenzione, quello della Josef, continua a sfruttare da parecchi mesi il successo di *Periferia*. Si potrebbe anzi rilevare che la ripresa di quest'ultimo lavoro abbia segnato il vero debutto della nuova stagione, e non ci meravigliamo che Reinhardt, il quale come abbiamo già segnalato, con *Periferia* ha raccolto uno dei suoi maggiori trionfi, si sia affrettato ad assicurarsi il nuovo lavoro di Frantisek Langer, *Grand Hôtel Nevada*, senza tuttavia stabilire se lo rappresenterà prima a Berlino o a Vienna. Ma questa ripresa non poteva certamente far trascurare gli altri impegni di Reinhardt e il Joannes Strauss th. è venuto in suo aiuto mutando la sua veste consueta che è quella dell'operetta. Per arrivare a una tale decisione, osserverete, Reinhardt doveva avere fra le mani un lavoro assolutamente eccezionale. Infatti questo *Triplice matrimonio* di Anna Nicholson è stato rappresentato ininterrottamente in America per non so quanti anni allo stesso modo come *All'insegna del portafortuna* (una novità questa del Burgtheater) dopo essere stato consacrato a quel Stage Society di Londra che ha introdotto in Inghilterra *Sei personaggi* e autori quali Cecof (*sic*) e Kaiser, è stato rappresentato durante ben nove mesi al Hayrmarkel ed ha percorso tutti i paesi di lingua inglese, dall'Australia agli Stati Uniti.
Dei direttori così solerti come quelli viennesi possano rimanere indifferenti a tali successi? E invece, ahimè, né l'uno né l'altro di questi lavori che sono stati scelti ad aprire la serie delle novità hanno incontrato il favore del pubblico. Il quale avrà sempre dei gusti e degli umori che variano col variare del clima e della latitudine così come, dobbiamo riconoscerlo, non basta saper maneggiare la penna ed essere forse anche uomini di teatro per divenire degli efficaci traduttori. Ma invece d'indugiarci fra premesse e commenti accenniamo sommariamente alla favola.

ASHLEY Dukes, autore di *All'insegna del portafortuna* è stato ispirato nei suoi teatri dallo spettacolo, assai frequente nel suo paese, dei nobili che danzano coi domestici. Sennonché avvicinandosi ad una concezione negativa o almeno imbevuto di scetticismo egli ci presenta una dama il cui carattere e le cui tendenze si conciliano meglio con un domestico che con un nobile lord. E non pago di tale scoperta che gli avrebbe potuto suggerire una garbata novella, ci regala una serie di dialoghi e di aforismi che, letti e, sopratutto, meditati in una lunga sera invernale potrebbero anche piacerci.

Il doppio incontro dovuto ad un incidente di vettura – siamo agli albori dell'800 –, avviene in un'osteria da campagna e la schermaglia annuncia il suo epilogo fin dalle prime scene in cui il Lord si dichiara con una impetuosità alquanto volgare, mentre il suo domestico il quale è innamorato della dama fin da una lontana sera in cui l'ha scoperta a teatro e che ha imparato a ostentare tutte le virtù che il suo padrone indossa appena come un abito esteriore fino a diventare un autentico saggio vivente di filosofia, per dichiarare il suo amore e il suo rispetto trova espressioni delicate, lievi, quasi infantili. Ci sembra quindi anche troppo naturale che la dama preferisca il servo tanto più che essa troverà forse in lui qualche cosa di comune (non abbiamo detto ch'essa è ad un tempo attrice e amica del Principe Reggente del quale è ormai annoiata mentre il Lord ha avuto appunto l'incarico di raggiungerla...). Ma il nocciolo cioè l'umorismo della situazione è ben più profondo: pensate che il nobile Lord dopo di aver invano circuito la dama si accontenta dei favori della sua cameriera, mentre poi al cameriere filosofo racconta di aver goduto invece quelli della dama finché i due veri amanti non lo fanno rimanere a bocca spalancata prendendosi per mano e avviandosi a testa alta fuori dell'osteria oltre la quale li attende la loro felicità.
Abbiamo già detto che la lettura si raccomanda certo più della rappresentazione. Non dobbiamo tuttavia nascondere che il torto è forse anche in parte dell'interpretazione. La Wohlgemuth e l'Hartmann sono attori di grande valore ma devono essere inquadrati nelle austere tradizioni del Burgtheater e devono venire investiti di un atteggiamento eroico. La loro arte è certo magnifica, non forse la più adatta a esprimere tutte le sfumature...

1928.03.20	«Comoedia»	Anno X n. 3		Luigi Chiarelli	*Max Reinhardt*

Come va?
Forse tutto il suo repertorio di lingua italiana è in queste due parole; ma le dice e le ripete con tanta soddisfazione che non sapresti desiderare saluto più florido. – Come va? – E nel tendermi la mano, Max Reinhardt, l'uomo che ha allestito le più complete rappresentazioni teatrali del nostro tempo, mi guardò fiso e sorrise. Rimanemmo un po' così, silenziosi, a guardarci, a conoscerci. Era la prima volta che ci si incontrava, e cercavamo di identificare nelle nostre persone quel che l'uno s'era immaginato che l'altro fosse, e quel che reciprocamente sapevamo di noi. Ricerca di proporzioni, di rapporti. Ora egli era lì, davanti a me, e come per un'improvvisa determinazione, le sue idee, il suo gusto, il suo stile perdevano, di fronte al mio giudizio, le loro qualità astratte, assumevano concretezza, divenivano tutt'uno con la persona. Durante qualche anno egli mi aveva scritto, io gli avevo risposto; ma soltanto in quel momento il fatto che egli mi aveva scritto e io gli avevo risposto divenne una cosa positiva: persona viva in relazione con persona viva.
Eravamo nella sala da pranzo di un grande albergo dei Champs Elysées, convenuti per un banchetto in suo onore organizzato da Firmin Gémier. Da qualche anno lo zelo organizzativo di Firmin Gémier conquista cerchi sempre più vasti. E quel banchetto non aveva solo lo scopo di rendere omaggio a Reinhardt, ma faceva parte anche di un programma mondano di riavvicinamento della Francia alla Germania, corollario teatrale della famosa colazione di Briand e Stresemann a Thoiry.
V'erano raccolti, in quel salone, autori drammatici, attori, direttori di teatro, critici, giornalisti; e v'era anche qualche attrice e qualcuna di quelle signore che, giunte non si sa da dove, vestite d'abiti strani, con gli occhi cerchiati di bistro e cariche di monili, appaiono in ogni riunione di intellettuali, ignorate a tutti e delle quali tutti chiedono informazioni.
La colazione cominciò tardi perché si attendeva il Ministro dell'Istruzione Pubblica, il signor Herriot, che non venne. Quando si fu giunti al gelato cominciarono i discorsi. Discorsi. Ma uno ce ne fu, dopo quello fantasioso del compianto De Flers, dopo quello infiorato del Rivoire, dopo quello colmo di intenzioni politiche del Gémier, ce ne fu uno di Lugné Poe che mise in imbarazzo coloro che non vi trovarono ragione di divertimento. Lugné Poe, parlando un po' in francese e un po' in

tedesco con quella sua voce da attor tragico, dopo aver tessuto l'elogio di Max Reinhardt, volle ricordare un altro banchetto che egli stesso aveva organizzato prima della guerra in onore del Reinhardt. – Allora... ricordate, signor Reinhardt?... fummo in pochi – disse Lugné Poe – ché gran parte di coloro che io avevo invitato, risposero chiamando a soccorso del loro rifiuto le tradizionali ragioni di salute, di famiglia, di affari. Quel giorno non ardii mostrarvi le giustificazioni di tutti quei disertori; ma oggi, oggi che in tanti e così cordialmente vi festeggiamo, oggi vi do quelle lettere che ho conservato. – E in così dire mosse dal suo posto, e traversata la sala con i suoi lunghi passi da eroe wagneriano, depose sulla tavola d'onore, dinnanzi al Reinhardt, un grosso pacco di lettere. Se improvvisamente si fosse fatto buio, sia pure per un attimo, quel pacco di lettere sarebbe scomparso. Ma la luce era ferma e chiara, e quelle lettere rimasero lì, e molti non osavano di guardarle. Finalmente, con un gesto che voleva essere perdonato, il Reinhardt le prese, e volse intorno un sorriso d'assoluzione, ché egli ben sentiva l'imbarazzo di tanti che poco prima s'eran dichiarati suoi amici ed ammiratori di vecchia data. Poi si levò a leggere il suo discorso: discorso forbito, misurato, geometrico, scritto col compasso. Ho sempre dimenticato di domandargli se, ritornato all'Ambasciata tedesca dove era alloggiato, egli abbia aperto il plico e letto le lettere.

La mattina dopo il banchetto andai all'Ambasciata di Germania dove il Reinhardt mi attendeva.

Indugiai un poco, prima di salire, nelle sale a terreno. Dalle grandi vetrate entrava una luce serena. Fuori, il giardino deserto e silenzioso, lindo nei suoi verdi disegni, sorrideva al candido sole di marzo. Nelle sale tutto era ordinato e freddo. E non si poteva distogliere dall'animo una certa tendenza alla riflessione che nasceva dal ricordo della storia recente.

Salii. La camera nella quale il Reinhardt mi attendeva era al secondo piano; un salotto con qualche mobile del secondo impero liscio e lucido. Nel mezzo c'era una tavola rotonda coperta da un tappeto di panno rosso. Sembrava di essere nella camera di una villa di campagna, dove i mobili dormono in silenzio per lunghi mesi, ignari del segreto lavoro dei tarli.

– Come va? – E sorrise.

Il sorriso di quest'uomo non si dimentica. Sembra che il suo volto, modellato con energia, si maturi allorché il sorriso lo invade, che ogni linea, ogni piano trovi un suo sviluppo espressivo. Sorriso che non finisce in quel po' di letizia che manifesta, ma che è il principio di una maggiore espansione, l'annunzio di una risata che, quando giunge, è come la vasta risonanza d'uno strumento che dia la sua voce più piena. Allora è lui. Non ricordo di aver veduto ritratti del Reinhardt, ma chi lo ritrattasse mentre ride ci darebbe il più fedele documento della sua personalità.

Seduti intorno alla tavola rotonda, il Reinhardt il suo segretario ed io, poco ci mancava che sembrassimo tre diplomatici d'alta levatura riuniti segretamente in quell'Ambasciata per discutere, come si vede in certe vecchie litografie, qualche difficile trattato. Invece fumavamo sigarette e parlavamo di teatro; si fumava anzi più che non si parlasse. Il più loquace era il segretario, un signore russo, il quale legava le nostre rare frasi andando da me a lui con la parola e con lo sguardo come una macchina per tessere conversazioni.

D'altronde non avevamo gran che da dirci. Dal canto mio tutto si riduceva ad un controllo che poche domande bene assestate riuscirono a darmi. Volevo accertarmi di aver compreso giusto il suo programma teatrale; come cioè, secondo lui, si dovesse montare uno spettacolo, quali fossero il valore e la funzione dell'allestimento scenico, se si dovesse tendere verso un teatro teatrale e infine se il divertimento fosse lo scopo che l'opera di teatro deve proporsi e raggiungere. Poche risposte bastarono a convincermi. Il suo spirito e la sua tecnica orientati verso la festa, derivavano chiaramente dallo stile secentesco, e di quel tempo egli riportava in onore la grandiosità costruttiva, le felici soluzioni prospettiche, il gusto di gaia solennità che ogni rappresentazione deve avere.

Eravamo entrambi soddisfatti che tutto il colloquio si riducesse a frasi di assaggio. Il grosso del discorso, come ho detto, era fornito dal segretario russo, il quale amplificava e conferiva abbondanza alle nostre parche locuzioni. E si alzava, passeggiava, fumava, sollevava di tanto in tanto le tendine di mussolina bianca ornate in fondo da un merlettino casalingo, per guardar fuori, dandoci l'impressione che egli studiasse gli umori di una grande folla che fosse giù nella strada ad attendere la conclusione del colloquio.

Max Reinhardt lo vidi in funzione di direttore a Vienna, in quell'officina della Josefstadt dove egli intraprende le sue pittoresche invenzioni. Una grande tavola bianca da ingegnere, era in mezzo alla platea. Sulla tavola, una lampada con un paralume verde, illuminava i fogli di carta sui quali egli andava annotando le osservazioni intorno alla prova che si svolgeva sul palcoscenico. Seduto a fianco del Professore c'era il direttore del teatro. La sala era sommersa nell'ombra e in quell'ombra il quadro del palcoscenico illuminato appariva nitido ed animato.

Si provava una commedia straniera. Gli attori, provenienti da vari teatri dell'Austria e della Germania, come la Bards, per esempio, che s'era mossa da Berlino, e il Waldau ch'era venuto da Monaco, provavano col ritmo proprio a tutti gli attori del mondo: gente che cammina su un terreno sicuro e che parla con un tono di casa. Una battuta, un movimento si ripetevano una o più volte, finché non avessero preso il loro colore e raggiunta una precisione, per così dire, meccanica. Daccapo e daccapo. Storia di tutte le prove.

Il Reinhardt, seduto al suo posto di osservazione col capo poggiato su una mano, guardava. Di quando in quando prendeva un appunto; e talvolta, per una correzione immediata, si rivolgeva ad alta voce al direttore di scena che seguiva la prova stando sul palcoscenico fra gli attori. E si ricominciava, si modificava, si perfezionava. Il metodo del Reinhardt consiste appunto in questa continua cura del particolare nell'isolarlo, in modo che viva di se stesso, come una gemma nella vetrina di un gioielliere. Ma questo senza frangere l'unità dell'opera, senza turbare i rapporti fra le parti, conservando intatta la grande architettura che ha disegnato per la rappresentazione, e che rimane sempre il fine da realizzare. Ogni volta che nel corso dell'opera si presenta il motivo di un divertimento, una danza, una musica, un canto, egli vi dedica tutte le sue cure, cercando di trarre da tali elementi tutto quel che possono dare di dilettoso. Particolari anche questi, che debbono entrare nel quadro dello spettacolo come note di colore destinate a mettere in valore gli altri colori. Il discorso scenico, poi, si svolge accompagnato dalle posizioni degli attori che variano di continuo.

L'acuto e lucido senso teatrale del Reinhardt ha compreso che il dialogo drammatico, essendo per sua natura sintetico, esprimendo cioè i momenti essenziali dei sentimenti e delle idee, non può essere detto in uno stato di immobilità, ma conviene che le persone passino quei ponti, che le figure del discorso superano idealmente, per congiungersi l'una all'altra. Ed è con questa minuta, scrupolosa, vigile cura delle frazioni che egli riesce a comporre le grandi unità di spettacolo, chiare e solide come il *Miracolo*, per esempio, o *Periferia*, che è una delle sue ultime composizioni.

Finito l'atto il direttore di scena scese in platea. Il *Professor* gli consegnò i fogli sui quali aveva annotato le sue osservazioni, e con poche parole gliele illustrò. Poi mi venne incontro.

– Come va? – E mi mostrò un esemplare d'una grande rivista illustrata italiana nella quale era figurato uno scenario del *Bugiardo* del Goldoni, riprodotto da quello che vedemmo all'*Olimpia* di Milano quando la commedia fu rappresentata da Emilio Zago e da Antonio Gandusio.

– Quest'autunno tornerò in America per darvi un corso di rappresentazioni. Fra le commedie che ho scelto c'è anche il *Bugiardo*. E questo scenario mi piace molto.

Oggi che scrivo egli è a New York. E il pensiero che nel suo bagaglio abbia portato anche un'opera del nostro caro e grande poeta comico, m'ha mosso a parlare di lui.

– Com'è recitato in Italia il *Bugiardo*? Bene, non è vero? – E i suoi occhi chiari si fissano lontano. Intorno, il teatro pare che s'illumini un poco. È tutto veneziano: l'architettura, le decorazioni, i mobili, le stoffe. Così l'ha voluto Camillo Castiglioni con italiana munificenza.

Poi la prova ricominciò.

1928.06.18	«Il Tevere»			Anton Giulio Bragaglia	*Reinhardt ritorna ad Hollivood (*sic*)*

BERLINO, giugno.

Sono stato a sentire la *Signora delle camelie* al Kammerspiele del Munchner Schauspielhaus.
Avevo letto su un manifesto: «Recite eccezionali di Asta Nielsen». O perdinci, non si era fatta monaca?
Ma, direbbe Campanile, se Asta Nielsen non si è fatta monaca, è almeno venuta a Monaco. Oh, le arguzie!
Il signor Gregor Ohmara, un russo marito della Nielsen, forse anche ebreo perché fa teatro intelligentemente, ha ridotto la *Signora delle camelie.*
Se vedeste come l'ha ridotta, poveretta. Ma va benissimo. Solo è un'altra cosa. Si tratta di libero rifacimento. L'unica dimenticanza è il romanticismo; e certo, scusate se è poco. Ma il Ohmara ha voluto fare evidentemente la cosa alla Vedekind (*sic*). Epoca moderna, sentimenti moderni, cioè passione d'amore asciutta e violenta, taglio in molti quadri, questa *Cameliendame* è in fondo la storia d'una «cocotte» da romanzo ferroviario. Smarrita del tutto l'atmosfera di Dumas, il lavoro s'apre con un «fox trott» che da noi si suona in tutte le sale da ballo. È in costumi moderni, ma, stranissimo, i mobili sono di cinquant'anni fa. Messinscena davvero mirabile e struccata, con luci da teatro italiano (quelle che scoprono le magagne dell'apparato). Nessun effetto, dunque, e soprattutto nessun clima. È stato per me triste veder così decaduta l'arte della illuminazione scenica nel teatro artistico di questa città, dove il problema della luce è stato quasi tenuto a battesimo. Mancando l'atmosfera, tutto è apparso antiromantico; e, se aggiungete i gesti da forzuti che tanto spesso sfuggono agli attori tedeschi, la faccenda si fa irritante.
Ma per fortuna, c'era Asta Nielsen. È, questa, una attrice di potenza non comune. Era logico aspettarsi i migliori mezzi suoi in quelli stessi da lei usati al cinema. Ora è ingrassata – (ahimè: tutte le donne interessanti ingrassano!) – ma è alta e difende ancora una linea. La sua voce non è troppo dura, e possiede una certa educazione. Ogni volta che questa danese sbaglia, è quando si lascia andare agli scatti tedeschi. Ma pure ella ha naturalezza e colorito. Anche per un italiano. Intendo dire che, spesso, i modi degli stranieri non rispondono alle convenzioni nostre. Solo i grandi stranieri, con l'altezza assoluta delle espressioni, raggiungono l'universale.
Per molti accenti e ritmi, ecco una grande attrice in Asta Nielsen. Ella sente al vero, e un poco rimane soffocata dall'eccesivo farsi trascinare dal sentimento. È grande scuola italiana dell'Ottocento, e russa d'oggi, quella di dominare per più della metà l'abbandono, in quanto l'arte, se è estro, è pure controllo. Ma il difetto di questo eccesso, diciamo pur bisticcio, non impedisce alla Nielsen misure alte e potenti. Essa piange al naturale per tre quadri, con una intensità di sofferenza e con un'abbondanza di lacrime da meritare i complimenti di ogni tecnica, o poetica, antioca e moderna.

***

Qui alle cinque del pomeriggio i teatri son tutti esauriti. Una poltrona costa in media una cinquantina di lire. L'Opera cambia produzione ogni sera: Wagner, Verdi, Puccini tutti con messinscene grandiose e tira avanti una stagione a cambiar opere con lontane riprese di una sera. In quasi tutti i teatri ha ingerenza lo Stato, per sovvenzioni e controlli. Ecco un paese dove il teatro non è morto davvero: ecco un paese dove il cinema non mette paura, e sta nel giusto conto che merita.

***

La cinematografia d'avanguardia è da noi in Italia ancora soltanto una «chimera» mia di dieci anni fa. In Germania c'è una piccola produzione, invece, per la quale viene usata la terminologia della pittura futurista; «tentativo», «esperimento», «come io vedo», «simultaneismo», «scomposizione» con cento altre parole dell'espressionismo.
Il pittore Richter è riuscito a far proiettare in un gran Kino[…] un suo film cosiffatto. Ivo Pannaggi, il noto pittore futurista che vive a Berlino, è accorso a vedere la première ma è accaduto un guaio inatteso davvero: il lavoro non gli è piaciuto, sebbene modernista.

Apriti cielo! Il lunghissimo artista s'è alzato in piedi fischiando all'italiana e protestando in lingua tedesca, perché Pannaggi parla anche il russo (sempre soffietti!) e con quei fischi, inusitati a Berlino, ha scavato un paurosissimo vuoto nella sala. Il pubblico, sconcertato, s'è riavuto poco a poco. Qualcuno ha aderito alla protesta, Pannaggi ha proseguito col suo leggiadro sfottetto; a questo si sono uniti molti, e, poco alla volta, s'è mandata a scatafascio la rappresentazione, come s'usa fare in Italia quando «non va».
Sistemi d'importazione.
Ma, nonostante Pannaggi, il film d'avanguardia esiste a Berlino: e possiede anche qualche saletta speciale.
Considerati d'eccezione sono quassù i vecchi films di Chaplin, Harold Lloyd e B. Keaton.

***

È adorabile rivedere questi lavori. Posseggono, sto per dire, un sapore quattrocentesco.
Sono d'eccezione anceh i films russi, eseguiti con una tecnica speciale, che somiglia molto alla Commedia dell'Arte. I direttori russi, lavorando per conto dello Stato, riproducono tutto dal vero: improvvisano o provocano fatti veri e li adattano alle loro storie. Il lavoro più lungo da fare, è dunque il montaggio del film, dato il mostruoso e caotico materiale accumulato. Per attaccare una pellicola ci vogliono sei mesi. Ma risultano cose di singolare potenza. Cose di Stato, si capisce. Chi potrebbe lavorare con una simile tecnica? Solo con queste si riesce a impressionare le masse, a scopo di propaganda. Sono colpi sicuri. Non ci si resiste.

***

Max Reinhardt scrive poco o niente. Non ha mai pubblicato dei libri. Appena qualche articolo. Mi ha detto una volta: «È inutile scrivere, predicare, polemizzare. I critici letterari del teatro non capiscono, non vogliono capire, non capiranno mai. Gli altri, che sentono il teatro, non hanno bisogno dei miei articoli. Eppoi con le polemiche non si finisce mai. Voi attaccate, quelli rispondono, voi replicate, l'altro pure e così non si finisce più. È una catena dannata. Si perde tempo. Ci si distrae. Noi invece dobbiamo farlo il teatro: non già perdere tempo a parlarne».
Recentemente, però, Reinhardt ha pubblicato un altro articolo. Un avvenimento! Ma a proposito dei nostri guai, diciamo però tutti le stesse cose. Male comune, lamento comune, medicine comuni.
Il concetto della importanza sempre maggiore acquistata dal corago-apparatore, riuniti in un solo direttore nel teatro moderno, è concetto anche da me trattato l'anno scorso nella «Fiera Letteraria» a proposito della Trinità Drammaturgica. Si capisce che se l'autore e l'attore sono la stessa persona e comprendono, come dice Reinhardt, magari anche il direttore, la realizzazione scenica rivolterà (*sic*) più fedele. Io però nego che sia la migliore. Non credo affatto che Molière abbia dato le migliori edizioni delle sue commedie. Perché crederlo? Forse perché era un grande autore? La collaborazione del terzo arricchisce e non impoverisce l'estrinsecazione.
– Reinhardt – abbiamo osservato – scrive che gli autori di oggi non sappiano più il loro mestiere.
Noi l'abbiamo detto in un altro modo: «Abbasso i letterati! Il teatro ai teatranti come la terra ai contadini». Gli autori, scrive Reinhardt, non s'intendono di recitazione. Male è che non se ne intendono tanto neanche i critici. Perché questi, al pari degli autori, sono entrati in palcoscenico dalla sala e non viceversa. Credono dunque di fare e di giudicare dalla letteratura; letteratura drammatica, non già teatro.
Reinhardt afferma che «il distacco tra autori e teatro si accentua di giorno in giorno». Anche questo l'avevano detto in altro modo anche da noi. La crisi è mondiale; ed è crisi di autori e di generi. Parlando con Reinhardt ho veduto ch'egli parla degli stessi mali di cui parliamo noi e si esprime come noi.
Mi han chiesto: – Credete voi alla scena debordante in sala?
Io ho un concetto del teatro assai largo, mutevole e cioè corrispondente ai generi da inscenare. Non

porto però molta simpatia alla contaminazione della rappresentazione di Circo, che avvicino nel contatto con il pubblico. L'arcoscenico di Andrea Palladio difende l'illusione.
Ciò non esclude che per taluni lavori – per esempio il *Danton* inscenato da Reinhardt – il Circo non abbia dato risultati d'emozione potenti e singolari, in merito appunto al debordamento in sala. Escludo con risolutezza, poi, che alcuni autori – Goldoni e Molière, per esempio – resistano fuori dell'arcoscenico. Secondo me essi si infrangono e disperdono nella più sottile e squisita loro essenza.
Reinhardt non è molto discorde dalle mie idee. Certe volte, a sentirlo parlare, mi sembra di sentire me stesso.
Non mi pare dunque lontano dai modernisti giovani, esclusione fatta delle simpatie personali, che questo grande inscenatore si coltiva da venti anni. L'attuale suo dubbio sulla sopravvivenza del «corago-apparatore», è tutta riposante nel sogno di un attore che sia ognuno: autore, inscenatore e attore.
Oh, facciamo tanti auguri ai tedeschi, noi! Ce lo faranno vedere, questo genio, quando nascerà.
A tal proposito mi hanno consigliato potreste mettervi a recitare voi stesso…
Io aspetto che lo faccia prima M. Reinhardt. Stavolta alla precedenza ci teniamo.
Teniamo invece ad osservare la sconfessione della scenografia, anche da lui decisa a favore della scenoplastica.
Molto bene. È una vittoria nostra e dei russi. Io e i russi siamo i più accaniti difensori delle scene costruite. Si ricorda il cinematografo! Un'altra cosa, però.
Ma anche M. Reinhardt è sconfortato per il cinema.
Sì, è triste! Non si sa cosa fare, oggi; come films «nuovi». Diciamo crisi di teatro! E quella della produzione dei films, dove la mettete?
Ma Reinhardt quest'anno tornerà ad Hollivood (sic), per fare della cinematografia. Egli, che ha idee chiare, ci mostrerà cose nuove; almeno nell'intenzione; sebbene, io credo, in questo non ci sia da fare altro che la semplicità, intelligente senza pretese, senza smanie mondane, senza estetismo guasto; senza smargiassate pescecanesche; il cinematografo anticinematografico insomma, non più «nuovo ricco». Sì, sono queste le mie idee a proposito del cinema. Reinhardt ancora non ci dice le sue, pur mostrando i difetti ch'egli trova nei films d'oggi: ma, io credo che, per quanto appassionato allo spettacoloso, egli non sia lontano, al particolare, dall'apprezzar questi nostri intendimenti.

1928.10.01	«Il Dramma»	Anno IV, n. 51		Max Reinhardt	*Teatro e cinematografo*

Nel pubblicare queste mie personalissime convinzioni sulla cinematografia, quasi a premessa avverto che in ogni campo dell'arte, e specialmente in quello dell'arte muta, l'artista deve tenere presente questo precetto: non parlare, ma creare. Può darsi che io non seguiti a lavorare nel cinema e che io faccia soltanto una semplice escursione in questo campo, giacché non ho intenzione di abbandonare il Teatro, al quale ho dedicato tutta la mia vita e dal quale ho tratto le mie più grandi soddisfazioni d'artista; è mio dovere perciò far presente che la mia posizione attuale non è la più favorevole per discutere del cinema e del suo avvenire.
Anzitutto è bene ch'io precisi il mio punto di vista: credo nell'immortalità del teatro, passione nata con l'uomo di dare spettacoli e d'assistervi, istinto che non sarà mai atrofizzato, spontaneo fluido che si stabilisce tra attore e spettatore, e che ha le sue origini nel travaglio dell'artista che concepisce, elabora, forgia il divertimento in modo che l'unione mistica ch'egli stabilisce fra sé e il mondo si ripeta durante la rappresentazione fra attore e spettatore.
Quest'unione mistica crea il miracolo per il quale l'arte teatrale, sempre, per variare d'uomini e di tempi, si rinnova e resiste. E se nell'epoca attuale essa subisce una temporanea crisi, ciò è dovuto al fatto ch'essa ha perduto di vivacità e d'espressione, perdendo, oltre alla speciale mimica che

rappresentava il divertimento istintivo del pubblico, la sua qualità di essere una unica e spontanea esecuzione del momento.
Infatti, dopo essersi introdotte musica e danza, il teatro manifesta la tendenza ad amalgamarsi col cinema. Ciò sarà di grande vantaggio a questo perché il teatro con la forza viva della sua voce e la magnifica melodia del discorso rappresenta qualcosa di umano che lo schermo non ha, di grande utilità al teatro perché annulla un suo grande difetto: la staticità.
È vero che la creazione drammatica dello schermo è soggetta a leggi diverse da quella teatrale e si stabilisce anche senza l'unione mistica stimolante tra spettatore ed attore; ma essa è la più giovane forma del dramma, quella dell'oggi, capace di emanciparsi per naturale evoluzione, e mentre il teatro conserva ancora la tradizione aristocratica delle corti principesche, il cinema ha potuto democratizzare il suo pubblico costituendo un godimento uguale per gli occhi di tutti.
Come su un tappeto magico, esso reca visioni fantastiche per tutto il mondo, le cui distanze rimpicciolisce senza per questo diminuirlo, rappresenta l'infinita varietà e i fantasiosi aspetti della realtà, paesaggi, montagne, oceani, perturbamenti terrestri, battaglie... Il teatro invece deve contentarsi del suo potere di suggestione.
Il pubblico deve essere conquistato lentamente ai criteri del più schietto buon gusto; secondarne le inclinazioni peggiori significa avviare il cinema ad una sterile e fatale perversione che porterà poi in ultimo alla sua morte.
Rappresentare l'uomo nella forza e nello spirito costituisce il più grande interesse. Questo ha capito un artista che ha fatto cose grandi.
Parlo di Charlie Chaplin, che ha segnato in quell'arte progressi d'importanza storica. Poeta, direttore, attore contemporaneamente, egli crea direttamente i termini delle sue opere; siano pure novelle o romanzi gli spunti dei suoi film, il soggetto è una cosa sua intima. Egli ha arricchito l'arte di una figura immortale, essere leggendario che nel suo silenzio provoca le risa o il pianto, pur rimanendo insignificante nell'apparenza.
Nella sua integrità artistica Chaplin è ammirabile come il vero genio. È impossibile parlare del cinematografo senza finire a parlare di lui.

1928.10.15	«Il Dramma»	Anno IV, n. 52		Articolo non firmato	*Termocauterio*

«Nelle redazioni di molti giornali, al redattore che non ha saputo descrivere il suicidio di una sartina, che ha fatto degli errori di grammatica nel resoconto di un investimento automobilistico, che ha scambiato un *tifone* per un'epidemia, si affida l'incarico della critica drammatica» – *Max Reinhardt.*

1929.08.30	«Il Secolo-La Sera»			Anton Giulio Bragaglia	*Che cosa fu Max Reinhardt*

Berlino, agosto.

Grande revisione di valori, sul teatro tedesco. Oggi che anche Jesner (*sic*), direttore generale dei Teatri statali, è liquidato, se non ufficialmente certo come interesse generale; mentre sorge – almeno a teatro – il «sole dell'avvenire» socialista Erwin Piscator, che punta al meriggio della nuova giornata scenica tedesca, si va, con raggiunta limpidezza esaminando ciò che fa l'apporto della Scuola di Reinhardt, tuttora forte di attività e di teatrindi scolari e di tendenze derivate dalle diverse sue.
Sebbene molti abbiano da tempo opposto alla attuale prevalenza dei così detti problemi della

teatralità – già intesa limitatamente alla decorazione scenica – una più sostanziale esigenza novatrice di tutto il complesso artistico degli spettacoli, imperversano tuttavia ancora in Germania con grandi pretese, i trovati scenografici più disparati e vari.
Il carattere europeo degli sforamenti rivoluzionari dell'apparato, dopo la crisi ottocentesca del verismo e quindi dell'impressione, della illusorietà ottica, si rileva subito dal sorgere quasi simultaneo dei massimi assertori del rinnovamento, in Russia, in Francia ed in Germania, quanto nella Svizzera e nell'Inghilterra.
Come costume degli alemanni non c'è idea pur meschina che nasca in altri paesi, la quale non sia attentamente assorbita e rielaborata faticosamente (e pedestremente per lo più) dal minuzioso genio tedesco. Non staremo dunque a ricercare le origini prime del movimento germanico per il teatro moderno, configurando nell'europeismo innovatore il fatto della non casuale contemporaneità degli inizi di Stanislawsky (*sic*) in Russia, di Antoine in Francia, di Giorgio Fuchs, Fritz Erler e Reinhardt in Germania, accanto allo svizzero Adolfo Appia e a Gordon Craig inglese.
Si rivede a proposito dei moderni tedeschi la fondamentale destinazione dei loro attuali tentativi teatrali in due indirizzi successivi del naturalismo (tedesco, da opporsi a quello francese) a quell'espressionismo di cui non occorre forse ricordare il valore anzitutto letterario. Con l'opera dei riformatori, da Erler a Reinhardt, il naturalismo gretto è stato combattuto vivacissimamente in quanto è mera copia fotografica della realtà storica moderna.
Già il Fuchs, con la sua rivoluzione teatrale, demoliva sistematicamente le degenerazioni antiestetiche della scuola di Meningen (*sic*) in cui il dramma non sapeva opporsi alla riproduzione meccanica ispirata falsamente ad una naturalità contingente.
Già l'estrema evoluzione teatrale del XIX secolo, portava nella stessa Germania a reagire, come per esempio nel Teatro di Düsseldorf, all'ancora prevalente tendenza della scuola realista, avviandosi a ripulire totalmente gli avanzi tradizionalisti sopravviventi.
Già Boeckli (*sic*), pittore immaginoso della Svizzera tedesca, pur se manieratissimo e nebulosamente romantico, era giunto a proporre l'abolizione della luce alla ribalta.
Fritz Erler è tra i seguaci del bollente Fuchs.
Tanto Gordon Craig, cui si deve l'introduzione di un sintetismo grandiosamente semplificatore nella ambientazione scenica, quanto il Fuchs, col suo deciso antinaturalismo, contribuirono ambedue a dare origine al movimento odierno di stilizzazione visiva, che poi ha condotto anche noi alle costruzioni architettoniche ultime, realizzate non più a mezzo di quinte e fondali, ma ottenute direttamente in rilievo.
Anche in Francia è capitato qualcosa d'analogo, quando il poeta Paul Fort si schierò, con Mallarmé e Verlaine, contro il positivismo naturaleggiante ed ebbe a seguito i simbolisti, con Dresa e Rouché.
In Germania, invece, le cose andarono diversamente.
Dunque Fritz Erler – osservando giustamente l'assurdo implicito nella pur meritoria ricerca naturalistica il cui pregio consiste sempre in una più concreta e vasta gamma sensibile – volle reagire radicalmente al suo aspetto negativo dovuto alla scarsa spiritualità imitativa, e però si volse da pittore esperto dei giuochi luminosi e cromatici, di originali dispositivi ed espedienti tecnici atti a dar risalto ai personaggi, ampiezza e profondità alla scena. Dalla nuova illuminazione si può dire che si origini una esigenza unificatrice dello spettacolo, in senso di sintesi e di stile, spaziale e temporale. All'estrema deduzione sintetistica, schematica e semplificatrice, sorta dal contrasto sistematico col primo naturalismo obbiettivo e raramente pittorico, si sottrae in guisa più connaturata allo spirito tedesco, la grandiosa attività del Reinhardt, il principe dei novatori della Germania contemporanea, il più ricco di mecenati e di finanziatori, dunque un vero principe, che riassume le forme teatrali adottate dopo di lui dall'Europa centrale e dall'America del Nord.
Mentre il Teatro Francese ha veduto susseguirsi le scuole degli Antoine, Gémier, Copeau sino al poeta attore e pittore Jean Cocteau; e, unica vera avanguardia, il teatro Art et Action; – (e in Russia con lo Stanislawsky, col Meyerhold, il Golovine o i Bakst sino al Tairoff, la scenografia è venuta svolgendosi con indirizzi molteplici) – è sembrato, per un certo periodo d'anni, che il mondo teatrale germanico si fosse accentrato attorno al nome celebratissimo di Max Reinhardt, negli ultimi

anni sebbene l'avesse succeduto Jesner come primato ufficiale.
Non difettano certamente altre correnti; ma il Reinhardt, se non domina, è imponente ancora, con le sue varie maniere e gli infiniti seguaci, più o meno confessi. Infine tutto da lui deriva. La riprova è nel fatto che lui comprende e ama ciò che si fa ora anche nella parte estremista.
Poiché lo spettacolo deve rivolgersi alla sensibilità visiva del pubblico occorre sempre – dopo il teatro sia romantico che naturalista – dare all'intuizione centrale dell'azione e al suo svolgimento esteriore un'espressione direttamente ed evidentemente plastica. Questo il concetto reinhardtiano.
Il dramma scritto dev'essere tradotto in linguaggio scenico: dalla letteratura si deve giungere al teatro. La nuova mise-en-scène vuole, appunto per questo, esprimere il nucleo interiore delle vicende dialogali e sceneggiate attraverso la finzione scenica, ove all'azione mimica si aggiunge l'ambiente psicologico e il clima ideale del dramma.
La rivelazione reinhardtiana consisteva in principio col creare propriamente l'atmosfera scenica relativa alle situazioni drammatiche, costituenti in tal guisa un organismo estetico indipendentemente, oltre il lavoro dello scrittore come acuta interpretazione dei caratteri, degli avvenimenti, dei tipi, delle risoluzioni intime ed esteriori dei fatti rappresentati.
Non più, dunque, sfondi neutrali, indifferenti al processo drammatico, ma vivace compenetrazione di azione e scenario, per rendere con vigore e alta suggestività il senso riposto dell'opera d'arte.
Anche Max Reinhardt, col suo naturalismo tedesco; amico dei particolari, pur se alieno dalle meccaniche giustapposizioni della vieta scenografia dipinta ridotta a banalità convenzionali o a oltraggiose riproduzioni trucchettistiche del vero, anche il grande Reinhardt, pertanto è legato a un mondo concreto di figurazioni.
Però l'idea che anima il suo allestimento, come organicità unitaria e rispondenza piena tra l'ambientazione e il giuoco degli attori, è fondamentale e nuova, intesa come è con rigore tutto germanico. Il teatro di Piscator infine contiene, nelle sue fondamenta, anche questo concetto che è un sano concetto teatrale.
Successivamente si staccò egli dalla più rinvigorita veste veristica; e osa giovarsi di larghe semplificazioni e di procedimenti tecnici più moderni. L'evocazione allora venne concentrata in pochi tratti essenziali, affidandola a schemi impressionistici delle visioni ed atmosfere sulla base psicologica di contrasti di ombre e di silenzi, di sonorità e d'illuminazioni, come rapido susseguirsi apparire e disperdersi delle immagini suscitate.
Ecco sensibilizzata, nella nuova era del cinema, la possibilità di sviluppo, vale a dire la vitalità del suo teatro.
Reinhardt, per questi meriti, andò oltre un gretto realismo, conoscendo bene gli effetti fantastici delle luci e delle colorazioni delle masse e degli effetti cinematografici con trasfigurazioni inverosimili, tanto spesso degne del suo nome. Dove, a nostro avviso, difettava il tedesco, è quando specialmente si abbandonava all'amore per la colossalità sbalorditoria e agli spettacoli da piazza e da arena. Il cinematografo in teatro va portato diversamente perché si resta in teatro. La pompa di queste rappresentazioni teatrali non può raggiungere la nobiltà di intendimento e il gusto sofistico dei nostri palati mediterranei e meridionali. E qui cade acconcio ricordare come non sia tutt'oro anche per noi italiani, quanto riluce sui palcoscenici d'oltralpe. Altri temperamenti; altre tradizioni e quindi un'estetica ben più raffinata nei casi grandi italiani, ci distingue. E tali casi, se sono da noi rari, più lo sono da loro.
Le esagerazioni tutt'ora evidenti della Germania repubblicana, non ci faranno dimenticare per contro i *fauves* e gli oltranzisti dell'espressionismo e dell'astrattismo.
La decorazione scenica ormai esclusivamente plastica e assai raramente pittorica, stante il rinnovarsi fecondo della moderna arte della illuminazione teatrale, è un fatto decisivo del teatro nuovo. Conseguentemente lo stile s'introduce nello spettacolo – ove domina col movimento delle masse, espresso, abbiamo visto, in modo chiaramente cinematografico – e conduce al maggior senso del ritmo e della misura dell'azione.
L'invenzione (antica come il teatro) delle scene girevoli e di quelle comunque mobili, facilita secondo dieci sistemi diversi e aumenta gli effetti della scenografia plastica. Sui teatri d'Europa

importanti conquiste tecniche, dirette alla speditezza sempre crescente delle mutazioni, si ripetono sintomaticamente. Ben presto anche noi Italiani torneremo agli splendori dell'età d'oro del teatro, ch'è gloria nostra solo se si vogliono scacciare dai palcoscenici i letterati e ripristinare qualcuno dei prodigiosi meccanismi davanti al nostro genio teatrante del Sei o Settecento.
Intanto, sempre in senso visivo ecco trionfare presso i tedeschi come già in Russia nuovi orientamenti del teatro espressionista. Accanto ad autori stravaganti per partito preso, l'espressionismo architettonico e dinamista trionfa con la violenza di colore rappresentativo. Ma, pur nella attuale revisione dei valori, oggi ogni tecnico già riconosce che tra i tedeschi di grande respiro quali avevano da dire in questo principio di secolo una parola chiara e potente, resta sempre Max Reinhardt.

1929.10.15- 1929.11.15	«Comoedia»	Anno XI, n. 10		Guido Salvini	*Dieci anni di propaganda teatrale a Salisburgo*

Io d'estate, ne faccio di tutti i colori. D'inverno, no, lavoro, ma d'estate arrivo perfino a seguire dei corsi di filosofia. Ora m'avvenne che un buon prete francese, allievo del Blondel, il filosofo che scrive su carta di diverso colore a seconda dei soggetti che tratta, mi parlasse un giorno di Pascal e di una sua teoria dei giuochi. Diceva il prete: «Gli affari, le preoccupazioni, il lavoro, mettono l'uomo davanti a se stesso, in contemplazione del suo io, mentre l'uomo cerca affannosamente di uscire da tale contemplazione.
Per uscire ha inventato i giuochi, e chi giuoca alle carte, chi al tennis, chi alle bocce, chi monta a cavallo, chi va a teatro».
Io rimasi perplesso, come spesso m'avviene di fronte ad un ragionamento così semplice e che un grande filosofo ha impiegato una vita a rivelare; eppoi c'era una cosa che non m'andava a genio: le bocce, il tennis, il teatro. O che c'entrava il teatro con le bocce? In quel mentre passò un treno; io vi montai sopra e così arrivai a Salisburgo.
Alla stazione trovai un amico intelligente al quale dissi che ero venuto a Salisburgo per vedere come «si giuoca». Quello sorrise pensando ch'io avessi voluto fare un francesismo. Invece io pensavo a Pascal. Ma l'amico, tutto fervore, attaccò: «Qui si viene per vivere in una armonia divina; qui siamo nelle città dei Principi Arcivescovi e le trentasette chiese si chiamano, si cercano nell'aria con l'onda sonora delle loro campane, e le valli di smeraldo rimandano la voce sacra fino alle vette candide di neve, dove le nuvole s'attardano al tramonto perché il sole le unga di rosa, prima di svariare nel cielo, e di perdersi, nella notte, per sempre. Qui si viene per vivere nell'atmosfera del teatro. Non divertimenti, né balli, né cinematografi. Solo si vede una fiumana di gente che alla sera si pigia nelle strade strette della vecchia città, i più in costume d'alpinisti, molti col sacco sulle spalle, lieti d'aver scalato monti e valicato colline cariche d'alberi, tutti placati dal respiro delle solitudini ed ora ansiosi di adagiare lo spirito nello spettacolo umano il più spirituale, il teatro».
Qualcuno aveva sbagliato, o Pascal o il suo interprete allievo del Blondel. A Salisburgo, ogni estate, da dieci anni si svolgeva una specie di festa del teatro e questo teatro non era un giuoco per «uscire dalla contemplazione di sé medesimi», ma un mezzo, il più immediato e il più nobile per sentir vibrare la propria anima, in cospetto della magia scenica.
Tutto questo va bene, per me, per noi che amiamo il teatro sopra ogni altra cosa. Ma il pubblico? Sapevo che Salisburgo non conta che 37.000 abitanti, mille per ognuna delle sue chiese, e sapevo che per quanto essa sia una delle più belle città austriache e, diciamolo pure a maggior gloria degli architetti italiani che vi lavorarono, una delle più armoniose città europee, sapevo che per visitarla non occorrono più di cinque o sei ore. Una passata in automobile, e via. E allora, per non avere

delusioni, prima d'immergermi nel mondo dell'arte, presi un bagno di cifre. Il dottor Kerber, una specie di segretario generale, diede la stura e mentre parlava io facevo mentalmente un paragone assai strano. Dunque a Salisburgo vengono chiamati dal Festival annuale del teatro, da quaranta a cinquantamila visitatori. Di questi circa diecimila si trattengono più a lungo tanto da formare essi soli la cifra di centomila giornate di presenza, gli altri si trattengono in media tre o quattro giorni e formano così circa centoventimila giornate di presenza. Totale dunque, duecentoventimila giornate di presenza in poco più di un mese, sul quale la città vive e vegeta per gli altri undici mesi dell'anno. Non voglio offendere i salisburghesi che sono brave persone, industriose e parsimoniose, ma io non vidi grandi officine alle porte della città, né campi carichi di messi. Prati, sì, verdissimi; laghi, castelli, alberi, e, in città una filza d'alberghi, grandi, piccoli, modesti, di pensioni e di camere d'affitto, quanti, giuro, neanche a Venezia.

Il nome di Venezia è come quello del Signore; non va pronunciato invano. Ma è proprio il suo nome e la sua divina apparenza che mi balzarono vivi nella mente, mentre il dottor Kerber parlava e sciorinava cifre e notizie. Venezia, sei volte più popolata di Salisburgo, è tante volte più bella e più famosa, con tutti i suoi monumenti, le gallerie, la laguna, il chiaro di luna, i piroscafi che vi approdano, le gondole, l'Esposizione biennale, i colombi di piazza San Marco (col granturco e fotografia) e la spiaggia del Lido, Venezia, nelle annate grasse, non conta che ottocentomila giornate di presenza di visitatori italiani e stranieri. La proporzione non torna, e il perché purtroppo è questo: a Venezia, e specialmente al Lido, ci si annoia da morire. So già che, con questa mia affermazione, solleverò proteste e indignazioni, e vi sarà chi, per cogliermi in fallo, dirà: «Allora Pascal ha ragione. Divertirsi, giuocare alle bocce, andare a teatro». Ma no, siamo seri, e guardiamo bene in faccia la verità. A Salisburgo è nato Mozart e basta. Nel castello di Hellbrunn v'è un teatrino meccanico, o per meglio dire, idraulico, costruito nel 17° secolo e, nel giardino, un teatro di verdura come ha ogni villone italiano che si rispetti.

I Principi Arcivescovi amavano o facevano finta d'amare la musica, e buoni maestri di cappella si avvicendarono nella cantoria della cattedrale. Spettacoli buoni e cattivi ne furono dati attraverso i secoli, in un modesto teatro, come in tutte le città del mondo. Questa è la tradizione teatrale di Salisburgo. Ma è bastato che un uomo di grande ingegno, Max Reinhardt, che i modernissimi teatranti giudicano sorpassato e non interessante; ma che, quando vuole, è ancora capace di metterseli tutti nel sacco, è bastato che un uomo di teatro abbia voluto fare di una città un centro di vita intellettuale, una meta di amanti dell'arte, che migliaia e diecine di migliaia di persone sieno accorse e accorrano ogni anno a questa specie di sagra, per «adagiare lo spirito», come diceva quel mio amico, «nello spettacolo umano il più spirituale, il teatro».

Che cosa hanno fatto Reinhardt e i suoi solerti collaboratori? Prima di tutto si sono impadroniti della piazza del Duomo per crearvi un Mistero di Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann*, poi hanno costruito un teatrone che, a dire il vero, non è molto bello, ma è grande, per eseguirvi le opere, quelle di Mozart prima di tutto, e ora anche Beethoven e Strauss, e le commedie che non si potevano recitare sulla piazza del Duomo, Shakespeare, Schiller, Goethe, il Gozzi. Da ultimo sono andati a scovare tutti gli angoli caratteristici e ospitali, la Cavallerizza d'estate per recitarvi sopra un palco improvvisato Goldoni; il cortile del palazzo della Residenza per eseguirvi le serenate di Mozart; la casa dov'Egli visse per la musica da camera; e le arcate sonore di San Pietro e del Duomo per la musica sacra.

Una vasta propaganda è stata svolta in Germania, Austria, Inghilterra e America, ed anche, sebbene meno intensa, in Francia, Italia, Spagna. Salisburgo è circondata di molti castelli, tutti si sono aperti per ricevere gli ospiti di riguardo. Reinhardt che s'era comprato *Leopoldskron*, ha aperto le grandi sale a tutti gli artisti del mondo convenuti a Salisburgo. Il suo castello è diventato come un club di ritrovo per l'alta intellettualità.

Si dirà: snobismo. Sia pure, in parte; ma benedetto lo snobismo degli idioti se permette agli uomini intelligenti di proseguire nella loro opera di creazione.

Il dottor Kerber si gratta la testa, Reinhardt vuol costruire un nuovo grande teatro. Quello che esiste è insufficiente. Anche Moissi lì presente, afferma che in quel «garage» non si può lavorare. Io, a

dire il vero, avevo veduto, passando sul palcoscenico, di che far diventar matto dalla gioia un qualunque maestro di scena italiano, abituato ai nostri antri, volgarmente detti palcoscenici, ma ormai bisogna costruire il nuovo teatro. Costerà una fortuna, circa trenta milioni: dove si vanno a pescare? Qualcuno li darà.
Intanto fino a ottobre Reinhardt non tornerà. È affranto per due morti recenti, quella del suo grande amico e collaboratore, Hofmannsthal, l'altra, penosissima, del suo fratello, l'unico suo consigliere, il suo amministratore, l'albero maestro della sua nave sempre in alto mare.
A un grande autore nostro ha scritto recentemente: *Ich bin verloren.* Io sono perduto.
Ma no, Maestro, a un uomo come voi non è dato di perdersi. Il primo scroscio d'applausi, il nome vostro urlato dalle moltitudini, quasi a cadenza, in due tempi, Rein-hardt, come io l'udii a Berlino, a Vienna, a Praga e qui nella vostra Salisburgo, il primo contatto che Voi riprenderete col vostro pubblico, vi dirà che per gli uomini di grande ingegno non v'è che una morte la quale possa contare, la propria.

1930.08.15- 1930.09.15	«Comoedia»	Anno XII, n. 8		Manlio Miserocchi	*Un'annata di teatro a Berlino*

A Berlino in fatto di teatro c'è la massima libertà. Si può rappresentare quello che si vuole: una Babele. E andando contro il pessimismo ortodosso dei tradizionalisti, diremo che l'apparente Babele berlinese, è a tutto vantaggio dell'arte e del successo d'insieme. Esistono cantanti dell'Opera che, allettati da più lauti guadagni, fanno delle larghe parentesi nell'operetta per cui si vede al Metropolitan Vera Schwarz e Richard Tauber, due artistoni wagneriani, che solfeggiano e sgambettano nel *Paese dei sorrisi* la tragicomica operetta di Lehar; oppure stelle dell'operetta che passano al teatro di prosa, attrici drammatiche che insistono nelle commedie musicali miagolando sapientemente, clowns che fanno del teatro di colore, sarti, attori cinematografici, pezzenti raccattati ai margini della via, ciechi, ragazzi, negri, prodigiosamente plasmati dall'abilità direttoriale, e passati in quell'enorme crogiuolo che è il palcoscenico. Da questo calderone, come per virtù di prestigiatore, si compongono alla ribalta degli spettacoli d'insieme che fanno strabiliare.
Ciò dimostra che l'attore deve far tutto: cantare, suonare, ballare, e recitare, senza mistificazione alcuna. Perfino un cieco sulle scene di Berlino è un autentico cieco. Bisogna andare per credere al «Grosses Schauspielhaus» dove Erik Charell aveva inscenato i *Tre Moschettieri* di dumasiana memoria con uno sfarzo degno del Re di Francia e del cardinal Mazzarino. Scene girevoli, piani elevatori, danze classiche, costumi, cori, tecnica e arte al massimo rendimento furono sfruttati per tale spettacolo che seralmente si è ripetuto davanti a un colosseo di cinque o sei mila spettatori, per la bellezza di sei mesi. Che dire poi del re Sole in erba? Quel ragazzetto di dieci o dodici anni è un valore: recita, canta, balla, passa dal comico al vaudeville, con una variazione portentosa, da supporre che nelle sue esili membra si nasconda il trucco di un nano anziché il prodigio di un ragazzo. A proposito di ragazzi, sulle scene berlinesi è un fiorire di giovanissime energie dai dieci ai sedici anni, cui sono affidate parti importantissime del dramma, con uno sviluppo fino a oggi impensato per un autore.
Abbiamo detto che a Berlino si può rappresentare quello che si vuole. Questo a proposito del dramma *I Delinquenti* di Ferdinando Brukner (austriaco) che è stato ripreso anche dalla compagnia Pitoeff a Parigi. Questo lavoro tende a creare visuali diverse nel campo giuridico. Il Codice Tedesco – dicono – ha bisogno di essere modernizzato. Si cerca anche di abolire la pena di morte. La Germania attuale chiede di cancellare alcuni residuati della Germania guglielmina, e a questo si ispirano gli scrittori, dimostrando la necessità di avvicinarsi sempre più a una giustizia fatta di umanità, poiché la vecchia giurisdizione può rendere criminali uomini alterati da una falsa costruzione anche per atti di semplice difesa. A tale tendenza si riallaccia un altro dramma *Rivolta in collegio* di Lampel, che attrae l'attenzione sui metodi di falsa educazione della gioventù, che

riescono a creare soltanto sentimenti di chiuso rancore e repressione di umanità. Un ritorno come si vede a Frank Wedekind.
Una bella rivolta è stata inscenata dal pubblico contro Piscator. Il magnifico ingegno tedesco, l'originale regisseur di Nollendorfplatz Theater, ha voluto dell'arte far politica, antinazionale, bolscevica, pretta marca sovietica o moscovita. E il berlinese che ingoia tutto, questa volta ha fischiato e gridato allo scandalo e disertato il teatro. Si trattava nientemeno di assistere alla scena di un soldato tedesco morto, preso a calci e sputacchiato da un gruppo di soldati rivoluzionari. Piscator è tramontato, ha riparato in provincia dove l'hanno bastonato, e il suo bell'ingegno sta naufragando, insieme agli ideali bolscevichi.

***

Chi trionfa sempre è Max Reinhardt. Ha tre teatri, una falange di celebrità, pittori e architetti a disposizione, ma lavora troppo; forse si è stancato a ideare e a idealizzare, oppure sta cambiando. Forse tutta la Germania cambia. Imita brutalmente lo stile americano. Meno male quando la Germania aveva un estetismo suo. Almeno era originale. L'espressionismo è rimasto un tentativo. Non ha fatto scuola, non ha retto nemmeno alla critica. Ma pare che col furorismo del dopoguerra, anche la Germania torni alla tradizione, ingigantendola. Anche Max Reinhardt, per far capo a lui, è un indice.
Abbiamo notato quest'anno un ritorno ai mobili massicci, agli odiati interni tedeschi – made in Germany – traverso cui non passa niente, nemmeno un'idea, e sono di un realismo possente, ma pesante. Lo si amava di più quando insisteva sulle tendenze metafisiche. Bragaglia da noi mantiene con più idee il suo stile espressionista. Vero è che in Berlino – dicono – lo sviluppo di una massa enorme uccide la personalità. Il gusto è guasto. Il pubblico corre molte volte dove la critica ha fatto le boccacce, perché si diverte. I Capocomici pensano alla cassetta, e l'America trionfa. Che cos'è il teatro americano? Del Sardou o del Dumas moderno con telefono, automobili, radio, polizia scientifica e jazz band. Niente di più. La Francia deportata che ritorna in Europa rimuginata dai Yankees. I critici dicono: c'è crisi, non ci sono autori, mancano gli attori, il pubblico diserta. Ecco, attori sommi no, non ne esistono. Alessandro Moissi quest'anno ha riposato. Esiste Käte Dorsch, l'idolo di Berlino, l'attrice della gaiezza e delle tragedie, che interpreta Goethe e Shaw, ma si perde da qualche tempo a sgambettare nei zibaldoni musicali ora di moda a Berlino, come *Hotel Stadt Lemberg*, piangendo se la critica la ingiuria di venalità, indomita tuttavia sulla rombante Rolls Royce che più lauti guadagni le permettono di tenere alla porta del teatro per accogliere la sua augusta stanchezza di attrice. Una rivelazione è stata Fritzi Massary dopo il suo doppio divorzio: dall'attore Max Pallemberg e dall'operetta.
Ecco perché domandando se è in casa Fräu Pallemberg, si presenta Fritzi Massary, ed ecco perché intervistando la celebre «Vedova Allegra» ci ha risposto la prima attrice del Königgrotzer Theater. La Massary è passata alle scene di prosa. E se l'è cavata a meraviglia, rappresentando *La Prima Signora Selby* di John St. Ervine, con una dignità di scuola quasi italiana, a cui non disdice affatto quel tanto di voce musicale che le resta dai ricordi operettistici. Ma dov'è la indiavolata Vedova Allegra che tutta Berlino applaudiva? Miracolo femminile delle metamorfosi!
L'ex coniuge Max Pallemberg col suo ampio carattere facciale e la grande vis comica, ha fatto straripare seralmente il teatro d'Arte Tedesca col repertorio di Molnar. Come vedete di autori tedeschi – tolto Curt Götz che recita con la moglie Valerie Martens le sue deliziose commedie *Ingeborg*, *Giuochi di Prestigio*, ecc., al Comödienhaus – non ce n'è un visibilio sui cartelloni. Figurano quei quattro o cinque grandi autori, cari a tutta Europa: Shaw, Molnar, Giraudoux, Guitry, Lenormand di cui va molto il *Simoun* o Pirandello, il quale è rientrato trionfalmente sulle scene berlinesi dopo due stagioni di silenzio. Quando addirittura non si ritorna al teatro classico, Racine e Shakespeare. Komödie, il minuscolo ed elegante teatro a Kurfürstendamm, nonostante i prezzi proibitivi, ha fatto ogni sera esaurito con il dramma *In potere del diavolo* di Knut Hamsun, messo in scena da Reinhardt: passionale vicenda di una donna che al tramonto degli anni, perde tutti intorno

a sé e soltanto un servo negro resta alla sua follia sessuale. Terribile realismo trattato dal norvegese con estrema abilità, dove l'effettaccio di un serpente avvelenatore alla fine turba un po' l'armonia dell'opera d'arte. Spettacolo dalle allucinazioni psicologiche ampiamente discusso è stato per ben quattro mesi *Interludio Magico* il dramma in nove atti di Eugenio O'Neill, famoso e a tutti noto per aver fatto dire ai personaggi quello che pensano.
In America, data la lunghezza del lavoro, lo dividevano in due tempi, metà al pomeriggio e metà rappresentato alla sera. A Berlino no, e data la modernità dei mezzi scenici, i nove atti filano decentemente in quattro ore, con pochi minuti d'intervallo per ognuno. Elisabeth Bergner, ha trovato nel dramma di O'Neill il battesimo d'arte. Dagli altri bene coadiuvata. Il regisseur era Heinz Hilpert che aveva ben nove quadri da interpretare. Tutti buoni meno l'ultimo, un intollerabile grattacielo che accusava la sua origine di cotonina a metraggio.
Come dicevamo non esistono sommi, ma nell'insieme tutti eccellenti attori. I tempi son mutati in cui la voce dei nostri grandi bastava per travolgere una folla, anche se lo scenario era di carta! Oggi tutto è mutato. Il regisseur, si sa, è il personaggio primo del teatro, non incluso, ma indispensabile. Si sa anche che quando ha allestito due, al massimo tre spettacoli per stagione la sua fatica d'intelligenza è finita. Per due trecento sere non si danno che repliche. Ecco perché un autore non dura che una stagione in Germania, e non lo si vede più. Dopo sei mesi anche le grandi metropoli ne hanno abbastanza, e il pubblico divoratore vuol cambiare, pretende il nuovo. Avviene così, come anche per Pirandello, che i grandi autori sono rappresentati duecento sere, e per un pezzo non se ne parla più. L'eco degli ultimi applausi è spenta, i teatri di Berlino han chiuso i battenti e gli artisti sono andati in ferie. Gli Artisti a Berlino hanno una villa sui laghi o a Potsdam, una Rolls Royce, e un mezzo esercito di cuochi e camerieri. Per tre mesi nessuno li vede più. Ossia no. Vedrebbe le dive immerse mollemente nelle foreste della Selva Nera o nelle acque del Reno e i divi alla pesca con la lenza. A Berlino non c'è rimasta che una minoranza di pubblico e di attori. Ma anch'essi voglion far rumore.
La stampa ha dedicato pagine d'entusiasmo alla rappresentazione del teatro della Bulowplatz in cui gli attori si sono presentati nudi alla ribalta. Dopo un discorso di herrn Koch uomini e donne, vecchi e giovani, evoluzionarono davanti alla platea gremita, catechizzata dalla massima pangermanista: «Organizziamo con un po' di coscienza la nostra vita moderna». Come se anche la foglia di fico del padre Adamo fosse una spesa eccessiva nelle fatture del sarto etrale.
Le statistiche sono su altra base, esclusa la morale: che nonostante tutte le crisi, l'aumento dei trams, e la ricostituzione degli elmi di acciaio, una sola verità esiste. I teatri a Berlino trionfano. E oggi Berlino insegna anche a Parigi.

1930.10-11.15	«Comoedia»	Anno XII n. 10		Domenico Pastorino	*Max Reinhardt. Un venticinquennio di «regie» al Deutsches Theater*

19 Ottobre 1905. Data indimenticabile per il creatore dei più sorprendenti miracoli scenici dei nostri tempi, per il grande Max Reinhardt. Quel giorno i manifesti del berlinese *Deutsches Theater* mostravano, come sempre, il loro onesto volto impresso delle abituali frasi di annunzio scaglionate impeccabilmente secondo la consueta geometria. Ma nella veste ordinaria erano notificate due cose straordinarie. In luogo del forte dramma a tinte veristico-sociali (che era il solito pasto serale ammannito dal *regisseur* ai frequentatori del suo teatro), un'opera del periodo romantico, la *Kätchen von Heilbronn* del Kleist; e, invece del nome del solito *regisseur*, corto e secco come l'anima di colui che lo portava, quello composito e scorrevole di uno su cui da qualche tempo si appuntavano gli sguardi degl'insoddisfatti. Sicuro: *Direktion Max Reinhardt*. Otto Brahm, valente

ed energico ma anche parziale e parzialissimo nella composizione del repertorio, nonché arido e freddo nella messa in scena, caduto, qualche anno prima, affatto in disgrazia del proprietario del teatro, l'Arronge, era passato alla direzione del Lessingtheater. Col suo successore, Paul Lindau, le cose erano andate poi alla malora: il suo anno di *regie* era stato tutt'una costellazione d'insuccessi. Su chi poteva mettere gli occhi l'Arronge? Non c'era che un astro il quale aveva preso a sfolgorare d'intensa luce nel firmamento delle *regie* teatrali: Max Reinhardt. Egli passava di trionfo in trionfo. Ogni tanto un successo più abbagliante degli altri lo impennava per un volo in più alte e spaziose sfere. Così la magnifica rappresentazione dell'*Asilo notturno* di Gorki gli aveva agevolato la scalata dal *Kleines Theater* al *Neues Theater*, e ora la brillante interpretazione dello shakespeariano *Sogno di una notte d'estate* gli schiudeva le porte di uno dei più grandi teatri di Berlino.

Il *Deutsches Theater* era una sua vecchia intima conoscenza. Come semplice attore egli ne aveva calcate le scene fin dal 1892. E non aveva che diciannove anni! La sua valentia ma anche il caso l'avevano portato su questa famosa ribalta. Serata piovosa a Salisburgo: tedio sbadigliante da tutti i canti nella vecchia cittadina austriaca. Otto Brahm si trova colà e non sa come soffocare la noia. A un tratto si sovviene che c'è una compagnia di novellini e di vecchi guitti che si produce su una ribalta. Vi si reca, ed è così fortemente impressionato dal gioco scenico del Reinhardt che rimanda la partenza per vederlo una seconda volta sulla scena. Dopo di che, gli offre una scrittura al suo *Deutsches Theater*. Figurarsi la gioia del giovanotto! Entusiasta egli era, come tutti i Viennesi (il Reinhardt è nato nel 1873 a Baden presso Vienna) del suo *Burgtheater*, ma così come si può esserlo di qualche bel palazzo o quadro antico. Splendida la via percorsa dal *Burgtheater*, ma così come si può esserlo di qualche bel palazzo o quadro antico. Splendida la via percorsa dal *Burgtheater*, ma ormai s'era arrivati sino in fondo: e ci s'illudeva di camminare, mentre in realtà non si faceva che segnare il passo. A Berlino invece tutto era fresco, giovanile, frizzante: caotico e sproporzionato talvolta, ma vivo, a ogni modo, ed elettrizzante. Nel vario incrociarsi e intrecciarsi delle tendenze una in specie era ancora dominante, quella del naturalismo che dalla Francia era traboccata, com'è noto, in tutta Europa, radicandosi particolarmente nei paesi a debole tradizione, com'era appunto Berlino. Per quanto concerne il teatro, il *Deutsches Theater* si poteva considerare come la rocca del naturalismo. Della sua direzione il Brahm s'era impadronito, dopo un'aspra lotta, più o meno direttamente ingaggiata fin dal tempo della fondazione della «Freie Bühne». Si sa come era nato questo teatro. Nel 1889 due giornalisti di Berlino, l'acuto critico teatrale Theodor Wolff e l'immaginoso e caustico ex-attore Maximilian Harden avevano deciso di fondare, insieme con altri giornalisti e letterati, un teatro ad analogia del *Théâtre libre* di Antoine, affidandone la direzione ad Otto Brahm, uno dei più inflessibili sostenitori del naturalismo, il fiero odiatore di Schiller. Al tempo della sua gita a Salisburgo egli, già da qualche tempo, era alla direzione del *Deutsches Theater* e poco aveva mutato del suo verbo.

Nonostante l'unilateralità del Brahm, al Reinhardt fu di molto giovamento il suo contatto. Egli poté liberarsi dalle scorie e dai residui del vecchiume viennese, apprendere la schiettezza della dizione e del gusto, famigliarizzarsi con la sincerità e sobrietà della messa in scena, allargare il suo concetto del teatro. E tuttavia anche qui come a Vienna egli si sentì, a un certo momento, insoddisfatto. Il disagio crebbe sino a diventare come una specie di soffocamento. Prevaleva in questo *Deutsches Theater* un'angustia di orizzonte, un grigiore universale, una depressione, un'assenza di serenità, di gioia, di luce, di colore, di finezza, d'ironia e delle altre innumerevoli note che entrano nella composizione dell'immensa sinfonia della Vita.

Tutto ciò urgeva allora alle porte del Teatro, ma invano; e più che mai a quello retto dal Brahm. E allora il Reinhardt si persuase che bisognava ribellarsi al tiranno, in nome della Vita; senza rivolte clamorose e dirette, ma indirettamente, agendo altrove per conto proprio. Così, nonostante il gran favore di cui ormai godeva presso il Brahm, e il contratto decennale stipulato col suo teatro, egli insieme ad altri colleghi frondisti costituì una compagnia che intraprese subito una tournée all'estero: a Vienna, a Praga, a Budapest. Non fu rinnegato il repertorio naturalistico ma accanto ad esso si cominciò a far posto anche ad altri autori. Così oltre ai veristici *Spettri* di Ibsen si prese a rappresentare anche la romantica *Commedia dell'amore* dello stesso autore, e si diede adito sulla

scena al simbolista Maeterlinck col suo *Interno*, e all'Hamsun. Ma, una volta straripato dagli argini brahmiani, il complesso genio del Reinhardt non si poteva contentare di queste poche scorribande nel campo romantico e simbolistico. Al suo senso del colore, agli spiritelli del giubilo dello spasso e dell'ironia – egli doveva pur conceder sfogo, e così iniziò una serie di rappresentazioni tutte pervase dalla fresca spontaneità della vecchia commedia dell'arte italiana. Parodie di opere letterarie e teatrali, parodie di teatrini di provincia e di teatri di corte, parodie del naturalismo e anche dei propri ideali: una tumanniana e maeterlinckiana! Tuttavia il tutto e di tutti, una volta tanto, finalmente. Si giunse persino a travestire il severo *Don Carlos* dello Schiller in una veste hauptmanniana e maeterlinckiana! Tuttavia il Reinhardt non poteva indugiarsi molto ed esclusivamente in questo genere (le sue rappresentazioni avevano ricevuto una propria sede nel piccolo *Kabarett-Theater*) e nel 1902-03 eccolo col *Kleines Theater* ripigliare e intensificare il programma di allargamento del repertorio. Strindberg, Wilde, Wedekind, Gorki si presentano ora coi loro drammi sulla ribalta del teatro di Reinhardt. Sennonché il suo nome seguitava a non figurare sui cartelloni in qualità di *regisseur* (salvo nella rappresentazione della *Salomè* di Wilde, che per il divieto della censura dovette rivestire carattere privato); e questo perché egli era ancora vincolato dal contratto col *Deutsches Theater*. Scaduto col 1903 questo, finalmente egli poté presentarsi anche pubblicamente come *regisseur* del *Kleines Theater*. A rapide tappe da questo, come s'è visto, passò al *Neues Theater* e poscia, nel 1905 al *Deutsches Theater*.

Sono dunque venticinque anni giusti che quest'anno si compiono dall'avvento di Reinhardt alla direzione di questo teatro, e Hans Rothe ha colto l'occasione per pubblicare presso i1 Piper di Monaco un bel volume composto per due terzi di nitide illustrazioni e per un terzo di scritti di diversi autori su Reinhardt, fra cui notevole quello dovuto a uno dei principali collaboratori del gran *regisseur* fin dai tempi del *Kleines Theater*, Artur Kahune, al quale dobbiamo parecchio di quanto siamo venuti esponendo.

È ovvio che, passando dal *Kleines* al *Neues Theater*, il Reinhardt seguitasse a spaziare sempre più vastamente per i campi della produzione teatrale. Ed è anche naturale che a un certo momento, i moderni non bastando più, egli si volgesse ai classici. Così Lessing con la *Minna von Barnhelm*, Schiller con la *Cabala e amore*, e Shakespeare con le *Allegre comari di Windsor* e il *Sogno di una notte d'estate* entrarono nel repertorio reinhardtiano.

Ma la sua massima estensione questo repertorio doveva raggiungerla solo al *Deutsches Theater*. Non prima. Potenza di mezzi e maturità del genio reinhardtiano solo ora appaiono in pieno vigore.

Non è necessario indugiarci sul primo elemento. Basterà dire che, per questo lato, Max deve molto, moltissimo al fratello Edmund, da poco scomparso: accortissimo regolatore della parte finanziaria Edmund riuscì sempre a salvare dalla burrasca la nave sempre più onusta e magnifica lanciata dal fratello nelle ampiezze dell'Oceano. Ma il genio di Max merita ben più ampio discorso.

Parecchi e disparati sono i tratti che compongono questo spirito d'eccezione, né tutti facilmente districabili. Ma senza dubbio, evidente è la sua straordinaria capacità di penetrazione nello spirito di un lavoro teatrale, e la non meno straordinaria attitudine a raffigurarsi in concreto ciò che nel testo è mera astrazione: e questo con una ricchezza di dettagli, di colori e di forme davvero sbalorditiva. Un altro tratto del suo genio è il suo larghissimo, illimitato interesse per qualunque manifestazione dell'umano. *Humani nihil a me alienum puto*, o, per dirla con le stesse parole del Reinhardt, *Nichts Menschliches ist uns fremd*. Nulla dell'uomo – infimo o alto che sia – semplice o complesso, meschino o grandioso, e con quante altre coppie di antitesi si voglia caratterizzarlo – che non faccia vibrare all'unisono l'anima del Reinhardt. Egli veramente crede che anche gli altri uomini abbiano questa vastità d'animo non percepibile tuttavia perché compressa dall'educazione e dai casi della vita. «Altrimenti (egli dice in un discorso tenuto a New York e riportato nel volume citato) come potremmo intendere gli altri uomini nella vita e nell'arte?» E forse il grande *regisseur* ha ragione. Ma, a ogni modo, anche in questo caso se non di qualità si potrà fare questione d'intensità. E l'intensità con cui egli sente tutto l'umano è indubbiamente superiore alla media. Un altro fra i tratti dello spirito reinhardtiano io credo in lui dominante, ed è il suo vivo e, direi, urgente bisogno di realizzare esternamente la visione concreta che in lui sorge a ogni lettura di opere teatrali. Bisogno

impellente, non solo in forza della vivacità stessa della visione ma anche a causa della sua complessità. Giacché egli non vede solo nitidamente le maschere, le parole, i gesti degli attori, ma anche l'ambiente, le luci e le ombre, l'attrezzatura, i colori, le musiche, le danze e tutto.
Con queste formidabili attitudini si capisce quale enorme pulsazione di vita (e di che vita originale!) egli dovesse imprimere all'organismo del *Deutsches Theater*. In ciò lo ha soccorso anche una dote d'indole pratica, ma non per questo meno necessaria. Egli possiede una fittissima sagacia che gli permette di rintracciare sempre i migliori fra i numerosi e disparati collaboratori di cui ha bisogno per tradurre in realtà le sue intenzioni: dagli attori agli scenografi, dai drammaturghi ai musicisti, dagli architetti agli attrezzisti ai macchinisti ai lampisti. Riuscire a procurarsi gli elementi costitutivi di tutto questo complesso non è certo facile impresa, ma ben più difficile è tenerli a freno, anzi in perfetta armonia. Nei primi tempi, la cosa non fu ardua. Al tempo della prima tournée all'estero, gli elementi della compagnia consistevano solo di sei attori. Ma già durante la gestione del *Kleines Theater* si erano accresciuti di altri otto. Altri più numerosi e preziosi acquisti fece il Reinhardt al tempo del *Neues Th.*, fra cui l'impareggiabile protagonista della *Kätchen*, Lucie Höflich, e il Moissi. Passato il Reinhardt al *Deutsches Th.*, l'afflusso degli attori piglia proporzioni più vaste e naturalmente, con esso anche quello degli altri collaboratori. Impresa ardua, com'è detto, quella di armonizzare l'opera di tutta questa gente, ma il Reinhardt sa effettuare il miracolo. Egli possiede senza dubbio molta energia, ma non è solo questa che gli fa dominare la massa. È anzitutto la sua ardente passione che si comunica come un contagio a coloro che lo circondano, tutti del resto, più o meno facilmente permeabili alla passione del grande *regisseur*. È poi la convinzione che hanno tutti di essere da lui compresi a fondo nella propria anima e nelle proprie aspirazioni. Ed infine è anche l'orgoglio di potere lavorare per la realizzazione dei sogni del più grande *regisseur* vivente. Perciò nel gran coro diretto da questo impareggiabile maestro non stride mai la minima stonatura, anche nei momenti delle più alte armonie e dei più ardui contrappunti.
Armonie e contrappunti sempre nuovi, anche per una stessa opera. Il Reinhardt, com'è noto, non si fossilizza mai in uno stile. Quando gli è riuscito un tipo d'interpretazione, egli si muove subito alla ricerca di un altro. Ed ecco in moto altri temperamenti di attori, di scenografi, di architetti... Il creatore non ha sosta e così non possono averne le creature. Né egli fa ciò solo in quanto mosso dal puro piacere della creazione, ma anche per un profondo istinto pratico. Nuove correnti e idee, nuovi gusti cominciano, a un dato momento, a circolare nella società. È la Vita, è il ritmo abituale della Vita. Ed essa, secondo il Reinhardt deve entrare al più presto anche nel teatro. L'antico, il lontano devono essere modernizzati, avvicinati, se vogliono esser compresi, se vogliono seguitare a vivere. Questo in ogni campo e anche e più di tutti nel teatro che adempie, secondo il Reinhardt, all'alta funzione di rivelare l'uomo a se stesso.
Per questo (oltre che per ottenere sempre più perfette rappresentazioni) vediamo il geniale *regisseur* sempre alla ricerca e all'utilizzazione di tutti i ritrovati che gli possono tornare utili. Così fu lui a servirsi per il primo di piattaforme girevoli per evitare gli espedienti spesso così artificiosi degl'intervalli e dei tagli di ambienti. Fu lui a introdurre quelle lunghe scalinate per distanziare, in certi casi, l'azione degli attori. Sua fu anche la trovata dell'orizzonte circolare, sua quella della luce indiretta, sua (per citarne ancora qualche altra) quella della decorazione plastica, sicché non solo l'illusione della realtà fosse più completa nello spettatore, ma anche l'attore si sentisse meno impacciato nel suo gioco, sapendo di dover trattare con cose consistenti, e non con pezzi di tela o di cartone. Ma la titanica anima del Reinhardt impossibilitata, a volte, a tradurre in realtà le sue visioni sceniche, insofferente, in altre occasioni, di ogni indugio, slanciò addirittura attori e spettatori in grandiosi scenari già esistenti: in piazze, in chiese, in castelli, in parchi, dovunque il suo occhio infallibile ravvisasse possibilità di enormi potenziamenti dell'azione scenica. Memoranda, fra le altre, rimase la rappresentazione di un'opera di Jedermann (*sic*) nella piazza del duomo ai Salisburgo.
Quanti e quali autori ha rappresentati il Reinhardt, sin'oggi? Un numero strabocchevole. Secondo una statistica di Franz Horch pubblicata nel volume anzidetto, quelle di Berlino ascenderebbero alla rispettabile cifra di 23.374. Da essa risulta anche confermato che il Reinhardt non ha predilezioni di

sorta. L'opera sia significativa: ecco ciò che egli solo le richiede. Perciò nel suo repertorio, accanto a Eschilo sta Shaw e Vildrac e Lenormand. Ma se una predilezione egli nutre, questa è per Shakespeare. E ciò si spiega. Fra questi due geni così diversi ci sono pure almeno due elementi di affinità. Entrambi furono attori prima di salire a più alte sfere, entrambi amano appassionatamente la Vita in tutte le sue manifestazioni. Perciò il numero delle sole rappresentazioni shakespeariane ascende a 2.527, più che il doppio di quelle consacrate allo Shaw (1.207) che è il più rappresentato dal Reinhardt dopo l'Inglese. Che dire poi di queste rappresentazioni? In esse il *regisseur* austriaco superò persino se stesso. Azione, scenari, attrezzatura, illuminazione, tutto è una creazione miracolosa di questo mago insuperabile nel trovare il tono fondamentale di qualunque dramma del grande Inglese e nel concretarlo scenicamente con una potenza inattingibile. Dopo un ritiro temporaneo dal teatro (in cui si ebbe la riprova del valore del Reinhardt, giacché il suo successore gli restò di gran lunga inferiore, nonostante l'imitazione dei suoi metodi), il grande *regisseur* è tornato alle scene. Fra le sue più recenti interpretazioni basterà ricordare quella dei *Sei personaggi in cerca d'autore* del nostro Pirandello e quella di *Santa Giovanna* dello Shaw. Nel 1927-1928 egli fu anche in America con la sua compagnia del *Deutsches Theater* per un corso di rappresentazioni. Ivi egli diede in tedesco opere di Shakespeare, di Schiller, di Büchner, di Tolstoj, di Goldoni. Il successo fu grandioso, nonostante l'incomprensione del linguaggio dalla più parte degli Americani. Più magnifica riprova della sua genialità non si poteva avere. Giacché il pubblico era chiamato in certo modo a giudicare la sola arte del Reinhardt, che si presentava quasi allo stato di purezza, essendo come astratta dalla materia drammatica.
E forse fu questo superbo trionfo – in cui tanta parte ebbero i suoi meravigliosi attori – quello che gli fece uscire dalle labbra quel discorso del febbraio 1928 a New York, che si risolse in una commossa esaltazione dell'attore. Dinanzi a un pubblico (composto per tanta parte dei giudici che gli avevano, nelle serate precedenti, ornato la fronte di un'invisibile corona di lauro) egli – come un direttore d'orchestra che applaudito accenna ripetutamente ai suoi collaboratori – volle celebrare la funzione dell'attore. Egli è colui che per la sincerità delle sue espressioni è più simile alla fresca ingenuità del bambino; egli s'avvicina al grande mistico perché anche l'attore, effetto della sua autosuggestione, può produrre nel suo organismo corporee modificazioni, come il santo stimmate e lagrime di sangue. E finalmente l'attore è quegli che «guidato dalla luce del drammaturgo scende negli abissi dell'anima umana, della propria anima, donde, mutatesi in modo misterioso, emerge di nuovo con mani, occhi e bocca pieni di meraviglie».
Queste ultime parole sono del Reinhardt e aggiungere altro mi parrebbe sacrilegio.

1931.04-05.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 4		Guido Salvini	*Sul «seminario teatrale» di Vienna (e altre considerazioni tristi)*

Quel gobbaccio d'Esopo fece dire alla volpe che s'era infilata nella casa di un attore e vi aveva trovato una maschera ben modellata: Oh che bella testa! Ma senza cervello!
E da allora sorsero le scuole di recitazione. Poi, dopo diversi secoli, quando qualcuno s'accorse che a recitare non s'insegna, ma a recitare s'impara, Max Reinhardt fondò a Vienna il Seminario di Arte drammatica e di messa in scena.
Ora è morto anche quello. Peccato, se avesse continuato la sua vita gloriosa, forse fra una ventina d'anni ci sarei andato anch'io a studiare come si fa a mettere in scena una commedia.

Non che di questo studio e di tanto maestro io non avessi bisogno urgente, ma la nostra vita è combinata in un modo tanto curioso! Quando si è ragazzi si studia con la testa al vento e non s'impara; fatti uomini si lavora per guadagnar la vita, e non sapendo nulla s'improvvisa; divenuti vecchi, se qualche soldo è rimasto nelle nostre tasche e un po' d'amore nello stanchissimo cuore, si ricomincia a studiare, e poi si muore.
Ma per fortuna, non tutto il mondo è paese, e la scuola di Vienna era frequentata da giovani convenuti d'ogni parte d'Europa.
Reinhardt ha l'anima imperiale; lo si direbbe un latino del rinascimento, quando nessuno pensava all'impero perché tutti avevano il loro impero nell'anima. Passa di gloria in gloria col suo sorriso pacato, gli occhi chiari, lucenti, acuti, talora un po' freddi, e quei capelli in origine ribelli, ma ammansiti con cura, come i pensieri. A Berlino ha tre teatri; l'impresa ha subìto più volte alti e bassi impressionanti, ma la personalità del maestro domina tutte le bufere. A Vienna ha il suo teatro preferito, il piccolo *Theater in der Josefstadt*. Di Salisburgo egli ha fatto in pochi anni la città più teatrale del mondo, la Mecca del teatro. Tutto là è teatro e serve al teatro: le piazze, le chiese, i palazzi, le colline. Si va a visitare il suo castello *Leopoldskron*, in punta di piedi, come una cripta sacra: non c'è gran che da vedere, ma è la casa di Reinhardt. In America ha piantato un grande spettacolo in un enorme teatro trasformato in chiesa e tutto il mondo è accorso, stupito. A Parigi, quando recenti spettacoli lirici hanno voluto imporsi, sul manifesto è apparso il suo nome più in evidenza di quello dell'autore che, modestamente, si chiamava Mozart. Reinhardt non c'era, ma c'era il suo nome.
E il suo nome ho udito io gridare dalle moltitudini che lo volevano vedere alla ribalta a Praga, a Varsavia, scandito in due sillabe, Rein-hardt, con un martellamento furioso e interminabile. Egli era a Hollywood ed evidentemente non poteva dare se stesso in pasto alla commossa ammirazione del suo pubblico, come più tardi alla *Josefstadt*, dopo la prima di *Victoria*, lo vidi io apparire quarantadue volte alla ribalta sempre sorridente, pacato, sicuro di sé.
In Italia viene per riposarsi e per sognare. Sogna di fare di Venezia un'altra Salisburgo, e ha ragione; ma il male è che in Italia a credere al teatro sul serio siamo in pochi.
Pochi, mal d'accordo e senza quattrini. E dopo quindici giorni di sole d'Agosto, Reinhardt ripiglia il cammino per quei fortunati paesi dove a credere nel teatro sul serio sono in molti, tutti d'accordo e con molti quattrini.
Da quindici anni imperversa attorno a lui un nugolo di allievi, ma egli non ha gran tempo per loro, e lo assillano e lo circuiscono, e allora un bel giorno ecco la pensata. Piomba a Vienna, preleva un'ala del castello di Schoenbrunn e vi pianta il suo Seminario. A chi può servire, in una repubblica, un castello imperiale, se non a chi impera veramente su qualche cosa? E gli allievi tutti dentro. Il maestro? Il maestro è volante, ma Herr Professor Schmith e Herr Professor Gayer sanno bene quello che debbono fare: a recitare si impara ma non si insegna. È una scuola d'intelligenza, non di recitazione. La battuta non si dice così perché si deve dire così, ma ciascuno la dica come vuole purché poi spieghi le ragioni che l'hanno mosso a dirla a quel modo. E tutti gli allievi possono, anzi debbono controbattere, e demolire se occorre, e spiegare e mostrare praticamente quello che pensano. L'estetica della recitazione, del gesto, del suono, proviene da un'acuta e minuziosa indagine psicologica. Chi non ha attitudini speculative non diverrà attore.
(Mi spiace giocare sulle parole, ma da noi, gli attori che non sanno recitare si scoprono presto o tardi attitudini speculative nell'altro senso, e si mettono a fare gli amministratori).
Molti credono che tutte queste qualità possano anche nuocere all'attore che dovrebbe essere un uomo dotato di istinto e di speciali facoltà d'imitazione. È incredibile quanto tempo ci voglia a toglier dalla mente delle persone anche iniziate, che gli attori non sono, non possono essere più maschere, cioè caratteri fissi, immutabili.
Praticamente si vede che certi ruoli sono quasi spariti dal repertorio moderno nel loro senso assoluto, e l'attore non ha più *clichés* da seguire, ma personaggi sempre nuovi da creare.
Sparite le imitazioni, debbono sparire anche i *mezzi*, cioè i mezzucci. La recitazione non potrà più avvalersi di forme tradizionali che ovattavano la parola, ma sarà tutta scarnita e diretta. E qui un

piccolo fatto personale che non ha nulla a che vedere col Seminario austriaco, ma molto con gli attori italiani.
Si convincano i giovani che mai il latino: *primum vivere deinde philosophari* potrà essere liberamente ma più opportunamente adattato alla formula: prima studiar la parte poi pensare a recitarla. Sapere una parte non è una questione di memoria, ma è un metodo. Le proprie battute non possono essere che una serie di risposte logiche, necessarie, indispensabili alle battute degli altri. Se non ci si convince di questa necessità, lo studiar la parte a memoria diventa una fatica improba e inutile.
L'attore è stato avvilito, da secoli, con *la parte* copiata. Gli si dà un pezzo di carta con tante battute scritte una dopo l'altra. Ciò significa: «non importa che tu capisca; tanto si è fatta la *lettura* del lavoro». Alla lettura nessuno sta attento perché non v'è nulla di più noioso che sentir leggere una commedia. Se un attore chiede il copione, apriti cielo! E non si pensa che anche dal unto di vista puramente industriale, la lettura, come la si fa da noi, significa una perdita di tempo, cioè di danaro. Distribuire tanti copioni quanti attori prendono parte alla commedia, costa in media settanta o ottanta lire di più che distribuire le parti, ma una prova sprecata costa molto di più, e poi è ora che si cominci a considerare l'attore un essere responsabile e ragionante. Occorre sollecitare prima l'intelligenza dell'attore, poi, il risultato di questo gioco trasformare in meccanica.
La scuola di Reinhardt mirava a questo scopo, era una scuola di responsabilità. Si giungeva a questa specie di prova-discussione dopo una serie di insegnamenti integrativi che si partivano dall'educazione fisica e dalla scuola di arti plastiche per giungere, attraverso la danza, il canto, il ritmo musicale, la fonetica, fino ad un originalissimo dialogo psicologico, vorremmo dire platonico, almeno per l'apparenza esteriore. Intanto fra una lezione e l'altra, fra un esperimento e l'altro, s'inoculava agli allievi il microbo della *messa in scena*.
Occorrerà ancora ripetere per l'ennesima volta che *messa in scena* non vuol dire *fare le scene*? e che scuola di messa in scena non ha nulla a che vedere con la scuola di scenografia? Sembra che sia utile ripeterlo giacché in questo equivoco cade sempre il pubblico italiano e molto spesso anche buona parte dei critici drammatici. Non so, ad esempio, se Reinhardt sappia disegnare, ma quello che è certo sì è che egli non ha mai fatto una scena in vita sua.
Ne ha suggerite centinaia ai suoi collaboratori architetti, pittori, scenografi, ma le ha suggerite partendo da una specie d'indagine metafisica, lasciando poi agli altri il compito di sottoporre bozzetti e d'inventare. Quando un *metteur en scène* o un *régisseur*, come si dice in Germania, ha una trovata scenografica, la scenografia non c'entra quasi per nulla. Vi ricordate Otello che parla al Senato veneto, nella messinscena di Jessner? I Senatori seduti di spalle, e Otello che campeggia di fronte al pubblico fra due colonne nude, interrotte a metà da un giro di candele. La scenografia non esiste perché il fondale è neutro, ma è la trovata della posizione del personaggio principale, quella che conta. Talvolta invece l'elemento scenografico in sé può, deve avere una importanza particolare, e il pittore o l'architetto si sbizzarriscano pure, ma guidati sempre dallo *stile* dell'inscenatore.
Occorre avere una visione plastica oltre che psicologica dei personaggi, disporli su piani diversi, dar loro con le luci chiaroscuri ben marcati, creare sempre il quadro mobile in armonia col quadro fisso, che è la scena.
Ma tutto ciò non è ancora *messa in scena*. Occorre trovare quello che nel testo non è scritto ma affiora fra le righe: creata l'armonia *costante* della recitazione, curare i *pianissimi* e i *fortissimi*, i *crescendo* e i *diminuendo*, isolare le parole o le frasi salienti, confondere e fondere i passaggi grigi.
E non siamo ancora a nulla. Questi sono i mezzi, ma non lo spirito. Occorre credere e far credere, mettersi in uno stato di grazia e far che tutti ne sieno tocchi, giungere al punto che le parole del testo diventino per gli attori talmente necessarie, e le intonazioni così inconfondibili, da isolarli in questa vita creata, fuor della vita circostante.
E tutto ciò non durante le prove, ma prima d'iniziarle. Sembrerà un paradosso ma è così. Un *régisseur* cosciente del suo compito, deve presentarsi alla prima prova, avendo maturato in sé l'opera da inscenare in tal modo che il suo lavoro gli sembri già virtualmente compiuto.

Ecco perché nel Seminario di Arte drammatica e di messa in scena era possibile giungere a risultati pratici anche se gli esperimenti si potevano compiere solo nell'attiguo teatro di Maria Teresa, fra allievi.
E allora, si domanderà, perché questa mirabile scuola è naufragata dopo poco più di due anni dalla sua fondazione? La risposta non è facile. Io non credo molto alla laconica notizia pubblicata sui giornali nella quale la causa apparve solo economica. Reinhardt ha dominato ben altri bilanci. Le cause, per me, sono due. La prima è che il maestro vero, l'anima della scuola, era assente. Chi si parte dall'America per diventare un allievo di Max Reinhardt non si adatta a vederlo solo quattro o cinque settimane in un anno scolastico. La seconda è che una scuola teatrale deve essere una fucina posta nell'anticamera del cantiere. Una scuola, oggi, presuppone un teatro vivo dove esercitare domani. Gli allievi non sono più dei ragazzi, sono giovani, ma uomini. E non si può dir loro: studiate il più bello, il più affascinante dei mestieri, e poi vedremo. In anni di crisi teatrale come quelli che attraversiamo, nei quali tutto muore per rinnovarsi, non si può solo insegnare, bisogna anche promettere, e onestamente i professori Schmith e Geyer non potevano nulla promettere. Rimaneva Reinhardt, quest'astro vagante per i teatri del mondo, ma dove eran più i suoi tentativi coraggiosi e le sue nuove imprese? Anch'egli aveva imparato a vivere dai suoi impresari americani e mentre nel Seminario dì Vienna si predicava l'avvenire, egli si chiudeva sempre più nei suoi spettacoli, vorremmo dire nella sua tradizione.
Jacques Copeau scrisse un giorno: *La tradition est continuité et changement*. Ma Copeau è un poeta francese, Reinhardt è un poeta tedesco, cioè qualche cosa di più e qualche cosa di meno di un vero poeta.

1931.09.09	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il servitore di due padroni*	Silvio d'Amico	*Incontro con le maschere*

SALISBURGO, agosto

Non date retta al manifesto che annuncia *Der Diener Zweier Herren*, il servitore di due padroni, *von* Carlo Goldoni. Goldoni qui c'entra poco. Ma lo spettacolo è stupendo.
È possibile che il suo inscenatore, Max Reinhardt, conosca sì e no i termini della vecchia questione su cui han fatto baruffa, da un secolo e mezzo, gli storici del Teatro italiano; Goldoni fu davvero l'uccisore della Commedia dell'arte? o fu il suo contaminatore, trasformatore e continuatore? Varie, contraddittorie, e spesso sgangherate, sono l'opinioni degli stranieri sull'argomento: dal Miclacewski il quale, ancora qualche anno fa, si doleva nel suo bel volume dell'avvento di questo piccolo-borghese «bien rangé» che avrebbe, col suo «verismo», spento lo splendore delle colorite favole care ai nostri comici improvvisatori; a quei *régisseurs* che, viceversa, tra le maschere della Commedia dell'arte, quelle di Goldoni e quelle di Gozzi, non fanno differenze. E l'opinione di Max Reinhardt, almeno in teoria, non la conosciamo. Ma vediamo che, in pratica, per creare uno spettacolo di spiriti e di forme attinti alla Commedia dell'arte, egli è ricorso a una commedia di Goldoni. A quale? Ecco il punto.
Evidentissimamente Goldoni nella sua grande fatica (che fu quella di trarre, dalle formule ormai morte dei vecchi «scenari» per maschere, la vita nuova e tiepida, aggraziata e pulsante), nel *Servitore di due padroni* restò a mezza via. Qui si tratta d'un Goldoni minore, il quale riprendendo una trama da «commedia improvvisa» si contenta di ripulirne e innovarne la lieta vicenda, con una vivacità balda e gentile. Partito da un motivo che i comici dell'arte avevano tolto al Teatro erudito (la giovine donna che si traveste da uomo, per correre il mondo a rintracciar l'innamorato), e

procedendo fra elementi avventurosi e pazzerelloni, con personaggi che *tutti* sono ancora maschere, il *Servitore di due padroni*, sebbene annodato e svolto da una mano leggiadramente esperta e leggera, e contenendo alcune scene d'impagabile comicità, è ancora una commedia farsesca, fondata unicamente sui casi e sugli equivoci del suo imbroglio. Un *metteur-en-scène* può mettervi le mani, e rimescolarla, senza quegli scrupoli che tratterrebbero qualunque artista il quale s'attentasse a toccare, mettiamo, la *Locandiera* o gl'*Innamorati*, il *Burbero* o i *Rusteghi*.
E stavolta dunque non ci sentiamo davvero di gridar la croce addosso a Max Reinhardt per aver chiesto a Goldoni nient'altro che cotesto intrigo; ossia un pretesto, non più strampalato e assurdo, svenevole e trucibaldo, irto di furori e di sconcezze, come quelli dei comici improvvisatori; bensì un intrigo riveduto e corretto da un poeta; ma essenzialmente, ancora e sempre, un intrigo di Commedia dell'arte. Del quale il Reinhardt s'è valso per darci, non un saggio di stile goldoniano (stile così difficile a trasportarsi fuori della lingua nostra, e della tradizione dei nostri attori migliori); ma un saggio della sua visione della Commedia dell'arte italiana.

***

Questa visione è *sub specie aeternitatis*. La Commedia dell'arte per Reinhardt è creazione, sfido, italiana, ma di valore universale.
Vestiti con costumi d'un Settecento discreto e convenzionale, agitandosi sopra piccoli fondali veneziani (i quali vengon rimossi, nei rapidi intervalli, al cospetto del pubblico, mentre si vede un attore che rientra in camerino o un altro che, come alle volte fa Petrolini, dà un'occhiata al copione del suggeritore), i suoi personaggi sono stilizzazioni di una comicità eterna. Col cappello inchiodato sul capo come marionette, ma senza parrucche né maschere ché il loro volto è del tempo nostro, essi vogliono tuttavia esser maschere autentiche, maschere di tutt'i tempi. La loro recitazione è fantasiosa e grottesca, caricata e musicale, veemente e premeditatissima, spregiudicata e d'infinita eleganza. Li hanno creati secoli avventurieri; ma ora è arrivato il Novecento, a metterli delicatamente in ordine. Sono tutti, come i nostri amici dell'arte, attori e cantori, ballerini e acrobati. Le loro virtù mimiche si sposano, ad ogni occasione opportuna, con quelle del giocoliere; la loro carne non pesa ma, al momento buono, prende il volo e scompare, così da una porta sbattuta come, per esempio, dal cornicione esterno della bocca d'opera per cui, a somiglianza dei nostri arlecchini del Sei e del Settecento, il protagonista tutt'a un tratto s'arrampica, a rifugiarsi in un palco di seconda fila.
Questo protagonista è un magnifico figlio d'arte, Hermann Thimig. Anche mantenendogli il nome goldoniano di Truffaldino, Reinhardt l'ha senz'altro vestito col costume a losanghe policrome del suo maggior fratello, Arlecchino. È, si capisce, un Arlecchino tedesco; lo direbbero chiaro, anche se non aprisse bocca, la limpidità dei suoi lacustri occhi celesti, i suoi (se son suoi) arruffati capelli rossastri, la gagliarda travatura delle sue membra. Ma poi è pur sempre il pronipote del nostro Arlecchino, nato, tanti secoli fa, a Bergamo. È il caro servo cialtrone e burlone, che tira a campare, e s'arrabatta e s'arrangia, e per raddoppiare il magro stipendio e contentare l'imperiosa pancia s'industria a ordire in barba al Vangelo (*non potestis duobus dominis servire*) quel po' po' di bailamme.
Rappresentante delle più immediate aspirazioni e cupidigie plebee, la sua sensualità si risolve per nove decimi ne' fanciulleschi istinti della gola (la donnetta vien dopo). In fondo anche il *Leitmotiv* di questa farsa, come d'innumerevoli altre da migliaia d'anni, sta nell'appetito di Truffaldino. Tutto ciò che succede, è cotesto appetito a determinarlo. Max Reinhardt ed Hermann Thimig riescono a esprimerlo in toni d'un'intensità tale, da arrivare alla lirica. Certo, l'arte di questo attore è grande nella genuina composizione di tutto il suo tipo: dove ammicca e dove ha paura, dove si butta allo sbaraglio e dove si ritrae battuto; e via dicendo. Ma confessiamo di non aver visto mai sulle scene (se non forse vent'anni fa, in certe farse che Musco recitava dopo il dramma di Giovanni Grasso) qualcosa di paragonabile alla mimica di Thimig quando ha fame: quando gli parlano di mangiare: quando aspetta l'ora: quando per far la colla da riappiccicare la famosa lettera si trova a dover

masticare il pane senza ingoiarlo: infine quando si lascia corrompere dall'insperata sovrabbondanza delle seduzioni gastronomiche, buttandosi via via a divorare i tre quarti delle vivande che ha da servire in tavola, di qua e di là, ai due padroni.
Attesa, trepidazione, spasimo, beatitudine; è il fluire di tutto il sangue, è l'allarme di tutto l'essere, è l'anima che gli diventa bocca. Nello scendere del pranzo il ritmo, accelerandosi d'episodio in episodio, arriva a una sorta di furore orgiastico, che chiama via via a contributo le risorse di tutte le tecniche, compresa la prestidigitazione e l'acrobazia. La zuppiera con la minestra impregna l'aria d'effluvi; la crema gl'inguanta le mani; dalla gran passione, egli schiaffeggia i budini, li lascia andare e li riacchiappa, come amanti ritrose. A un certo punto Truffaldino-Arlecchino s'ingigantisce e diventa universale, non è più un goloso, è la gola di tutt'il mondo: cibo e bevande, dal Chianti alla pastasciutta, gli arrivano da tutta la ben portante Italia, e da tutte le età; finché la nuvola degl'inverosimili condimenti, che egli rovescia e profonde sulle montagne degli spaghetti, lo avvolge, salendo, d'una nebbia dorata, nella cui felicità (chiusa del second'atto) l'eroe sparisce. Non è il finale di Goldoni; ma è un grande finale. Non è la fedeltà materiale a una serie d'attributi esteriori, a una tradizione di palcoscenico, a una maniera; è una fedeltà essenziale e diremmo (se qui la parola non potesse sembrare stonata) spirituale. In nessun'altra recitazione e in nessun'altra mimica d'attori spiritosi o sornioni, saltellanti o balordi, infingardi e fintoni, ci era mai parso di comunicare così a fondo con l'anima eterna d'Arlecchino, come questa volta.

***

Anche negli altri attori, benché non tutti allo stesso grado, abbiam ritrovato l'essenza delle nostre maschere. Soprattutto in Rosaura (che qui Goldoni veramente aveva chiamato Clarice), carina, amorosa, svenevole, adorabilmente parodistica; e in Smeraldina, che recitando e cantando e danzando ci ha ricordato come «soubrette» venga da «servetta». Di Silvio, l'innamorato di Rosaura, Reinhardt ha fatto un Capitano dal pizzetto lineare e dai baffi a quattro punte, evidentemente per arricchire il quadro con un altro tipico elemento della Commedia dell'arte, a cui la mitezza goldoniana aveva definitivamente rinunciato: ciò forse diminuisce la simpatia umana verso quell'intreccio d'amore, ma in compenso ravviva la comicità di molte scene, anche per virtù del grottesco attore, Raul Lange. Egregi Brighella, ventruto locandiere, e il Dottore, ricalcato su qualche stampa secentesca; più pallida Beatrice, l'eroina travestita; e forse alquanto insipidi Pantalone e Florindo. Vero è che a calcare su tutte le note si correrebbe il rischio di strafare: e uno dei prodigi di questo spettacolo è la misura della sua melodiosa e gradevole festosità.
Del resto anche gli interpreti individualmente mediocri si salvano, nell'incantevole stile dell'insieme; nella bambolesca cornice scenica – forse ripensata su certe illustrazioni di vecchi «scenari», e perciò non sontuosa ma saporita –; nell'inquadramento delle danze, qualcuna anche troppo raffinata, e delle musiche gaiamente adattate da alcune del più italiano fra gli autori nati in terra tedesca, Mozart. Non mancò neppure un'idea di quel *quid* di truce, che forse persiste al fondo della Commedia dell'arte, o dei secoli in cui essa fiorì, secoli fastosi ma coi loro terribili angoli neri: tanto almeno ci parve d'intravedere nella figura d'uno sguattero in aspetto di torvo manigoldo, quasi una feroce minaccia dei dimenticati fra tanta festa.
Ma la festa era bella; e parteciparvi fu una gioia. Nella sgargiante sala rococò dello Stadttheater, dove il cattivo tempo per fortuna ci aveva ridotto (che di rappresentare un'opera simile all'aperto, come s'usa qui, non vediamo le ragioni), la folla internazionale godeva e applaudiva, con un abbandono e un'innocenza, i quali non parevano del nostro tempo. Miracoli d'una resurrezione operata dalla magia d'un artista, il Reinhardt, attraverso non la ricostruzione archeologica, ma l'intuito creatore.
Così fulgidamente ricomposta (e, nonostante le spensierate apparenze, non improvvisata), la Commedia dell'arte è quella dei nostri comici d'una volta? o è un'altra cosa? Noi diciamo, intanto, che questa è una cosa bella, di valore eterno. E poiché bellissima, hanno raccontato i testimoni secolari, era quella, ci è grato credere almeno a una parentela profonda tra le due felicità.

1931.09-10.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 9		M.C.	*…Si fa, si dice… (Spunti di teatro)*

Max Reinhardt sente di tanto in tanto il bisogno di chiarire e confermare le sue opinioni sull'arte teatrale e sul destino del teatro. Ora, sulla «Neue Freie Presse», scrive che l'attore rappresenta per lui e i suoi sostenitori la suprema speranza: il teatro non appartiene a nessun altro che all'attore. Reinhardt, nel dire ciò, non pensa soltanto all'attore di mestiere, ma anche, e innanzi a tutto, all'autore drammatico, per il fatto che tutti i grandi autori drammatici sono sempre stati e saranno sempre attori nati. Continuando, egli non indietreggia davanti alla eventualità di sopprimere il drammaturgo. «Il teatro non può esistere senza il pubblico. Ma non si potrebbe fare a meno del direttore, del maestro di scena, del musico, dell'architetto, del decoratore e anche del più importante abitatore di questo Olimpo, dell'autore drammatico? Tutte le diverse qualità necessarie possono trovarsi riunite nella persona dell'attore. Questo fenomeno di sintesi si è verificato nei periodi più brillanti della vita del teatro, e non voluto dalla tirannia di qualche necessità esteriore, ma grazie a un vero miracolo. Shakespeare è il più grande miracolo di cui il teatro abbia beneficiato: egli è insieme poeta, attore e maestro di scena».

1931.09-10.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 9		M.C.	*…Si fa, si dice… (Spunti di teatro)*

L'autore drammatico di cui Max Reinhardt vorrebbe disfarsi per sempre, è invece accusato di diserzione da parte d'un altro celebre attore e maestro di scena: Charles Dullin, Il quale scrive, in «Correspondance», che la facilità con cui gli autori drammatici si sono precipitati sugli cheque delle case cinematografiche americane è argomento capace di disgustare chiunque, se non si avesse in se stessi una convinzione più elevata della propria arte. Qualcuno si domanda perché i maestri di scena e gli attori hanno assunto tanta importanza nella vita del teatro. La risposta è oltremodo semplice: sono essi i soli che amano veramente il teatro e che siano capaci di sacrificargli qualche cosa». È certo che uno scambio di idee sull'argomento fra Max Reinhardt e Charles Dullin gioverebbe a dettare una linea di condotta all'attore drammatico. Da una parte lo rivuole cacciare malamente, dall'altra malamente lo rimprovera di essersene andato.

1931.09.16	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Stella*	Silvio d'Amico	*Il pubblico di Goethe*

Monaco di Baviera, settembre

Da Salisburgo a Monaco in automobile non è un viaggio, è una gita; si va d'incanto, quasi per il parco d'una villa imperiale, fra vellutate aiuole d'un inverosimile verde alpino, foreste d'alberi di Natale, e ondeggiar di cime violacee al nubiloso orizzonte. Come tu a Capri intendi Circe e le sirene, qui tu capisci le fate e i sortilegi, le valchirie e gli gnomi, Lohengrin e Parsifal, i *Masnadieri* di Schiller e tutto il Romanticismo.
Tanto è comoda e facile la via, che anche un'attrice di gran rango e di consuetudini meglio che agiate, come Helene Thimig, può prendersi il lusso di recitare *Stella* di Goethe un giorno in Austria, e l'altro giorno nella capitale della Baviera. E c'immaginiamo che allora la messinscena di Reinhardt – o, per essere più esatti, le scene che Reinhardt ha fatto dipingere sotto la sua alta direzione a un Alfred Roller – con mobili, accessori, costumi, eccetera, per seguire l'attrice tengano lo stesso modo che abbiam visto applicare all'apparato scenico d'un'altra opera, spedito col treno in un vagone apposito; il quale vagone alla stazione di Monaco viene scaricato dal carrello ferroviario e caricato sopra un enorme camion, che entra intero nell'edificio del teatro, si colloca su un ascensore gigante, e arriva letteralmente sul palcoscenico così com'era partito. Il che suol definirsi organizzazione; ma si potrebbe anche chiamare religione.

***

Quanto a *Stella*, si sa che taluno nega che Goethe sia mai stato, salva la prima parte del *Faust*, un autore drammatico; ma questi non sono argomenti per corrispondenze vagabonde come le nostre. L'importante si è che Stella, anche non appartenendo alle opere goethiane di prima grandezza, fra i popoli di lingua tedesca si seguita a rappresentare, con quella stessa riverenza profonda di cui essi circondano tutta l'opera del loro massimo poeta. E i loro artisti continuano a impegnarsi con docile ardore nel cimento di dar vita scenica ai fantasmi del poeta (anche quando l'esito sembri disperato), a preferenza degli agevoli trionfi ch'essi potrebbero avere nelle solite «parti» bell'e fatte, di cui è pieno tanto teatro dell'Ottocento.
Da noi, per esempio, è assai dubbio che il pubblico accorrerebbe in folla a un dramma come questo: il cui maggior fascino è nell'atmosfera ancora essenzialmente romantica, nel tono personale, soggettivo, di confessione autobiografica, che i conoscitori della vita di Goethe v'assaporano. Il suo protagonista, Fernando, amatore poco saziabile, che abbandona la moglie Cecilia (e la sua bimbetta) per la ignara e generosa Stella, e poi Stella per altre donne, e infine un bel giorno torna a incontrarsi con l'una e con l'altra riunite dal caso, e le riabbraccia tutt'e due, e tutti d'amore e d'accordo concludono che la colpa non è di nessuno perché così volle la fatalità dell'amore (è vero che la primitiva versione finiva tragicamente, Fernando [s'ammazzava?] e Stella s'avvelenava, ma poi si pensò bene d'accomodare le cose); questo Fernando, diciamo, non è altri che Goethe in persona, il quale forse aveva da giustificarsi di parecchi «imbrogli» del genere. E, poiché si tratta di Goethe, anche un pubblico intimamente borghese e conservatore – come questo della bellissima Monaco tutta piena di musei e di cioccolata, di chiese e di salsicce, di sigari e di ragazze in bicicletta – gliela manda buona.
Bisogna poi ricordare che la *régie* di Reinhardt, e la cura fedelissima degli attori, fanno miracoli. Miracoli, s'intende, non nel senso sbalorditivo della parola, che qui non sarebbe il caso; miracoli d'intelligenza e di squisitezza. Ormai non potremo più rileggere *Stella* (non si dice che lo faremo tutt'i giorni) senza rievocare l'accorata grazia di questi scenari delicati, di questo nostalgico «albergo della Posta» al prim'atto, di questi tiepidi «interni» che incorniciano gli altri atti, e di cotesto giardino dagli alti *berceaux* leggiadramente fioriti, che sembrano tener prigioniera la straziata Stella, come un usignuolo in gabbia.
E con quale arte i dicitori variano, coloriscono, «agiscono» le più lunghe tirate, e i dialoghi più statici, e gli «a parte» e le apostrofi più difficili a far accettare! Non avevamo mai, fino a oggi, udito Helene Thimig – cognome insigne nel teatro tedesco: figlia, d'un attore celebre, sorella

dell'ammiratissimo Truffaldino nel *Servitore dei due padroni* –; e, nella figura di Stella, non l'abbiam trovata inferiore alla sua fama. Attrice, in quest'opera, d'un romanticismo trepido e inquieto; bionda, viso mobilissimo seppure un po' goticamente angoloso; ma tutta pudore; scatti talvolta quasi violenti, irrequietudine a momenti un po' secca (ci siamo ricordati di certe agitazioni dell'ultima Duse, negli *Spettri* di Ibsen). Ma di che melodia era soffusa la sua angoscia! e come, sul suo dolore d'amante tradita, si ristendeva il gran velo della comprensione indulgente, e della bontà pacificatrice!

Non tutti i suoi compagni apparivano, si sa, dello stesso valore: e se il Balser, ch'era Fernando, si può definire un attore di caldo temperamento, questo non significa attore simpatico e comunicativo. Meglio, individualmente, le altre donne: ossia Cecilia, la mite moglie, ch'era la Straub, e Lucia, la figliola, ch'era graziosamente la Degischer. Ma soprattutto ci piacque l'impeccabile composizione dell'insieme, la minuzia amorosa ma non vanamente dispersa nei particolari, anzi intesa a ridare il carattere e l'anima d'un ambiente, e d'un mondo. E c'incantò la devozione del pubblico, il quale ascoltava i cinque atti col raccoglimento di una folla di fedeli in un tempio.

Che dire dell'altro pubblico, adunato nello *Schauspielhaus* di Monaco, alle recite dell'*Ifigenia in Tauride* dello stesso Goethe, offerta dalla stessa Thimig? L'*Ifigenia* è abbastanza famigliare agli studiosi italiani; ma a nessuno dei nostri uomini di teatro passerebbe mai per il capo l'idea di portarla sulle scene.

Tragedia per così gran parte lirica, fatta di canti, essa ha trovato in un maestro di scena coscienzioso, il Gellner, un interprete attentissimo. Qui con cinque soli personaggi che dialogizzano sullo sfondo d'una scena fissa – una scena di sapore arcaico, non più che austeramente decorosa –, non è possibile ricorrere a risorse di varietà visiva, né molto meno a distrazioni di natura spettacolosa. Qui impera il verso di Goethe: e gli attori devono necessariamente recitare senza trucchi, allo scoperto, affidandosi a sole virtù di dizione. Delle quali la Thimig, pur non essendo ciò che si dice una tipica interprete della grande tragedia (ma ne esistono ancora?), dette saggi d'un'estrema finezza, che specie nei due ultimi atti diventò musica e spirito; e i suoi compagni la secondarono ottimamente. Ma l'altro spettacolo, ripetiamolo, era in platea: dove il buon pubblico, immoto per i cinque atti di rito, alla fine si trattenne lunghissimamente ad acclamare i suoi artisti, con applausi d'una convinzione, d'una insistenza e diremmo d'una tenerezza tali da edificare il più scettico contemplatore.

***

Che insomma questa riverenza del pubblico è pur sempre uno dei fatti i quali colpiscono di più, ogni volta che si rimette piede in un teatro tedesco; sia alla commedia sia all'opera, sia alla tragedia sia alla rivista. E lasciamo nella penna, per carità di patria, le espressioni amare che abbiam sorpreso, a questo proposito, sulle labbra d'artisti italiani venuti ad assistere a codesti spettacoli.

Certo, non si può protendere che le folle d'ogni razza e d'ogni temperamento se ne restino a sentire senza batter ciglio, come abbiam visto a Salisburgo, tutto *Il flauto magico* di Mozart, tre ore e mezza, contentandosi d'una sola pausa; o tutto il *Cavaliere della rosa* di Strauss, quatto'ore buone, punteggiate da due soli intermezzi; o, come qui a Monaco, la mirifica operetta intitolata *L'albergo del Cavallino bianco*, il cui prim'atto occupa da solo esattamente due ore e mezza (è vero ch'è molto divertente; vi sfilano con grazia e con festosi colori, nel caleidoscopio delle scene girevoli, i più vivaci costumi tirolesi; e a un certo punto arriva Francesco Giuseppe in persona). E non parliamo d'Oberammergau, dove la *Passione* dura tutto il giorno, ossia otto ore, con una sola pausa per il pasto meridiano. Ma a confronti di questo genere è umano che la nostra gente di teatro trasecoli, e si riproponga ogni volta daccapo le spiegazioni del divario, troppo forte, tra questi costumi e i nostri.

Basterà ricordare genericamente, per sbrigarsene, l'intima serietà che il Tedesco mette in ogni cosa, e quindi anche nel divertimento? Un intelligente osservatore dei costumi germanici, insinua amabilmente, fra l'altre, anche una spiegazione di natura, diciamo così, materialistica: qui piove

assai, e quando piove non c'è che andare a uno spettacolo; l'amore dei Tedeschi al Teatro nasce da ciò. E un altro esperto, di spiriti tutt'altro che socialistici, insiste nel ricordare il moltissimo ch'è stato operato in Germania dai sindacati socialisti per diffondere metodicamente, coi loro ben noti sistemi di associazioni, facilitazioni e propaganda, il gusto del Teatro fra tutte le classi. Cose che hanno, di certo, il loro peso; ma che, di certo, da sole non bastano a darci la ragione del fatto, di cui esse non sono la causa, ma il compimento.
Il fatto è più fondo, più radicato, e, per quanto riguarda la propaganda socialista o sociale, molto più antico. È, crediamo, nel bisogno organico che questa razza prova di adunarsi, di sentirsi una, gomito a gomito: un bisogno di natura non essenzialmente diversa, sebbene di ordine superiore, a quello che la raccoglie, per esempio, in questi suoi massicci caffè e birrerie foderati di legno, dove anche in ore gravi quanto l'attuale, ogni buon cittadino va a spendere i pochi soldi che gl'i son rimasti, per il conforto del tepore respirato *insieme*, entro un comune rifugio e tra un comune benessere, al riparo dalla natura nemica dell'individuo. È questa stessa aspirazione quella che determina, nel Tedesco in cerca di soddisfazioni anche morali, l'amore all'arte collettiva per eccellenza, il Teatro: dove il verbo del poeta, che mercè l'attore diventa carne, si gode in folla, solidalmente, da uomo fra uomini, i quali ne vibrano insieme. E dell'aspirazione al grande teatro è testimone tutta la storia della cultura tedesca, da Hans Sachs a Klopstock, da Lessing a Wagner; e il *Meister* dello stesso Goethe non è se non il poema in prosa che canta il sogno secolare della razza, sogno sempre attuale, desiderio non saziato mai.
Perciò anche oggi, mentre tutti qui parlano di catastrofe economica, e Brüning annuncia che i cinque milioni di disoccupati stanno per diventare sette, tanti teatri (se non tutti) continuano a esser così devotamente gremiti; molte volte, esauriti. E i reduci da quei Congressi internazionali dove ci si consola con l'adagio buontempone «mal comune, mezzo gaudio», faranno bene a persuadersi che la frase in voga anche qui, *crisi del teatro*, assume da un paese all'altro significati troppo diversi, per poter accomunare il fenomeno in un solo giudizio.

1931.09.17	«Il lavoro fascista»			Anton Giulio Bragaglia	*Siamo ai bilanci di Reinhardt*

Un amico, calamitato a Salisburgo dalla fama di Max Reinhardt, rifatte le bisacce alla fine degli spettacoli e rimontato sull'asino del ritorno, ha ripassato i valichi tutto pensoso. Si sentiva, mi ha detto, la testa intronata.
– Dalla pubblicità?! – gli ho chiesto.
– Chissà; – mi ha replicato – sono confuso!
Era contento d'aver fatto tante constatazioni, ma non ci vedeva chiaro, ancora. Infatti, fra tanti entusiasmi e tanti grandi valori autentici, per uno che sia nuovo a queste giostre, c'è da confondersi. M'è capitato lo stesso a Berlino, due anni fa, per quanto io abbia tanto da vicino seguito queste cose tedesche, e sovente sul posto. Grande revisione di valori, infatti, nel teatro tedesco. Oggi che anche Jesner (sic), direttore generale dei teatri statali, è tramontato; e mentre il «sole dell'avvenire» Erwin Piscator, punta decisamente al meriggio della nuova giornata scenica comunista, si va, con aggiunta limpidezza, esaminando ciò che l'apporto della scuola di Reinhardt, tuttora forte di attività e di teatri, di scolari e di tendenze derivate dalle diverse sue.
Sebbene molti abbiano da tempo opposto all'attuale prevalenza dei così detti problemi della teatralità – già intesa limitatamente alla decorazione scenica – una più sostanziale esigenza novatrice di tutto il complesso artistico degli spettacoli, imperversano tuttavia in Germania, e con grandi pretese, i trovati scenografici più disparati e vari.
Secondo è costume degli alemanni, non nasce idea pur meschina negli altri paesi che non venga

attentamente assorbita e rielaborata faticosamente (e pedestremente spesso) dal minuzioso genio tedesco. Non staremo dunque a ricercare le origini prime del movimento germanico per il teatro moderno; configurando nell'europeismo innovatore il fatto della non casuale contemporaneità degli inizi di Stanislawsky (sic) in Russia, di Antoine in Francia, di Giorgio Fuchs, Fritz Erler e Reinhardt in Germania, accanto alle riforme tecniche dello svizzero Adolfo Appia, dell'italiano Fortuny e di Gordon Craig inglese.
Si rivede, a proposito dei moderni tedeschi, la fondamentale distinzione dei loro attuali tentativi teatrali in due indirizzi successivi del naturalismo (tedesco da opporsi a quello francese) culminanti in quell'espressionismo di cui non occorre forse ricordare il valore anzitutto letterario. Con l'opera dei riformatori, da Erler a Reinhardt, il naturalismo gretto è stato combattuto vivacissimamente in quanto è mera copia fotografica della realtà storica moderna.
Già il Fuchs, con la sua rivoluzione teatrale, demoliva sistematicamente le degenerazioni antiestetiche della scuola di Meiningen, in cui il dramma non sapeva opporsi alla riproduzione meccanica ispirata falsamente ad una naturalità contingente.
Già l'estrema evoluzione teatrale del XIX secolo, portava nella stessa Germania a reagire, come per esempio nel Teatro di Dusseldorf, all'ancora prevalente tendenza della scuola realistica, avviandosi a ripulire totalmente gli avanzi tradizionalisti sopravviventi.
Già Boecklin (*sic*), pittore immaginoso della Svizzera tedesca, pur se manieratissimo e nebulosamente romantico, era giunto a proporre l'abolizione della luce alla ribalta.
Fritz Erler è tra i seguaci dell'arditissimo Fuchs.
Tanto Gordon Craig, cui si deve la introduzione di un sintetismo grandiosamente semplificatore nell'ambientazione scenica, quanto il Fuchs, col suo deciso antinaturalismo, contribuirono ambedue a dare origine al movimento odierno di stilizzazione visiva; che poi ha condotto anche noi in Italia alle costruzioni architettoniche ultime, realizzate non più a mezzo di quinte e fondali, ma ottenute direttamente in rilievo.
Anche in Francia è capitato qualcosa di analogo, quando il poeta Paul Fort si schierò, con Mallarmé e Verlaine, contro il positivismo naturaleggiante, ed ebbe a seguito i Simbolisti, con Dresa scenografo di Rouché.
In Germania, invece, le cose andarono diversamente.
Dunque Fritz Erler – osservando giustamente l'assurdo implicito nella pur meritoria ricerca naturalistica, il cui pregio consiste sempre in una più concreta e vasta gamma sensibile – volle reagire radicalmente al suo aspetto negativo dovuto alla scarsa spiritualità imitativa, e però si valse, da pittore esperto dei giuochi luminosi e cromatici, di originali dispositivi ed espedienti tecnici atti a dar risalto ai personaggi, ampiezza e profondità alla scena. Dalla nuova illuminazione si può dire che si origini una esigenza unificatrice dello spettacolo, in senso di sintesi e di stile, spaziale e temporale.
Alla estrema deduzione sintetistica, schematica e semplificatrice, sorta dal contrasto sistematico col primo naturalismo obbiettivo e raramente pittorico, si sottrae in guisa più connaturata allo spirito tedesco la grandiosa attività di Reinhardt il principe dei novatori della Germania contemporanea.
Mentre il teatro francese ha veduto susseguirsi le scuole degli Antoine, Gèmier (sic), Coupeau (sic), ai Dada e, vera avanguardia, al teatro Art et Action; e mentre in Russia, con lo Stanislawsky, Meyerhold e Tairoff, la scenografia è venuta svolgendosi con indirizzi molteplici, è sembrato, per un certo periodo di anni, che il mondo teatrale germanico si fosse accentrato attorno al nome celebratissimo di Max Reinhardt, sebbene già l'avesse succeduto Jesner come primato ufficiale negli ultimi anni.
E oltre a Jesner non difettano certamente altre correnti; ma Reinhardt se non domina è imponente ancora, con le sue varie maniere e gli infiniti seguaci, più o meno confessi e, soprattutto, con il suo sistema bancario teatrale.
La rivelazione reinhardtiana consisteva col creare propriamente l'atmosfera scenica relativa alle situazioni drammatiche, costituenti in tal guisa un organismo estetico indipendente, oltre il lavoro dello scrittore come acuta interpretazione dei caratteri, degli avvenimenti, dei tipi, delle risoluzioni

intime ed esteriori dei fatti rappresentati.
Non più, dunque, sfondi neutrali indifferenti al processo drammatico, ma vivace compenetrazione di azione e scenario, per rendere con vigore e alta suggestività il senso riposto dell'opera d'arte.
Anche Max Reinhardt, col suo naturalismo tedesco; amico dei particolari, pur se alieno delle meccaniche giustapposizioni della vieta scenografia dipinta, ridotta a banalità convenzionali o a ridicole riproduzioni trucchistiche del vero, anche Reinhardt, pertanto, è legato a un mondo concreto di figurazioni.
Però l'idea che anima il suo allestimento, come organicità unitaria e rispondenza piena tra l'ambientazione e il giuoco degli attori, è fondamentale e nuova, intesa come è, con rigore tutto germanico. Anche il teatro di Piscator infine contiene, nelle sue fondamenta, questo concetto, che è un sano concetto teatrale.
Successivamente si staccò egli dalla più rinvigorita veste veristica, e osò giovarsi di larghe semplificazioni e di procedimenti tecnici più moderni.
L'evocazione, allora, venne concentrata in pochi tratti essenziali, affidandola a schemi impressionistici delle visioni ed atmosfere sulla base psicologica, di contrasti di ombre e di silenzi, di sonorità e d'illuminazioni, come rapido susseguirsi apparire e disperdersi delle immagini suscitate. Ecco sensibilizzata nella nuova era del cinema, la possibilità di sviluppo, vale a dire la vitalità del suo teatro, nella evoluzione del nostro.
Una ricca opera riassuntiva del lavoro di questo grandissimo teatratore è stata pubblicata quest'anno a cura di Hans Rothe il «drammaturgo» del *Deutches* (sic) *Theater*, come dice il collaboratore letterario (R. Piper et co. - Munchen). È un libro bellissimo e fondamentale, illustrato riccamente e seguito dal programma generale dei teatri di Reinhardt dal 1905 al 1930.
Reinhardt per questi meriti, andò oltre un gretto realismo, conoscendo bene gli effetti fantastici delle luci e delle colorazioni, delle mosse e degli effetti cinematografici, con trasfigurazioni inverosimili, tanto spesso degne del suo nome. Dove, a nostro avviso difettava il tedesco, è quando specialmente si abbandonava all'amore per la colossalità sbalorditoria e agli spettacoli da piazza o da arena. Il cinematografo in teatro vien portato diversamente perché si resti in teatro. La pompa di queste rappresentazioni teatrali non può raggiungere la finezza e il gusto sofistico preferito ai tempi d'oggi. E qui cade acconcio assicurare che in Germania non è poi tutt'oro, come appare a noi italiani, quanto riluce sui palcoscenici. Senza dire che altri temperamenti, altre tradizioni, e quindi un'estetica altrimenti raffinata si distingue nei casi grandi italiani. E se tali casi, sono da noi rari, più lo sono da loro. Ma Reinhardt riesce sempre a trovarne di nuovi, pescando tra viennesi, ebrei, russi e tedeschi, ceki e polacchi.
Il segreto di questo grandissimo artista è quello di sapersi arricchire, anche nella direzione, della collaborazione di veri artisti, senza che questi dicano… d'aver fatto tutto loro. L'opera del teatro è collettiva; e Reinhardt fa il vero direttore, non già il capocomico o lo scenografo: presiede tanto alla recitazione che all'apparato, ma il lavoro dell'uno e quello dell'altro resta a chi spetta. Dunque, quando Reinhardt si vuol rinnovare, non ha che da rinnovare i suoi collaboratori. La sua parte è l'intenderli: il sapere amarli e penetrarne il lavoro per poter ispirarlo, dirigerlo, sceglierlo, definirlo, illuminarlo materialmente, orchestrandolo col resto. Reinhardt, come ogni vero inscenatore, è un maestro d'orchestra, non un esecutore.
In questo senso, negli ultimi anni, giunse a tenere dei veri direttori sostituti che lo rimpiazzavano continuamente, e alle volte, anche nelle sue funzioni più delicate. È facile arguire che se gli altri cercavano di adattarsi al suo pensiero, per poter collaborare, egli in questo cercasse di penetrare il pensiero del collaboratore. Da ciò non poteva nascere che fermento e rinnovazione. E Reinhardt, per le mirabili facoltà della sua razza semitica, affinatagli dall'essere austriaco, sarebbe giunto a fare anche dell'avanguardia, negli ultimi anni; se questo fosse rientrato nei piani della sua napoleonica e per giunta astuta politica teatrale. Ma né questo s'addiceva al suo atteggiamento presso gli espressionisti, né rientrava nelle sue finalità commerciali.
Reinhardt ha avuto il merito di raccogliere da tutte le parti, e fortificare con l'uso fattone, la ripresa di certi antichi sistemi tecnici rinnovati dalla modernità.

La decorazione scenica ormai esclusivamente plastica e assai raramente pittorica, stante il rinnovarsi fecondo della moderna arte della illuminazione teatrale, è un fatto decisivo del teatro nuovo. Conseguentemente lo stile s'introduce nello spettacolo – ove domina col movimento delle masse, espresso, abbiamo visto, in modo chiaramente cinematografico – e conduce al maggior senso del ritmo e della misura dell'azione.
L'invenzione (antica come il teatro) delle scene girevoli e di quelle mobili per altri dispositivi, facilita secondo dieci sistemi diversi gli effetti della scenografia plastica. Sui teatri d'Europa importanti conquiste tecniche, dirette alla speditezza sempre crescente delle mutazioni, si ripetono sintomaticamente. Ben presto anche noi italiani torneremo agli splendori dell'Età dell'Oro del teatro, che è gloria nostra, solo che si vogliano scacciare dai palcoscenici i criteri letterari e tenere in maggior conto la teatralità, ripristinando anche qualche prodigioso meccanismo teatrante (sic) del Sei e Settecento.
Intanto sempre in senso visivo hanno trionfato presso i tedeschi – come già in Russia – nuovi orientamenti del teatro espressionista. Accanto ad autori stravaganti per partito preso, l'espressionismo architettonico e dinamista trionfa con la violenza del colore rappresentativo e delle forme in moto. La rivoluzione estetica fa strada, in Germania! Ma pur nell'attuale revisione dei valori, oggi ogni tecnico non esita a riconoscere che tra i tedeschi di grande respiro, i quali avevano da dire in questo principio di secolo una parola chiara e potente, resta sempre Max Reinhardt.

1931.10.15- 1931.11.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 10		Vittorio Tranquilli	*Arte italiana e tedesca al Festspiele di Salisburgo*

Per quale misteriosa seduzione il turismo internazionale si raccoglie ogni anno, d'agosto, a Salisburgo? Perché oltre ai richiami esercitati dalla sua natura fresca e verdeggiante e dalla grazia italiana dei suoi palazzi e delle sue chiese, la città di Mozart offre al forestiero il ciclo dei Festspiele, nei quali il suo carattere s'incarna e si esprime. Mozart non è pensabile senza il panorama salisburghese, né i Festspiele troverebbero il loro clima artistico in altra cornice. Essi sono nati dallo spirito di questa piccola oasi italiana in terra tedesca e trovano la loro ragione di vita nell'architettura rinascimentale e barocca delle chiese, dei palazzi, dei giardini; essi respirano la limpida, fluente melodia mozartiana, calda di chiarità mediterranea e si fondono mirabilmente nella impronta lasciata dalla chiesa di Roma in ogni angolo di questa terra, che per prima accolse il cristianesimo e respinse la Riforma. Si può dire, senza immaginazione poetica, che lo stile di Salisburgo è musicale: in questa atmosfera propizia all'effusione lirica, per un divino capriccio del destino, Mozart è nato ed ha composto alcuni dei suoi capolavori. Nel nome di Mozart sono nati poi i Festspiele. Il culto della città e dei tedeschi per l'autore del *Flauto magico*, vissuto solitario e povero malgrado la protezione parsimoniosa dell'imperatore Giuseppe, sorse nel 1842, con lo scoprimento del monumento che si ammira oggi in una delle piazze della città, e con l'esecuzione del *Don Giovanni*. Quindi, ripetutamente, fino al 1910, Salisburgo celebrò in una specie di rappresentazione espiatoria, il musicista negletto in vita ed obliato per molto tempo dopo la morte. In quegli anni, il gusto per la musica mozartiana era ancora ristretto ad un pubblico piuttosto locale, nel quale non prevalevano né inglesi né americani, e le rappresentazioni del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro* si davano nel settecentesco Stadttheater, una saletta rococò, a ferro di cavallo, intagliata d'oro e leggiadra di stucchi.
In questo delicato e minuscolo ambiente, Mozart era a casa sua. Ma tutta Salisburgo è, in certo modo, mozartiana, talché l'arte del musicista può esprimersi libera, in felice consonanza col carattere della città. Dopo la guerra, il compianto Hofmannsthal si avvide che i Festspiele mozartiani potevano essere trasformati m Festspiele salisburghesi. È interessante notare come l'idea

di ampliare la stagione artistica nascesse da un poeta e venisse successivamente maturata e nutrita d'iniziative da un altro insigne artista, Max Reinhardt. Talché i veri Festspiele, iniziati nel 1920 e proseguiti fino a questo agosto con grande concorso di forestieri, contano appena undici anni di vita, e sono divenuti una rispettata istituzione internazionale, la quale ha trovato nel direttore generale dott. Erwin Kerber, un energico, intelligente e capace organizzatore, che ha saputo elevare a singolare dignità artistica tutto il programma della stagione, sia lirica che drammatica, e sinfonica.
Il dott. Kerber, che è il vero protagonista della stagione salisburghese e conosce, con raro senso di responsabilità artistica, la gravità del compito, mi confessa amichevolmente i criteri che hanno governato in questi anni gli orientamenti, gli sviluppi, le possibilità e quindi i limiti dei Festspiele.
«Mozart e Salisburgo, hanno dato vita agli spettacoli, ma il carattere specifico della città li ha in certo senso limitati, quando s'è presentata l'opportunità di includere nel nostro repertorio – osserva il dott. Kerber – anche altre opere comiche, commedie musicali o addirittura commedie goldoniane.
«Pur restando fedeli alle opere di Mozart, abbiamo sentito la necessità di variare il programma di quella musica che può apparire talora uniforme, specie agli uditori profani. Il carattere di Salisburgo, quello estetico e quello spirituale, ha sempre determinato il concetto del nostro programma. La città, nei suoi monumenti, nei suoi palazzi, nelle sue chiese e nei suoi castelli, appare composta di sacro e di profano, di gravità religiosa e d'ingenua allegrezza. Non è un anacronismo il fatto che Hofmannsthal abbia scritto il suo *Jedermann* per le rappresentazioni salisburghesi in Piazza del Duomo, sullo sfondo della chiesa che risponde al tema etico e religioso del dramma; ed è perfettamente consono allo stile della città, l'inclusione nel repertorio dell'opera comica italiana, del *Barbiere di Siviglia*, del *Don Pasquale* e di altre. In quest'alternarsi di sacro e di profano, di serio e di comico, si svolge tutta l'attività dei Festspiele: nell'interno del Duomo, potete ascoltare l'oratorio di Händel, *Il Messia*; all'esterno, il dramma sacro *Jedermann*; nel teatro rococò, l'opera comica italiana; nel foyer all'aperto del Festspielhaus, su di un palcoscenico rudimentale, la commedia goldoniana *Il servo di due padroni*; e nel Naturtheater del Mirabell la commedia giocosa di Shakespeare. Noi cerchiamo d'intonarci il più fedelmente possibile all'atmosfera dell'ambiente anche nella scelta delle commedie».
Salisburgo impone dunque le sue volontà agli organizzatori dei Festspiele. Non si può impunemente contraffare il suo carattere medioevale, rinascimentale e barocco, includendovi opere contrastanti ai suoi lineamenti. Infatti la città presenta ben distinti questi tre aspetti della sua storia. Colonia romana col nome di Juvavum, Salisburgo venne distrutta all'epoca della trasmigrazione dei popoli e risorse quindi, come tante città antiche, attorno ad una chiesa e ad un monastero, la chiesa di San Pietro (cui doveva più tardi aggiungersi una fiorente abbazia benedettina) e il convento femminile sul Nonnberg, eretti entrambi da San Ruperto, all'inizio del 700. Un secolo dopo, Salisburgo veniva innalzata ad arcivescovado. Benché la città comunale si sviluppasse accanto al primo nucleo di edifici religiosi, pure, nel corso dei secoli, essa rimase anzitutto una città arcivescovile ed ai suoi principi arcivescovi dovette la prosperità finanziaria e la bellezza architettonica.
– Tre grandi uomini hanno contribuito alla creazione di Salisburgo – scrive Hermann Bahr – Leonardo di Keutschach che la rese possibile, Wolf Dietrich che l'iniziò, e Paris Lodron che la realizzò. Dei tre, il vero creatore di questo gioiello di arte italiana in terra tedesca è il secondo, un principe prelato e guerriero, che aveva nelle vene sangue mediceo per parte di madre: Wolf Dietrich. Egli sentì come un imperativo la volontà e la voluttà di costruire, secondo le regole e il fasto del Rinascimento italiano. Sui primi, timidi tentativi di architettura medioevale comunale, Dietrich passò come una folata impetuosa e demolì per ricostruire, seguendo un suo piano di città armoniosa, adorna di chiese, di fontane e di palazzi. Nella costruzione del Duomo, egli pensò superbamente a San Pietro, e chiamò a progettarlo il vicentino Scamozzi; sotto il suo successore, Marcus Sitticus, ne fu posta la prima pietra, ma già il piano non era più quello; infine Santino Solari lo compì, regnante l'arcivescovo Paris Lodron.
Se l'architettura salisburghese è di «stile italiano», come dicono i tedeschi, italiane sono pure rimaste, per molte parti, le sue tradizioni musicali. Perciò Mozart, che è pieno di serenità e di luminosità italiana, figura senza contrasto accanto a Donizetti e Rossini, con grande entusiasmo del

pubblico tedesco, inglese ed americano.
La stagione lirica italiana inizia ogni anno, nell'ultima settimana di luglio, i Festspiele salisburghesi, ed acquista un particolare carattere di originalità per la partecipazione del direttore e degli interpreti italiani. Quest'anno ha diretto il maestro Lucon. Ma anche quando l'opera comica italiana è ripresa dai direttori tedeschi, con cantanti di Vienna e di Berlino, il pubblico non nasconde il suo entusiasmo. Il *Don Pasquale*, diretto l'anno scorso allo Stadttheater da Bruno Walter faceva sentire tuttavia il cambiamento del clima artistico. La preponderanza lirica, o almeno la predilezione per il patetico, riscontrabili nella interpretazione nostrana, trovavano il loro contrapposto nell'insistenza un tantino caricaturale che i tedeschi amano sviluppare nelle scene comiche e nel declamato.
Ma ben più sensibili, per il nostro gusto tradizionale, appaiono le differenze d'interpretazione della commedia goldoniana. Anche quest'anno, i Festspiele salisburghesi hanno fatto omaggio a Goldoni, ripetendo *Il servo di due padroni*, nell'allestimento scenico ideato da Max Reinhardt. Nel vasto anfiteatro naturale formato dalla cavallerizza d'estate, il podio rizzato nel mezzo con gli spezzati elevabili a vista, gli sgambetti di Arlecchino fra un cambiamento e l'altro, la musica in sordina della piccola orchestra che eseguisce arie di Mozart, le romanze, i duetti comici, interpolati durante l'azione, il passaggio della brigata delle maschere tra il pubblico al principio e alla fine della rappresentazione, creano veramente la suggestione di uno spettacolo improvvisato, sul tipo popolare della commedia dell'arte.

Una scena del *Servo di due padroni* nella realizzazione di Max Reinhardt

Occorre dire che gl'innamorati di Goldoni non ravvisano, nella recitazione e nell'allestimento scenico di Reinhardt, né la forma dialogica, né la tonalità, né le movenze e gli atteggiamenti abituali sulle nostre scene?
Noi non assistiamo alla commedia nata nel periodo più intenso delta riforma goldoniana, ma, attraverso ad essa, risaliamo, per così dire, alle sue origini, cioè a quella commedia dell'arte, azione, personaggi e battute di dialogo, che, secondo la fantasia di Max Reinhardt, ne fu il germe. Rifacciamo insomma, in senso inverso, il cammino percorso da Goldoni. Perciò i personaggi ben noti, Truffaldino, Brighella, Pantalone, il dottore, Silvio, Beatrice ci appaiono lontani dal tipo tradizionale, che per noi è il goldoniano; gli stessi aspetti fisici delle maschere non sono quelli usuali, e Silvio, per esempio, è assai più vicino al Capitan Spaventa che non all'innamorato uso Carlo Goldoni. In questo modo, l'arte di Reinhardt, se non è conforme allo stile goldoniano, esprime però, con indiavolata scapigliatura, le forme salienti della commedia dell'arte, attraverso contrasti coloriti e vigorosi, in una pittoresca fusione di elementi ed in un'artistica disposizione di particolari.
Fedele invece alle intenzioni dell'autore appare l'interpretazione del *Jedermann* di Hofmannsthal. Come nel *Faust*, anche in *Jedermann* vengono a conflitto cielo e terra, natura e spirito, e il cielo e Satana si contendono l'anima dell'uomo, di *Jedermann*. Il dramma di Hofmannsthal, ricavato da un antico mistero inglese, sceneggiato in versi liberi, sul tipo appunto dei misteri medioevali, racconta il mortale destino di *Jedermann*, in cui sono impersonati la vita e il destino di «ogni uomo». Jedermann, ricco e voluttuario, mediocre nei vizi e nelle virtù, amante di donne e cupido di danaro, deve morire per volontà di Dio. La morte lo coglie nel rigoglio delle forze e della voluttà di godere,

e lo invita a prepararsi al gran trapasso; prima però egli dovrà render conto della sua vita e delle sue opere al Tribunale Divino. Abbandonato dagli amici, dai parenti, dall'amante, Jedermann si trova alla presenza di forze spirituali, simbolicamente raffigurate in personaggi del dramma: la Fede, le Opere buone, gli Angeli custodi. Egli ascolta le voci incitatrici di ravvedimento e di redenzione delle Opere buone, e la Fede, l'unica creatura rimastagli a fianco nell'ora della morte, lo conduce alla credenza in Dio e lo accompagna nell'altra vita.
Dopo il fallace piacere dell'esistenza carnale, Jedermann così si trasfigura; la sua anima sale alla celeste serenità, mentre, in veste bianca di pellegrino, il suo corpo scende nella fossa.
La parte sacra e la parte profana di questo mistero sono state espresse da Reinhardt con alta potenza poetica e drammatica; ed Alessandro Moissi, dicitore plastico e nitido, rende la figura di Jedermann con luminoso rilievo. Reinhardt ha trovato magnifici spunti nello sviluppo dei temi contrastanti: l'orgia al banchetto allietato da canti, suoni ed inni amorosi, e l'annuncio di morte dato dai rintocchi delle campane; la gioia bacchica dei convitati e il presagio di Jedermann stretto tra le braccia della morte; il drammatico dialogo fra il demonio che vuole appropriarsi il peccatore, e la fede e le opere buone che esaltano la raggiunta virtù del convertito.
La facciata del Duomo serve di sfondo allo scenario di Jedermann. L'universalità del dramma, in cui il poeta ha sceneggiato l'istinto vitale dell'uomo dominato dalla necessità del male, s'intona allo spirito universale della chiesa, che accompagna con pietosa indulgenza la vita dell'uomo dalla culla alla fossa.
Il Duomo di Salisburgo è il primo monumento sacro che abbia avuto, per concessione dell'arcivescovo e per la genialità ardita e innovatrice di Max Reinhardt, una destinazione teatrale che non contrasta, ma seconda la funzione liturgica del tempio.
Nella ricorrenza del centenario goethiano non poteva mancare l'omaggio al poeta di *Faust*. Mentre allo Schauspielhaus di Monaco si sono iniziate le feste celebrative con la rappresentazione dell'*Ifigenia in Tauride*, a Salisburgo si è recitata *Stella*, un'opera giovanile e poco significativa di Goethe. *Stella* è una derivazione del Werther, come *Clavigo* è una derivazione del *Goetz von Berlinchingen*. Lo stesso Goethe attribuiva poca importanza a questo suo lavoro e, in più occasioni, non mancò di criticarlo.
Eccone in breve la favola. Fernando ha abbandonato la moglie Cecilia e la figlia Lucia, per amore di Stella, dalla quale pure, dopo alcuni anni, si è allontanato, senza lasciare traccia di sé. Lucia, divenuta grande, si vede costretta a cercare un posto di damigella di compagnia, perché ridotta alla povertà; la signora che, con effusione, l'accoglie nella sua casa, insieme alla madre, è per l'appunto Stella. Il caso vuole che nello stesso momento ritorni, dopo lunga assenza, anche Fernando. I personaggi del dramma si trovano così riuniti in una situazione che sembra insolubile: Fernando, diviso tra l'affetto, fatto anche di rimorso, per la moglie e la figlia, e l'amore di Stella; le due donne, tuttora innamorate di lui e già dimentiche degli anni di oblio.
– Io sono vostro – dichiara il debole e mutevole Fernando, incapace di risolversi per l'una o per l'altra. – Noi siamo tue – rispondono le due donne, secondo la tesi morale della commedia, che vorrebbe dimostrare come l'amore debba essere dato per il bene di chi ama. Ma più tardi, Goethe stesso affermò che questa fine gli sembrava «inconseguente, insostenibile, buona soltanto a far calare la tela», e mutò *Stella* da commedia in dramma, facendo morire Stella e Fernando. Questo mutamento non giovò gran che al lavoro. Comunque, il clima sentimentale della vicenda rassomiglia a quella del Werther: anche in *Stella*, l'amore viene raffigurato come la sublimazione della vita e perseguito all'infuori e al di sopra di ogni legge sociale, essendo per se stesso una forza di elezione.
Secondo le regole del dramma classico, Goethe mette i personaggi in balia del caso. L'amore li colpisce e li travolge come una fatalità. Delle conseguenze di questo amore, nessuno di essi è colpevole. Ancora una volta, l'arte di Reinhardt e l'interpretazione di due fra le migliori attrici drammatiche tedesche, Helene Thimig, interprete anche dell'*Ifigenia* goethiana, ed Agnes Straub, hanno fatto accettare al pubblico quest'opera, considerata ormai lontana dalla nostra sensibilità e dal nostro gusto. Reinhardt è sempre un geniale, magnifico restauratore e vivificatore di opere antiche.

In *Stella*, egli ha saputo avvicinare a noi il sentimento doloroso della commedia, alla quale ha dato con finezza, precisione e suggestione di mezzi, il colore, la luce e lo spirito dell'ambiente e dell'epoca, ed ai personaggi, l'anima concitata che si sprigiona dalle loro parole.

***

Quali sono dunque le ragioni del successo internazionale del Festspiele, e perché la rinomanza dell'istituzione cresce e si allarga tutti gli anni?
Le ragioni sono complesse e diverse. La prima, che determina tutte le altre, risiede nell'unità di comando e nella sapienza organizzatrice. I Festspiele non hanno comitati consultivi per ciò che riguarda la scelta del repertorio, degli artisti e dei direttori, ma sono governati da un solo uomo: il dottor Erwin Kerber. Egli compila il programma, dopo essersi consultato coi direttori di orchestra sulla scelta del repertorio sinfonico e con Max Reinhardt sulla scelta delle commedie. Questo programma, pur avendo il suo caposaldo e, diremo, il motivo ispiratore nelle opere mozartiane, subisce ogni anno un ritocco, con l'inclusione di lavori lirici, drammatici e comici, intonati al carattere particolare dei Festspiele. Ritocco e variazione di programma, che vogliono essere un'elevazione ed un miglioramento della stagione. Gli organizzatori dei Festspiele pensano di dare in avvenire sempre migliore e maggior posto all'opera italiana, e si propongono di studiare e scegliere, fra i lavori dei maestri italiani contemporanei, quelli che abbiano le caratteristiche necessarie ai Festspiele. Non è da escludere, a questo proposito, che *I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari vengano o prima o poi rappresentati a Salisburgo.
L'unità del comando è un elemento decisivo anche nell'organizzazione finanziaria e turistica, organizzazione complessa e difficile, che va sempre accompagnata da un'opera vastissima di propaganda internazionale. I Festspiele elaborano i programmi della stagione un anno prima, ed iniziano la propaganda in America già nel mese di novembre, cioè circa nove mesi prima degli spettacoli. Poi quest'azione si estende dall'America ai paesi d'Europa e vien fatta con larghezza di mezzi, mediante opuscoli, proiezioni luminose ed articoli su giornali e riviste.
L'organizzazione artistica vera e propria è un modello del genere. Le vacanze dell'Opera di Berlino e di Vienna e dell'Orchestra viennese dei Filarmonici coincidono con l'apertura dei Festspiele, alla fine di luglio. I cantanti e i direttori d'orchestra dei due maggiori teatri tedeschi accolgono ogni anno l'invito del dott. Kerber e fanno villeggiatura a Salisburgo, prestandosi nelle varie esecuzioni a condizioni molto modeste. C'è, in tutti i collaboratori della stagione, un sentimento di solidarietà e d'affetto per i Festspiele. Mi sia dato qui ricordare con commossa simpatia l'indimenticabile Franz Shalk, l'ex direttore dell'Opera di Vienna, che per lunghi anni, con rara dignità d'arte e singolare modestia, offrì le sue prestazioni preziose all'iniziativa.
Un altro elemento di successo è dato dalla diffusione della musica mozartiana. Per assistere ad un'opera o ad un concerto mozartiano occorre andare a Salisburgo. Ad eccezione di Vienna, di Berlino, di qualche altra città tedesca e di Parigi, Mozart è ormai pochissimo rappresentato sia in Europa che in America. Ma i Festspiele salisburghesi hanno lentamente creato il culto di Mozart.
Nell'Accademia del Mozartueum si impartiscono lezioni di canto e di musica ad allievi che giungono a Salisburgo da tutti i paesi (a Salisburgo dove il pubblico è conservatore ed ama l'esumazione di opere vecchie); Bruno Walter rievoca ogni anno le più belle e meno conosciute sinfonie del grande musicista, ed i cantanti dell'Opera di Vienna e di Berlino offrono un'interpretazione obbediente alla tradizione più pura del canto mozartiano.

1931.10-11.15	«Comœdia»	Anno XIII, n. 10		Guido Salvini	*Il palcoscenico girevole*

«Dapprima passò sul palcoscenico con la sua nave l'astuto Ulisse, poi la folla stupefatta vide e ascoltò Orfeo suonare la lira così dolcemente che gli animali, le rupi e le colonne cominciarono a muoversi e andar dietro ai suoi suoni. Lo spettacolo riuscì tanto bene che qualche sempliciotto credette davvero che si trattasse di animali, rupi e colonne vive, onde, a rappresentazione finita, si precipitò sul palcoscenico per vedere come l'anima fosse entrata in quelle materie». Non sappiamo se per far muovere tutta questa grazia di Dio i Padri Gesuiti, che allestirono questo spettacolo sulla metà del 1600 nel loro teatro di Gorizia, avessero usato qualche piattaforma girevole; certo la tecnica teatrale fiorì, specialmente in Italia, nei secoli XVI e XVII in maniera superlativa e oltre alle macchine e agli «ingegni» ciò che liberò la scena dai «luoghi deputati» prima e dalle quinte fisse perché costruite a squadra poi, fu l'applicazione su grande scala della pittura prospettica. Ma sul finire del secolo scorso ecco apparire, specialmente in Germania, le prime scene volumetriche. Gli elementi scenici costruiti in spessore non potevano essere tirati in soffitta come i consueti «fondali» e i «principali» prospettici; i cambiamenti di scena soffrivano di pause insopportabili tanto più che le commedie in tre atti o le tragedie in cinque atti cedevano il posto alle composizioni drammatiche suddivise in molti quadri. La meccanica moderna non si era ancora sposata al teatro inventando piani mobili orizzontalmente e verticalmente, perciò il primo palcoscenico girevole apparso a Monaco nel 1896 sembrò rivoluzionare tutta la tecnica teatrale.

Con quella facilità che hanno i tedeschi a coniare parole composte, il palcoscenico girevole fu subito battezzato: *Drehbühne*, e i maggiori teatri lo adottarono senz'altro. E qui cominciarono i guai. A trentacinque anni di distanza, dopo aver assistito alle più strambe costruzioni sceniche ed essere passati dal romanticismo convenzionale al sintetismo metafisico, dal surrealismo al costruttivismo, gli scrupoli dei tedeschi di allora ci fanno sorridere, ma sta di fatto che, con l'adozione del palcoscenico girevole, il problema più grave fu quello della pianta scenica. Mentre fino ad allora la scena era risultata più o meno rettangolare o quadrata, ora dividendo la circonferenza del piatto girevole in tre, quattro o più parti, le scene risultavano triangolari. Si ovviò col tempo a questa specie di monotonia, mutando la pianta fino a rendere ogni scena poligonale, ma solo nei palcoscenici molto ampi, dove rispetto al boccascena di misura normale si poteva svolgere un'ampia circonferenza della piattaforma girevole e ottenere una conseguente grande distanza fra il centro e i bordi, le scene acquistarono aria. Si giunse alla perfezione delle perfezioni la sera del 15 dicembre 1913, quando sotto gli occhi degli spettatori accorsi al Deutsches Theater di Berlino, sfilarono le calli i canali le piazze veneziane più suggestive nella nuova messa in scena del *Mercante di Venezia* realizzata da Max Reinhardt che aveva già ottenuto il suo più grande successo otto anni prima con lo stesso capolavoro di Shakespeare. Poi il palco girevole sembrò aver dato tutto quello che poteva e, senza per altro trascurarlo né perdere di vista i suoi pregi, si passò allo studio dei piani mobili che consentivano un maggiore sfruttamento dell'orizzonte e una liberazione assoluta del palcoscenico.

Questa in breve la storia di un semplice e pratico mezzo tecnico che, nato in Germania si propagò velocemente in tutto il mondo ma non varcò le frontiere italiane. Da noi, in fatto di tecnica teatrale si fecero sempre molti discorsi, ma un primo pavido tentativo di palco girevole si ebbe nel 1924 al teatrino della Piccola Canobbiana, e sommarie pedane più che piattaforme girevoli furono usate recentemente nei Carri di Tespi.

La prima applicazione di una vera e propria piattaforma girevole sui palcoscenici normali è stata recentemente fatta dalla impresa Za-Bum, con soddisfacente risultato, per la realizzazione del dramma: *L'armata del silenzio*. Non vogliamo ora discutere se il lavoro prescelto sia stato il più adatto per presentare al pubblico questa interessante innovazione, ci risulta anzi che l'Avvocato Mattoli abbia fatto costruire dal fido e intelligente Castagna questa pratica piattaforma in previsione di altri spettacoli che dovrà allestire in seguito (si parla anche, per *I rivali*, di un *tapis roulant* di piscatoriana memoria) ma è logico ed umano che essendo egli stato il primo a lanciarsi coraggiosamente sulla buona via, non abbia voluto perdere l'occasione di dimostrare anche al pubblico il suo primato.

La piattaforma girevole Za-Bum è dunque smontabile e quindi facilmente trasportabile e

rapidamente applicabile su qualsiasi palcoscenico; questo il suo principale requisito. Il perno attorno a cui gira, è composto di un doppio piatto con cuscinetti a sfere su cui poggiano dodici travicelli, e si applica al palcoscenico con quattro viti. Ciascuno dei dodici settori è composto di tre tavoloni e di tre travetti trasversali ed è sorretto da quattro ruote in duralluminio, gommate. Due di queste ruote scorrono in cassette di legno nel travetto rompitratta, le altre due nei raccordi metallici che si trovano al vertice dei travicelli. Il diametro della piattaforma è di m. 9, e lungo tutta la circonferenza esterna è assicurata una cremagliera in lamiera ondulata. Per attutire il rumore l'argano è composto di un ingranaggio a squadra in ferro che attraverso un albero tornito aziona una ruota dentata in legno in comunicazione con la cremagliera.
Un solo uomo fa girare facilmente tutta la piattaforma anche se sopra di essa si trovino più scene montate e più attori. Lo spessore della piattaforma è cm. 18 e il peso totale si aggira sui sette quintali. Da notare che le 48 ruote non hanno bisogno di alcuna guida e scorrono facilmente dato il conveniente diametro, su qualsiasi palcoscenico anche dei più sconnessi, né la consueta pendenza arreca alcun danno al funzionamento. Per piazzare dunque questa piattaforma non occorrono che quattro viti per il doppio piatto centrale, e altre quattro per l'argano che può essere assicurato in qualsiasi punto si voglia, o dietro la piattaforma (rispetto al pubblico) o anche lateralmente qualora se ne presentasse l'opportunità. Per uniformare poi il livello del palcoscenico e nascondere la cremagliera dal lato visto dal pubblico, è stata costruita una pedana in legno di uguale spessore, che abbraccia la circonferenza e si nasconde dietro il boccadopera. L'impresa Za-Bum ha così risolto semplicemente un problema che sembrava arduo, addirittura inattuabile e che invece richiede più che mezzi tecnici od economici, la buona volontà e la fede di chi vi si applica. Altri studi furono eseguiti anche recentemente per risolvere la piattaforma in maniera diversa, ma ciò non ha alcuna importanza: basta che giri bene, silenziosamente e che serva allo scopo. Questa piattaforma non deve essere altro che un mezzo di fortuna, cioè un espediente provvisorio, in attesa che i proprietari dei teatri costruiscano il vero palcoscenico girevole. Se invece, lanciati ormai sulla via del progresso, saltassero a piè pari questo attempato apprestamento tecnico, per risolvere il problema dei piani mobili, noi non potremmo che lodare. Già che si tratta di rinnovarsi perché non rinnovarsi sul serio?

1932.01.01	«Realtà. Rivista mensile dei Rotary Clubs d'Italia»			Max Reinhardt	*Il compito dell'arte drammatica*

Nativo di quell'Isola dei Beati ai quali è dato di mutar volto fino all'ultimo giorno, io non vivo solamente la mia propria e, del resto, assai instabile vita, ma anche quella di mille altre figure che dalla poesia d'oggi e del passato entrano nella sfera della mia esistenza. Sento la loro indole ed il loro destino come se quelle persone mi stessero davanti agli occhi vive e spiranti. Le conosco perfettamente, intimamente, e posso dire tutti i loro segreti e tutti i loro aspetti, ogni loro movimento, ogni inflessione della loro voce, ogni loro sguardo. Esse si rivolgono continuamente a me perché io le liberi dal mondo del sogno, e le riconduca nel mondo degli uomini, e mi è quindi necessario vagare infaticabilmente con una bacchetta magica alla ricerca delle possibilità che permettano la loro incarnazione.
Sono, dunque, un cacciatore di frontiera, che ha per terreno di caccia lo stretto orlo che divide il regno dei sogni da quello della realtà.
In questi ultimi anni, in mezzo alle vicende di una vita turbinosa e sotto l'assillo del lavoro, ho usufruito dei miei ritagli di sosta per scrivere pochi pensieri sul teatro, sul cinematografo, questo pallido parente del teatro cui va disputando il posto alla luce delle ribalte, sulla gestione teatrale e sulle sue disavventure, sul pubblico e, soprattutto, sugli attori, attorno ai quali gravita il mondo dei

mercanti d'illusioni.
Il teatro oggi lotta per la sua esistenza; non tanto per il disagio economico, che è generale e transitorio, ma in quanto la sua malattia è probabilmente causata dalla povertà del suo stesso sangue. Non può essere curato con una dieta strettamente letteraria, come quella che lo ha esclusivamente nutrito per lungo tempo, e neppure con cibo teatrale puro e crudo. Abbiamo abbondanza di buoni attori, ancora nella pienezza delle loro forze, ma il solo fattore che ha la facoltà di animare, la produzione ispiratrice, va facendosi sempre più scarso e riflette con poca efficacia i nostri tempi, veramente drammatici.
Il potere creativo degli uomini è ora incamminato su differenti vie. In questo momento, ma noi viviamo in questo momento.
La nostra speranza è riposta nell'attore, perché è a lui che il teatro appartiene, e a nessun altro. Con questa affermazione io non intendo parlare solamente dell'attore professionale, ma alludo, più che ad altri, all'attore-autore, poiché tutti i grandi drammaturghi sono, e sono sempre stati, attori nati, sia che abbiano intrapresa questa carriera o no ed abbiano in essa ottenuto, o no, successo. Intendo dunque l'attore come direttore, maestro di scena, musico, architetto, pittore, e, ultimo in ordine ma non in importanza, l'attore come spettatore, dappoiché il talento istrionico dello spettatore è quasi altrettanto importante quanto quello dell'attore. Se vogliamo del teatro vero, vale a dire della più vecchia, più potente, più intima arte, che amalgama in sé tutte le altre arti, anche il pubblico deve avere la sua parte da rappresentare, nell'assieme.
E, se risalite l'albero genealogico di quest'arte fino alle radici, vi accorgerete che due solamente sono gli elementi necessari al teatro: l'attore e lo spettatore. Se manca uno solo di costoro, potete senz'altro chiudere il sipario, anzi potete fare a meno addirittura di dare il segnale di aprirlo. La parola che, in tedesco indica l'attore, *Schauspieler*, è ottenuta con la combinazione dei due associati: l'attore e lo spettatore. L'attore rappresenta la sua parte per qualcun altro che lo stia a guardare e, se non vi è nessuno che stia ad assistere alla sua fatica, la sua arte perde il suo senso ed il suo innato potere. Questo potere, destinato a creare, richiede, per essere completo, il potere di concepire, ed è qui che chi dà e chi riceve vengono ugualmente a beneficiare.
La presenza degli spettatori in teatro non è solamente una necessità economica, ma è un bisogno fondamentale dell'arte drammatica.
Tutte le altre opere d'arte – di musica, di pittura, di scultura, di letteratura – nascono in solitudine e continuano a vivere anche se non sono immediatamente udite, viste o lette. Possono attendere e, se non incontrano subito il favore del mondo contemporaneo, rimane ancora loro una possibilità nel futuro. L'arte del teatro non ha vita, affatto, se non è apprezzata al momento in cui viene creata.
Poiché il teatro nasce dallo scambio d'emozioni tra chi agisce dietro e chi agisce dinnanzi ai lumi della ribalta, dalle doti di talento che essi manifestano in quello stesso istante, dipendono il suo successo e il suo insuccesso.
La grottesca impossibilità in cui si trova l'attore di rappresentare una parte solamente per se stesso è bene illustrata nell'aneddoto di quell'attore, cattivo attore, ma pieno di entusiasmo, che con la sua recitazione indusse tutti gli spettatori a uscire dal teatro. Nella sua ossessione, non se ne accorse, continuando a recitare dinnanzi alla platea vuota, e continuò il suo monologo con esaltato sentimento finché il direttore di scena, col cappello e col soprabito già indosso, non gli si avvicinò ponendogli la chiave del teatro fra le mani e dicendo: – Fatemi il piacere di chiudere la porta quando avrete finito, bravo ragazzo!
Questa storiella, che non può sembrare molto interessante per un profano, è molto commovente per chiunque abbia familiarità col teatro, poiché troverà grottesco che un attore continui a recitare dinnanzi ad una sala vuota.
Lo spettatore è metà dell'attore, e spesso la sua metà migliore. Fra i due esiste una specie di unione matrimoniale indissolubile, stretta, però, solamente per la durata della rappresentazione e automaticamente disciolta al chiudersi del velario. Il biglietto d'ingresso è il contratto legittimo e legale di questa unione che viene annullata poco prima della mezzanotte.
E questo avviene tutto per il meglio, perché anche questa unione matrimoniale (per quanto

effettuata nel paradiso dell'arte) non è sempre felice, talvolta per causa dell'attore, talvolta per quella dello spettatore e spesso, ancora, per colpa di tutte e due le parti.
Ad ogni modo, le gioie ed i dolori di questo scambio di emozioni non vivono che poche ore. La nostra vita sul palcoscenico non dura che tre ore o, al massimo, tre ore e mezzo, ed è soddisfacente quando riesce ad essere tanto lavoro quanto divertimento, e quando sì l'attore che lo spettatore abbiano contribuito al suo successo.
Il teatro, con il suo modo meraviglioso di calcolare il tempo, svolge in tre brevi atti i destini più complicati, con tutta la loro tragedia e tutta la loro commedia, i loro grovigli e le loro soluzioni, unisce i punti salienti di una vita intera, distantissimi fra loro, con ponti di tremenda tensione, fa scorrere sotto di questi il fiume degli sviluppi più intimi, apre orizzonti vasti come il mondo e riempie l'atmosfera con tempeste di passione, con diluvi di emozioni, con gioia lampeggiante ed esultanza tonante. In questo straripare di una intera vita, condensata per magia nelle brevi ore di una sera, la realtà ed il mondo esterno svaniscono, ed i loro avvenimenti, per quanto importanti alla vita pubblica e a quella privata, non sortiscono effetto alcuno sugli attori che stanno sul palcoscenico e in teatro stretti in felice unione.
Quando la guerra scoppiò, non riuscì a disturbare i nostri ambienti. Il teatro, che precisamente verso quel tempo era riuscito a imporsi come un fattore indispensabile alla vita, ne guadagnò ancora maggior importanza.
E quando, poco tempo dopo lo scoppio della guerra mondiale, fui costretto ad assegnare una parte di secondaria importanza ad un attore già maturo, serio e bene considerato, egli mi chiese concitatamente che cosa avrebbe pensato il mondo di una simile indegnità. Cercai di consolarlo facendogli presente che il mondo, in quei tempi, aveva incontestabilmente altre preoccupazioni, ma egli non volle ammettere tale verità neppure per un momento, né, logicamente, avrebbe potuto, poiché l'attore deve costantemente, e senza deviare da tal concetto, considerare il suo destino drammatico e qualsiasi altro avvenimento ad esso relativo, come il centro assoluto degli eventi mondiali. Se egli non può credere a questo, chi mai potrà credere in lui? La sua fede deve in realtà smuovere le montagne, le montagne di preoccupazioni che abitualmente portiamo con noi.
Quando la rivoluzione russa cambiò l'aspetto del mondo, quando il sollevamento sociale rovesciò troni, spodestò le alte sfere e portò le sfere più basse alle cime, quando nelle strade si sparava ed esseri umani si contorcevano nel proprio sangue, in mezzo a questo tumulto, che non è cessato nemmeno oggi ancora, il teatro continuò la sua attività, e il pubblico e pianse e rise finché non gridò: «E tutto questo per nulla? Per Ecuba?».
Questa astrazione giunge a tanto che un attore il quale soffra di qualche malessere fisico – tosse o raffreddore, per esempio – dimentica il suo male a tal punto da non tossire più, né starnutire, sul palcoscenico. Bombe, granate e qualsiasi altra esplosione avvenga fuori del teatro non lo possono risvegliare dal suo sonno ipnotico.
Ma un colpo di tosse impaziente nel pubblico lo può all'improvviso far piombare dalle altezze cui è salito. Egli ha un orecchio terribilmente acuto, inquisitivo, per tutto quello che possa avvenire nella metà oscura del teatro. Nulla lo può disturbare così grandemente, nulla lo può indebolire tanto e può far fallire i suoi sforzi quanto quelle tossi e quegli scalpiccii sospetti che denotano come il contatto con il pubblico sia interrotto e come quei fratelli immersi nella penombra oltre la ribalta non rappresentino, per lui, la loro parte.
Mentre egli stesso urla per la passione e singhiozza per le più profonde emozioni, può udire ogni sospiro in platea, e sentire, senza tema d'errare, la simpatia o l'antipatia con cui viene ricevuto.
D'altra parte, l'applauso entusiastico ed anche l'ostile zittio hanno un significato monetario che non è affatto trascurato. Ma, alla fin dei conti, non sono altro che valute di mercato. Possono anche essere prodotti o messi in maggior valore artificialmente. La valuta aurea, genuina, infallibile, è il silenzio, ed è difficile credere quanti diversi gradi di silenzio possano esistere nella gamma che culmina con il silenzio assoluto.
Tra i vari rumori che avvengono nella platea, ad indicare con quale intensità il pubblico corrisponda all'attore, vi è il soffiar di naso nei momenti di emozione. Quando, nell'oscurità della sala,

cominciano a sventolar fazzoletti, e gli attori-pubblico cominciano, con un certo pudore, ad asciugarsi gli occhi e il naso, ecco una dimostrazione di reazione incomparabilmente stimolante. Ha più valore di qualsiasi ovazione. Quest'ultima tenera corresponsione è la gioia più grande che un attore possa conoscere.

Quello che per un uomo è cibo, per un altro è veleno. Per il comico, il silenzio è fatale. Ascoltare un comico in silenzio è sadismo assoluto. Un comico ha bisogno di risate, poiché questo è il suo elemento.

La cooperazione con il pubblico, la quale, sostengo, è la base reale del teatro e allo stesso tempo il suo più alto scopo artistico, è più notevole nei riguardi di un buon comico, che la sa dominare con superba abilità.

Egli conosce gli attori-pubblico molto meglio che non il suo collega, l'attor tragico. La sua conoscenza delle grandi incognite oltre la ribalta non è solamente intuitiva ma empirica, perché alla sua azione corrisponde immediatamente la risata spontanea e inconfondibile – è pagato in moneta sonante – ed ottiene subito il suo successo mentre gli altri attori devono brancolare e lottare nelle tenebre. Al tempo stesso pare che egli si curi del pubblico meno che di tutto; spesso lo tratta quale una specie di quarta parete, lascia cadere le sue frecciate come senza scopo e accoglie gli scoppi di risa con volto impassibile come se non lo riguardassero. (Non osa unire le sue a quelle risate; se ridesse, la sua *vis* comica ne verrebbe sminuita). Ma le sue frecciate sono ben aggiustate, diritte al diaframma, sono ricevute con abbandono, ribattute da un colpo di catapulta di muscoli del riso, raccolto e inghiottito con volto impassibile dal comico, ingenuo in apparenza, che però non perderà d occhio nemmeno l'ultimo dei più lontani spettatori.

Il riso è per lui l'elisir di vita. Lo riconosce dal sorriso, dal sogghigno, dalla risatina, dalla risata, dallo scroscio di risa sgangherate, su su fino al ridere spasmodico, e tra il tuonar di migliaia di scrosci può distinguere i solisti di talento la cui risata comica suscita nuove ondate epidemiche d'allegria.

Durante il giorno, forse, egli è un timidissimo eccentrico, ipocondriaco e probabilmente anche melanconico. Questo è il suo guaio professionale. Non ho ancora conosciuto un vero comico (e in Germania noi abbiamo e abbiamo sempre avuta una grande quantità di tali artisti) che non fosse essenzialmente melanconico.

In molti casi la sua comicità è un dono di Pandora, e la sua scoperta è stata ripagata con le più amare vicende. Il comico del giorno d'oggi non è, è vero, gobbo o deforme come i suoi antenati, i nani burloni e buffoni, ma il suo essere intimo è quasi sempre gobbo e deforme e lo rende, così, altrettanto comico e triste. Durante la serata egli si tuffa, di testa, nella risata familiare ma sempre anonima. Il suo orecchio ha bisogno di quel ridere, ed è per lui difficilissimo farne a meno, come è difficile per l'ubriacone o il cocainomane abbandonare l'uso del suo dolce veleno.

Potete vedere da questi pochi esempi che ho ricordato, quanto sia importante e decisiva la parte che il pubblico rappresenta nel teatro. È dunque una favola che l'attore possa mai dimenticarsi del pubblico. Nel momento preciso della sua più grande foga egli si rende conto che migliaia di persone l'osservano col respiro sospeso e questo pensiero è quello che apre la porta da cui fluisce il suo animo.

Vi sono sere in cui l'attore, come per potere magico, raggiunge altezze molto oltre a quelle a cui si è innalzato in tutte le prove, sì, persino molto al di sopra di se stesso, e compie prodigi che nessuno si sarebbe mai atteso da lui, cose che, prima d'allora, erano state estranee alla sua natura. Egli stesso ne è meravigliato, non si può spiegare il fatto ed è incapace di riprodurlo a volontà. Quello che ha compiuto, lo ha compiuto istintivamente. In realtà, gli elementi che lo hanno stimolato non risiedono esclusivamente nella sua stessa natura – il germe sì, sicuramente, ma non la misteriosa fruttificazione che provoca un torrente di felice abbandono dell'oscura e sempre ricomposta folla degli spettatori. E anche il direttore di scena, che tiene tutti i fili nelle sue mani, si inchina in segno di devozione beata dinanzi al miracolo imprevisto, il più bel figlio del regno dell'arte.

Un qualche giorno la scienza analizzerà le correnti che si alternano tra palcoscenico e pubblico. Diverrà possibile calcolare queste invisibili radiazioni e sfruttarle, e quindi scoprire uno dei più

importanti ed efficaci segreti delle relazioni umane.
Il teatro, in nessun caso, può fare a meno del pubblico, per quanto, in caso di necessità, possa fare a meno del direttore, del direttore di scena, del musico, dell'architetto, del pittore, sì, perfino del più grande di tutti, di colui che abita nei cieli, l'autore. In altre parole, queste abilità e queste funzioni possono essere tutte riunite nella persona dell'attore, e questo, non come un caso eccezionale, ma come una fortunata coincidenza che si è spesso ripetuta nei periodi brillanti della storia del teatro.
Shakespeare è la più grande e quasi incomparabile fortuna che sia mai toccata al teatro. Egli fu poeta, attore e direttore di scena, tutto insieme. Dipinse i paesaggi e costruì tutte le scene nei suoi versi. Fu quegli che più si avvicinò al Creatore. Egli ha costruito un mondo meraviglioso e completo, la terra con tutti i suoi fiori, il mare con tutte le sue tempeste, la luce del sole, della luna e delle stelle, il fuoco con tutti i suoi terrori, e l'aria con tutti i suoi spiriti, e ogni cosa con l'eterna musica della sua voce. E, prima e più importante d'ogni cosa, rifece l'uomo, rimodellò l'umanità. Personaggi con tutte le passioni, personaggi di magnificenza primeva e di profonda verità. Il suo potere è senza limiti, incomprensibile. Fu Amleto, il Re Claudio, Ofelia e Polonio in un essere solo. Otello e Jago, Bruto e Cassio, Romeo e Giulietta, Falstaff e il principe Hal, Shylock e Antonio, Bottom e Titania, e tutta la coorte di illusi felici e infelici vissero nel suo petto. Essi sono parte del suo essere insondabile. Ed egli stesso stette al di sopra di essi come un cervello divino, invisibile e sconosciuto. Non vi è, di lui, nulla da vedere, eccetto questo grande mondo, ma in tale mondo egli è sempre e dappertutto presente e possente e vive per l'eternità.
È solamente viva quell'arte nelle cui più riposte latebre pulsa il cuore umano. Privato di grandi spiriti, il teatro può diventare il più tristo dei mestieri, la più depravata prostituzione. Ma la passione di recitare e di andare a teatro è uno dei bisogni umani fondamentali. Attori e pubblico si riuniranno sempre assieme e dalla loro unione dionisiaca, con cui si sollevano oltre la realtà terrena, creeranno e torneranno sempre a creare quel più alto di tutti i teatri che, solamente, ha il potere di estasiare.
Perché in ogni uomo esiste, più o meno cosciente, il desiderio di trasformarsi. Tutti abbiamo in noi stessi la possibilità di tutte le passioni, di tutti i destini, e di tutte le forme della vita. Nulla di quanto è umano ci è estraneo. Se non fosse così, non potremmo comprendere gli altri, né nella vita né nell'arte. Ma l'ereditarietà, l'educazione e l'esperienza personale fertilizzano e sviluppano solamente alcuni pochi dei germi che portiamo in noi, mentre il resto si indebolisce e deperisce. La vita borghese è circoscritta e povera d'emozioni. Ha creato delle virtù della sua povertà e tenta di vivere con queste.
In genere, l'individuo medio non prova che una volta sola nella vita intera la benedizione dell'amore, una volta solamente la gioia della libertà; odia una volta sola, una volta sola seppellisce, con profondo dolore, una persona amata e, alfine, egli stesso muore una volta sola. Questo è troppo poco per la nostra innata capacità d'amare, odiare, gioire e soffrire. Noi ci esercitiamo ogni giorno per rinforzare muscoli e gambe, ed impedir loro di deperire. Ma i nostri organi emotivi, che sono anche costruiti per tutta una vita di lavoro, rimangono inattivi, senza esercizio e col tempo perdono la loro agilità.
E, con tutto ciò, la nostra salute emotiva, mentale e persino fisica, dipendono dalle sempre integre funzioni di questi organi. Noi ci accorgiamo inconfondibilmente di quanto una risata cordiale ci risollevi, e un profondo singhiozzo ci conforti, o come uno scoppio d'ira ci possa salvare. Quanto spesso, inconsciamente, desideriamo un'occasione per tali sfoghi!
La nostra educazione, è vero, si oppone ad essi. Il suo comandamento principale è: Tu nasconderai i tuoi sentimenti. E quindi si riproducono le ben note deviazioni, la moderna malattia dell'isterismo e, infine, la sterile fossilizzazione di cui le nostre vite sono piene. Abbiamo stabilito un certo numero di modi d'esprimerci per uso generale e per servire come attrezzamento sociale. Quest'attrezzatura è così stretta e rigida che un gesto naturale può appena trovarvi il suo posto. Abbiamo su per giù una dozzina di frasi comuni da usare in tutte le occasioni. Abbiamo utilissime espressioni che ci servono per esprimere simpatia, compiacimento, dignità, e uno stereotipato sorriso di cortesia. (Chiediamo ai nostri vicini come stanno, senza aspettarci una risposta o, almeno, senza interessarvici seriamente. Diciamo, enunciando correttamente le frasi, che ci fa piacere vederli,

quando la cosa ci lascia in realtà, piuttosto indifferenti, se pure non ci dà definitivamente noia).
Alle nozze, ai battesimi, ai funerali e alle feste, ci sbracciamo a fare, con gran numero di strette di mano, d'inchini, di smorfie e di sorrisi, un orribile teatro, la cui vuotezza d'emozioni è spaventosa.
Il codice sociale ha corretto persino l'attore, il professionista dell'emozione. Dopo che le consecutive generazioni sono state educate a sopprimere qualsiasi segno d'emozione, ecco che finalmente non ne è rimasta alcuna da sopprimere, o, diciamo pure, da sfogare. Come può un attore, le cui radici sono sprofondate nella vita quotidiana delle classi medie, assumere in una sera, all'improvviso, la parte di un re pazzo le cui passioni scatenate si rovesciano come una bufera sul suo dominio; come può farci credere di uccidersi per amore, o di uccidere un altro uomo per gelosia? È significativo che nel teatro dei nostri giorni non è rimasto quasi nessun amoroso. Le donne sono in genere molto più impulsive, perché sono tuttora più vicine alla natura, che non l'uomo.
Nei tempi trascorsi, quando gli attori erano ancora esclusi dalla società e vagavano di paese in paese come zingari, indubbiamente si sviluppavano personalità più forti e più d'eccezione. Le loro passioni erano più violente, i loro sfoghi più selvaggi, i loro demoni più potenti. Essi non avevano altri scopi: erano attori, corpo e anima. Oggi, il corpo vorrebbe, ma lo spirito è debole, e svariati sono gli scopi degli attori.
È vero che tutte queste considerazioni e tutte le regole s'infrangono dinnanzi al miracolo del genio. Ma vi sono pochi geni, e molti teatri.
La natura dà ad ogni uomo un volto unico. Non vi sono due uomini che siano perfettamente uguali, così come non vi sono, su di un albero, due foglie identiche. Nello stretto ambiente della vita borghese, in cui sono qua e là immischiati per gli eventi quotidiani, essi diventano, alfine, lisci e rotondi come ciottoli. Tutti sembrano uguali, fissi scontano la tornitura a prezzo delle loro fisionomie caratteristiche e, rinunciando alle loro personalità, sacrificano la loro più grande fortuna. In arte, specialmente, la personalità è un fattore decisivo; vale a dire il nocciolo che noi cerchiamo in ogni lavoro d'arte. Gli attori non dovrebbero essere calcolati su misure borghesi, perché, che cosa è che fa l'artista? Il fatto di reagire immediatamente, intensamente, e profondamente, in ogni evenienza, l'essere toccato da cose che appena si possono vedere o sentire, e l'essere trascinato da una forza irresistibile a riprodurre i suoi sentimenti in qualsiasi forma gli sia data. È una abominevole ingiustizia quella di voler trar profitto, in arte, da questi doni che sono condannati nella vita.
L'espressione delle nostre emozioni è anche cambiata nel corso dei tempi, così come sono cambiati i nostri abiti e i nostri modi. L'intera superficie della vita sociale ha assunto gradualmente un'altra forma; ma questa trasformazione non è soltanto superficiale perché, così come i costumi, con l'andar del tempo, fanno risentire la loro influenza sul corpo, la forma d'espressione cambia gradatamente nelle emozioni.
Il terreno rimane vulcanico, ma le scosse sono più leggere, il fuoco è meno visibile, e le eruzioni sono diventate meno frequenti. I vecchi crateri permangono, ma la lava si è indurita, e appena si nota una traccia di fumo dalle eruzioni interne. Sulla roccia vulcanica si è presto formato un terreno nuovo, sul quale fiorisce un teatro adatto ai tempi e che ha estratto dal suolo valori drammatici di diverso genere. Le grandi passioni si esprimono solamente con le parole profonde, il cui significato è nascosto da un aspetto fossilizzato in indifferenza, e che spesso significano il contrario di quello che dicono. I contorni, il disegno prematuro e troppo evidente del carattere, come del resto i monologhi, sono praticamente scomparsi. Si parla di meno, e con frasi brevi, e nella più estrema eccitazione, che una volta dava occasione a grandi e fieri discorsi, le manifestazioni mute vanno assumendo una importanza più vasta e più dominante.
In modo abbastanza significativo, questa rivoluzione si è manifestata nel Nord, dove il carattere della gente è più secco, più pesante, più riservato e impastoiato da grandi resistenze. Nella lotta contro questa restrizione naturale, troviamo un aspro fascino e un grande valore drammatico se tutto è bene dosato, perché tutta la forza è conservata solamente in virtù della resistenza.
È nata in questo modo, un'arte drammatica nordica che, specialmente nel cinematografo, l'ultima

forma di teatro cui arride il migliore avvenire, ha raggiunto la sua perfezione.
È particolarmente questa economia di mezzi d'espressione e l'impenetrabile complessità del carattere (cose che una volta impedivano l'effetto teatrale) che sono diventate regole cardinali. Solamente esse producono la tensione così necessaria al cinematografo, ed esse sole posseggono la contemporanea verità della vita che è indispensabile alla riproduzione fotografica.
La parola ha liberato il cinematografo dalla sua rigidità ed ha aperto al poeta, che una volta non aveva nulla da dire nelle films, la porta ad una nuova forma d'arte. Ma, al tempo stesso, costituisce un pericolo per il cinematografo. Molti dei popolari astri del cinematografo hanno perso il loro fascino mistico non appena hanno cominciato a parlare, e ad Hollywood è accaduto qualcosa di simile al crepuscolo degli dèi. Alcuni dei più potenti magnati del cinematografo hanno perso la testa, se pure ne avevano una. Dapprima essi introdussero trionfalmente nella loro città il cavallo di Troia della nuova tecnica, ma all'indomani l'incanto era rotto e il parlato al cento per cento aveva distrutto una grande parte di quella magnificenza.
La parola, il cui uso non sembra ancora completamente padroneggiato, può, nel cinematografo, essere usata solamente con parsimonia. In questa arte magnificamente fresca e magnificamente ristretta, il fattore decisivo sarà più che mai la personalità, la natura, che non si arresta su parola alcuna e conquista con la rivelazione. Riconoscere caratteri simili, per coltivarli e renderli indipendenti, sarà sempre compito più nobile e più importante del direttore di scena.
In realtà l'attore, con la testa e le tasche piene di teorie e di pensieri, si nasconde dietro un forte carattere, che segue i suoi istinti primitivi e non si preoccupa della pallida ombra della filosofia. La compulsione che nasce dallo sforzo interno diverrà più irresistibile, più suggestiva, che non la volontà che sorga dalla convinzione, appropriata o no.
Il processo artistico organico deve svolgersi in modo che dapprima si abbia l'intuizione originale e che sotto fortunate circostanze questa si adatti istantaneamente e perspicacemente al primo contatto col compito segnato, e che questo procedimento, che non posso mai fare a meno di considerare come un mistero, un miracolo, sia portato al grado di coscienza e interpretato ragionevolmente per istinto.
Imparare e insegnare è, nella mia opinione, riconoscere i meravigliosi processi naturali e formulare leggi per conoscerli. Come la natura è così inesaustamente ricca e svariata, le leggi debbono, logicamente, esser costantemente cambiate e rinnovate. Non vi è, quindi, una legge eterna per l'arte, non vi sono regole d'efficacia generale. I diversi direttori artistici hanno diverse concezioni di un'unica e stessa produzione teatrale, e tutte queste concezioni possono vivere, l'una di fianco all'altra, ed esser giustificate, purché siano concepite d'accordo con la natura. Ed anche è possibile che un solo direttore artistico abbia dello stesso lavoro concezioni diverse in tempi diversi e sotto diverse circostanze. Per impossessarci di quello che abbiamo ereditato dai nostri padri, dobbiamo impararlo costantemente, di nuovo, dallo spirito dei nostri tempi. Senza questi reiterati tentativi di rianimazione, qualsiasi opera è destinata a morire. Ma neppure le concezioni imposte dai tempi debbono essere determinate da qualsiasi moda particolare. Al contrario, la generalità di una moda è il primo e infallibile segno di decadenza di una forma. Chiunque viva pienamente nel suo tempo è egli stesso lo strumento di questo tempo e agisce inconsciamente secondo il suo ritmo. Il direttore artistico dovrà, prima di tutto, foggiare la sua visione e lasciarla assorbire dalla sua coscienza; ma allora cercherà di adattarla ai suoi attori e, sia notato, alla natura di questi attori (perché essi non hanno nulla di meglio da dare) e non, però, alla loro arte, che egli può ingrandire e migliorare. La melodia di tutto l'insieme, e la sua strumentazione, può essere trovata e determinata solamente da una sola persona. Nessun direttore artistico ragionevole potrà mai o vorrà mai cambiare il carattere di un attore. Al contrario, egli cercherà infaticabilmente, anche contro la volontà dell'attore e senza che questi se ne accorga, di scoprirlo e di svilupparlo. Ma la parte essenziale di una natura (e qui è dove le nature deboli cadono in errore) non sarà certamente offesa se viene prescritta la melodia di una frase, segnandone il tono, il tempo, l'espressione e via dicendo. Per un violinista eccellente, ogni nota è prescritta, e pure gli rimane libertà sufficiente per sviluppare l'intera sua personalità. Io sono sempre riuscito a prescrivere, particolarmente alle più grandi, più intelligenti, e più forti

personalità tra i miei attori, ogni tono, ogni gesto, ogni espressione del volto, ogni respiro; e non solo sono riuscito a fare questo, ma non ho mai fatto altro che questo. Seguendo questa linea di condotta, io ho solamente costruito un aeroplano col quale l'attore principale può innalzarsi senza pericolo alle più solitarie altezze. Ma, per raggiungere questo scopo, sono necessarie tre cose: prima, che il direttore artistico conosca il suo mestiere (e quindi ogni direttore artistico dovrebbe essere un attore); seconda, che egli sia in costante contatto con gli attori (altrimenti non li può comprendere); terza, che gli attori siano musicalmente vibranti (altrimenti non possono comprendere lui). Secondo il mio modo di pensare, la musica è la base di tutte le arti, ed è, allo stesso tempo, lo scopo di tutte le arti. Un direttore artistico può raggiungere il suo scopo più rapidamente dando il tono che non tenendo lunghi discorsi, che non hanno ragione d'essere nel laboratorio.

Per questa ragione, l'autore, che dovrebbe essere il direttore di scena più appropriato, è in molti casi disperato per l'interpretazione del suo lavoro. Quando io cominciavo la mia carriera, assistetti ad un divertente episodio.

Hauptmann spiegava ad una giovane attrice, che rappresentava la parte di Hannele, il miracoloso cambiamento che avviene nella sua anima quando, alla vista dell'angelo ella chiama tre volte «Angelo!». Egli gridò queste parole in modo memorabile pieno di estro poetico. Io udivo una musica celestiale e vedevo la sua fronte risplendere di una luce sovrannaturale. Anche la giovane attrice spalancava occhi e orecchi, ma poi finì per chiedere, disperata: «Queste parole le devo pronunciare con voce alta o bassa?». Il poeta si ritirò sconfortato.

Le funzioni di direttore di scena non sono di antica istituzione, e quando furono tra noi distribuiti i beni di quel mondo che abbiamo creato sulle nostre tavole, i direttori artistici non esistevano. E, quando la fortuna ci dia un altro attore che sia anche poeta, il direttore di scena tornerà a scomparire. Le vecchie tavole tarlate produrranno allora valori teatrali giovani, di puro sangue, che saranno, al tempo stesso, i più alti valori poetici. L'attore-poeta adatterà le parti ai suoi attori, e gli attori si trasformeranno felici per obbedire al suo spirito. Egli scriverà opere che saranno rappresentate da loro stessi, che avranno solamente bisogno di uomini e non di decorazioni o di luci oltre a quelle che brilleranno a sua volontà.

Come io sono perfettamente convinto che il teatro dipenda, dal principio alla fine, dal contatto tra l'attore e il pubblico, credo che i tempi futuri lo rivoluzioneranno completamente.

L'abisso tra il palcoscenico e la platea sarà colmato (era stato creato solamente per le orchestre dell'opera), l'attore sarà tolto alla pompa e allo splendore superflui e posto direttamente fra il pubblico – come era nel teatro antico e ancora fino ai tempi di Shakespeare. E allora i tarlati vecchi costumi se ne andranno, assieme alle costosissime ed antiquate abbondanze di decorazione. In materia di tali trappole il cinematografo ci ha battuti da un pezzo. Ma, dalla nuda, completa, viva e fruttifera unione tra attori e spettatori, tra essere umano ed essere umano, avremo guadagnato qualcosa di incomparabilmente grande. Fino a questa mèta il cinematografo non ci potrà seguire, perché tra gli uomini viventi e le ombre predestinate ed immutabili dello schermo non può mai verificarsi quell'atto mistico a cui il mondo reale, quanto la sua artistica riproduzione, il teatro, devono la loro vita.

Finché questo tanto desiderato messia non compaia, noi non potremo far altro che preparare il terreno, liberarlo dalle erbacce del rozzo acciabattamento e concimarlo per l'anemica letteratura con la quale siamo nel frattempo costretti a sostenere la vita del teatro. Per il momento, possiamo ricercare e far rivivere, nel teatro d'oggi, opere drammatiche dei secoli scorsi e in altre lingue. Ma a questo scopo abbiamo bisogno di buoni giardinieri, che conoscano il terreno e le sue qualità e che possano dire quello che vi potrà allignare e crescere e sotto quali condizioni.

Ma il direttore artistico non è solamente il sostituto dell'autore del futuro; il suo lavoro principale consiste nel tener dietro agli attori, ed il primo suo comandamento è: Tu amerai il tuo prossimo e i tuoi personaggi come te stesso. Perché gli attori diventeranno i tuoi personaggi e, di conseguenza, la tua carne ed il tuo sangue. Il direttore di scena che non è affezionato ai suoi attori è condannato alla sterilità. Li deve trattare con gioia, questa purissima scintilla divina, e dare costantemente al lavoro

carattere di festività. Deve partecipare alla loro letizia e alle loro lacrime, come un bambino con altri bambini; deve trattare l'ultimo di loro con deferenza, e rappresentare la sua parte con quella tensione che caratterizza i bimbi al giuoco.
Nei bimbi noi troviamo il più chiaro riflesso della natura degli attori. La loro suscettibilità è senza paragone, ed il bisogno di dar forma alle cose, che dimostrano nei loro giuochi, è indomabile e veramente creativo.
Essi hanno bisogno di scoprire il mondo e di creare, resistono istintivamente a tutti gli sforzi fatti per insegnar loro quello che devono pensare del mondo; non vogliono farsi un concetto secondo l'esperienza degli altri. Con la velocità del lampo si trasformano in qualsiasi altra cosa vogliono essere. Il loro potere immaginativo è prepotente. Questo sofà? Un treno. La macchina sbuffa, soffia e fischia ed ecco che qualcuno guarda, divertito, dal finestrino di un vagone, il più delizioso paesaggio passargli dinnanzi agli occhi, un rigido controllore esamina i biglietti, un facchino suda sotto il peso di un guanciale che porta all'albergo. La sedia vicina è un'automobile che silenziosamente corre parallela al treno, e lo sgabello è un aeroplano che ronza alto nei sette cieli. Che cosa è tutto ciò? Teatro ideale e ottima recitazione. Nelle commedie dei bimbi si possono studiare nella loro completa essenza le regole del teatro; lo scenario e i mobili sono indicati con qualsiasi oggetto si trovi a portata di mano, trasformato dal potere sovrano dell'immaginazione. E, durante tutto questo, sussiste sempre la coscienza che tutto lo spettacolo è inganno. La commedia è condotta con incrollabile impegno; ed ora giunge allo sforzo decisivo: commedie che vogliono un pubblico; spettatori che silenziosamente si abbandonano allo spirito del giuoco cui si uniscono reverenti.
Le rappresentazioni teatrali sono nate nella prima infanzia dell'umanità. Dotato di una vita breve, e circondato da una moltitudine di gente svariatissima, che gli è così vicina e pure così incomprensibilmente lontana, l'uomo prova un desiderio irresistibile di immaginare se stesso in un personaggio dopo l'altro, e di cambiare da una sensazione all'altra. Queste innate possibilità, per quanto non fertilizzate dalla vita, spiegano nondimeno le loro oscure ali e lo trascinano lontano, oltre la sua scienza, nel centro di stranissimi avvenimenti. Prova egli, nei suoi sogni, tutte le delizie della trasformazione, tutte le estasi della passione, tutta la pienezza dell'intreccio della vita.
Se noi siamo fatti ad immagine di Dio, dobbiamo avere in noi un poco del divino bisogno di creare. Quindi torniamo a creare nuovamente il mondo intero, con l'arte e tutti i suoi elementi e, nel primo giorno della creazione, creiamo l'uomo a nostra stessa immagine, il perfetto capolavoro.
L'uomo, per la sua esistenza materiale, è imprigionato per tutta la vita nell'atmosfera terrena del nostro pianeta, ma il suo spirito si sforza infaticabilmente di sfuggirne. Egli ha creato per se stesso e per il suo dono di creare, un firmamento di mondi suoi propri, firmamento che avvolge la terra e la illumina.
Il teatro è un mondo di questo genere, l'unico in cui personaggi reali fatti della stessa nostra carne e del nostro stesso sangue, muovano e abbiano la loro vita.
È un piccolo satellite della terra e compie la sua rivoluzione vicinissimo ad essa. Entrambi muovono ciascuno in perfetta libertà sul loro proprio asse e secondo le loro proprie leggi, così come un corpo celeste. Riceve la sua luce e la sua vita dal mondo terreno, ha una faccia illuminata e l'altra in ombra e le sue maree. Quando quaggiù l'oscurità è profonda, da esso ci può giungere quella luce sovrannaturale con cui il suo creatore illumina questo mondo.
Come la luce del mondo quotidiano scema, la sua costellazione appare, e chiunque sia nato sotto alle sue stelle si accomuna alla trasmigrazione delle anime. Muore mille morti, per risorgere più e più volte sotto altre forme.
Io credo nell'immortalità del teatro. È il felice rifugio di tutti quelli che sanno conservare intatta l'anima della loro infanzia, e vi rimangono attaccati e continuano a recitare le loro parti fino alla morte.
Ma l'arte istrionica è, allo stesso tempo, una fuga dalla fossilizzazione convenzionale della vita perché il compito dell'attore non è quello di fingere, ma quello di rivelare. È solamente l'attore che non può mentire, che è tremendamente se stesso e rivela le profondità del suo essere, che merita la

corona d'alloro. Il più alto scopo del teatro è la verità; non la verità esterna, naturale del mondo quotidiano, ma la più profonda verità dell'anima.
Ai giorni nostri possiamo volare, udire e vedere attraverso agli oceani, ma la via che conduce a noi stessi e al nostro vicino è ancor lunga come quella che conduce alle stelle. L'attore cammina per questa via. Seguendo la luce emessa dal poeta, egli discende negli abissi dell'anima umana – la sua anima – per esservi misteriosamente trasformato e ritornarne con mani, occhi, bocca, pieni delle meraviglie che vi ha trovato.
È il pittore ed il quadro; è l'uomo all'ultimo confine della realtà. Sta dove la realtà finisce e dove incomincia l'immaginazione, ed egli si tiene con un piede in ciascuno dei due regni. Il potere di autosuggestione dell'attore è così grande che può causare nel suo essere non solamente cambiamenti interni psichici, ma alterare realmente la sua costituzione fisica. E, quando pensate ai molto discussi miracoli che sono accaduti in tutti i tempi e in tanti luoghi, laddove semplici esseri umani hanno provato le sofferenze di Cristo con una così possente immaginazione che i loro piedi e le loro mani hanno ricevuto le ferite causate dai chiodi della crocifissione e hanno versato lagrime di sangue, potete farvi un'idea dei miracoli e del misterioso segno cui l'arte del teatro può condurre. Poiché questo è, senza dubbio, lo stesso processo per cui, nelle opere di Shakespeare, l'attore può soggiogare così la sua anima alla propria concezione, in modo che dal suo lavoro il suo volto scompare; le lacrime dei suoi occhi, il cambiamento dell'aspetto, la voce spezzata, il gestire, tutto si adatta, nella forma, a questa sua concezione. E, per tutta la durata di questa lontana vicenda immaginaria, piange, e costringe gli altri a piangere. L'attore riceve le sue stigmate ogni sera, e sanguina da migliaia di ferite, infertegli dalla sua stessa immaginazione.

1932.02.00	«Scenario»	Anno I, n. 1		Articolo non firmato	*Reinhardt e il compito dell'arte drammatica*

Il numero di gennaio di «Realtà», rivista del Rotary italiano, reca un ampio saggio di Max Reinhardt sul *Compito dell'arte drammatica*. Il primo punto, su cui il grande *régisseur* tedesco ferma la propria attenzione, è il rapporto fra pubblico e interpreti:
«La presenza degli spettatori in teatro non è solamente una necessità economica, ma è un bisogno fondamentale dell'arte drammatica. Lo spettatore è metà dell'attore, e spesso la sua metà migliore. Fra i due esiste una specie di unione matrimoniale indissolubile, stretta però solamente per la durata della rappresentazione, e automaticamente disciolta al chiudersi del velario. Il biglietto d'ingresso è il contratto legittimo e legale di quest'unione che viene annullata poco prima della mezzanotte. .... È dunque una favola che l'attore possa mai dimenticarsi del pubblico. Nel momento preciso della sua più grande foga, egli si rende conto che migliaia di persone l'osservano col respiro sospeso, e questo pensiero è quello che apre la porta da cui fluisce il suo animo».
E più oltre il Reinhardt tenta di indagare a fondo l'essenza psicologica d'ogni rappresentazione teatrale:
«In genere l'individuo medio non prova che una volta sola nella vita intera la benedizione dell'amore, una volta solamente la gioia della libertà: odia una volta sola, una volta sola seppellisce con profondo dolore una persona amata, e alfine egli stesso muore una volta sola. Questo è troppo poco per la nostra innata capacità di amare, odiare, gioire e soffrire».

Max Reinhardt

Recitare e veder recitare, quindi, sarebbero l'unica liberazione offerta a queste innate e compresse capacità umane. Un' interpretazione – come si vede – affine insieme alla teoria aristotelica e alle estetiche freudiane. Spinti dunque da un impulso simile, interpreti e spettatori son destinati in futuro ad avvicinarsi sempre più; e il Reinhardt chiude il suo saggio con un'immaginosa avanscoperta nel teatro dell'avvenire:
«L'abisso fra il palcoscenico e la platea sarà colmato, (era stato creato solamente per le orchestre d'opera), l'attore sarà tolto alla pompa e allo splendore superflui, e posto direttamente fra il pubblico – com'era nel teatro antico e ancora fino ai tempi di Shakespeare. E allora i tarlati, vecchi costumi se ne andranno, insieme alle costosissime ed antiquate abbondanze di decorazione. Ma dalla nuda, completa, viva e fruttifera unione tra attori e spettatori, fra essere umano ed essere umano, avremo guadagnato qualcosa di incomparabilmente grande. Fino a questa meta il cinematografo non potrà seguirci, perché tra gli uomini viventi e le ombre predestinate e immutabili dello schermo non può mai verificarsi quell'atto mistico a cui il mondo reale, quanto la sua artistica riproduzione: il teatro, devono la loro vita».

1932.04.00	«Scenario»	Anno I, n. 3		Articolo non firmato	*Reinhardt continua a smobilitare*

Gli resterà soltanto la direzione del *Grosses Schauspielhaus*; il *Deutsches Theater* passa nelle mani di Karl Heinz Martin e del Dott. Rudolf Beer. Non pare però che quest'ultimo, che finora ha avuto Vienna come campo d'azione, abbia, come direttore di teatro, delle qualità creative. Non è, sembra, l'uomo da saper formare una di quelle Stabili che i tedeschi preferiscono alle compagnie di giro. Sulla sorte del *Deutsches Theater* dopo l'uscita di Reinhardt si è pertanto logicamente pessimisti. Tuttavia i nuovi direttori si mostrano disposti ad assicurarsi in ogni modo l'ulteriore collaborazione di Reinhardt. Non c'è, nel nuovo contratto, nulla che lo leghi in maniera stabile, tuttavia una clausola stabilisce che, a prescindere dalle sue messe in scena al *Grosses Schauspielhaus*, egli debba subito dopo favorire il *Deutsches Theater*. Così resta tra Reinhardt e uno dei suoi più antichi teatri un collegamento fluttuante che forse il tempo potrà meglio riallacciare. Con Reinhardt lasciano il teatro anche i suoi collaboratori. Dei due nuovi direttori il Dott. Beer s'occuperà della parte amministrativa e Karl Heinz Martin della parte artistica. La ripresa è fissata per il 1° settembre 1932, giorno in cui si riapriranno anche i *Kammerspiele* dopo un anno circa di chiusura.

1932.04.15-1932.05.15	«Comoedia»	Anno XIV n. 4		Luciano Ramo	*Saluto a Reinhardt*

Salve, Maestro. Voi passate le Alpi, ancora una volta. Ma oggi, non sono i molli ozii veneziani che qui vi attirano, non è la «plage aux bronzes vivants» quella che vi chiama e v'incanta, come ad ogni anno, quand'e l'agosto.
Perché noi sappiamo, Maestro, che quasi sempre, a quell'epoca, voi lasciate i vostri studii, le vostre regie*, i vostri programmi e venite a dare il bruno al vostro volto già così bruno, e un poco d'oro di sole ai vostri capelli già quasi d'argento. Per far questo, voi preferite alle fredde spiagge del Nord, le sabbie dell'Adriatico nostro. E le giornate, allora, voi le vivete al sole del Lido, in faccia al mare più luminoso del mondo, spettatore beato e sereno d'uno «spettacolo all'aperto» quale nessuna arena e nessun cirkus potrebbe apparire all'occhio più insaziato di un pubblico internazionale...*
Ma, a sera, mentre il Lido s'infiamma di soli artificiali, non è già il mondanissimo jazz dell'Albergo né le attrattive dello Chez-nous *che vi tengono, sibbene un piccolo motoscafo che vi porta in città, lasciandovi, tutto solo, sulla Piazzetta.*
Lì, maestro, (benedetta la luna) dinanzi alle sottili meraviglie del Palazzo Ducale, voi ripensate le «prospettive» del vostro Otello*, miracolo fra miracoli dell'arte scenica: se un poco socchiudete gli occhi, ecco vi pare che l'immenso ricamo di marmi, di bifore, di sesti-acuti, pian piano si muova. Si sposti, descriva un giro su invisibili ruote e scopra, lento, lo splendente «interno» della Sala del Senato, con i Principi della Legge in amaranto e bianco, e il Doge in porpora e la folla, nel fondo, a macchie alterne, e i fasci dei riflettori battenti a raggi viola e gialli, su da l'alte vetrate policrome, come a voi piace per la gioia visiva del vostro pubblico...*
Allora voi risalite la piazzetta, ogni sera, traversate la piazza, salutate, muto, il tempio d'oro e il campanile, v'addentrate nel labirinto incredibile della più incredibile città, «quinte» e «praticabili» della più scenografica visione che mai abbiate pensata e raggiunta.
Ripensate ogni sera, nel vostro pellegrinaggio, a tutto quel che ha ispirato al vostro ingegno questa città di Goldoni, con le sue luci così regolate che sembran teatrali, con i suoi «primi piani» così imprevisti ed improvvisi che li direste portati su, all'ultimo momento, dai servi di scena... Con i suoi «principali», le sue «parapettate» così ben chiuse e conchiuse che le supponete piantate lì dalla vigile mano del macchinista...
Venezia.

***

Ma oggi, Maestro, voi non vi fermate spettatore a Venezia. Oggi, per la prima volta, siete voi che ci portate quaggiù un poco di casa nostra, da voi costruita, per una commedia di Carlo Goldoni, ed un poco di casa vostra, per una tragedia di Schiller.
A voi il benvenuto, sui palcoscenici d'Italia. Voi sapete che i nostri palcoscenici non sono che delle case vuote, o quasi, e disadorne, o presso a poco. Sommarii arredamenti le confortano, primitive comodità le affiancano. È vero. Ma in queste vuote, in queste fredde, in queste inospitali stanze di casa nostra, qui fra queste pareti spesso così nude e così buje, son risuonate voci, son balenati gesti, son apparsi atteggiamenti di giganti e d'eroi dell'arte nostra. Sulle tavole dei nostri palcoscenici, tuttora in desolante declivio, ma sì, e talvolta sconnesse e malsicure, voi sapete che passarono glorie del mondo, che si chiamaron Salvini e Rossi e Ristori. Noi non abbiam sempre macchinarii di nuvole e di stelle, ma voi sapete che le nostre «ribalte», quasi tutte ancora allo statu-quo-ante, illuminarono i volti e le maschere di Eleonora Duse e di Ermete Novelli: noi non abbiam piani-mobili né panorami in cemento, né cupole fisse, ma le «soffitte» dove spesso le nostre scene di carta devono montare «in seconda» ed «in terza», videro giù, sul diseredato legno dell'impiantito, passare Giovanni Emanuel e Teresa Mariani, e Benini e Zago e tuttora, (e Dio vorrà per molt'anni ancora) vedono e vedranno giganteggiare, quercia fastosa, Ermete Zacconi...
Voi sapete, Maestro, di venire a presentare i vostri spettacoli non dinanzi a platee comodamente ed euritmicamente disposte come nei vostri Deutsches-Theater, nei vostri Schauspielhaus, nelle vostre Komoedie, modelli, sappiamo, d'ogni perfezione e d'ogni estetica: pure, qui, nelle sale ancora

senza dislivello, ancora a palchi, ancora a lampadarii, sol che il pubblico sia chiamato ad ascoltare una vera opera d'arte, o un vero grande attore, o una vera grande commedia, o un qualsiasi vero spettacolo, corre ed accorre in folla, in «follissima» e grida che in Italia, se crisi c'è, c'è per gli spettacoli poco divertenti, o per gli attori poco interessanti.
Perciò, si diceva, Maestro, siate il benvenuto nei teatri nostri. Qui, dove inenarrabili difficoltà non consentono di posseder le meravigliose costruzioni, le modernissime sale, i confortatissimi palcoscenici, qui non c'è ancora, malgrado tutto, minaccia di chiusure, serrate o scioperi, ultimatum et similia*, come altrove, vicino e lontano, al di qua e al di là dei mari, un po' da per tutto, dove pare non basti a scongiurar la crisi ogni più confortevole apparato di scena, ogni più razionale distribuzione di platee e gradinate, ogni più compiuto e perfezionato impianto, dalle luci ai servizii, dai* plateaux-tournants *alle biglietterie automatiche...*

* * *

Epperò, noi vi diamo, Maestro, il nostro saluto e vi presentiamo le armi. Perché, se voi sapete bene dove venite, anche noi sappiamo quale ospite viene in casa nostra. Sulla soglia, vi attendono tutta la simpatia e tutta la gioia di chi accoglie il più grande Maestro della scena.
Anche da noi, oggi, giovani che han viaggiato, che han visto, che hanno appreso, han dato e danno, dietro i velarii dei teatri nostri, aria nuova e fresca al quadro delle finzioni, altri aspetti e nuove forme alle illusioni dell'oltre-ribalta.
Si comincia ora.
Ma voi sentirete, Maestro, che c'è d'intorno, tanto, ma tanto desiderio di andare avanti, di muoverci, di migliorarci, di abbellirci. Appena dieci anni son passati, da che una vera coscienza nazionale s'è rifoggiata. Adesso, ma solo adesso, c'è la certezza di poter dare, anche al Teatro d'Italia, un volto nuovo.

1932.04.15- 1932.05.15	«Comoedia»	Anno XIV n. 4		Guido Salvini	*Tappe del suo cammino*

La sua gloria è cominciata in una specie di *cabaret*, e si è conclusa sui gradini di una chiesa. Dallo «Schall und Rauch» alla cattedrale di Salisburgo, quanto cammino!
Primo trionfo: *L'albergo dei poveri*; affermazione definitiva: *Il mercante di Venezia*; consacrazione: *Jedermann*. Oltre duecento commedie messe in scena da Reinhardt in trent'annì e circa cinquecento rappresentate nei suoi teatri e da lui controllate. Ogni anno un'opera di Shakespeare, ogni anno una di Schiller di Goethe di Molière, ogni anno una commedia nuova dì Shaw. Ibsen e Tolstoj, Hauptmann e Wedekind, Strindberg e Sternheim, Hebbel e Pirandello, Goldoni e Gozzi, Kleist e Hofmannsthal, Kaiser e Schnitzler, ecco i suoi autori preferiti.
Shakespeare è in testa con 2.527 rappresentazioni; dal *Sogno di una notte d'estate* che ne conta 427, dal *Mercante di Venezia* che vien ripetuto 363 volte, quale magnifica corona di tragedie e di commedie!
Nel 1905 ottiene la direzione del Deutsches Theater, non ha che 32 anni, e da allora la sua via è segnata. In principio il lavoro è massacrante, bisogna formarsi un repertorio. Vediamo nella prima stagione dieci commedie e tragedie messe in scena da Reinhardt, cinque da Felix Hollaender, due da Hans Olden, una da Albert Steinrück, altri direttori che lo coadiuvano. Egli inscena: *Minna di Barnhelm* di Lessing, *Il mercante di Venezia* e *Il sogno di una Notte d'Estate* di Shakespeare, il *Tartufo* di Molière, l'*Elettra* di Sofocle ridotta da Hofmannsthal, *I complici* di Goethe, *Il conte di Charolais* di Beer Hoffmann, *Edipo e la Sfinge* di HofmannstHal, *Morgenröte* di Roederer, l'*Orfeo all'Inferno* di B. Crémieux, riprende *Amore e Cabala* di Schiller e l'*Albergo dei poveri* di Gorki inscenati fino dal 1902-3. I suoi collaboratori intanto si cimentano in Oscar Wilde, Courteline,

Björnson, Wedekind, Donnay; Hans Olden mette in scena *Cesare e Cleopatra* di Shaw.
Negli anni seguenti il programma si fa sempre più completo e complesso poiché si giova delle opere che sono ormai entrate nel repertorio di Reinhardt. *Giulietta e Romeo* e *Salomè*, *Racconto d'inverno* e *Risveglio della Primavera*, ecco le sue nuove fatiche. Nella stagione del 1907-8, *Quel che volete* di Shakespeare e *Masnadieri* di Schiller, la *Lisistrata* di Aristofane e *La Torre e la Morte* di Hofmannsthal. Nell'anno seguente va in scena il *Re Lear* e il *Faust*. E Shakespeare con *Amleto* domina anche la stagione del 1909-10, che vede realizzarsi il *Don Carlos* e la *Sposa di Messina* di Schiller e la *Giuditta* di Hebbel. *Otello* e *La commedia degli equivoci*, poi l'*Edipo* di Sofocle caratterizzano la stagione seguente, mentre *Turandot* del Gozzi e *Molto rumore per nulla* di Shakespeare costituiscono la principale attrattiva della stagione del 1911-12. Il repertorio è sempre molto vasto. In questo periodo i teatri diretti da Reinhardt son tre, Deutsches Theater, Kammerspiele e Circo Schumann. In quest'ultimo appare la prima riduzione di Hofmannsthal dello *Jedermann*. Fra commedie nuove, di nuovo allestimento e riprese, vengono rappresentate ogni anno circa cinquanta opere complessivamente nei tre teatri. Il principale collaboratore di Reinhardt, quello cioè che mette in scena il maggior numero di commedie, è sempre Felix Hollaender ma altri si avvicendano, come Frank Wedekind e Edoardo von Vinterstein che sono anche ottimi attori, Pabst, Heine, Gregori, Reich, Martin, Kleins, Kilpert.
La stagione del 1912-13 vede realizzati sul palcoscenico del Deutsches Theater l'*Enrico IV* di Shakespeare, 1ª e 2ª parte, l'*Uccello azzurro* di Maeterlinck, *La danza della morte* di Strindberg e *Il cadavere vivente* di Tolstoj, ma non è da credere che il repertorio sia ristretto solo a drammi o tragedie. In questo stesso anno Riccardo Ordynski mette in scena, ad esempio, *La resa di Berg-Op-Zoom* al Kammerspiele. L'anno seguente, oltre all'*Emilia Gallotti* di Lessing e al *Torquato Tasso* di Goethe, vanno in scena varie commedie di Strindberg, ed infine il famoso *Miracolo*, con Maria Carmi protagonista, che farà poi il giro del mondo.
La stagione del 1914-15 è occupata principalmente, quanto a commedie di nuovo allestimento, da Schiller, Hauptmann, Goethe e Schönherr, mentre l'anno seguente va in scena il *Macbeth* e nella stagione del 1916-17, Ibsen trionfa col *Gian Gabriele Borkmann* e l'*Hedda Gabler*. Otto anni prima Reinhardt aveva invitato Eleonora Duse al Kammerspiele e la nostra grande attrice vi aveva appunto recitato quelle due commedie di Ibsen oltre alla *Donna del mare* e alla *Gioconda* con un successo così grande che Reinhardt ancora lo ricorda con viva commozione.
Oramai il repertorio è costituito, i collaboratori, fedeli alle regole del maestro, battono la via giusta, il pubblico ha creato il suo idolo e l'idolo può lavorare con maggior tranquillità e segnare ogni anno, con una o due grandi realizzazioni, nuove e definitive tappe alla sua ascesa.
Molti hanno creduto, specialmente in Italia, che Reinhardt abbia creato una nuova scuola basandosi sopra un repertorio moderno e sopra una scenografia ultramodernista. Nulla di più inesatto. Reinhardt deve la sua gloria soprattutto all'aver saputo scegliere e istruire gli attori. Per ogni *parte* di ogni lavoro egli non cerca il miglior attore, ma l'unico che possa eseguirla. E questo *unico* egli talvolta lo crea, mettendo in valore al massimo grado le sue possibilità, relative alla parte da interpretare. Egli seppe anche circondarsi sempre di ottimi collaboratori nella direzione dei suoi teatri. Credette in loro, lasciò a ciascuno la sua personalità e la sua responsabilità, pur rimanendo sempre l'animatore, il magnetizzatore di tutti.
La *Ballata d'Inverno* e *Hanneles Himmelfahrt* di Hauptmann occupano la sua attività nel 1917-18, finché nell'anno seguente torna a Shakespeare col *Come vi piace*. Il 1919-20 è una stagione di forte lavoro: *Stella* di Goethe, l'*Orestiade* di Eschilo, *Giuditta e Oloferne* di Nestroy, *Danton* di Romain Rolland e finalmente il *Giulio Cesare* di Shakespeare. Il 18 settembre del 1921 va in scena al Grosses Schauspielhaus, il colossale teatro di 4.000 posti, *Jedermann* di Hofmannsthal nella versione definitiva, come poi sarà rappresentato a Salisburgo e dovunque. Si procede ormai col calendario delle grandi date: 14 ottobre 1924, *Santa Giovanna* di Shaw, 1° novembre *Arlecchino servo di due padroni*, di Goldoni; 30 dicembre, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.
Seguono commedie minori come *Aimer* di Géraldy, *Vittoria e Pioggia* di Maugham, *La prigioniera* di Bourdet. Ora anche Reinhardt è riposseduto dal demone del teatro moderno che con Strindberg,

Maeterlinck, Schnitzler aveva creato la sua prima notorietà al Kleines Theater. Con *Periferia* di Langer, *Artisten* di Watters, *L'Imperatore d'America* di Shaw, *Riviera* di Molnar, egli cerca una aderenza nuova alla vita teatrale moderna. Reinhardt si differenzia dai grandi régisseurs esteri per aver sempre creduto nell'opera d'arte. Se certe mutilazioni o certe aggiunte al testo da lui compiute, se l'aver messo in scena commedie talvolta di poco conto o spettacoli ultraprofani, come recentemente l'operetta della *Bella Elena*, può far sospettare che egli appartenga alla schiera dei negatori dell'opera d'arte che ha valore in sé, troppi sono gli esempi del suo amore per la commedia classica, per il teatro antiprofano!

In ogni commedia egli trasfonde la sua passione e la sua fantasia. Ad ogni opera egli dà il segno inconfondibile della sua personalità, ma non alterandone il significato sibbene creando ad ogni personaggio il suo mondo. Egli scopre l'elemento comico e l'elemento tragico delle situazioni e lo traduce con la massima evidenza sempre ponendosi dal lato dello spettatore: lo sforza finché gli appare evidente, lo plasma finché non turbi l'armonia generale dello spettacolo. Se la commedia odora di passato, vi crea intorno l'aria della commedia dell'arte, se il pensiero predomina ne sprigiona la atmosfera più aderente, e tutto è condotto con coraggio, con estrema perizia, fino ai confini ultimi della possibilità e della logica teatrale.

La sua arte, che proviene dalla scuola naturalista, non si perita ad affrontare il simbolismo né il sintetismo, purché il chiaroscuro risulti sempre evidente. Il surrealismo offre possibilità infinite al suo ingegno creativo, alla sua fantasia inesauribile.

Com'egli si è circondato sempre dei migliori attori, e possiamo citarne solo alcuni: Schildkraut, Wegener, Moissi, Tiedtke, Diegelmann, Bassermann, Mary Dietrich, Ermanno e Elena Thimig, Pallemberg, Krauss, Janning, Bergner, Hartmann, Elsa Lehmann, così egli ha saputo scegliere i migliori tecnici coi quali ha lavorato per anni ed anni oltre che a crear scenografie, a studiare e risolvere i vari problemi moderni del palcoscenico: le prime scene plastiche, i primi palcoscenici girevoli, i primi panorami circolari, l'illuminazione indiretta, ecc. Ernst […], Otto Baum[…], Hahlo, […], Oska Strnad, Kunz, Schütte, Stern, furono i suoi migliori scenografi, cioè gli interpreti fedeli del suo pensiero scenografico, sempre vario, non legato a scuole determinate, ma teatrale.

Oggi Max Reinhardt conduce per la prima volta i suoi attori in Italia. Egli realizza così, per merito di coraggiosi impresari, uno dei suoi sogni più belli. L'amore che egli nutre per l'Italia è di lunga data: ogni anno usa passare i brevi giorni di riposo a Venezia, e s'egli fosse italiano, Venezia sarebbe divenuta già da molto tempo quello che è Salisburgo: la méta estiva dei pellegrini del teatro. «Come è possibile» egli dice agli amici che lo circondano sulla spiaggia del Lido, «possedere una città come questa e non farne un centro estivo internazionale del teatro?».

Reinhardt dimentica o non sa che da noi pochi sono quelli che credono nel teatro fatto sul serio, ma noi accogliamo il suo augurio perché la febbre di rinascita morale che si manifesta in Italia in ogni campo, non può tardare a invadere anche il teatro, per liberarlo dalle vecchie pastoie, per innalzarlo alla dignità che gli spetta.

Può avere la venuta di Reinhardt una influenza diretta sulle sorti del nostro teatro? Sarebbe ingenuo pensarlo. La nostra crisi artistica non è crisi di attori né di repertorio, ma mancanza di direttori. Ora gli attori si creano anche con le compagnie, ma i direttori non si creano che col teatro. Il direttore vagante (direttore inteso nel senso moderno) non può esistere perché prima di tutto non si dirige con le valige in mano, e poi il direttore deve se mai perfezionare il teatro per le esigenze dello spettacolo, non adattare lo spettacolo alle deficienze dei miserandi teatri che trova sul suo cammino. Il giorno che in Italia avremo i teatri costituiti con criteri di stabilità, si potrà pensare a formare i nuovi direttori, e Max Reinhardt verrà fra noi ad insegnarci. Ne abbiamo tutti un urgente bisogno.

La sua visita oggi può e deve avere invece una influenza, diciamo così indiretta. Egli mostrerà al pubblico coi risultati ottenuti dai suoi attori, l'importanza, la necessità di una disciplina artistica alla quale si giunge con uno sforzo tenace che nulla ha di comune con la solita, per quanto geniale, improvvisazione. E soprattutto con la sua presenza egli riaffermerà il valore della sua più alta affermazione: « Io credo nell'immortalità del teatro».

Ecco perché noi di gran cuore gli diciamo:

– Benvenuto, Max Reinhardt!

1932.04.24	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Ultime della compagnia Picasso e debutto di Max Reinhardt*

Siamo alle ultime recite della Compagnia di Lamberto Picasso, simpatica ed affiatata formazione artistica che tanto favore ha ottenuto dal pubblico romano.
La mirabile e sorprendente commedia di Bourdet *Il sesso debole* sarà replicata questa sera, sabato, e nelle due ultime rappresentazioni di domani, domenica, a prezzi popolari.
Mercoledì l'atteso debutto di «Max Reinhardt», il grande maestro di scena, con la sua compagnia drammatica del Deutscher (*sic*) Theater di Berlino. Reinhardt per la prima delle sue poche ed eccezionali recite presenterà *Arlecchino servo di due padroni* del nostro immortale Goldoni.
Si accettano prenotazioni sin da oggi al botteghino del Quirino. È questa l'ultima tournée di Reinhardt con la sua compagnia.

1932.04.24	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			S. d'A. (Silvio d'Amico)	*Reinhardt a Roma*

Se per messinscena s'intende, come deve intendersi, l'arte del «mettere in scena», ossia di tradurre il testo del poeta alla vita scenica, per tutti i gradi e con tutti i mezzi – interpretazione, recitazione, apparato, luci ecc. – è ben noto che la messinscena del Novecento, nonostante gl'indirizzi profondamente vari, discordanti, e spesso addirittura opposti, proclamati o seguiti dai suoi banditori e da' suoi artisti, ha avuto due caratteri suppergiù comuni: primo, accentramento nelle mani d'un despota nuovo, il direttore, di tutt'i poteri della cosiddetta interpretazione, spesso e volentieri divenuta deformazione e ri-creazione; secondo: reazione a quel verismo che, dal *Théâtre Libre* di Parigi e dalla *Freie Bühne* di Berlino sino agli inizi del *Teatro d'Arte* di Mosca, aveva tenuto il campo, così nell'opera dei drammaturghi come nella loro rappresentazione.
Chi fu il primo ad annunciare il verbo nuovo? Si sa che le questioni archeologiche sono spinose; e in questo caso da Craig ad Appia, dal rinnovato Stanislawski (sic) a Copeau, le influenze appaiono evidentemente reciproche, la parola d'ordine che si ritrova al fondo di concezioni disparatissime è sovente la stessa.
Certo è che anche il giovine attore Max Reinhardt, israelita austriaco «scoperto» circa trent'anni fa a Salisburgo proprio da un maestro di scena naturalista, Otto Brahm, fu tra i massimi esponenti della rivoluzione. Rivoluzione non solo in grandissimo stile, ma in forme così assortite, che lo storico fatalmente stenta a riferirla col metodo desiderabile.

***

Reinhardt è, molto più che un teorico, un artista. Fra il gruppo dei direttori che hanno bandito un loro preciso verbo (per es.: scena a tre dimensioni, plastica; oppure, sintetismo a oltranza; oppure, abbandono delle folle e ritorno agli esperimenti da laboratorio, per iniziati, ecc., ecc.,), e il gruppo di quegli altri che non muovono da alcuna idea preconcetta, rinnovando volta per volta la propria

visione e i mezzi per esprimerla, egli tiene decisamente per il secondo.
S'intende bene ch'egli non sarebbe un Tedesco se non avesse espresso molte volte, in interviste come in pagine sue, talora bellissime, giustificazioni teoriche del suo operato. Anche lui, come Dàncenko (sic), proclama che *a teatro* chi conta è l'attore (l'autore è in secondo piano). Anche lui, come Jevrieinov (sic), citando il motto del Teatro del Globo (*Totus mundus agit histrionem*), crede all'istinto della teatralità come a qualcosa che pervade tutta la vita umana; dagli esseri semplici – i bimbi, i selvaggi – ai più raffinati e altolocati. E, riaffermando che il Teatro consta essenzialmente dalla (sic) comunione fra attori e spettatori («lo spettatore è metà dell'attore»), s'è sforzato di spezzare la «cornice» con cui il Settecento aveva isolato lo spettacolo, oltre l'orchestra e la ribalta, dal pubblico, e di rimettere artisti e folla in comunicazione diretta.
Ma a questi scopi Reinhardt s'è servito, in circa trent'anni, de' più vari strumenti. Dove quasi tutti gli altri grandi direttori hanno limitato la loro pratica attività a un solo teatro, e talvolta a un solo genere di pubblico, Reinhardt è arrivato a tenere contemporaneamente la direzione di cinque teatri stabili (quattro a Berlino e uno a Vienna), oltre che del suo «Seminario» d'Arte Scenica, dei *Festspiele* di Salisburgo, ecc. E, mettendo in scena opere di tutti gli autori e di tutt'i tempi, ha accettato non solo teatri grandi, e teatri minimi, teatri da cinquemila spettatori e teatri per trecento persone; ma ha portato le sue compagnie sulle piazze – come in quella del Duomo di Salisburgo – e nei circhi, in sale di castelli e nell'interno delle cattedrali. Facendo avanzare il palcoscenico sino in mezzo al pubblico, accettando dai giapponesi quei loro pontili per cui la scena comunica con la platea, portando l'*Edipo Re* di Sofocle addirittura nell'arena d'un circo, egli ha risospinto violentemente gli spettatori a partecipare, e quasi a mescolarsi, al respiro del quotidiano miracolo scenico. Passando dalle commedie salottiere agli spettacoli per grandi masse, da visioni mondane e paganeggianti ad appelli almeno intenzionalmente religiosi e cristiani, Reinhardt non ha arretrato davanti a nessun meccanismo e a nessun trucco (palcoscenici girevoli e prodigi luminosi erano già affar suo, quando ancora nel resto d'Europa se ne parlava poco o nulla); mentre altre volte, all'occorrenza, s'è rivolto alle espressioni più semplici e lineari, classiche o primitive.
Due terzi di grandi o buoni attori tedeschi sono stati suoi allievi, o «lanciati» da lui, o almeno hanno agito sotto la sua direzione. E una statistica pubblicata un anno fa annunciava che, dal 1905 al 1930, egli aveva messo in scena, *nella sola Berlino*, 452 lavori, con una somma di 23.374 rappresentazioni, fra cui Shakespeare contava per primo (2.527 rappresentazioni), seguito a buona distanza da Shaw (1.207) e da Wedekind (1.171).
Tanta attività, e il carattere fantasioso e prestigioso, se non addirittura magico, che Reinhardt le ha sovente impresso – non solo come artista ma anche come uomo, vivendo regalmente e in certo senso appartandosi dalla comune de' mortali – non gli hanno naturalmente evitato le critiche e le denunce. Nonostante le sue ripetute dichiarazioni sull'importanza dell'attore, centro vivo dello spettacolo, e il proclamato rispetto per la sua autonomia, lo si è accusato di dispotismo; di ridurre, in realtà, l'attore a «marionetta» regolata dai fili che lui, Reinhardt, manovra. Alla sua predilezione per l'immenso, per il fastoso, per lo sbalorditivo, è stato facile contrapporre la semplicità austera dei Craig e degli Appia, se non addirittura la religiosità di certi Russi, o d'un Copeau. Lo si è tacciato di commercialismo e di «reclamismo». E quando a chi gli rimproverava le arbitrarie manomissioni dei testi, egli rispondeva che la mediocrità della produzione attuale l'autorizzava a ricreare l'opera dell'autore coi suoi mezzi di *metteur-en-scène*, non è stato difficile replicargli che cotesti mezzi e coteste manomissioni, egli li adopera per Sofocle e per Shakespeare, per Goethe e per Offenbach.
Dove si vede che le critiche sono, anche per lui, le stesse che si muovono ai quattro quinti dei direttori moderni. E la questione teorica, infinite volte dibattuta anche fra noi, non torneremo certo a trattarla ora. La pratica di Reinhardt è quella che tutta Europa conosce; i «diritti» ch'egli s'arroga, potremo e dovremo largamente discuterli, ma dello stile de' suoi spettacoli e del valore grande ch'essi, non nella sola Germania, hanno assunto, sarebbe impossibile non prender atto.
In questi giorni Max Reinhardt, anch'egli in lotta con la crisi al punto d'aver abbandonato la più parte de' suoi teatri, presenterà al pubblico di Roma, con un piccolo gruppo di suoi attori, due opere classiche: *Amore e raggiro* di Schiller, e *Il servitore di due padroni* di Goldoni. Qui non avremo

trucchi, meccanismi, giochi di fantasia sontuosa; ma solo saggi d'un determinato stile. Sarà bene tuttavia avvertire il nostro pubblico che, nel *Servitore di due padroni*, esso non ritroverà il Goldoni della *Locandiera* o dei *Rusteghi*, del *Campielo* o degl'*Innamorati*.
Da questa commedia tutta di maschere, che nell'opera goldoniana non occupa un posto primario, il Reinhardt ha inteso trarre semplicemente una ricostruzione, come può farla un tedesco del nostro tempo, della nostra Commedia dell'Arte. Si tratta d'un incontro, insomma, fra Reinhardt e le Maschere: a cui Goldoni ha fornito un intreccio, in sé, delizioso. Da un pezzo, nessuno degli attori o direttori stranieri venuti fra noi, ci aveva fatto l'omaggio di mettere in scena un'opera nostra: ciò che anche dal punto di vista estetico valga questo omaggio, lo vedremo mercoledì sera.

1932.04.26	«Il lavoro fascista»			Articolo non firmato	*Agenda. I teatri. Al Quirino*

Dal 27 al 29 aprile il Teatro Quirino ospiterà per tre rappresentazioni la Compagnia del «Deutsche Theater di Berlino» diretta da Max Reinhardt, il grande Direttore di fama mondiale che per la prima volta viene oggi in Italia.

1932.04.26	«La Nazione»			Cipriano Giachetti	*Max Reinhardt in Italia*

Sta per giungere fra noi Max Reinhardt col suo bagaglio di scene e di attori. Il suo nome è ormai celebre nel vecchio e nel nuovo mondo, di lui si è parlato tanto, a proposito e a sproposito, che la più viva curiosità accompagna questa sua «tournée» in Italia dove egli porta *Il servo di due padroni* e *Amore e Cabala* di Schiller.
Chi è Max Reinhardt? È il rappresentante genuino della tendenza più moderna del teatro, quella che, tramontata ormai l'epoca dei grandi attori, vuol concentrare ogni sforzo sullo «spettacolo» chiamando a concorrervi tutte le arti (un po' come lo vagheggiava Riccardo Wagner) ed anche gli attori in una ricerca continua di originalità e di colore, escludendo dalla «messa in scena» il verismo tradizionale.
«La scena moderna – diceva recentemente Silvio d'Amico in un suo minuzioso scritto sulla crisi del teatro – oggi si chiama Stanislawski (*sic*), Reinhardt, Meyerhold, Tairof (*sic*), Pitoef, Copeau, Piscator: tutti direttori. A capo di compagnie che da molti anni, e in qualche paese da secoli, non sono più guitte e girovaghe, ma si son formate in teatri stabili, moderni, con palcoscenici modernamente attrezzati, questi direttori, colti quanto geniali, servendosi d'attori creati alla loro scuola personale, foggiati secondo il proprio stile, in un'unità rigorosa, mettono in scena un'opera attraverso una preparazione che dura mesi se non anni, con una cura che si ravvisa in ogni minimo particolare. Essi interpretano l'autore prescelto, si capisce, secondo la loro propria visione, la quale può essere, non di rado, una deformazione: ma in ogni caso una deformazione intelligente. [È d'Amico che lo scrive, incredibile!!!!] E il risultato è che dal loro studio, nasce un organismo compiuto, un piccolo prodigio scenico, un piccolo mondo che, anche se l'opera messa in scena è di per sé mediocre, può vivere, in grazia dell'interpretazione, la sua vita di cento, duecento, trecento e alle volte (nelle grandissime metropoli) mille sere: insomma, l'offerta d'una perfetta gioia al godimento del pubblico».
A noi queste sembran cose fiabesche, anche se si avveri, come auguriamo, il Teatro stabile preconizzato da Silvio d'Amico. Con le nostre abitudini teatrali e, diciamolo pure, con la nostra onorata povertà, certe minuziosità e certe cure infinite non sarebbero mai possibili. Per far questo seriamente ci vuole il culto del teatro che si possiede in certi paesi come la Germania dove assume

quasi l'importanza di un rito sacro. «Che un direttore scenico – scriveva Slataper fin dal 1911 parlando di Reinhardt – debba essere innalzato quasi al posto di un eroe carlyliano, fa lievemente sorridere noi italiani; ma è per la maggior parte dei tedeschi una cosa seria. Il teatro in Germania è una istituzione».
Forse per questo un uomo come Reinhardt non poteva sorgere che in Germania. Nato a Baden presso Vienna nel 1873, Reinhardt cominciò la sua carriera come attore a quel *Deutsche Theater* di Berlino che egli doveva poi render celebre, lasciandovi legato il suo nome.
Reinhardt sentiva già d'allora il soffio dei tempi nuovi: il naturalismo imperante gli pareva che avesse fatto il suo tempo ed egli, non potendo far altro, si sfogava in caricature e in parodie. Una specie di teatrino d'avanguardia si creò allora col titolo goethiano di *Schall und Rauch* (Fiaba e fumo) e Reinhardt ne fu l'iniziatore e il direttore. Qui appunto le sue facoltà creative e direttoriali ebbero campo di svilupparsi: seguaci ne ebbe finché volle, che in città come Berlino le novità hanno sempre fortuna: l'attorino del *Deutsche Theater* pensò bene di cambiar mestiere e di diventar direttore scenico o *regisseur,* o piuttosto come si dice oggi in Italia per non ricorrere a locuzioni straniere, *regista.*
Nel suo primo teatro, che si chiamò modestamente *Piccolo Teatro* il Reinhardt cominciò a sviluppare il suo sogno d'arte: si trattava, come diceva lui, di mettersi a servigio del poeta, ma, in realtà, di ricrearlo secondo una visione tutta personale. Per formare quello che si voleva essere «lo spettacolo» tutto era buono: Sofocle o Molnar, Shakespeare o Goldoni: l'essenziale era di dare colle scene, le luci, i colori, i costumi, le trovate il maggior piacere al pubblico. Pervaso da questa idea Reinhardt si prendeva le maggiori libertà col teatro dei suoi autori e, per quanto fosse guidato da un fiuto e da un buon gusto eccezionali, non gli son mancate, per questo, le censure. Ma il successo riportato con *L'asilo notturno* di Gorki (*sic*) e con la *Salomè* di Wilde gli aprì tutte le porte.
Eccolo al *Nuovo Teatro*, dove, con l'aiuto di pittori di valore, dette bellissime creazioni di Schiller e di Shakespeare e nel 1905 di nuovo al *Deutsche Theater* questa volta come padrone o quasi.
È qui che Reinhardt ha formato la sua scuola, la sua pleiade di collaboratori – fra i quali Wedekind e Winterstein – gli attori, la fucina della sue interpretazioni e creazioni artistiche, fra cui si ricorda la messa in scena del *Faust* (nella quale molto l'aiutò lo scenografo Roller) che fu ammirata e discussa moltissimo per i suoi quadri che alternavano severe costruzioni architetturali e paesaggi del più libero impressionismo. Fu invece al *Kammerspiele* che portò più tardi Eleonora Duse.
Ma le esperienze di Reinhardt non si fermarono qui.
Anch'egli, come altri «regisseurs», fu tentato da visioni più grandiose: i circhi, le arene, dove si adunano immense quantità di popolo sono, infatti, bellissimi campi di esperimento per uno scenografo intelligente. Sarebbe stato curioso vedere, ad esempio, che cosa sarebbe stato capace di fare Reinhardt in un teatro delle capacità e dell'importanza artistica e storica dell'Arena di Verona. Reinhardt si contentò di un vecchio circo di Berlino per rappresentarvi *Ognuno* di Hofmannsthal. Ma esperienze consimili lo condussero a tentare il teatro all'aperto. Eccolo a Salisburgo davanti al Duomo, ad iniziare quegli spettacoli che sono poi divenuti, di anno in anno, tradizionali, costituendo una delle principali attrattive del «Festspiele» dove Mozart fa, generalmente, la parte del leone.
Quest'uomo è stato sempre di un'attività fenomenale: ogni cosa ha cercato di sottomettere al suo gusto e al suo scopo: ecco che fonda il teatro dei 300 a Berlino, che adatta a scuola d'arte il teatrino di Schoenbrunn e un piccolo teatro nel suo castello di Salisburgo: e si prodiga fra Berlino, Vienna, Salisburgo e l'America, dove si valgono di lui anche a Hollywood, ché neanche il cinematografo rimane estraneo alla sua attenzione, sempre vigile e volta verso le forme nuove che l'arte e la vita incessante creano ed elaborano per il piacere degli uomini, che hanno bisogno – come i ragazzi – di veder sempre qualche cosa di imprevisto.
In fondo, Max Reinhardt è un creatore di armonie e di belle fantasie colorate. Egli non si è mai cristallizzato in un genere piuttosto che in un altro di teatro, non si è mai fermato su un autore col feticismo di un apostolo. Se ha preferito il teatro di Hofmannsthal si è perché questo autore gli dava, con la sua fertilità poetica, maggiori possibilità creative, ma del resto né i grandi autori del passato,

come Goethe, Schiller e Goldoni e – sopra a tutti – Shakespeare, gli son rimasti estranei, né fra i moderni son sfuggiti alle sue cure i principali e più notevoli, come Strindberg, Wedekind, Hauptmann, Tolstoj, Pirandello e perfino Offenbach, ché la sua «regia» dell'*Orfeo all'Inferno* è recentissima ed ha avuto a Berlino un grande successo di curiosità.
Se qualcosa si può rimproverare a Reinhardt è, dunque, di aver fatto troppo, di non aver creato una sua scuola, di aver contentato un po' tutti: ma questo dipende dal suo geloso amore per il teatro e dal suo profondo convincimento che tutti i generi son buoni per il pubblico fuorché il noioso: sicché questo raffinatissimo creatore di spettacoli che potrebbe superficialmente esser giudicato un esteta, capace d'interessare soltanto un ristratto numero d'iniziati, è, invece, un divulgatore dell'arte teatrale per se stessa, perché la ritiene ancora, oltre che il mezzo migliore di propaganda estetica e culturale, il diletto più elevato che gli Dei benigni abbiano concesso agli uomini, senza differenza di classi e di educazione.
La crisi ha colpito anche i teatri di Vienna e di Berlino ma Reinhardt non ha abbandonato il campo: eccolo col suo bagaglio di scene e di attori scendere in Italia, in quell'Italia che ha dato al mondo la forma di teatro più libera e più geniale col suo «Teatro dell'arte», i comici più abili, gli attori più veramente creatori: eccolo a darci un saggio della sua volontà creatrice e di quanto valgano un cervello e una disciplina a formare delle solide organizzazioni. Anche se i suoi concetti interpretativi possono essere discutibili (e le discussioni non mancheranno certo), la sua passione e la sua fede restano ammirevoli. Ed all'una e all'altra il pubblico italiano renderà, non c'è dubbio, il dovuto omaggio.

1932.04.26	«Il popolo d'Italia»			F.B.	*Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*

BERLINO

[…]
Siamo venuti per Reinhardt che s'accinge a partire per l'Italia con l'*ensemble* del Deutsches Theater per una tournée di venti giorni. E Reinhardt, ci dicono, ha desiderato questo incontro. Trovasi con noi, giornalisti, il nostro Console generale a Berlino.
Dopo pochi minuti di attesa, Reinhardt ci raggiunge. *Herr Professor*, come dicono tutti qui, i suoi aiutanti; noi vorremmo piuttosto dire, il dittatore delle scene tedesche, il mezzo imperatore che per circa venti anni, dopo aver fatto egli stesso l'attore con più o meno successo, governa a modo suo, dispoticamente nel teatro germanico e viennese. Questo dittatore del teatro negli ultimi giorni è stato detronizzato. Nell'olimpo teatrale tedesco è passata una ventata di rivoluzione: nuovi uomini si sono fatti alle porte di quel Deutsches Theater, nella Schumannstrasse, che fu la reggia del dominatore e Reinhardt passa nelle seconde file, non diciamo come *regisseur*, ma come direttore ed impresario. Per le scene tedesche egli è finito. Intorno al suo nome s'è combattuto e si combatte ancora una battaglia furibonda nella quale anche il fattore politico ha la sua parte. Egli ha resistito, ha strepitato, ha tempestato con i pugni sui tavoli delle assemblee, ha cercato di difendere la sua autorità. Tutto invano. Ciò che doveva avvenire è avvenuto. Si è fatta passare per volontarie dimissioni quella che in realtà era, secondo noi e secondo una grande parte della critica tedesca, la separazione ultima, il divorzio fra Reinhardt ed il teatro tedesco. Questa *Bella Elena* […] dicono che è l'ultima fatica berlinese del grande *regisseur*. Reinhardt ha fatto di ogni lavoro, alla stessa maniera di Charrel, delle *revues* […].
Reinhardt però non ha l'aspetto dell'imperatore spodestato […] Guarda in modo critico, quasi beffardo. […] Tanto poco è ciarliero Reinhardt che bisogna cavargli dalla bocca qualche giudizio sul teatro italiano, a viva forza. E questo giudizio è sulla Duse, che egli ritiene indimenticabile; poi

qualche vago ricordo di Flavio Andò, di Novelli… Le memorie che egli serba del teatro italiano dalla Duse in qua sono inceppate nella difficoltà per lui, un tedesco, di ritenere i nomi italiani di Giovanni Grasso, di Angelo Musco, di Viviani, di Benini. Un maligno l'avrebbe chiamata posa.
Fra pochissimi giorni la troupe di attori e di attrici del più importante teatro berlinese, con a capo Max Reinhardt, sarà in Italia. Essa porta con sé scenari, costumi, tutto, tranne i macchinari delle scene. […] È la prima volta che un complesso teatrale tedesco di questa forza ed importanza si reca in Italia, anche la prima volta che Reinhardt si presenta al pubblico italiano quale *regisseur*.
Il repertorio con cui la compagnia artistica straniera lavorerà nei suddetti teatri è limitato, per ragioni tecniche.
[Se chi scrive è pienamente soddisfatto della scelta goldoniana, non altrettanto si può dire di *Amore e cabala*, che] non ci pare destinato a produrre molto effetto. Al posto di questo secondo lavoro si sarebbe potuto scegliere dell'altro, più adatto alla sensibilità ed al gusto italiano, più facilmente intelligibile, considerate le difficoltà linguistiche. […]

1932.04.26	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt al Paganini*

Il grande maestro di scena del «Deutcher (*sic*) Theater» di Berlino, Max Reinhardt, darà la sera di venerdì 6 maggio al Paganini un'unica rappresentazione della commedia in 3 atti di Carlo Goldoni *Il servo di due padroni*. Max Reinhardt, uno dei migliori attori (*sic*) tedeschi, è il fortunato trasformatore del palcoscenico del *cabaret* in un vero teatro che denominò dapprima «Piccolo teatro» poscia «Nuovo teatro» col quale intraprese varie *tournées* attraverso l'Europa presentando al pubblico opere d'arte complete e ottenendo brillantissimi successi. Da venticinque anni il suo nome è diventato in Germania un simbolo che racchiude in sé tutto il teatro tedesco. Il pubblico genovese potrà quindi giudicare il valore artistico di questo fantasioso trasformatore del «Deutches (*sic*) Theater».

1932.04.27	«Il Giornale d'Italia»			Articolo non firmato	*Il teatro di Max Reinhardt ospite dell'Italia*

Dei tre nuclei autonomi e caratteristici del teatro tedesco – il *Wiener Burgtheater*, le rappresentazioni di *Bayreuth* e il gruppo dei teatri di *Max Reinhardt* – quello che si è costituito intorno al Reinhardt è indubbiamente il più notevole.
In un'epoca ricca di vicissitudini, è vero, ma quanto mai priva di orientamento, confusionaria, agitata, torbida, Max Reinhardt si è trovato, senza il sussidio di alcuna tradizione, senza l'appoggio di una speciale classe sociale dalla quale il teatro avesse potuto trarre a preferenza il suo alimento, a dover creare tutto di sana pianta.
Per fortuna, egli era una personalità figlia della sua epoca, e studiosa soltanto di immergersi in essa appieno, di penetrarla e di darle una soluzione quanto mai adeguata ed esteticamente soddisfacente.
Questo ha potuto fare Reinhardt senza sconfinare nella tendenza già prevalente in Germania dell'eccessiva letteratura, o meglio di un certo cerebralismo, perché egli stesso traeva le sue origini dal teatro.
Egli ha potuto pertanto creare un teatro, che è nuovo, senza uscire dall'ambito del teatro stesso, come uno dell'arte che non si lascia fuorviare da idealità lusingatrici, ma che con l'oggetto proprio

dell'arte non hanno alcunché in comune.
Reinhardt era un isolato, come isolati sono stati quasi tutti i grandi che hanno creato qualche cosa in Germania e che in seguito sono stati innalzati dal popolo tedesco a rappresentanti della stirpe. Un isolato che ha dovuto necessariamente andare contro corrente per trasformare e rifare quel che prima di lui era stato fatto. Né gli era stata a lato nei suoi tentativi arditi la corte imperiale o una simpatizzante società borghese: egli ha dovuto gradatamente formarsi una società, poi altrettante forme di teatro quanti erano gli effetti che intendeva raggiungere, ed infine quello che noi chiamiamo la Compagnia. Che a dir vero è molto di più di una compagnia perché è nel tempo stesso tutto il complesso mondo spirituale del nuovo teatro.
I migliori attori, tolti alle diverse situazioni della vita, atti ad affrontare ogni ostacolo, li faceva passare per la sua disciplina, eminentemente psicologica, li rendeva sensibili ad ogni più lieve tocco, li raccoglieva in un tutto unico che gli obbediva con una docilità e con una prontezza d'iniziativa che era naturale e spontanea e pareva quasi impossibile a raggiungersi.
Mediante l'insieme artistico riuscì a conquistarsi un pubblico proprio che egli potette educare gradatamente a seguirlo nella sua opera più profonda e che gli restò poi fedele e propagandò il suo nome in giro pel mondo.
Da allora il teatro di Max Reinhardt si è affermato in Germania e si è fatto conoscere all'estero. Da allora ognuno sa che la dote prima di questa direzione artistica e psicologica sta nella unità perfetta dell'azione. La breve azione di poche ore, ma che pure reca in sé i caratteri di una unità e di una completezza che quasi trascendono i limiti del contingente per dare una pregustazione dell'assoluto.
Questo spiega che, malgrado la gravissima crisi che s'abbatte sul teatro, Max Reinhardt sia riuscito a creare un teatro proprio e ad imporlo alla Germania come quello che più d'ogni altro è al centro dell'attenzione e dell'interesse generale.
Questo spiega pure l'attenzione che la persona di Reinhardt, o come si dice meglio, il suo teatro esercita sugli attori tedeschi.
A prescindere dal fatto che ogni grande attore appartiene o ha appartenuto alla sua compagnia e ad essa ha recato il miglior contributo della sua individualità, va tenuto presente che la compagnia reinhardtiana è divenuta, sotto la quotidiana influenza plasmatrice del suo suscitatore, una cosa viva, recettiva, ed attiva, anche al di fuori dei singoli che la compongono, così che è come un fluido che la percorre e la investe e la rapisce in una sinfonia senza dissonanze.
Il teatro di Max Reinhardt è ora in Italia e toccherà parecchie nostre città per rappresentarvi opere italiane e tedesche, debuttando mercoledì sera al Quirino, con *Arlecchino servo di due padroni*, di Carlo Goldoni.
Viene armato di un gruppo di artisti che in Germania godono buona fama: v'è Paul Hartmann, nella parte di Florindo; Hermann Thimig, nella parte di Truffaldino; Lili Darvas, la ungherese moglie del noto drammaturgo Molnar; Ursula Höflich, figliuola della celebre artista Lucie Höflich ed Eduard von Winterstein nella parte di Pantalone. Della Compagnia fa parte anche un russo, Wladimis (*sic*) Sokoloff, e un mezzo argentino, Raul Lange.
Max Reinhardt debutterà domani sera al teatro «Quirino» con *Arlecchino servo di due padroni* di Goldoni e *Amore e cabala* di Schiller. Le rappresentazioni saranno tre.

1932.04.27	«L'Impero»			Anton Giulio Bragaglia	*Commiato di Reinhardt*

Prima di lasciare definitivamente le imprese teatrali, Max Reinhardt ha accettato finalmente di venire da noi! Sono già dieci anni ch'egli è passato di moda; e sono già passati di moda perfino i suoi successoridi altre due generazioni, Jesner prima e Piscator dopo; tuttavia egli resta ancora un asso e l'arte sua è sempre rappresentativa d'un genere e soprattutto di un periodo. Tramontata, pure

sopravvive.
Grande revisione di valori, infatti, nel teatro tedesco. Oggi che anche Jesner, direttore generale dei Teatri statali, è detronizzato; e mentre il «sole dell'avvenire» Erwin Piscator è fermo in un'ora equivoca della nuova giornata scenica comunista, si va, con raggiunta limpidezza, esaminando ciò che fu l'apporto della Scuola di Reinhardt, tuttora forte di attività e di teatri, di scolari e di tendenze derivate dalle diverse sue.
Sebbene molti abbiano da tempo opposto all'attuale prevalenza dei così detti problemi della teatralità – già intesa limitatamente alla decorazione scenica – una più sostanziale esigenza novatrice di tutto il complesso artistico degli spettacoli, imperversano tuttavia in Germania, e con grandi pretese, i trovati scenografici più disparati e vari.
Il carattere europeo degli sforzamenti (?) rivoluzionari dell'apparato – dopo la crisi ottocentesca del verismo e quindi dell'impressione e della illusorietà ottica – si rileva subito dal sorgere quasi simultaneo dei massimi assertori del rinnovamento, in Russia, in Francia ed in Germania, quanto nella Svizzera e nell'Inghilterra.
Secondo è costume degli alemanni, non nasce idea pur meschina negli altri paesi che non venga attentamente assorbita e rielaborata faticosamente (e pedestremente spesso) dal minuzioso genio tedesco. Non staremo dunque a ricercare le origini prime del movimento germanico per il teatro moderno; configurando nell'europeismo innovatore il fatto della non casuale contemporaneità degli inizi di Stanislawsky (sic) in Russia, di Antoine in Francia, di Giorgio Fuchs, Fritz Ferler e Reinhardt in Germania, accanto alle riforme tecniche dello svizzero Adolfo Appia, dell'italiano Fortuny e di Gordon Craig inglese.
Si rivede, a proposito dei moderni tedeschi, la fondamentale distinzione dei loro attuali tentativi teatrali in due indirizzi successivi del naturalismo tedesco, da opporsi a quello francese culminante in quell'espressionismo di cui non occorre forse ricordare il valore anzitutto letterario. Con l'opera dei riformatori, da Erler a Reinhardt, il naturalismo gretto è stato combattuto vivacissimamente in quanto è mera copia fotografica della realtà storica moderna.
Già il Fuchs, con la sua rivoluzione teatrale, demoliva sistematicamente le degenerazioni antiestetiche della scuola di Meiningen, in cui il dramma non sapeva opporsi alla riproduzione meccanica ispirata falsamente ad una naturalità contingente.
Già l'estrema evoluzione teatrale del XIX secolo, portava nella stessa Germania a reagire, come per esempio nel Teatro di Dusseldorf, all'ancora prevalente tendenza della scuola realistica, avviandosi a ripulire totalmente gli avanzi tradizionalisti sopravviventi.
Già Boecklin (sic), pittore immaginoso della Svizzera tedesca, pur se manieratissimo e nebulosamente romantico, era giunto a proporre l'abolizione della luce alla ribalta.
Fritz Erler è tra i seguaci dell'arditissimo Fuchs.
Tanto Gordon Craig, cui si deve la introduzione di un sintetismo grandiosamente semplificatore nell'ambientazione scenica, quanto il Fuchs, col suo deciso antinaturalismo, contribuirono ambedue a dare origine al movimento odierno di stilizzazione visiva, che poi ha condotto anche noi in Italia alle costruzioni architettoniche ultime, realizzate non più a mezzo di quinte e fondali, ma ottenute direttamente in rilievo.
Anche in Francia è capitato qualcosa di analogo, quando il poeta Paul Fort si schierò, con Mallarmé e Verlaine, contro il positivismo naturaleggiante, ed ebbe a seguito i Simbolisti, con Dresa scenografo di Rouchè.
In Germania, invece, le cose andarono diversamente.
Dunque Fritz Erler – osservando giustamente l'assurdo implicito nella pur meritoria ricerca naturalistica, il cui pregio consiste sempre in una più concreta e vasta gamma sensibile – volle reagire radicalmente al suo aspetto negativo dovuto alla scarsa spiritualità imitativa, e però si valse, da pittore esperto dei giuochi luminosi e cromatici, di originali dispositivi ed espedienti tecnici atti a dar risalto ai personaggi, ampiezza e profondità alla scena. Dalla nuova illuminazione si può dire che si origini una esigenza unificatrice dello spettacolo, in senso di sintesi e di stile, spaziale e temporale.

Alla estrema deduzione sintetistica, schematica e semplificatrice, sorta dal contrasto sistematico col primo naturalismo obbiettivo e raramente pittorico, si sottrae in guisa più connaturata allo spirito tedesco la grandiosa attività di Reinhardt il principe dei novatori della Germania contemporanea, il più ricco di mecenati e di finanzieri, dunque un vero principe che riassume le forme teatrali di ogni paese, adottate dopo di lui dall'Europa centrale e dall'America del Nord.
Mentre il teatro francese ha veduto susseguirsi le scuole degli Antoine, Gèmier (sic), Copeau, ai Dada e, vera avanguardia, al teatro Art et Action; e mentre in Russia, con lo Stanislawsky, Meyerhold e Tairoff, la scenografia è venuta svolgendosi con indirizzi molteplici, è sembrato, per un certo periodo di anni, che il mondo teatrale germanico si fosse accentrato attorno al nome celebratissimo di Max Reinhardt, sebbene già l'avesse succeduto Jesner come primato ufficiale negli ultimi anni.
E oltre a Jesner non difettano certamente altre correnti; ma Reinhardt se non domina è imponente ancora, con le sue varie maniere e gli infiniti seguaci, più o meno confessi e, soprattutto, con il suo sistema bancario teatrale. Ma è vero che fino a ieri – cioè fino a che non erano venuti i russi a Berlino – quasi tutto da lui derivava. Conviene, comunque, tener conto che gli altri direttori di primo piano, come Jesner, non sono altrettanto reclamisti. D'altronde, peggio per loro…
La rivelazione reinhardtiana consisteva col creare propriamente l'atmosfera scenica relativa alle situazioni drammatiche, costituenti in tal guisa un organismo indipendente; oltre il lavoro dello scrittore come acuta interpretazione dei caratteri, degli avvenimenti, dei tipi, delle risoluzioni intime ed esteriori dei fatti rappresentati.
Non più, dunque, sfondi neutrali indifferenti al processo drammatico, ma vivace compenetrazione di azione e scenario, per rendere con vigore e alta suggestività il senso riposto dell'opera d'arte.
Anche Max Reinhardt, col suo naturalismo tedesco; amico dei particolari, pur se alieno dalle meccaniche giustapposizioni della vieta scenografia dipinta, ridotta a banalità convenzionali o a ridicole riproduzioni trucchistiche del vero, anche Reinhardt, pertanto, è legato a un mondo concreto di figurazioni.
Però l'idea che anima il suo allestimento, come organicità unitaria e rispondenza piena tra l'ambientazione e il giuoco degli attori, è fondamentale e nuova, intesa come è, con rigore tutto germanico. Anche il teatro di Piscator infine contiene, nelle sue fondamenta, questo concetto, che è un sano concetto teatrale.
Successivamente si staccò egli dalla più rinvigorita veste veristica, e osò giovarsi di larghe semplificazioni e di procedimenti tecnici più moderni.
L'evocazione, allora, venne concentrata in pochi tratti essenziali, affidandola a schermi impressionistici delle visioni ed atmosfere sulla base psicologica di contrasti, di ombre e di silenzi, di sonorità e d'illuminazioni, come rapido susseguirsi apparire e disperdersi delle immagini suscitate. Ecco sensibilizzata nella nuova era del cinema, la possibilità di sviluppo, vale a dire la vitalità del suo teatro, nella evoluzione del nostro.
Una ricca opera riassuntiva del lavoro di questo grandissimo teatratore è stata pubblicata quest'anno a cura di Hans Rothe il «drammaturgo» del «Deutsches Theater», come dice il collaboratore letterario (R. Piper et co. - Munchen). È un libro bellissimo e fondamentale, illustrato riccamente e seguito dal programma generale dei teatri di Reinhardt dal 1905 al 1930.
Reinhardt per questi meriti, andò oltre un gretto realismo, conoscendo bene gli effetti fantastici delle luci e delle colorazioni, delle mosse e degli effetti cinematografici, con trasfigurazioni inverosimili, tanto spesso degne del suo nome. Dove, a nostro avviso difettava il tedesco, è quando specialmente si abbandonava all'amore per la colossalità sbalorditoria e agli spettacoli da piazza o da arena. Il cinematografo in teatro vien portato diversamente perché si resti in teatro. La pompa di queste rappresentazioni teatrali non può raggiungere la finezza e il gusto sofistico preferito ai tempi d'oggi. E qui cade acconcio assicurare che in Germania non è poi tutt'oro, come appare a noi italiani, quanto riluce sui palcoscenici d'oltr'Alpe. Senza dire che altri temperamenti, altre tradizioni, e quindi un'estetica altrimenti raffinata si distingue nei casi grandi italiani. E se tali casi, sono da noi rari, più lo sono da loro. Ma Reinhardt riesce sempre a trovarne di nuovi, pescando tra

viennesi, ebrei, russi e tedeschi, ceki, polacchi.
Il segreto di questo grandissimo artista è quello di sapersi arricchire, anche nella direzione della collaborazione di veri artisti, senza che questi dicano… d'aver fatto tutto loro. L'opera del teatro è collettiva; e Reinhardt fa il vero direttore, non già il capocomico o lo scenografo: presiede tanto alla recitazione che all'apparato, ma il lavoro dell'uno e quello dell'altro resta a chi spetta. Dunque, quando Reinhardt si vuol rinnovare, non ha che da rinnovare i suoi collaboratori. La sua parte è l'intenderli; il sapere amarli e penetrarne il lavoro per poter ispirarlo, dirigerlo, sceglierlo, definirlo, illuminarlo materialmente, orchestrandolo col resto. Reinhardt, come ogni vero inscenatore, è un maestro d'orchestra, non un esecutore.
In questo senso, negli ultimi anni, giunse a tenere dei veri direttori sostituti che lo rimpiazzavano continuamente, e alle volte, anche nelle sue funzioni più delicate. È facile arguire che se gli altri cercavano di adattarsi al suo pensiero, per poter collaborare, egli in questo cercasse di penetrare il pensiero del collaboratore. Da ciò non poteva nascere che fermento e rinnovazione.
E Reinhardt, per le mirabili facoltà della sua razza semitica, affinatagli dall'essere austriaco, sarebbe giunto a fare anche dell'avanguardia, negli ultimi anni; se questo fosse rientrato nei piani della sua napoleonica e per giunta astuta politica teatrale. Ma né questo s'addiceva al suo atteggiamento presso gli espressionisti, né rientrava nelle sue finalità commerciali: ché se la rivoluzione fosse stata un affare, Reinhardt avrebbe fatto la rivoluzione. (A proposito di questa, le esagerazioni germaniche tutt'ora funzionanti all'infuori degli sforzi riformatori dell'avanguardia, non ci devono far confondere con le prime l'opera ardita e sacrificata degli oltranzisti dell'Espressionismo e del Costruttivismo i quali non rientrano in questo bilancio).
Reinhardt ha avuto il merito di raccogliere da tutte le parti, e fortificare con l'uso fattone, la ripresa di certi antichi sistemi tecnici rinnovati dalla modernità.
La decorazione scenica ormai esclusivamente plastica e assai raramente pittorica, stante il rinnovarsi fecondo della moderna arte della illuminazione teatrale, è un fatto decisivo del teatro nuovo. Conseguentemente lo stile s'introduce nello spettacolo – ove domina col movimento delle masse, espresso, abbiamo visto, in modo chiaramente cinematografico – e conduce al maggior senso del ritmo e della misura dell'azione.
L'invenzione (antica come il teatro) delle scene girevoli e di quelle mobili per altri dispositivi, facilita secondo dieci sistemi diversi gli effetti della scenografia plastica. Sui teatri d'Europa importanti conquiste tecniche, dirette alla speditezza sempre crescente delle mutazioni, si ripetono sintomaticamente. Ben presto anche noi italiani torneremo agli splendori dell'Età dell'Oro del teatro, che è gloria nostra, solo che si vogliano scacciare dai palcoscenici i criteri letterari e tenere in maggior conto la teatralità, ripristinando anche qualche prodigioso meccanismo teatrante (sic) del Sei o Settecento.
Intanto sempre in senso visivo hanno trionfato presso i tedeschi – come già in Russia – nuovi orientamenti del teatro espressionista. Accanto ad autori stravaganti per partito preso, l'espressionismo architettonico e dinamista trionfa con la violenza del colore rappresentativo e delle forme in moto. La rivoluzione estetica fa strada, in Germania! Ma pur nell'attuale revisione dei valori, oggi ogni tecnico non esita a riconoscere che tra i tedeschi di grande respiro, i quali avevano da dire in questo principio di secolo una parola chiara e potente, in testa a tutti è sempre Max Reinhardt.

1932.04.27	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt e la sua compagnia al Teatro Quirino*

Domani, mercoledì 27 corr., Max Reinhardt inizierà con la sua compagnia drammatica del Deutscher (*sic*) Theater di Berlino un brevissimo corso di recite: tre in tutto. L'arte teatrale del Reinhardt è ormai nota nel mondo e non è certo qui il caso d'illustrarla ulteriormente. Gli spettacoli che in questa ultima tournée della Compagnia darà Max Reinhardt al Quirino sono: *Arlecchino servo di due padroni* di Carlo Goldoni e *Amore e Cabala* di Federico Shiller (*sic*). È assai significativo che il grande attore e maestro della scena debutterà a Roma con una commedia del nostro Goldoni.
Per queste eccezionali rappresentazioni le prenotazioni al botteghino del Teatro sono già numerosissime.

1932.04.27	«Il lavoro fascista»			Firma abbreviata e illeggibile sulla scansione	*Colloquio collettivo con Max Reinhardt*

Berlino, 26

Max Reinhardt è partito alla volta di Roma.
Pochi giorni prima, chi si fosse recato davanti all'edificio del Deutsches Theater, avrebbe potuto scorgere dei grossi furgoni nei quali i facchini seguitavano a mettere casse da portare alla stazione. Qualcuna delle casse recava scritto, su una striscia di carta, l'indicazione «Cabale und Liebe»*, qualche altra* «Diener zweier Herren»*. E poi delle indicazioni complementari, atto I, atto II; costumi, ecc. Cercammo invano le casse nelle quali avrebbero dovuto essere stati imballati gli attori. Ci fu assicurato che gli attori avrebbero invece viaggiato in un vagone passeggeri.*
La cosa era degna di considerazione. Come, gli attori in un vagone passeggeri? Succedeva la rivoluzione nell'arte teatrale tedesca?
Infatti è noto che per la moderna regia teatrale tedesca in genere gli attori, alla stessa stregua delle scene, della piattaforma girevole, dei riflettori per le luci, del copione dell'autore, non sono che materiale grezzo di cui il regista si vale per creare la propria opera d'arte. È tanto se libero di avere una sua personalità e opinione, fino a un certo punto, rimane, nei teatri tedeschi, il pubblico. (Ma non è lontano il giorno in cui anche il pubblico diventerà un semplice elemento integrante della creazione teatrale del regista). Come mai dunque gli attori non erano stati imballati?
La spiegazione, di cui ci sovvenne soltanto dopo, è che fra i despoti del teatro tedesco, fra i molteplici «maghi dello spettacolo» che quassù vanno per la maggiore uno dei pochissimi che ancora riesce a essere mago abbastanza rinunciando in parte al dispotismo è Max Reinhardt. Sarà perché crebbe alla vita teatrale quando le scene mondiali erano ancora calpestate dai sublimi mattatori, il cui nome figurava nei catelloni con maggiore rilievo di quello dell'autore (quello del regista non figurava nemmeno), sarà per quel suo particolare gusto dello spettacolo, per certi aspetti quasi ottocentesco, sarà per istinto di uomo di teatro, Reinhardt, pur non rinunciando per nulla a imporre la propria personalità a tutto il complesso scenico, è fra coloro che ritengono di poter esplicare tale personalità senza soffocare completamente la personalità degli attori. L'orchestra teatrale, per lui, può funzionare ugualmente come insieme anche con un margine assai vasto per i virtuosismi di ogni singolo solista. Né talvolta disprezza addirittura l'aria spiegata del tenore o del baritono del teatro di prosa. Recentemente, ed è un bel fatto, ebbe perfino l'audacia di impostare tutta l'interpretazione dell'ultimo lavoro di Hauptmann, Prima del tramonto*, sulla prepotente recitazione dell'attore Werner Krauss. Forse per questo, rispetto a uno Jessner e a un*

Piscator, il suo gusto scenico così come il suo stile di regia ai tedeschi appare un tantino superato. Ma forse per questo, fra i vari maestri dello spettacolo tedesco, egli appare oggigiorno il più classico, chiaro ed equilibrato.
Siccome però sarebbe eccessiva pretesa, giacché egli sarà a Roma, al Quirino, nei giorni 27, 28 *e* 29 *del corrente, anticipare giudizi che con maggior competenza potrà dare il nostro critico drammatico, il meglio è accettare l'invito, che Max Reinhardt ha rivolto ai rappresentanti della stampa italiana a Berlino, di recarsi da lui per un breve colloquio.*
La cosa avviene fra il primo e il secondo atto durante la prova generale del nuovo allestimento, al Grosses Schauspielhaus, della Bella Elena *di Offenbach.*
– Dunque, Herr Professor, ella si reca in Italia?
– Sì, parto domani dopo la prima della Bella Elena. *Sono stato in Italia moltissime volte, posso dire quasi tutti gli anni, ma mai per esercitarci la mia attività di regista. Credono lor signori che i miei spettacoli possano destare interesse nel pubblico italiano?*
– Diamine, si capisce che desteranno interesse – gli si risponde in coro.
– Ma la questione della lingua?
Gli si fa presente che il pubblico italiano è stato tanto bravo da apprezzare perfino gli spettacoli della compagnia Habima, pur senza capire un'acca di ebraico. E che Bragaglia sostiene che a non capire il testo, ossia la parte dell'autore, è tanto di guadagnato per chi voglia gustare il teatro nella sua quintessenza.
Max Reinhardt appare soddisfatto della faccenda. Si sta un momento zitti, perché questa delle interviste a un intero blocco di giornalisti è la forma meno adatta a invogliare la gente a fare delle domande. Tanto che alla fine è Reinhardt che prende a intervistare noi. Vuol sapere quali sono i lavori più interessanti della recentissima produzione teatrale italiana. Gli si fanno moltissimi titoli, con un breve accenno alla trama. Fra i tanti uno pare maggiormente interessarlo: Il mondo senza gamberi *di Gino Rocca. Se lo segna in un taccuino. Poi si informa degli attori, che vuole andare a sentire durante il suo soggiorno italiano. Taccuino: Petrolini, Viviani, Musco e qualche altro. Poi parla degli attori italiani che egli conobbe. Sfilano: Giovanni Grasso e Ermete Novelli, Ferruccio Benini e Eleonora Duse. La Duse soprattutto. Reinhardt non cessa di tesserne le lodi. Dice del particolare fascino che emanava dalle sue interpretazioni, dalla enorme influenza che ella esercitò su tutta una generazione di attrici tedesche (con questa parola Reinhardt, che è viennese, indende anche le austriache).*
Quindi ci informa sul suo programma italiano. Nei giorni 27, 28 *e* 29 *aprile sarà a Roma, al Quirino, al* 30 *aprile e* 1° *maggio alla Pergola di Firenze, dal* 2 *al* 5 *maggio al Lirico di Milano, il* 6 *a Genova, al Paganini, il* 7 *e l'*8 *al Carignano di Torino. In tutti rappresenterà* Amore e raggiro *di Schiller e* Il servo di due padroni *di Goldoni, nel primo dei quali il pubblico italiano avrà occasione di conoscere la maschera espressivissima dell'attore Wladimiro Sokoloff, nel secondo la recitazione quasi latina del bravissimo Hermann Thimig. Altri interpreti per Schiller: Lili Darvas, Ursula Höflich, Anni Mewes, Dagny Servaes. Wilhelm Diegelmann, Paul Hartmann, Friedrich Kühne, Eduard von Winterstein: gli stessi meno la Höflich più Raul Lange per Goldoni.*
Qualche accenno ancora ai suoi progetti futuri, che comprendono fra l'altro messe in scena dei classici del teatro italiano, vale a dire Gozzi e Goldoni, e in primo luogo del Bugiardo. *Qualcuno di noi vuol fare qualche altra domanda? Ma, siamo in troppi. Non è il caso di fare il gioco dei concorrenti. Allora si va via, anche perché sta per incominciare il secondo atto della* Bella Elena, *che Reinhardt giudicherà seduto in una poltrona della prima fila, con uno stuolo di segretari affianco e un telefono dal quale di tanto in tanto qualcuno trasmette un ordine a quelli del palcoscenico, che rinforzino un poco la luce color fragola, che dicano ai coristi laggiù in fondo di disporsi più a semicerchio.*
Si esce attraverso un esercito di personaggi dell'antica Grecia. Iil sommo sacerdote di Giove sta ripetendo accompagnandosi al pianoforte un brano che fra poco dovrà cantare.

1932.04.28	«Corriere della Sera»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*«Arlecchino servo di due padroni» nell'interpretazione di Reinhardt*

Roma, 27 aprile, notte

Max Reinhardt, con la sua Compagnia drammatica del Deutsch Theater, ha iniziato a Roma il suo ciclo di rappresentazioni italiane. Questa sera la Compagnia ha dato, al teatro Quirino, il primo spettacolo con una commedia di Goldoni: *Arlecchino servo di due padroni*. Non è facile che una Compagnia straniera offra in Italia una rappresentazione di una commedia italiana; e il pubblico romano, grato a Max Reinhardt, ha affollato il teatro.

La commedia di Goldoni, nell'interpretazione del famoso regista, è riportata alla forma più genuina di commedia dell'arte, nella quale i lazzi e gli sgambetti hanno un rilievo dominante. L'opera è rispettata, ma non pochi sono gli elementi introdotti dal Reinhardt, tra i quali le strofette cantate da vari personaggi, su musiche di Mozart e su arie antiche, e i balletti di due maschere, i quali servono a distrarre il pubblico durante le brevi manovre per i cambiamenti di scena, che si compiono a tela alzata. Inoltre i vari personaggi si muovono davanti a piccoli fondali schematici.

Bisogna aggiungere che le difficoltà di comprensione della lingua sono state in gran parte superate dalla grande forza espressiva degli attori, che hanno dimostrato una bravura veramente ammirevole. L'affiatamento, il tono della recitazione, l'estrema mobilità dei visi, che ha fatto di ogni personaggio un tipo caratteristico, sono stati molto ammirati. Così, se la commedia non ha, nell'interpretazione di Reinhardt, un vero sapore goldoniano, diverte ugualmente il pubblico, il quale questa sera ha applaudito con calore alla fine di ogni atto evocando alla ribalta numerose volte tutti gli attori e chiamando il direttore, che si è presentato soltanto alla fine della rappresentazione.

1932.04.28	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*«Arlecchino servo di due padroni» di Goldoni al Quirino*

Stasera avrà luogo al Quirino, l'attesa prima rappresentazione della compagnia del «Deutsche (*sic*) Theater» di Berlino, diretta da Max Reinhardt, con la commedia di Goldoni *Arlecchino servo di due padroni* e domani la seconda rappresentazione con *Cabala ed amore* di Federico Schiller.

Di queste due opere tanto diverse, presentate nel quadro scenico ideato dal Reinhardt per il massimo teatro berlinese, saranno principali interpreti artisti fra i più noti ed apprezzati oggi in Germania: Lili Darvas, Ermanno Thimig, Paolo Hartmann, Ursola Hofflich, Eduard Von Winterstein, Dagny Servaes, Wladimir Socoloff, Wilhelm Diegelmann, Friedrich Kuhne, Raul Lange, ecc.

1932.04.28	«La Tribuna-L'Idea			Articolo non firmato	*Parla Max Reinhardt*

	Nazionale»				

Un gruppo di giornalisti romani è stato ricevuto iersera da Max Reinhardt, nel suo appartamento all'Albergo di Russia. La curiosità era viva tra loro soprattutto sul significato d'una frase che, di questi giorni, altri aveva attribuita all'insigne maestro della scena tedesca: «il Teatro è morto». Ci si chiedeva: come spiegare la frase? e come interpretare la venuta d'una compagnia Reinhardt a Roma, se non forse come un funerale di prima classe.

In verità non si tratta che d'un falso allarme. Max Reinhardt non ha avuto niente da spiegare, ma soltanto da smentire. Nel suo ormai famoso discorso alla Radio di Berlino egli ha detto precisamente il contrario di ciò che gli si attribuisce: ha ripetuto, cioè, il suo atto di fede *nell'immortalità del Teatro.*

Qui taluno ha domandato che cosa intende il Reinhardt, precisamente, per Teatro. Risposta: «Quello che s'è sempre inteso, dalle origini a oggi: comunione viva d'un pubblico con gli attori, a differenza di quanto avviene al Cinema, dove la folla comunica soltanto con le loro ombre». «Con gli attori soltanto? E gli autori?». «La parte preminente, nel fenomeno *Teatro*, spetta all'attore. È lui che crea il miracolo scenico, talvolta servendosi di testi anche mediocri. La Duse suscitava deliri di folle anche recitando drammi di minimo valore artistico».

«Crede dunque il Reinhardt che questa comunione tra attori e pubblico oggi avvenga, a teatro, meno spesso che in altri tempi?». Qui il maestro ha risposto un poco vagamente. «Oggi non sempre – egli ha detto – il pubblico si mostra di una sensibilità pronta e vivace in confronto del Teatro». «Di chi la colpa?». «In parte, delle gravi preoccupazioni dell'ora, specialmente economiche, che distraggono o diminuiscono l'ardore del pubblico, e la sua volontà di partecipare alle commozioni del Dramma; in parte, della scarsezza di poeti drammatici». «Ma ciò non significa dunque che, a teatro, l'interprete non basta, occorre il poeta?». «Certamente, a teatro, l'ideale è d'avere il grande poeta; ma quegli che non sia soltanto letterato, bensì sia anche uomo di teatro. Quando costui si chiamava Shakespeare o Molière, il Teatro era, anche materialmente e tecnicamente, animato da lui; il direttore ideale, creatore del Dramma e della sua traduzione scenica, era lui. La figura del *régisseur* appare quando poeti di siffatta tempra scarseggiano, per dare vita scenica alle opere che i letterati non hanno foggiato in forma abbastanza teatrale». «E allora come mai tanti *régisseurs* moderni rifoggiano, a loro modo, anche tante opere classiche, di quegli stessi autori grandissimi di cui il Reinhardt riconosce la piena teatralità?». «Per avvicinarle, oggi, alla nostra sensibilità, che è mutata; per conservare ad esse, in nuove forme teatrali, quella eterna sostanza, cui essi dettero forme sceniche adeguate al tempo loro».

Il Reinhardt ha concluso la breve intervista invocando per il Teatro – prima che sovvenzioni, le quali a poco servono se il gran pubblico non lo frequenta – prezzi bassissimi, come usa sovente il Cinema, per richiamare allo spettacolo teatrale le folle. Interrogato sulle condizioni del Teatro tedesco, ha risposto: «Credo che, suppergiù, siano le stesse d'ogni paese». Infine ha espresso un giudizio cordialmente ammirativo sugli attori italiani che lunedì sera hanno eseguito al Valle *Pensaci, Giacomino!*, sulla armoniosa espressività del loro idioma, e, particolarmente, sulla umana e delicata mimica (egli non conosce l'italiano) del protagonista del lavoro, Sergio Tofano.

****

Stasera avrà luogo, al Quirino, l'attesa prima rappresentazione di Reinhardt, con la commedia di Carlo Goldoni: *Il servo di due padroni*; domani: *Cabala ed amore* di Federico Schiller. Principali interpreti: Lili Darvas (la moglie di Ferencz Molnar), Ermanno Thimig, Paolo Hartmann, Ursola Hoflich, Eduard Von Winterstein, Dagny Servaes, Wladimir Socoloff, Wilbeim Diegelmann, Friedrich Kuhne, Raul Lange, ecc.

1932.04.28	«Il Popolo d'Italia»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Teatri e concerti. La Compagnia di Max Reinhardt al Teatro Quirino di Roma*

Questa sera al «Quirino» ha avuto luogo, tra la più viva curiosità del pubblico, la prima rappresentazione in Italia della Compagnia del Deutsh (*sic*) Theater di Berlino, diretta da Max Reinhardt, con la commedia di Carlo Goldoni *Il servitore di due padroni.*
La sala era gremita di un pubblico elegantissimo fra cui si notavano numerose personalità del mondo politico e della colonia straniera. Le Ambasciate di Germania e d'Austria erano al completo.
L'affollato uditorio cui è piaciuta assai l'originalissima interpretazione goldoniana – interpretazione tipicamente tedesca – ha applaudito con molto calore e ripetutamente gli efficaci interpreti, alla fine di ogni atto.

1932.04.28-29	«Il Tevere»		*Il servitore di due padroni*	a.c. (Alberto Cecchi)	*Variazioni di Reinhardt sopra un tema di Goldoni, al Quirino*

Come primo saggio delle sue bravure, Max Reinhardt ha offerto ieri sera una assai elegante deformazione del *Servitore di due padroni* di Goldoni. Di questo spassosissimo lavoro si sa che è nato come canevaccio, secondo le costumanze della Commedia dell'Arte: e che l'illustre Goldoni l'ha poi scritta di tutto punto, scena per scena, elevandola alla dignità di commedia. L'argomento è vecchio e nuovissimo: lo conobbero i latini, lo conobbe Molière, lo conoscono ancora oggi gli autori di *pochades* e di farse: ed è appunto una grande farsa, divertente, proficua, imprevista. Il grande avvocatino ha spremuto il limone da par suo, e quest'operetta minore è degna di attenzione e di ammirazione.
Il gusto del teatro di Goldoni, oggi come oggi, è dato anche, oltre tutto, dalla lingua. Dopo aver detto e scritto per più di un secolo che si trattava di un cattivo letterato, i nostri contemporanei affermano ora che il suo stile, le sue espressioni, sono al contrario quanto mai interessanti nella apparente artificiosità: sentire Goldoni è adesso un vizio letterario che si esaudisce dolcemente. Va da sé che, trasferito in lingua tedesca, questo gusto scompare affatto.
Reinhardt ha stravolto alquanto il carattere della commedia. Quello che egli rappresenta s'accorderebbe meglio con il titolo: *«L'ingegnoso per troppa fame»*. Vogliamo dire che, per via di tagli da un lato, di integrazioni dall'altro, *Il servitore di due padroni* è diventato l'avventura di un appetito: quello di Truffaldino. Gli altri personaggi scompaiono, e il sapore dell'imbroglio stesso è mutato. La commedia di Reinhardt è costruita tutta in vista di quel piatto di spaghetti che l'eroe si lascia colare in bocca, al modo degli scugnizzi, al finale dell'atto secondo: questo è il punto centrale, a cavaliere del lavoro come il castello dei *Promessi sposi.* Protagonista della faccenda diventa non l'abilità del servitore che soddisfa due padroni ad un tempo, ma la necessità di soddisfare la fame, la «spazzola» di Truffaldino. Una volta empito quello stomaco vorace, la commedia precipita, le scene si risolvono in balletti deliziosi, entrano di mezzo le forbici, e del terzo atto resta ben poco.
Non c'è nulla di meno goldoniano, di meno veneto e di meno settecentesco che di questa interpretazione. Se non fosse tedesca, potremmo definirla napoletana, o almeno meridionale. In fin dei conti, si tratta di una grossa farsa, addirittura rabelesiana, gargantuesca, pantagruelica. Il

canevaccio di Goldoni è gonfiato, diventa barocco e magari pesante. Con uno stile che quasi si potrebbe definire scatologico, nessuna occasione viene tralasciata, i pretesti vengono sfruttati fino in fondo, niente viene lasciato all'immaginazione degli spettatori. Goldoni non è uno psicologo, forse, ma qui appare addirittura un fisiologo, che fabbrica una commedia sugli stiramenti famelici dello stomaco d'un personaggio. I graziosi amori, le leggiadre passioni con le quali il veneziano imbottiva i suoi lavori vengono ributtati in ultimo piano, decisamente: non si tratta più di baci, ma di pappate.
È un'interpretazione singolare: ma in tutti i modi ricca di interesse. Bisogna dire che lo stile è in qualche sorta quello di un balletto, e che Truffaldino, oltre ad essere un attore eccellente, deve riescire anche un ginnasta, un faticone, un mimo. La perfezione di Thimig, che impersonava l'eroe, non è da dirsi: possiede un senso ritmico eccezionale, un gusto sapiente, una resistenza di prim'ordine: è allenato come un puro sangue, e non si può che ammirarlo: sempre sul punto di cadere nello sguaiato, si salva invece continuamente con una sapienza sbalorditiva: è un attore egregio, invidiabile, dal quale c'è da imparare in fatto di gusto, precisione e misura. Tutti gli altri lo hanno circondato con amore, e si sono fatti applaudire fervorosamente.
Lo spettacolo era elegante in modo straordinario, dagli scenarii alle musiche – che erano nientemeno di Mozart – all'accordo generale, ai costumi, alle truccature. Ogni cosa era vista e resa con uno *snob* sottilissimo, una finezza rara. I frequenti cambiamenti di scena erano risolti con una meccanica quanto mai aristocratica. È stato un divertimento grande e istruttivo.
La sala scintillava. I più bei casati e, naturalmente, «molti altri di cui ci sfugge il nome». C'erano in teatro parecchi milioni di gioie: non si sapeva se dar più retta agli zaffiri o agli occhi turchini, ai rubini o alle labbra. Veniva voglia di augurarsi un incendio perché, nella ressa inevitabile, tutte quelle belle donne, perduti gli esigui vestiti, si facessero finalmente vedere nell'intimità della loro anatomia. Insomma, si sentiva che gli spettatori, niuno escluso, s'erano immersi, come al solito, anche quella mattina in un bagno rallegrato di sali odorosi: è tutto dire.
Gli applausi facevano l'effetto di una banda nella piazza di un paese. Festeggiamenti, urrah. Questa sera *Amore e cabala* del buon Federico Schiller.

1932.04.29	«Corriere della Sera»		*Amore e cabala*	Articolo non firmato	*«Amore e Cabala» di Schiller al Teatro Quirino*

Roma, 28 aprile, notte

La Compagnia drammatica del Deutsche Theater di Berlino, diretta da Max Reinhardt, ha dato stasera al Quirino il secondo spettacolo romano rappresentando *Amore e Cabala* di Schiller.
L'interpretazione e l'esecuzione di questo lavoro sono apparse quanto mai interessanti in quanto che lo spirito dell'opera è stato reso in tutta la sua efficacia. Lo sceltissimo pubblico che affollava il teatro ha calorosamente applaudito gli interpreti e il Reinhardt, chiamandoli più volte alla ribalta alla fine di ogni atto.

1932.04.29	«Il Giornale d'Italia»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*

Ieri sera il pubblico accorso in folla al primo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt, e diciamo spettacolo poiché tale deve essere ogni commedia per questo grande direttore, non ha certo riconosciuto nel *Servo di due padroni* l'arte goldoniana familiare agli italiani: le scene non ci resuscitavan innanzi agli occhi nessun angolo di Venezia, e i personaggi non avevan più la gaiezza del Settecento. Il Reinhardt è riuscito a far vivere le maschere di questa commedia scritta dal Goldoni a Pisa il 1747 per lo straordinario «truffaldino» Antonio Sacchi, in un mondo di maschere, tra scenari di fantasia, fuor d'ogni secolo e d'ogni luogo conosciuti. Il testo, se lo confronterete con l'originale italiano, vi apparirà diverso in qualche dialogo e in qualche scena: i discorsi del Dottore sono molto più lunghi, ed infarciti di più abbondanti citazioni latine, e v'hanno scene aggiunte – quella, ad esempio, di Silvio che immagina di aver innanzi il rivale, si batte con questo fantasma, e asciuga la spada sul manto dopo averlo ucciso – e v'hanno scene trasposte, particolari mutati, ed un modo più semplice di sciogliere l'intrico degli avvenimenti; ma è pur il testo del Goldoni in una traduzione libera. La interpretazione scenica invece trasfigura i personaggi goldoniani, e dà loro uno spirito novecentesco, come se fossero maschere eternamente vive nella varietà dei tempi e dei popoli: maschere, cioè a dire tipi estremi, grotteschi di umanità, caricature nel più alto significato di questa parola. Il Reinhardt può giustificare ogni sua aggiunta con la storia del teatro goldoniano: il Goldoni non aveva forse scritti, prima di questa commedia, alcuni scenari per la compagnia Imer, e molte scene per musica? I suoi personaggi, che sono pur sempre quelli della commedia dell'arte, posson dunque alternar la recitazione con il canto e parlar a volte in musica; e posson aver coscienza di vivere in un mondo di convenzione, tra scenografi che fan mutare dai servi le quinte e le scene. Ed eccovi, appunto, le musiche di Mozart cantate dagli attori, eccovi su un fondale di serici tendoni le scene e le quinte alte come gli attori, che vi lascian vedere il gran vano del palcoscenico, e che hanno dipinte, non pur le porte, ma le sedie; eccovi gli edifici di una piazza, chiesa e case, in un disegno allusivo, senza nessun risalto di realtà; eccovi soprattutto i servi in camiciotto che mutan, quando occorre, le scene in vostra presenza, mentre sul proscenio due giovanissimi e aggraziatissimi danzatori, in un costume da maschera antica, mimano in ritmo i loro desideri e le loro gioie d'amore: Nini Thellade e Benno Kaminski.

Sin dal principio lo stile del Reinhardt si mostra chiaro, poiché i personaggi si dispongono innanzi allo spettatore in gruppi di diversa espressione, Silvio e Rosaura a destra a miagolar e a soffiar le loro speranze e le loro angosce amorose, il Dottore e Pantalone in centro a parlar l'uno sul bordone del discorso dell'altro, Brighella e Smeraldina a sinistra negli atteggiamenti quieti o irrequieti del loro tipo tradizionale. Ma la dolcezza di Rosaura, ma l'impeto di Silvio, la loquacità del dottore e la semplicità di Pantalone sono sforzati talora sino alla caricatura, al grottesco, alla farsa; sì che i personaggi acquistan una vita di spettacolo per quanto perdon vita di realtà. Dietro le maschere italiane eran creature di passioni umane; e la nostra commedia dell'arte nasconde, infatti, con la sua gaiezza, una certa malinconia, ha infatti, come direbbero i tedeschi, una sua stimmung. Qui no: Arlecchino porta i suoi sentimenti fino al delirio, dimentico di ogni freno spirituale; e quando ha fame diventa stomaco che si torce, e quando mangia diventa mani che afferrano impazienti il cibo e bocca che s'apre vorace a trangugiarlo. La sua gaiezza è quasi sempre furia di paicere, la sua tristezza furia di disperazione: il suo pasto, al secondo atto, non è più quello della maschera italiana, ma di una creatura d'istinto elementare. L'arte del Reinhardt è spesso «espressionista» e surrealista.

Ma non è possibile neppure immaginare una più stupenda coerenza di questa: dalle scene agli attori, tutto lo spettacolo, sin nei piccoli particolari, conferisce alla creazione di questo mondo di fantasia, che vi ho descritto, e che diventa reale ai vostri occhi di spettatore appunto perché vi si manifesta nella sua irrealtà scenica, appunto perché, fuor del tempo e del luogo dato da Goldoni alla sua commedia, vi si mostra nello spazio magico del palcoscenico. Questa, se non erriamo, è la grandezza del Reinhardt. I suoi atori sono tutti ottimi: Hermann Thimig nella parte di Arlecchino è parso meritar lode di grande, perché ha saputo, dal principio alla fine, tener la sua parte su un tono estremo di recitazione, e comporla in quadri successivi di arte mirabilmente grottesca e persino a volte funambolesca, il von Winterstein ha mostrato una semplicità quintessenziale nelle vesti di Pantalone, il Kuhne ha dato al personaggio del dottore un mirabile risalto di petulanza, il Lange è

stato un Silvio assai più prossimo al capitan Spaventa che non a Lindoro e tuttavia molto piacevole e ammiravole, il Hartmann un vivacissimo Florindo, il Diegelmann un Brighella di perfetto disegno, la Servaes una Rosaura graziosamente trepida e sospirosa, la Darvas una Beatrice spavalda e appassionata. Il pubblico numerosissimo ed elegantissimo applaudì con calore di ammirazione alla fine di ogni atto, e chiamò al proscenio per manifestargli il proprio entusiasmo lo stesso Reinhardt.

1932.04.29	«L'Impero»		*Il servitore di due padroni*	Anton Giulio Bragaglia	*«Il servo di due padroni» di Goldoni e Reinhardt al Teatro Quirino*

Il lettore saprà che Max Reinhardt è stato tra i primi, contemporaneamente coi russi, a restituir l'uso di adattarsi le commedie a beneplacito per darne edizioni tutt'affatto originali e personali. Ciò che fanno Petrolini e Musco, il quale chiama questo rifacimento «adattarsi un vestito al proprio corpo».

Reinhardt e il vecchio teatro italiano

Reinhardt ha voluto architettare uno spettacolo all'italiana: meglio ancora uno spettacolo che evocasse il teatro italiano, e che magari non fosse strettamente fedele al genere. Per questo ha restituito alle Maschere tutti i lazzi, le buffonerie e gli scherzi acrobatici che Goldoni aveva loro tolto accuratamente per reagire alla vecchia Commedia a Soggetto da lui detestata, come mummificatasi, al tempo suo, in vecchie forme e troppo rimessa a espressioni volgari prive di quella genialità che le Maschere celebri dei secoli precedenti avevan saputo conservare anche nelle espressioni triviali. (Testi sconci che fanno equivocare sul valore della improvvisa, anche critici come Simoni).
Che il far contrario di quello che un autore si prefiggeva, possa essere «interpretazione» di questo autore, sarebbe ardito asserirlo; e non credo che il «regisseur» tedesco lo affermerebbe, se si degnasse di parlare. Sapete bene che Reinhardt non parla mai, scrive raramente e, nella conversazione pretende di non sapere neanche la lingua francese…
Abbiamo scritto un'altra volta che la parte viva di Goldoni è nello spirito della Commedia dell'Arte. Il successo che lo impose ai suoi tempi, era sussidiato validamente dall'arte dei comici, educati alla «Commedia a Soggetto»; sicché il suo genio vinse più facilmente, col cavallo di Troia dei mezzi «Improvvisi». Si potrebbe oggi dire che Reinhardt sia stato di questo avviso quando ha concepito di contaminar la commedia «premeditata» di Goldoni, con trovate e arbitrî da Commedia dell'Arte; senza nessun rispetto, l'abbiamo ammesso, delle volontà che appassionavano l'Avvocato veneziano contro la Commedia a Soggetto. Questi voleva alterare i caratteri delle maschere, non tenendo conto della tradizione, ma il suo scopo era di riportare all'umano, non agli schemi «dei soggetti» e delle capriole esumate dal maestro di scena tedesco.

Le Maschere di Goldoni nella Commedia dell'Arte

Reinhardt ha trattato il *Servo dei due padroni* come commedia a braccio, soggetto di lazzi, semplicemente perché ci ha trovato dentro le Maschere. E l'ha condita di musiche, all'usanza di Molière, perché ciò gli faceva comodo. E siccome gli faceva pure comodo il prestigio del classico e il brillante nome dell'avvocato, ha battuta la pubblicità su Carlo Goldoni.
Reinhardt ha voluto qui dare, infine, una sintesi del genere italiano, cogliendo, in questa commedia,

l'occasione delle maschere. È suo stile rimpinzare le realizzazioni sceniche di quante e più trovate è possibile cacciarvi. Lo scopo è di interessare, colpire, divertire, sorprendere, far ridere od impressionare il pubblico, a ripetizione e a ogni costo. Sapete che tra lui e Werner Kraus han mezzo rifatto *I sei personaggi* a furia d'innestarvi trovate e battute. Stavolta, quindi, Arlecchino è Arlecchino, ma, siccome ai nostri giorni è necessaria la mimica e sarebbe nociva la maschera fissa, ecco ad Arlecchino la maschera; e siccome il giuoco della spatola gli sembra monotono, o l'attore non sa rinnovarlo, ecco cacciata la spatola in cintura, per tutto il tempo. Tanto più che, qui, le classiche «cobulte» della Commedia dell'Arte, vengon portate fino all'acrobatica del circo e del varietà, perché è noto che i lazzi ginnastici spesso infioravano la Commedia Italiana. A un bel punto Arlecchino si mette a mangiare i maccheroni con le mani, levandoli in alto, lunghi distesi, e facendoseli cadere nella bocca aperta secondo il famoso ritratto caratteristico del Pulcinella napoletano; ed ecco l'arbitrio. L'arbitrio porta che Arlecchino diventi Pulcinella; ma più per via della vignetta copiata dall'attore Hermann Thimig nel realizzarlo, che dal fatto dei maccheroni: i quali, del resto, non erano un privilegio di Pulcinella. Vi ricordate anche quel «Florindo de' Maccheroni» che s'era creato il soggetto originale d'una tasca di cuoio nei pantaloni, dove teneva, ben succulenti e sempre a portata di mano dei maccheroni che a un bel momento cavava di tasca? Anche il carattere di Florindo non consentirebbe tale scherzo, ma, pure, Florindo de' maccheroni, più che per l'arte sua, è stato fatto celebre dal soggetto dei maccheroni, ricordato proprio da Goldoni nelle Memorie.
Del resto anche gli Arlecchini acrobatici non sono una invenzione arbitraria di Reinhardt, e chissà che qualche volta, nell'antico, non abbian pure mangiato i maccheroni con le mani. Tanto più che se si consideri che i tipi di Arlecchino, e i suoi discendenti Trivellino, Truffaldino, Guazzetto, Zaccagnino, ecc., con le loro varianti straniere all'astero, ne hanno sempre combinate di nuove. Non sono i maccheroni che ci debbono spaventare, né le acrobazie! Sotto un ritratto di Arlecchino del primo Seicento, si legge:

Io vò vendendo altrui frottole e fole
Pur non contratto mai senza bolletta:
E per più far la mercanzia perfetta,
Accresco il capitàl di capriole.

Da queste capriole agli equilibrismi di Thimig non c'è differenza. Arlecchino resta nei propri regni. Scriveva un classico di questa storia teatrale, il Riccoboni. «Les jeu des Arlequins avant le XVII siècle, n'était qu'un tissu de jeux extraordinaires, de mouvements violents et de polissonneries outrées. Il était à la fois insolent, railleur, plat, bouffon et surtout infiniment ordurier. Je crois aussi qu'il mêlai à tout cela une agilité de corps qui le faisait toujours être en l'air: et je pourrais même assurer qu'il était sauteur».
Non resta però nei canoni di Goldoni, questo tipo di Arlecchino: ecco il punto. Arlecchino può saltare e far tutte le buffonerie che vuole, ma quello di Goldoni deve star composto: non può strafare, anche quando fosse una «commedia a soggetto» di Goldoni stesso.
È chiaro che l'Arlecchino di Reinhardt non è fedele a Goldoni, perché ripete quello della Commedia dell'Arte, e non è fedele alla Commedia dell'Arte perché imita Pulcinella nel mangiare i maccheroni. Quest'Arlecchino è, come dire, mezzo cane e mezzo gatto; la grottesca di un leon-cavallo, di un pesce-fiore: è un centauro che galoppa a spola tra Bergamo e Napoli.

Il palcoscenico divoratore di classicismo

Ma, questa, è l'unica osservazione pedante che si può fare alla bellissima creazione teatrale che dalla commedia goldoniana traggono l'occasione gli attori di Reinhardt, fra le risa del pubblico.
E ora, veniamo ai bilanci: è da annoverare, questa, tra le riesumazioni del classicismo? E si può giudicarne l'esito come esumazione?
Il critico tedesco Jhering a proposito generico dei classici si chiedeva appunto questo, in un suo

recente opuscolo intitolato: *Jessner, Reinhardt, Piscator oppure la morte del classico?*.
Che cosa rimane dei classici? Che cosa produce ancora effetto? Si chiedeva. Tanti conflitti individuali, tante tragedie non ci dicono più niente. «Opinioni incrollabili, valori incrollabili stanno crollando. I classici non sono più un bene contemporaneo vivente. Perfino Amleto, sacro possesso del mondo culturale, è stato attaccato dal processo di scomposizione. Eppure di tutti i drammi di Shakespeare esso è il più spiritualmente personale. L'ultima rappresentazione tedesca ne fu quella di Jessner. Esso poi divenne, per Piscator, un tema politico di tendenza antimilitarista. Il contenuto vi diventava caricatura e l'insieme rimaneva esperimento. Il palcoscenico è divoratore. Ha consumato i classici con le troppe ripetizioni. Essi non hanno perduto il loro valore, che rimane come letteratura, alla lettera: rimane monumento spirituale; però i classici oggi non riescono più a toccare i sentimenti dell'uditorio».
Non è stata, questa di Reinhardt, una esumazione di Goldoni. La pietanza s'è forse annegata nelle salse.
Io però ho osservato che il teatro comico, differentemente da quello drammatico, sopravvive forse con una maggiore facilità di quello. Non dico che i canovacci, a leggerli, facciano ridere. Né che le raccolte di lazzi e di motti brighelleschi o d'Arlecchino ci facciano ridere tutti ancora. Simoni e Croce ci son cascati, a leggerli e giudicarli con sdegno, privi dell'arte comica così scritti come soltanto sono, sulla carta inerte.
Si può osservare, soprattutto, che la commedia comica è suscettibile di vivificazione, da parte dello spirito d'interpreti comici, più che quella drammatica. Quando Palemberg impersona un carattere antico, o quando lo fa Petrolini, si ride pure se il testo non è stato da loro alterato. Un personaggio romantico non ci commuove, invece, se il testo non è stato rimediato e cioè adattato alla sensibilità contemporanea.

Il rifacimento della commedie goldoniane

Tale è lo scopo di questi adattamenti. È un servizio che s'intende fare ai classici. Mi direte che Goldoni ne ha meno bisogno di tanti altri, anche perché è più moderno e di spirito popolare: ma il fine dell'inscenatore tedesco era appunto quello stesso che gli ha inspirato il rifacimento di tante commedie dello stesso Shakespeare: «Guglielmo Shakespeare con crauti», dice Mario da Silva. Ora chi, in Germania, osa rimproverar qualche cosa al tiranno teatrale della Mitropa. E quale sarà quel critico straniero che oserà piantar la grana di uno scandalo, e gridare di profanazione e sacrilegio, accusando, a quest'ora, il nostro padreterno, come si farebbe, nello stesso caso, a qualcun altro, meno difeso, inscenatore?
Eppure, qualche italiano affezionato a queste Maschere, e confidente della loro psicologia, un dispiacere può anche averlo avuto nel veder confuso con Pulcinella l'elegante Arlecchino. Così noi neppure ci si ritrova più. È come credere di parlare con uno mentre quello è un altro. Sono le brutte sorprese che ti trovi, quando scopri che un amico aveva un carattere diverso da quello che tu t'eri immaginato. E poi, confessiamocelo, noi che coltiviamo la storia del teatro, siamo gelosi, permalosissimi al riguardo! Guai a toccarci certe simpatie. Simoni, goldoniano accanito, è nemico feroce della Commedia dell'Arte sapete perché?: perché lui, veneto, è in camorra con Goldoni…
Dunque taluno può essersi anche dispiaciuto e così è avvenuto, una volta tanto ad Arlecchino, di dar dispiaceri anziché allegrezze. Quando ne morì uno a Parigi, sulla sua tomba fu scritto: «Per tutta la vita egli ha fatto ridere – ed ha fatto piangere alla sua morte».
Ma torniamo, giacché ci siamo e ne vale la pena, al problema sopra accennato.

La creazione moderna di Reinhardt sul tema settecentesco

Questo *Servo dei due padroni* è, dunque, una ripresa del classico? Io direi proprio di no. Esso non è una interpretazione di Goldoni, ma una ricreazione su canovaccio Goldoniano: come un meritato castigo al vincitore della «*improvvisa*», vero assassino dell'unico teatro originale italiano. È quella

di Reinhardt, più che altro, una creazione moderna su tema settecentesco e su soggetto teatrale italiano – (e *teatrale italiano* significa soprattutto, se non solamente, Commedia dell'Arte). Insomma una sintesi teatrale della tradizione italiana, fatta con sensi moderni e perfino con elementi contemporanei.
Qualche fedele di Goldoni ha le sue brave ragioni di sdegnarsi a simili «manomissioni». Potrebbe irritare che il pretesto per queste invenzioni sceniche venga preso proprio dal sacro repertorio di Carlo Goldoni. Eh sì! Ma quando sono stati già scomodati Shakespeare e Molière, anche Goldoni potrà aver pazienza! Tanto l'*Arlecchino servo di due padroni* sta lì, scritto: e resta quello che è, nessuno glielo tocca, in sostanza; né sono queste contaminazioni che possono offenderlo. Però così ci si chiede ora se quello sia ancora un Arlecchino, se quel Pantalone senza naso a becco sia ancora Pantalone.
È, questo tedesco, un Pantalone bonario, piuttosto allegro e pacioso. Nel suo trattato del recitare all'improvviso Pier Maria Cecchini ci spiega che «*la parte del vecchio, sotto abito e nome di Pantalone, è sempre parte grave*» così che il suo giuoco è quello di vederla «*mescolata tra le ridicole per la lingua e vestimento. Debbero chi l'esercita ritener quella porzione di grave, che non v'à mai disgiunta da persona la quale debba riprendere, persuadere, comandare, consigliare*». Un Pantalone sempre pacioso e sorridente, non è dunque un Pantalone, per l'«Arte». La maschera e la barba lunga, e bianca, sarebbero ben obbligatorie. Conosciamo qualche antica incisione di Pantalone all'estero, come quella di Gillot, che porta soltanto la barba e il naso finto; ma essa è sempre più somigliante al tipo di quel che non sia questo Pantalone tedesco col suo pizzo biondo, il viso nudo e il temperamento che ha sempre troppo poco da ridir contro gli altri. È un Pantalone molto *ersatz.*
Lo stesso è il caso dell'amoroso che diventa Capitan Spavento, assumendo proprio il carattere creato da Francesco Andreini a caricatura delle «*Rodomontadas Espanoias de los terribles y invincibles capitan Matamoros, Crocodilos*» ecc.
Sarebbe come dire un capitano che facesse la parte del fidanzato di Rosaura. Ma, scriveva Frittellino a proposito del Capitano, «*sarebbe facile il ridur questa parte sotto la benignità de' miei avvisi, ma mi rende alquanto di dubbio la frequenza dell'uso di tanti che l'hanno rappresentata lontana dal mio parere, onde, ridotto in natura il costume, parrebbe loro fuori del naturale ogni altro modo e fuori del buon camino ogni altro sentier che calcassero e tenessero*». Dunque l'ipotesi di riformare questi caratteri contagiandoli tra loro e imbastardendoli non sarebbe consigliabile. Essi sono la stessa tradizione. Se si vogliono rievocare le tradizioni, non si deve alterarle nel fare. Scriveva Emilio del Cerro che nei secoli «gli scrittori di commedie a soggetto dei loro interpreti, i comici, per quanto l'ingegno dei primi fosse fertile e l'arte dei secondi versatile, non uscivano quasi mai dai confini loro segnati dalla tradizione». Perché, infine, un acrostico è un acrostico; e quando si dice di voler fare una esercitazione di questo nome bisogna sottomettersi alle sue regole; se no si dice di voler fare un'altra cosa, ché ognuno è libero di fare quello che vuole.

La mutata psicologia di Pantalone

«Pantalone non poteva essere che Pantalone, cioè, un vecchio più o meno sciocco, più o meno corbellato dalle donne, più o meno ingannato dai servi, più o meno disobbedito dai figli». Mi faccio premura di segnalare, qui, un bellissimo libro sulla Commedia dell'Arte pubblicato da Mario Apollonio per i tipi di «Augustea»; vi sono attentamente studiati i rapporti dell'Improvvisa, col teatro goldoniano.
Diceva dunque il Cecchini che Pantalone non poteva esser che Pantalone. Ma che Goldoni non la pensava affatto così. Appunto il contrario pensava! Egli non voleva i *tipi* ma i *caratteri.*
Goldoni nella sua commedia ha trattato le maschere a modo proprio. Ecco ciò che giustifica le alterazioni oggi perpetrate da Reinhardt. Si possono fare parecchi esempi, infatti. Vedasi il *Momolo Cortesan,* una «commedia dell'arte» alla quale era tornato per un momento il Goldoni in un periodo d'esitazione durante la sua riforma, e dove tutte le parti sono a soggetto, da creare su canovaccio e

l'unica scritta per intero è quella del protagonista Pantalone: «Il Cortesan». Qui Pantalone non è il solito vecchio brontolone, padre o marito ingannato, carattere fissato dalla tradizione. Questo Pantalone è umano, generoso, allegro, galante senza ridicolezza, tutta un'altra cosa. In certo senso non è più Pantalone; ma sappiamo che Goldoni, quella volta, come tutte che tornò alle maschere, ci venne per forza costretto dalle esigenze popolari. Egli dava un salvacondotto per la scena ad un proprio carattere, puro personaggio goldoniano, col travestirlo da Pantalone. Nel *Prodigo* il Pantalone goldoniano ci dà un altro esempio di mutata psicologia. «Il mio Prodigo, scrive Goldoni, era carattere affatto nuovo» (Mem. P. Cap. XLI). Un altro «Pantalone umanizzato, tolto al gelido amplesso della tradizione teatrale, egli ci mostra nell'*Uomo Prudente*, commedia in prosa, scritta pel Darbes (famoso Pantalone di Madebach e di Carlo Gozzi), che avendo fatto fiasco nel Tonin Bellagrazia, dove aveva voluto recitare senza maschera, questa volta riprende nella nuova commedia: nella quale sebbene Pantalone si mostri col viso coperto, pure è un carattere per eccellenza umano e affatto diverso da quello convenzionale degli scenari» (del Cerro).
Abbiamo dunque visto un Pantalone goldoniano che non porta la maschera ed ecco un'ottima giustificazione per Reinhardt che gliel'ha tolta.
Il Pantalone goldoniano è una voluta alterazione della maschera dell'arte, ma, purché sia un *carattere* alla Goldoni, esso può apparire quello che voglia l'inscenatore ch'è l'interprete del personaggio. Dunque, questo Pantalone tedesco dal faccione pacioso, è un vero Pantalone goldoniano, appunto perché tradisce il Pantalone tradizionale.
E i casi dei Pantaloni antitradizionali non finiscono qui, quando si pensi a quello della *Putta onorata*, che non è uno sciocco ridicolo, ma un personaggio dignitoso e nobile come quello de *La buona moglie*, altra commedia che porta Pantalone; e come quello della prima tra le sedici nuove, *Il padre rivale di suo figlio*, dove Pantalone chiude la sua parte con un gesto da padre nobile fiero e commovente, che intenerisce il pubblico col dignitoso sacrificio. Altro che Pantalone ridicolo!

La riforma goldoniana

Se delle riforme si possono dunque portare ai termini della Commedia dell'Arte, contro i personaggi di questa, mi pare che ciò si possa operar proprio lavorando sulle commedie di Goldoni! Non si fa che portar acqua al mulino dell'avvocato.
Arlecchino, Brighella, Pantalone, il Dottore nella commedia goldoniana sono uomini vestiti con quelle maschere; ma uomini che hanno riacquistato tuta la mutevolezza della psicologia umana, scuotendosi dal carattere fisso che li obbligava a pensare ed agire sempre ad un modo. È con questa libertà d'interpretazione dei caratteri delle Maschere che è cominciata appunto la riforma goldoniana.
Ora diremo che potrà sembrare a ogni italiano sconveniente e goffo il fornire ad Arlecchino – personaggio sempre elegante e di gusto – quel gesto cafone di Acerra, ch'è particolare al personaggio di Pulcinella: quello, dico, di mangiare i maccheroni con le mani. Qui, secondo noi, il grande *regisseur* ha strafatto, per cavare facile una risata dal pubblico. Ma sappiamo che Reinhardt se ne frega della storia, della convenienza, e soprattutto della critica, quando si tratti di «pigliare una risata»… Né veniamo a dargli torto!
Di solito noi ci presentiamo col nostro bagaglietto di diffidenze e di gelosie nazionali a veder simili edizioni estere vuoi di Gozzi, vuoi di Goldoni; ma forse abbiam torto ad essre così gelosi. Non ce ne possiamo correggere, è vero; ma abbiamo torto lo stesso.
Tutti i lazzi che fa Arlecchino Thimig, nella sua variante pulcinellesca di *Der Diener Zweier Herren*, sono cosucce da sopportare. Credo che Goldoni le sopporterebbe, e che noi spesso siamo più realisti del re.
Ma poi in Italia è proprio un vezzo di campanilismo critico, questo della personalità di Goldoni. È consigliabile per i rinnovatori, star lontani dal teatro goldoniano, altrimenti, lavorandolo, li pigliano le tentazioni delle varianti, e poi son per loro pizzichi in testa, da parte delle Vestali custodi del tempio di Goldoni… Rientrano, queste contaminazioni, e i pretesi sacrilegi, nel gran problema del

voronoffizzare i classici. Rinnovarli o seppellirli?
Il critico tedesco Jhering osservava che: «Il movimento contro i classici è oggi internazionale. La distruzione dei lavori tradizionali è cominciata tanto in Russia che in Germania. Se l'Inghilterra, la Francia e l'America restano indietro, ciò accade soltanto perché, mentre quest'ultima non possiede tradizioni da distruggere, l'Inghilterra e la Francia sono paesi teatrali conservatori, si muovono lentamente e non sono quasi ancora arrivati a Reinhardt».
D'altronde, in questi tentativi di rinnovazione o distruzione, la operazione riesce se si giunga a ridar tono alla sostanza, e non soltanto alla forma esteriore come ha fatto per tanti anni Reinhardt.
Insomma, se i problemi spirituali, sostanza di un lavoro classico, non tornano in circolazione con la nuova edizione teatrale, questa non risulta altro che un *bluff.*
Nei paesi tedeschi sono già molti anni che ci si accanisce con le «esumazioni-novità». È stato, questo, un espediente per procacciarsi un pubblico nuovo, da parte dei modernisti; ed è stato un trucco per vestirsi a nuovo da parte dei passatisti. Così è avvenuto che, tanto dall'uno che dall'altro campo, s'è accettato il giuoco della rinnovazione del classico…Hilpert nel *Deutches* (*sic*) *Theater*, nel restituire le *Gaie comari di Windsor*, se n'è talmente infischiato del materiale shakespeariano, da giungere a mescolare gli stili, e mettere un dialogo naturalistico accanto ad una scena enfatica, una caricatura accanto a una lirica, la declamazione accanto al parlato. Così ha introdotto banalità nel bel mezzo dei dialoghi classici, ottenendo un effetto di sorpresa che naturalmente lì per lì è ben efficace; infine ha dimostrato che tutta la sua nuova edizione non era ispirata ad altro che a *bluff*: mentre ne era il maggior scopo quello di dar la parte di Falstaff a Max Pallemberg, perché egli è un eccellente improvvisatore e, quella volta, gli dava dentro perfino in dialetto berlinese.
Brecht, Engel e più tardi Piscator hanno anch'essi usato l'espediente del classico, per tentar qualche cosa di nuovo. Anche Wilhelm Leyhausen provò a creare una forma nuova coi cori parlati e trasportò il problema della lingua nella musica, ritrattando questo problema eterno, ma non certo interpretando il concetto classico del coro tragico. A tutti questi tentativi si aggiunge la venuta a Berlino di Granowsky con la sua mirabile compagnia del Teatro Accademico Ebraico, purtroppo oggi sciolta. Ma già in Russia era stato riconosciuto l'impoverimento della sostanza classica in siffatti rifacimenti, che partecipano troppo dell'operetta del circo equestre e del caffè concerto, per non correre il rischio di distrarsi dai valori spirituali. S'era visto che queste realizzazioni non portavano la sostanza allo stile, il contenuto alla forma, ma sottoponevano semplicemente la materia e la satira ai rischi causali, agli accidenti di un giuoco esteriore. Scherzare coi santi è pericoloso a causa dei fanatici! Si ha un bel dire di far conto che sia un altro lavoro, quello, e che non sia il classico dal quale venne tolto semplicemente il pretesto. Quando c'è di mezzo un nome grosso di quelli immortali, chi batte il muso è il mortale: o, dove scappa?
Così, fallito in Russia, Granoski restò a Berlino, dove indusse Hasenclever e Toller a rifare il *Bourgeois gentilhomme* di Molière: e, a sua volta, fallito a Berlino, Piscator se ne andò in Russia, dove tuttora agisce. Piscator aveva tentato di rinnovare i *Masnadieri* di Schiller, anzi li aveva rovesciati, diminuendo il sentimento di Carlo Moor per la rivoluzione. Piscator qui non si limitava a complicare soltanto la forma esterna della rappresentazione, ma metteva le mani propriamente nella sostanza; e, se per caso ne veniva una contraffazione, quest'era un altro discorso. Scrisse Jhering che, coi suoi *Masnadieri*, Piscator aveva reso Schiller «fertile per il presente».
Che cosa ha voluto fare Reinhardt contaminando la riforma goldoniana, cioè riportando questa commedia alle forme dell'Improvvisa? L'ha voluta, appunto, render «*fertile per il presente*». Il pubblico muore dal ridere, per la pagliacciata delle Maschere, e tutto finisce in gloria della «*trinità drammaturgica*», amen.

1932.04.29	«Il lavoro fascista»		*Il servitore di due padroni*	Enrico Rocca	*Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher*

					Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni

Già la sala è una *féerie.* Allenati ad ogni esibizione di meraviglie siamo rimasti per la prima volta colpiti dalla innumere quantità di bellezze avvolte in una specie di maestosa inavvicinabilità. Sparati, code di rondine, grigie uniformi di ufficiali della *Reichswehr*, congressisti d'ogni nazione. Che anche a disporre questa sala meravigliosa avesse pensato il mago Reinhardt?

***

In scena sapevamo di non trovar più Goldoni o almeno non più il Goldoni reso col tradizionale ritmo di minuetto. Era già stato detto che Reinhardt avrebbe usato largamente dei mezzi della commedia dell'arte cui del resto questa commedia di Goldoni, che è delle prime, è molto più delle altre vicina. Ma non questo ci sarebbe parso l'atto più rivoluzionario. Già Goethe aveva scoperto nelle maschere e nella commedia improvvisa di Gozzi e nei personaggi delle *Baruffe chiozzotte* quel punto di identità che fu per il Goldoni e per il Gozzi anche la ragione del loro successo: l'esser stati del pari espressione di un popolo vivace e giocondo.
L'originalità di Reinhardt consiste nel mettere in moto proditoriamente quel che allora avveniva per spontaneo candore e in funzione di un pubblico che troppo esigeva dagli attori e magari tollerava, in fatto di regia, tutti i giochi a carte scoperte. Per esempio: i cambiamenti da Reinhardt avvengono a vista, e quando su quello che prima era un piazzale i servi di scena tiran su i fondali di una stanza d'albergo con sedie e bagagli dipinti, uno de' personaggi, per esempio il Dottore (che allora poteva esser magari il capocomico) va a sofisticare sulle saldature tra quinta e quinta. È vero però che abbiamo già dell'ironia liberamente novecentesca quando Arlecchino va a sedere sulle sedie dipinte.
Senonché, senonché. Che per esser questa commedia dell'arte bastino i lazzi d'Arlecchino o la pancia di Brighella, la parrucca del Dottore, o il pizzo di Pantalone?
C'è nell'aria qualcosa di diverso, di disorientante che cerca, per essere accettato, una definizione, una spiegazione. Basta dire che questa è la commedia dell'arte vista attraverso il temperamento di Reinhardt? O non c'è qualcosa di sottilmente esotico che cambia gli equilibri e coi rapporti modifica la sostanza? Ci ha aiutato a risolvere il problema il bollente spadaccino, figlio del sentenzioso dottore, con quella sua *mise* trucibonda da soldato di Wallenstein o da reduce della guerra dei trent'anni. Anche Pantalone è piuttosto un ricco mercante di Stoccarda che un cittadino della Serenissima e Arlecchino [nell'articolo ci sono errori di stampa e alcune parole sono saltate, rendendo incomprensibile la frase] gliaccio tedesco medievale da fiera e è più *Hanswurst* che Batoccio, più pa… da piazza che maschera italiana. Un altro clima ambientale, un altro colore. Ma neppur questo dato con volontaria unitaria, con propositi di trapiantamento naturalistico. Basterebbe, tra scena e scena, la comparsa di quella coppia (irrazionale) di ballerini che preludia danzando duelli idilli e nozze o quel Dottore che è, riccioloni baffi e pizzo, un puro e in certo senso fantomatico Seicento spagnolo, per farti capire che l'ineffabile di questo spettacolo consiste nel contrappunto di una quantità di elementi insoliti o visti da un insolito punto di vista, nel contrapposto, nel parallelismo, nella fusione e nella dissonanza di un delizioso carnevalesco geniale insieme d'elementi.
E Goldoni? Considerate questo spettacolo unico nel suo genere come quelle collaborazioni a distanza tra un virtuoso o un direttore d'orchestra del nostro secolo e un musicista da qualche secolo passato ai più. Come una variazione che porti due nomi: Goldoni e Reinhardt. Ma a pari titolo. Il che non sembrerà irriverente per la memoria dell'Avvocato veneziano se si pensi che nessuna sua commedia meglio di questo *Servo di due padroni* può considerarsi «scenario» malgrado una certa fissità lavorabile a soggetto.

***

Non farò offesa al lettore raccontandogli la trama della commedia goldoniana ricalcata per la figura del servo svelto goloso e imbroglione su quelle di Plauto e per i travestimenti e ritrovamenti degli amanti sul modello di quelle cinquecentesche.
Ma vorrei sciogliere un inno al formidabile Hermann Thimig, un attore che accoppia e fonde nella sua bravura le trovate di un clown, l'agilità di un ballerino, l'arguzia popolaresca di un fante, la fantasia di un poeta. Bisogna sentirlo tra muggiti, digrignar di denti e strabuzzamenti evocare i pranzi che lo stomaco vuoto gli suggerisce: è un esperanto comprensibile anche ai sordomuti. E vederlo quando, per richiudere una lettera che è stata dissigillata, lotta tra l'appetito che gli consiglia di trangugiare il boccone e l'inventiva che gli suggerisce d'usar la mollica masticata come bollo. O quando intrattiene lungamente l'oste a parlar delle vivande accarezzate con la fantasia, o quando si trova dinanzi, realtà viva, la sognata mangeria. Allora la sua voracità raggiunge altezze preternaturali, lo spolverio di formaggio e cannella sopra i maccheroni assume aspetti di tromba marina, tutto scompare in una nuvola drogata e commestibile, Rabelais si agita nella sua tomba, maledice il sonno eterno e la sua sorte di anziano cadavere ch non gli permette d'andar ad abbracciare il più grande rievocatore del suo Gargantua.

***

E gli altri? Ridete di quest'abitudine del cronista. *Gli altri* questa volta non ci sono. Ci sono attori di primissima forza. Dal Winterstein spassoso Pantalone succube del bottonaro e massacrante Dottore (il bravissimo Friedirich Kuhne) a quel gatto rabbioso dai baffi dipinti che è Silvio (Raul Lange) alla garbatissima Lili Darvas, consorte di Ferencz Molnar, alla leziosa Rosaura (Dagny Servaes), alla seducente Smeraldina (Anni Meves) c'è stavolta da far pericoloso spreco di superlativi. Col pericolo che non ne restino più per le danze di Nini Theilade e di Benno Kaminski, per l'esecuzione delle musiche e delle canzoni, per le argute scene di Hermann Krehan. E che dire poi dell'invisibile mago Reinhardt, che solo a fine spettacolo si presentò al pubblico intelligente e affascinato?

***

Registriamo con soddisfazione vivissima l'esito trionfale di questa serata. Essa conferma quella teoria della complementarità tante volte da noi sostenuta per cui, molto più che dai francesi da noi per facilità più accetti, c'è da guadagnare al contatto di uno spirito tanto dal nostro diverso come quello tedesco. Ognuno, si sa, e ogni nazione trova la sua salute in se soltanto. Ma non c'è un'igiene degli scambi, una intelligenza che governa l'opportuna scelta dei cibi spirituali?
Torniamo a dare il benvenuto a Max Reinhardt e alla sua magnifica Compagnia che rivedremo stasera in *Kabale und Liebe* di Federico Schiller.

1932.04.29	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il servitore di due padroni*	Silvio d'Amico	*Reinhardt al Quirino. Commedia dell'arte*

Un successo trionfale ha arriso iersera allo spettacolo 'italiano' con cui Max Reinhardt ha iniziato il brevissimo ciclo delle sue rappresentazioni al Quirino. Dicono che i suoi attori, presentandosi al pubblico di Roma, nutrissero qualche preoccupazione sul modo con cui il pubblico d'Italia avrebbe giudicato l'audacia di questa loro interpretazione, che da più anni gli spettatori internazionali

ammirano ogni estate a Salisburgo. Ma ogni timore s'è dissipato dopo le prime scene. Alla loro intelligente, e per molti versi stupenda fatica, anche il pubblico nostro, anche quello che forse da principio ha potuto sentirsi, se non disorientato, un poco sorpreso dal modo con cui il grande regista tedesco e i suoi collaboratori hanno inteso questa commedia di Goldoni, ha finito col rispondere entusiasticamente di sì.

Quanto a noi, abbiamo già detto lungamente ai nostri lettori, lo scorso agosto da Salisburgo, il grandissimo bene che pensiamo di questo spettacolo, uno dei più belli a cui ci sia mai accaduto d'assistere; e oggi non abbiamo (purtroppo per noi) il tempo di ricominciare. Ripeteremo soltanto che, nonostante il gran nome che figura sul frontespizio della fresca, imbrogliata, spiritosa commedia, non si tratta di uno spettacolo goldoniano, per più ragioni ma specialmente per questa: che nel *Servitore di due padroni* il primo a non esser goldoniano è stato Goldoni. E vogliamo dire che, se l'essenza della riforma teatrale dell'avvocato veneziano è consistita nel trasformare la Commedia dell'arte – stilizzata nelle maschere improvvisatrici – in commedia umana, e nello scavare al fondo delle irrigidite maschere ritrasformandole da fantocci in uomini e donne viventi – traendo cioè dal sordido Pantalone *I rusteghi* e *Il burbero benefico*, dalle sfrontate servette La *locandiera*, dai magniloquenti amorosi *Gl'innamorati*, ecc. ecc. – nel *Servo di due padroni* Goldoni non ha fatto nulla di simile. Bensì s'è contentato di mettere ordine e di stendere con grandissima eleganza e ricca comicità un canovaccio di Commedia dell'arte, che gli attori nuovi potessero recitare, non più improvvisando ma seguendo un adorabile testo scritto.

Max Reinhardt ha dunque rintracciato, in questo testo, l'antico «scenario» della Commedia dell'Arte. Ne ha profittato per darci, non lo spirito del maggior Goldoni e dei suoi capolavori, alla cui categoria questo grazioso *Servo di due padroni* evidentemente non appartiene, ma una specie di quintessenza della pregoldoniana Commedia dell'Arte. Una Commedia dell'Arte veduta e ricostruita da un Tedesco del secolo nostro, esperto di conoscenze libresche e di bravure coreografiche; una Commedia dell'Arte senza più né grosse improvvisazioni né sconcertanti sconcezze, ma stilizzata entro la parodistica cornice di scenarietti a paravento, che si montano e smontano in presenza del pubblico, e davanti ai quali la recitazione degli attori, alcuni buoni, altri mirabili, e uno grande, s'intreccia a musichette settecentesche e s'illeggiadrisce, negl'intermezzi, di deliziosi balletti.

C'è fra cotesti scenarietti un «esterno», uno sfondo che rappresenta Venezia ma un po' anche diremmo Napoli, ossia tutta l'Italia d'una certa convenzione cara agli stranieri; a quel modo che il protagonista della vicenda, Truffaldino, è non soltanto il legittimo figlio d'Arlecchino, ma il rappresentante di tutte le più popolari maschere italiane, e nell'orgia del second'atto finisce col mangiare napoletanamente anche con le mani le montagne di maccheroni, come Pulcinella.

Quest'Arlecchino, che evidentissimamente si riporta non agli arlecchini goldoniani ma a quelli, appunto, della Commedia dell'Arte, è Hermann Thimig: e l'estate scorsa ne descrivemmo a lungo ai nostri lettori la fisionomia sanguigna, la sanità gagliarda, la mimica indicibilmente espressiva, le bravure anche acrobatiche, le inimitabili doti di attore, di mimo, di parodista, di ginnasta, di danzatore. È l'Arlecchino ben sensuale ma d'una sensualità innocente e popolaresca, risolta per nove decimi nella gola: ché soltanto dal suo formidabile appetito si determina e si svolge tutto l'«imbroglio» dei tre atti – servire due padroni per mangiare di più –; e i *Leitmotiven* dell'opera sono: mezzogiorno, desinare, ingozzare, soddisfare lo stomaco, empirsi la pancia.

Ma nulla di tutto ciò sente più della volgarità plebea; e anche le scene fondate sulle note più accesamente farsesche mantengono sempre la loro incredibile, parodistica violenza, nelle linee d'una stilizzazione magnifica. A cui fanno riscontro una amorosa e delusa Rosaura (la Servaes) la quale non fa altro che svenire; un Capitano (il Lange; introdotto nell'intreccio dal Reinhardt in luogo d'uno dei due innamorati) il quale non fa altro che minacciare; un Dottore (il Kuhne) il quale non fa che schiacciare la gente sotto il peso delle sue pedantesche enunciazioni. Deliziosa anche Lili Parvas, Beatrice in vesti maschili (ecco un altro motivo proprio della Commedia pregoldoniana) e Smeraldina (la Meves); benissimo Florindo (lo Hartmann); meno coloriti Pantalone (il Winterstein) e Brighella (il Diegelmann). Tutti senza maschera, secondo l'uso squisitamente decadente che

talvolta alcuni comici dell'Arte accettarono all'estero, specie in Francia, nel periodo tardivo. Raffinati e significativi i balletti eseguiti dalla Theilade e dal Kaminski.
S'è già detto che il pubblico, nonostante l'opaca muraglia dell'idioma non comprensibile ai più, finì col divertirsi un mondo; acclamò con entusiasmo tutti gli attori e specie il Thimig, che nell'atto centrale – scena in cui Truffaldino serve a tavola i due padroni mangiandosi i tre quarti delle vivande – compose un vero e proprio orgiastico poema della gola; e infine volle molte volte alla ribalta, co' suoi interpreti e da solo, il prestigioso Reinhardt.
Oggi si passa al romanticismo del vecchio Schiller, con *Amore e raggiro*. E domani terza e ultima rappresentazione con la replica del *Servo di due padroni*.

1932.04.29-30	«Il Tevere»		*Amore e Cabala*	Vice	*Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*

Ieri sera gli attori di Max Reinhardt hanno dato con *Amore e Cabala* il secondo spettacolo. Dopo Goldoni, Schiller. Un abisso. Se con *Arlecchino servo di due padroni* gli spettatori hanno potuto assistere a una rappresentazione quanto mai tendenziosa – tendenziosa fino a raggiungere l'alterazione – la tragedia di Schiller ha dato luogo a una interpretazione puntigliosa, precisa, calcolata fino allo spasimo. Al punto che qualcuno s'è sentito in dovere di proclamare il proprio risentimento. Ora, è chiaro, che incontro a certe emozioni bisogna andare sufficientemente preparati.
Evidentemente Reinhardt si è divertito a togliere, come si dice, i veli all'illusione. Crediamo di avvicinarci al vero dicendo che nello spettacolo di ieri sera il famoso «regisseur» abbia dato prova di un estremo rigore. Naturalmente, questo non preclude la via all'invenzione e alla fantasia. E carattere di invenzione e di fantasia aveva qua e là l'allestimento scenico; per esempio nei colori del primo quadro, al principio dell'atto secondo. La scena rappresenta il salotto privato di Lady Milford, l'amante respinta. Tutto l'interno è rivestito di un pallido rosa che, in uno coll'ambra delle cortine, e l'oro e il grigio delle cornici, evoca più che un'atmosfera, più che un clima: diciamo la parola: una vera e propria «aura poetica». Così dicasi della sala del Presidente Von Wolter, con quelle cornici d'oro fiammeggiante ricascanti in riccioli rococò contro alte pareti di cioccolato, ecc.
I mutamenti di scena (la tragedia è suddivisa in otto quadri) furono eseguiti con una leggerezza estrema. Ogni quadro venne accolto con molti applausi. Alla fine della tragedia si ebbero sei o sette chiamate all'indirizzo degli interpreti e di Max Reinhardt che si presentò tra i suoi attori. Questa sera verrà replicato *Arlecchino servo di due padroni.*

1932.04.30	«Il Giornale d'Italia»		*Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*«Amore e Cabala» con Reinhardt al Quirino*

La rappresentazione di *Amore e Cabala* offertaci ieri sera dalla compagnia diretta da Max Reinhardt non ha superato l'impressione della prima rappresentazione. E questo per due ragioni: prima di tutto perché di Reinhardt c'interessa più di ogni altra cosa il *regisseur*, e il *regisseur* nell'opera di

Schiller di riduce a ben poco non essendoci grandi movimenti e pretesti scenici che offrano l'occasione a fare grandi cose; in secondo luogo perché la tragedia di Schiller che poteva apparire ai suoi tempi ricca di un dibattito interessante, oggi non può avere per noi che un interesse culturale e perciò limitato dal punto di vista dello spettacolo.
Tuttavia la rappresentazione si è presentata in una cornice piena di movimento e di interessante colore. L'attore Thiming (*sic*), che avevamo ammirato nella rappresentazione goldoniana si è fatto anche ieri sera notare in quella leziosa del «Maresciallo», dandoci un'altra prova della sua versatilità.
Tutto sommato la rappresentazione è apparsa di stile un po' convenzionale, e non possiamo nascondere che da parte di qualche attore si è abusato negli urli.
Rudolf Forster, che era il «Presidente», fu ottimo per stile. La Darvas nella scena della confessione espresse bene il suo dolore. La signorina Hofflich nella parte della giovinetta dominata dall'amore e dalla paura ebbe accenti di verità che colpirono l'auditorio. Anche l'Hartman si fece notare.
Gli applausi furono molti e cordiali alla fine di ogni quadro e al termine dello spettacolo.
Stasera addio della compagnia con la replica del *Servitore di due padroni*.

1932.04.30	«Il lavoro fascista»		*Amore e Cabala*	Articolo non firmato	*Gli spettacoli di iersera. L'attore olandese de Vries nell'«Enrico IV» al Teatro Argentina e «Cabala e amore» nell'interpretazione di Rheinhardt (*sic*) al Quirino*

L'*Enrico IV*, il più interessante lavoro di Luigi Pirandello, la variazione più nuova al vecchio tema prediletto del nostro autore – in ogni uomo c'è qualcosa di più vero della realtà, ed è la fantasia – la più ardita tragedia pirandelliana ha avuto ieri sera la ventura di essere rappresentata al teatro Argentina – che pure ha visto in una decina d'anni di vita del lavoro, le interpretazioni più superbe come quella di Ruggero Ruggeri, e quelle senza dubbio magnifiche di Lamberto Picasso e di Palmarini – da Louis de Vries che è certamente un grande attore, fra i maggiori d'Europa, e che si è presentato con la sua compagnia olandese, ottimamente preparata e affiatata.
Salutiamo il nuovo magnifico interprete della grande tragedia con commossi sentimenti di simpatia, e gli esprimiamo tutta la nostra ammirazione, oltre che per la sua arte, anche per la delicatezza dimostrata, nel voler dare al pubblico romano, un saggio della sua fatica in occasione del VI Congresso Internazionale del Teatro.
Non è chi non veda l'enorme difficoltà incontrata da Louis de Vries nel rappresentare in una lingua sconosciuta alla maggior parte degli spettatori, un lavoro conosciutissimo e veramente sentito, in una città come Roma, dove, come scherzosamente disse il Ministro Bottai al banchetto del Congresso, la lingua ufficiale è… il romanesco.
È un omaggio questo, reso alla grande Roma, e del quale noi e tutto il pubblico numerosissimo che era al teatro Argentina, abbiamo apprezzato il grande significato, e per il quale rendiamo grazie all'intelligentissimo attore che si è fatto conoscere ieri sera.
La recitazione del De Vries è tutta pervasa dalla tradizione ottocentesca, la scuola è realistica, e con questo i nostri lettori non debbono intendere quello che non vogliamo dire: e cioè che questa recitazione non si adatti troppo bene alla scuola moderna e tanto meno al modernissimo teatro pirandelliano; anzi l'interpretazione ha concordato benissimo con il lavoro, e il De Vries nel suo quasi continuo monologo, ha sfoggiato le più svariate espressioni della propria maschera,

affidandosi completamente alle sue eccezionali qualità di dicitore, e alla sua squisita spiritualità di artista.
Veramente difficile comunicare nelle condizioni del De Vries che ha dovuto colorire il suo dire con le sfumature più delicate, perché l'uditorio, preso e interessato sin dal principio non avesse a stancarsi. E infatti il pubblico si è sempre più interessato, e della tragedia e dell'interprete, aumentando l'attenzione con l'incalzare della vicenda scenica, dal gioco del pazzo che ha l'aria di divertirsi un mondo nel vedere ai suoi piedi i savi più pazzi di lui, dalla confessione che fa ai suoi servi di non essere più pazzo da otto anni, sino all'azione culminante dell'uccisione del «Barone Belcredi».
Attraverso questi passi il De Vries si è adattato magistralmente alle molte difficoltà del lavoro e allo stile moderno dando forza e corpo al suo pensiero e all'azione teatrale.
La sua recitazione colorita e vivace è stata coronata dal più lieto successo, poiché il pubblico non ha lesinato gli applausi a scena aperta e ad ogni calar di sipario attestando la propria simpatia anche con omaggi di fiori. Con il De Vries, la sua compagnia ha diviso gli onori della serata. La signora De Vries, la signora Follender, il signor Reule e il signor Frank hanno retto le proprie parti molto bene.
Alla fine dello spettacolo furono rinnovati al De Vries, con scroscianti applausi, i più vivi sentimenti di simpatia.

Schiller da Rheinhardt

La vitalità in Germania di questa tragedia schilleriana appena di poco più giovane dei primogeniti *Masnadieri* si spiega, credo (e se è lecito paragonare una cosa più piccola ad una più grande), con le stesse ragioni per cui l'elementarità di certi impulsi lirici ci fa dimenticare nella *Traviata* l'esilarante ingenuità dell'accompagnamento. I cinque atti schilleriani schiattano di materiale da teatro d'arena: il tiranno in veste di padre, Satana incarnato, dall'amatore respinto e dal perfido consigliere, gli amori di una favorita, l'innocenza oppressa e insultata, lettere carpite, scene madri, tragici malintesi e finalmente il veleno, due morti in scena, pentimento e dannazione dei colpevoli. Le figure femminili, Luisa Miller e Lady Milford, vanno ancora in cerca di una donna che parli così poco da donna. Il declamato è invitato a nozze. Pure certi motivi non possono non esercitare presa: quello, per esempio, della figlia che sacrifica la propria innocenza (qui solo l'apparenza di quest'innocenza) per salvare il proprio padre o quello del padre che, ubriacato d'autorità, spinge il figlio alla disperazione e alla morte; il motivetto dei cortigiani «vil razza dannata» e via dicendo.
Anzi iersera pensavo quanta moderna letteratura tedesca ha pescato qui dentro: il giovane Ferdinando che si ribella al padre nemico del suo amore e del suo onore e che s'inalbera, come bene disse Klabund, «contro il dispotismo convenzionale e contro il dispotismo della convenzione» è il capostipite di tutti i figli nemici del padre e conclamanti l'*Erlösung*, la redenzione da ogni freno oppressivo che l'espressionismo, da Hasenclever a Werfel, ha tirato fuori e che Jakob Wasermann ha creduto di modernizzare nella figura di Etzel Andergasi, specie come si sviluppa ne *Il caso Mauritius*. E quel tranello di principe (che nel dramma schilleriano non appare) il quale, per procurar gemme alla favorita, vende i propri sudditi all'Inghilterra perché li mandi, carne da macello, a combattere in America contro gli insorti lo si ritrova in *Sturreganz* dello stesso Wassermann, racconto che, tradotto in italiano col titolo *Le orecchie del signor marchese*, figura nella bella collezione «Narratori nordici» della Sperling e Kupfer, e in *Zchnatausend* (*Diecimila*) di Bruno Frank dove il tentativo in questo senso di un principotto tedesco da dozzina vien sventato a tempo dall'intervento del grande Federico.
In Italia di questo dramma schilleriano si ricorda l'interpretazione che ne dette, all'inizio della sua carriera d'attrice italiana, la Pavlova, interpretazione la cui originalità consisteva soprattutto in un'insolita messa in scena. Rheinhardt viceversa, che della sua originalità ci dette un saggio brillantissimo iersera, qui è interprete rispettosissimo della tradizione. Non c'è dettaglio, battuta o particolare di costume, che non corrisponda all'originale del dramma e alla moda del tempo. Né

diversamente, crediamo, avrebber potuto recitare degli ottimi attori al tempo in cui Goethe metteva in scena i lavori di Schiller al teatro di Weimar.
Ottimi attori, abbiamo detto, e ottime attrici. Tale è Ursula Höflich, verginale e ardente negli slanci d'amore e in quelli del sacrificio, casta come Gretchen ed eroica come un'amazzione; tale è Lili Darvas che nella parte della favorita amò e odiò perdutamente, ribelle e gelosa, sdegnosa umiliata umana commossa implacabile volta a volta e ogni volta egregiamente; tale la Servaes nella sua violenza sincera di donna del popolo e nel suo strazio di moglie e di madre; tale nella sua grazia di camerista Anni Mewes. Parole di lode illimitata meritano anche Rudolf Forster che seppe in sobria linea comporre la figura del padre tiranno, Paul Hartmann che soffocando spesso gli a solo di tromba patetica schilleriani conferì virilità ed efficacia alla sua parte di figlio, d'amante e di soldato e il Sokoloff nella parte strisciante subdola infame del segretario Wurm che domanda anch'essa dominata sobrietà d'espressione a correzione della sua teatrale fellonia. Un po' meno piacquero, per dire il vero, Eduard von Winterstein, troppo ringhioso nella parte di Miller e il bravissimo Thimig, troppo arlecchino nel ruolo del cortigiano von Kalb.
Tutto sommato: una buona Compagnia italiana come, per dirne una, la Merlini-Cimara-Tòfano avrebbe dato del dramma schilleriano un'edizione non certo inferiore a quella di Rheinhardt. Al quale anche iersera il pubblico, intelligente e numeroso, decretò un festoso successo.
Stasera ultimo spettacolo con la brillantissima edizione rheinhardtiana de *Il servo di due padroni.*

1932.04.30	«La Nazione»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Max Reinhardt alla «Pergola»*

Max Reinhardt, con la sua Compagnia del Deutsches Theather (*sic*), sarà stasera alla nostra «Pergola» per la prima rappresentazione straordinaria. Sarà rappresentata la commedia goldoniana *Il servo di due padroni* con le musiche di Mozart e arie antiche.
L'attesa per questa Compagnia è vivissima nei nostri ambienti, tanto che quella di stasera assume il carattere di un vero e proprio avvenimento d'arte.
Max Reinhardt è oggi il più celebre fra i Maestri di scena del mondo. La sua genialità creativa gli ha recato una fama indiscussa nei principali centri culturali europei. Nella sua breve permanenza a Roma, questa compagnia del Deutsches Teather (*sic*) ha lasciato la più viva ammirazione ed il pubblico della capitale ha decretato all'illustre artista ed ai suoi attori un vero ed autentico trionfo.
La Compagnia ha iniziato la sua tournée portando seco scene, costumi ed attrezzi tecnici e stasera nella commedia goldoniana il nostro pubblico avrà un saggio della potenza creatrice di Max Reinhardt e della grande arte che anima i suoi spettacoli.

1932.04.30	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Amore e Cabala*	O.G.	*Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*

Max Reinhardt è un artista senza dubbio notevolissimo e degno della sua fama internazionale, ma per persuadersene a fondo bisogna aver la fortuna di assistere a quelli tra i suoi spettacoli che rechino davvero l'impronta diversificatrice della sua personalità. Questo è accaduto con stupenda e vittoriosissima evidenza l'altra sera in quell'*Arlecchino servo di due padroni* che il grande regista con singolarissimo magistero d'arte ha accostato alla più raffinata sensibilità moderna. E altrettanto

deve certamente avverarsi, secondo quanto sappiamo da testimonianze di indubbia autorità, per la stragrande maggioranza dei suoi spettacoli che tuttavia non abbiamo avuto la fortuna di vedere. Ciò però non toglie che qualche altra volta possa capitare di assistere ad una rappresentazione da lui diretta senza riscontrarvi l'attesa originalità di impronta direttoriale. È il caso di iersera. *Amore e raggiro* di Federico Schiller ci è stato infatti presentato in un'edizione buona; accurata efficace, rispettabile, ma in modo e misura assolutamente normali sia per quel che riguarda l'apparato scenico, sia per quel che riguarda la recitazione. Belle le scene (e ricordiamo in particolare quella della camera di Lady Milford, piena di grazia), attenti e corretti gli attori, in virtù di una rigida disciplina che, per qualcuno d'essi, sembra forse sostituire addirittura il temperamento, ma tutto ciò in un piano tradizionale e realistico al cento per cento.
Dello stesso dramma, alcuni anni fa, ci diede una buona interpretazione, non inferiore certo a quella di ieri, la compagnia di Tatiana Pavlova, la quale, ad esempio, per mettere lo spettatore moderno in uno stato d'animo speciale di fronte al vecchio e pesante romanticismo schilleriano, aveva applicato al boccascena una specie di cornice ovale al di là della quale gli attori apparivano appunto come figure di vecchi quadri.
Ora dobbiamo ritenere che invece Max Reinhardt reputi il drammone di Schiller così vicino alla sensibilità moderna da non aver bisogno di esserle «riaccostato» mediante la fantasia del regista. Lo stesso ammirevole Reinhardt, si noti, che un così energico e felice riaccostamento della commedia dell'arte, attraverso Goldoni rifatto, ci aveva coraggiosamente mostrato. Naturalmente un regista è liberissimo di applicare disparati metodi a diverse opere. Ma se egli ha dei principi, si vorrebbe non dover dubitare di una certa tal quale coerenza nella loro applicazione. E rinunciamo a dilungarci che il lettore ha già capito.
Amore e raggiro, indipendentemente dalle osservazioni che abbiamo creduto di fare per amore di sincerità, è stato iersera molto applaudito. Tra gli attori ricordiamo specialmente Lili Darvas, Rudolph Forster, Paul Hartmann, Hermann Thimig, Ursula Hoflich e Vladimi Sotoloff, i quali tutti recitarono bene, nel modo che s'è già detto. Essi furono evocati parecchie volte alla ribalta. Alla fine dello spettacolo apparve reiteratamente anche Max Reinhardt fatto segno a calorose acclamazioni specialmente dalla numerosa colonia tedesca.
Questa sera ultima recita, con replica dello stupendo *Arlecchino servo di due padroni*. Uno spettacolo che davvero i buongustai del teatro non dovrebbero lasciarsi sfuggire.

1932.05.00	«Scenario»	Anno I n. 4		Max Reinhardt	*Comunione dell'arte*

Soltanto ventiquattro ore di treno ci separano; anzi la distanza che ci divide potrebb'esser superata in tempo assai più breve: sul filo elettrico, la nostra voce non impiega più d'un secondo. Voce che tuttavia suona indicibilmente diversa, se manifesti qui oppure là l'umana soddisfazione, o se da qui e non da là esprima una riconoscenza.
Il guaio è nato al tempo di quell'infelice grattacielo, la Torre di Babele, in cui gli addetti all'impresa finirono per non comprendersi più tra loro. Non so se il fatto, allora, fu messo agli atti in una conferenza. In ogni caso, le conferenze d'oggi non hanno di solito risultati molto migliori. Eppure, ogni opera d'arte è lì a dimostrare che i sentimenti e i pensieri dell'uomo in fondo sono gli stessi in tutti i luoghi e in tutti i tempi, anche se i secoli e gli oceani li dividono.
Ogni arte vera ha radici profonde nel suolo natìo; ma il suo fogliame oltrepassa di molto le muraglie che s'elevano tra i diversi idiomi e le diverse nazioni. E il seme che se ne sparge è fecondo.
Noi gente di teatro, nella nostra innata gioia di migrare, siamo, consapevoli o inconsapevoli, i portatori di questi germi fecondi. Noi li rechiamo nei costumi che indossiamo sulla scena; e se li lasciamo cadere al suolo, può nascerne una mèsse, che offre agli uomini una comunione più verace

di quelle delle conferenze diplomatiche. Così attori ignoti portarono, un giorno, Shakespeare in Germania. Così gli italiani Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, e più tardi Ermete Novelli ed altri, si fecero portatori d'un'arte nuova dello spettacolo. E l'amato nome d'Eleonora Duse è congiunto per me, come per moltissimi, a un'impareggiabile e indimenticabile esperienza teatrale. Ella venne nella mia città natìa, e dalle ceneri di un *pathos* quasi spento ridestò il fuoco possente d'una nuova verità. Ella plasmò sul suo modello molte donne di teatro, e innumerevoli spettatrici. Quel che rappresentava era indifferente. Il più magico poema era lei. Nell'arte mia, non so trovare cosa più sacra e più alta del nome suo. Se i Francesi sono stati maestri nella costruzione drammatica, nella sapiente distribuzione degli effetti, nell'armonia dell'eloquio, la Duse e gli altri grandi attori italiani hanno messo tra le parole la pausa, e con ciò hanno finalmente dato il vivo respiro allo spettacolo. Essi hanno creato quel silenzio, in cui ogni grande sentimento si manifesta con più forza comunicativa.
Dall'unione tra quest'arte silenziosa e il rattenuto mistero nordico, è nato il film: ch'è un nuovo e verde ramo, sul tronco dell'antico, eterno Teatro.
Se sulle «tavole che simboleggiano il mondo» le cose rappresentate hanno avuto sì tremenda efficacia, sarebbe desiderabile che anche nel mondo grande si curasse, e si ricercasse appassionatamente, quanto unisce in solidale comunione l'umanità.

1932.05.1-2	«La Nazione»		*Il servitore di due padroni*	C.G. (Cipriano Giachetti)	*Max Reinhardt alla «Pergola»*

Ieri sera Max Reinhardt con la sua Compagnia del Deutsches Theater ha dato la sua prima rappresentazione alla «Pergola» col *Servo di due padroni* di Carlo Goldoni. Così, almeno, era annunziato sul manifesto: ché della commedia goldoniana e del suo spirito italiano, della sua festevolezza bonaria ma non eccessiva, non mi pare sia rimasto molto nella riduzione «ad usum delphini» che il celebre regista tedesco ne ha fatto.
Per «ringiovanire» Goldoni (posto che ne avesse bisogno) Reinhardt ha pensato di ritornare… alla commedia dell'arte: perciò ha scelto una delle commedie del nostro che più si avvicinassero a questa forma spontanea e improvvisa di recitazione: ciò non toglie che *Il servo di due padroni* non sia scritta e scritta, per colmo di sventura, quasi tutta in veneziano: il che rende supremamente arduo il tramutarla in uno spettacolo chiassosamente allegro che si suppone svolgersi ai tempi stessi in cui fu composto, a contatto con un pubblico poco esigente, al quale è lecito mostrare i cambiamenti di scena, così come avvengono, senza nemmeno la pudica copertura di un sipario.
Si capisce bene quale sia l'idea di Reinhardt: quella di creare appunto uno *spettacolo* divertente, imponendo la sua volontà di «regista» su quella dell'autore e degli interpreti: e siccome l'autore è morto da un pezzo si è sicuri che non abbia a protestare.
Ho già detto, in un precedente articolo su Reinhardt, che le sue interpretazioni sono discutibili: discutibilissima mi sembra questa del *Servo di due padroni* trasformata in una specie di commedia musicale, con danze e musiche mozartiane, con scene di una comicità farsesca, piacevolissima ma del tutto lontana da quella che fu la concezione teatrale del nostro.
Ciò premesso, debbo, a costo di farmi lapidare da tutti i frenetici ammiratori di quanto ci viene dall'estero, esporre una mia modesta opinione personale, che cioè non mi sento di apprezzare molto le *Locandiere* nevrasteniche e gli *Amleti* in frak: per me Goldoni è Goldoni e Shakespeare è Shakespeare: chi li trova troppo vecchi o troppo poco divertenti per noi uomini moderni non ha che da lasciarli stare.
Ma poniamo che Reinhardt ci abbia offerto un *Servitore di due padroni* di Max Reinhardt, tratto da una trama di Goldoni e allora tutto si può conciliare. Lo spettacolo esibitoci ieri sera diventa un modello del genere, uno spassoso divertimento, una prova più che dimostrativa di quanto possano la

disciplina, il tirocinio, il buon gusto e la genialità di un direttore di gran classe per fornire un complesso nel suo genere perfetto, per creare sulla scena armonie e accordi imprevisti di uno straordinario risalto.
La recitazione del *Servo di due padroni* mi è parsa, da questo punto di vista ammirevole e, in certi momenti, di un grottesco inarrivabile e stupefacente: tutti gli attori su per giù si equivalgono in un insieme che per fusione, festevolezza e animazione non teme confronti. Fra tutti si fece ammirare moltissimo Hermann Thimig, un attore di una bravura e di un'agilità portentose e che fu veramente un Arlecchino o Truffaldino da ricordare, immagino, il famoso Sacchi, per il quale la commedia originale fu scritta nel 1741 o giù di lì. Poi è giusto ricordare il Winterstein, gustoso Pantalone e il Kuhne (dottore) e il Lange e fra le donne la vivace Lili Darvas (Beatrice) – la consorte di Ferencz Molnar – la Meves e la Dagny Servaes, stilizzata Clarice o Rosaura, secondo l'ha ribattezzata Reinhardt, forse per esprimere con essa il tipo universale della donna goldoniana o meglio della ragazza dell'epoca, sorniona, almeno nell'apparenza, alla volontà paterna.
Il pubblico, numerosissimo, fece calorose accoglienze allo spettacolo, oltremodo interessante, agli attori, ai danzatori (ci sono anche quelli) e avrebbe voluto al proscenio anche l'insigne direttore della magnifica compagnia, ma Reinhardt non comparve.
Stasera ultima recita con *Cabala e amore* di Federigo (*sic*) Schiller.

1932.05.03	«La Nazione»		*Amore e cabala*	C.G. (Cipriano Giachetti)	*L'ultima recita di Max Reinhardt con «Amore e Cabala» di Schiller*

Per quali ragioni Max Reinhardt abbia scelto nel suo vasto repertorio il vecchio drammone romantico di Schiller per propinarlo ai pubblici italiani e dar saggio della sua maestria di direttore e di «regista» non mi riesce capire. Fatte le debite riserve sul *Servo di due padroni* quanto all'interpretazione, è giusto riconoscere che su questo brillante canovaccio il mago del teatro berlinese ha saputo ricamare con genialità. Ma che poteva fare nel dramma di Schiller?
Qui non ci sono che gli elementi di un'arte veramente troppo lontana da noi, tanto lontana che Reinhardt questa volta non si è provato nemmeno a ringiovanirla. [esattamente quel che Cipriani sosteneva si dovesse fare con i classici nell'articolo precedente!!!!]
Il Principe despota che si tiene una bella favorita, un ministro o Presidente, delinquente e ladro, che vuol costringere il figliuolo a sposare la favorita del Principe, per permettere a questo di convolare a giuste nozze ed a sé ed alla propria famiglia di acquistare una posizione incrollabile nel principato. Si capisce che il figliuolo è invece innamorato di una virtuosa e bella ragazza povera, insidiata dal segretario del Presidente che è un birbone matricolato anche lui. Quindi persecuzioni contro la giovane alla quale si fa scrivere una lettera che deve dimostrare all'innamorato che essa è l'amante di un maresciallo di Corte. La favorita si pente e si ravvede e va in esilio, la povera ragazza Luisa Miller sarebbe disposta a far lo stesso e andar «raminga e povera» col disgraziato genitore, visto che l'innamorato, credendola colpevole non ne vuol più sapere: senonché questi ha mezzi più spicci: versa l'immancabile polverina in una limonata che manderà all'altro mondo tutti e due, non senza aver saputo prima dalla bocca della stessa Luisa la sua innocenza: il che lo porta a maledire il padre, causa di tanti guai ed a perdonarlo poi «in articulo mortis» perché lo spettatore vada a casa con l'animo un po' sollevato.
Naturalmente in questo melodramma (che dette infatti luogo all'opera *Luisa Miller* del nostro Verdi) non mancano anche le belle scene e la generosa ribellione del figlio alla crudeltà e alla tirannia del padre ha tratti di nobiltà. Ma era lecito sperare che Reinhardt, per darci un saggio della sua arte, ci portasse qualche cosa di meno vieto, che ci potesse anche illuminare sulle sue tanto vantate qualità di *metteur en scène* che qui non hanno avuto luogo di brillare.

Naturalmente, la recitazione fu anche ieri sera ottima ed efficace da parte di tutti gli artisti, fra i quali emersero Lili Darvas, Ursula Hoflich, Rudolph Forster, Hermann Thimig, Paul Hartmann e Sotoloff. Il dramma apparve snellito opportunamente e abbreviato da rapidi cambiamenti di scena e non mancò di commuovere nei punti più patetici specialmente le persone, che non erano poche, alle quali l'idioma era più familiare. Gli applausi furono molti e cordiali dopo ogni fine d'atto.

1932.05.03	«Corriere della Sera»		*Il servitore di due padroni*	Renato Simoni	*Lirico. «Il servo di due padroni»*

La Compagnia del Deutsches Theater di Berlino ha iniziato ieri sera, al Lirico, in un modo delizioso, il brevissimo corso delle sue recite. Max Reinhardt, che nelle sue ricerche di un teatro sempre più vivo e magnifico ha attratto più volte nell'orbita vasta delle sue rappresentazioni anche la nera massa del pubblico, rendendolo parte palpitante e vibrante dello spettacolo, che, quasi emergendo da essa, sfolgorava poi nella passione dei protagonisti, ha voluto, questa volta, evocare, con dilettoso gioco, la Commedia dell'Arte, non con le non mai abbastanza deprecate ricostruzioni di ciò che non vale la pena di ricostruire, cioè di vecchie formule senza contenuto, ma, piuttosto, riportando alla ribalta l'essenza di quella giocondità, e perciò, non richiamando a vita effimera un teatro che è più lontano da noi che se fosse antichissimo, ma ridonandoci la sorpresa e la freschezza di un teatro fanciullo. Non ci ha mostrato, ieri sera, un negozio di anticaglie, ma una graziosa festa della fantasia, in mezzo alla quale un Truffaldino veramente gaio saltava e piroettava e scivolava, tutto iridato di leggiadrissimi colori.
Il servo di due padroni di Goldoni poteva bene essere impiegato come trama per un *divertissement* di questo genere. Esso è un vero e proprio scenario offerto all'improvvisazione dei comici. Fu il truffaldino Antonio Sacchi, che, quando il Goldoni esercitava l'avvocatura a Pisa, e vi diventava Pastore arcade col nome di Polisseno, e otteneva, niente di meno, che l'investitura delle campagne Fegee, lo pregò di imbastirgli un'azione su questo tema, che non era nuovo al teatro. In quello francese non lo era di certo; se anche in quello italiano, non so; e avrebbero potuto dircela il Maddalena o il Musatti, e potrebbero ora i nostri più cari e ammirati maestri, il Mazzoni, il Momigliano, e l'Ortolani. Il Goldoni intrecciò il canovaccio di questa commedia, nella quale il Sacchi dovette profondere la sua pronta e varia lepidezza, la sua arguzia inventiva, forse anche, come le maschere usavano allora (e, sebbene sia incredibile, pare che il pubblico ci si divertisse), la sua cultura mitologica e storica. Antonio Sacchi, o Sacco, per il quale Carlo Gozzi scrisse le sue fiabe, e che, nella famosa e sinistra bega tra il Gozzi e il Gratarol ebbe sì grande parte, era bisnonno di Ettore Paladini. Fu senza dubbio un comico irresistibile. Il Goldoni scrisse che i tre più grandi attori del suo tempo erano il Garrick, il Preville e il Sacchi. Pare che quest'ultimo, nel linguaggio e nei lazzi, non fosse purgatissimo. Di scurrilità lo accusarono anche quelli che non gli erano nemici. Ma nessuno gli negava una brillante, tagliente, mordente, spiritosissima genialità. Affidato a lui, *Il servo di due padroni* trionfò. Poi altri Truffaldini o Arlecchini meno valenti ripresero la commedia goldoniana, ma con esito poco felice. Fu allora che il Goldoni la scrisse per intero, affaticandosi «a distendere tutti i lazzi più necessari, tutte le più minute osservazioni, per renderla facile». Ma scriveva nella prefazione che la precedeva di non aver fatto ciò «per obbligare quelli che sosterranno il carattere dì Truffaldino a dire appunto le parole sue, quando di meglio ne sappiano dire, ma per dichiarare le sue intenzioni». E la sua intenzione era, aggiungeva più sotto, «che si astenessero dalle parole sconcie, da' lazzi sporchi». Questa pillola, malgrado l'indoratura delle lodi precedenti, era certamente offerta, con molta prudenza e cortesia, al Sacchi.
A noi può dolere che in Germania il Goldoni sia più conosciuto per *Il servo di due padroni* che per la *Casa nova* o le *Barufe*, o *I Rusteghi*, o il *Campiello*, o *Una delle ultime notti di carnevale*, capolavori adorabili; ma forse questa commedia piacque di là dalle Alpi per quello che essa

conteneva di meno propriamente goldoniano: le maschere, che abbagliarono col loro calore e parvero le sfavillanti creazioni di una lieta immaginazione. Per un simile giudizio, diremo così, visivo, furono scambiate per grandi opere d'arte le fiabe del conte Gozzi, con acqua che balla, gli augellini belverdi e i mostri turchini. Certo *Il servo* fu tradotto presto in tedesco; fin nel 1762 (la prima edizione italiana è del '45), ed è rimasto a lungo nel repertorio di quei teatri, interpretato da attori come lo Schroeder, l'Unzelmann, lo Schmelka: fino ad Ugo Thimig, padre di Ermanno Thimig, il Truffaldino che ci ha dato tanta gioia ieri sera e che fu con tanto fervore applaudito. Ugo Thimig recitava questa parte in costume molieresco: bruno, con alamari sul petto, la camicia sbuffante fuori tra il corsetto e i pantaloni, un berrettino calcato sui ricci, e il viso scoperto; e, sia detto per incidenza, fu lui che prestò al povero Rasi un'incisione che forse riproduce i tratti di Antonio Sacchi, per il *Dizionario dei comici italiani*.

Max Reinhardt, affidando la parte di Truffaldino al figlio di Ugo, Ermanno, gli ridiede il vecchio costume arlecchinesco, con colori più dolci e tenui; e gli conservò la faccia nuda; sicché ieri sera abbiamo visto un Truffaldino con gli occhi azzurri, un viso infantile, una chiometta arruffata, il corpo un po' tozzo ma svelto; ragazzo sventato e svaporato, che aveva per carattere quella «naïveté» che i francesi ammirarono tanto in Arlecchino, quando lo ospitarono per tanti decenni e con sì duratura gloria, a Parigi. La «naïveté» non è naturalmente la leziosaggine, e non esclude un certo realismo franco e spregiudicato; tanto meno è la stilizzazione, che in Francia cominciò col Marivaux; ma è una specie di istintività, una naturalezza primitiva, una balordaggine che sfuma nell'ingenuità, una superficialità, leggera, futile e lesta. La maschera, per essa, resta maschera, e non diventa – Dio ci liberi! – un simbolo. Ha perduto un po' della rozzezza originaria. La sua gonfia e nera mutria dagli occhi porcini si è spianata, quasi rasserenata. La sua acrobazia ha perduto la monotonia, quel saltellar su una gamba e sull'altra, alternato e pesante. Lo stupore è la sua espressione, uno stupore curioso, ora sconclusionato, ora buffamente concentrato. Ancora la voracità è il suo carattere, la fame è il suo dramma più grave, le bastonate le sue catastrofi. La sua furberia è adeguata a questi modesti casi e pericoli della sua vita; non li supera, vi si aggira intorno; perciò è limitata, sorniona, un poco gattesca. C'è, dunque, nel Truffaldino, che ieri sera il Thimig ci ha presentato con vispa agilità, con una comicità semplice e grandiosa, con una scioltezza che cela la perfezione dello stile, quel tanto della tradizione che va conservato, o, meglio ancora, la sostanza elementare con la quale gli Arlecchini furono foggiati, ma c'è anche una lucentezza di cosa nuova, pur ora uscita dalle mani dell'inventore. Il modello è quello, per così dire, classico, ma la fattura è moderna; e tuttavia essa dà, con procedimenti che possono anche esser nostri, una giusta idea delle maschere, che serbarono sempre vivi i rapporti e i contatti con il loro tempo, con la loro attualità.

Trovato così felicemente, in Truffaldino, il motivo tematico, mirabilmente reso dall'interprete, il Reinhardt costruì intorno ad esso la più saporosa e policroma rappresentazione del *Servo di due padroni*. Di certi elementi essenziali della Commedia dell'Arte tenne conto. Rilevò, non ingiustamente, alcune analogie tra il personaggio di Silvio e il Capitano Spaventa, e vestì Silvio da capitano dell'antica Commedia, e gli diede, oltre che il braveggiare a parole, anche il cipiglio mustacchiuto e il gesto truculento. Silvio, come si sa, sta per sposare Rosaura. Rosaura era stata promessa dal padre Pantalone, al torinese Federico Rasponi. Ma è giunta la notizia che Federico fu ucciso in una rissa, sicché Rosaura può concedere la mano al Silvio del suo cuore. Ma ecco, sul più bello, giunge Federico in persona. Il morto è risuscitato? Niente affatto. Col nome e con le vesti di Federico, si presenta la sua sorella Beatrice, che viene in cerca del suo caro bene, Florindo Aretusi, iniquamente accusato dell'uccisione di suo fratello. Disperazione di Rosaura, furore di Silvio. Rosaura ha per servitore Truffaldino. Ma mentre il mascherotto aspetta, sulla porta della locanda, che il padrone lo raggiunga e che il pranzo venga servito, capita l'amante di Beatrice, Florindo, e assume Truffaldino al propria servizio. Così, costui, per golosità di due salari, serve due padroni, senza che l'uno sappia dell'altro. La commedia mostra le astuzie che deve impiegare Truffaldino per servirli tutti e due, senza che l'imbroglio si scopra. Tipica è la scena in cui deve portare il pranzo all'un padrone e all'altro, in due stanze diverse. I piatti scivolano fra le sue mani, i sughi schizzano e lo imbrattano. Egli assaggia di tutto, si imbrodola, si unge, sgraffigna il meglio delle

vivande, si lecca le dita, corre di qua, corre di là; finché, poi, compiuta quella doppia fatica, si rimpinza di maccheroni, spolverandoli grandiosamente di cacio, di pepe, di sale, addensando intorno ad essi una nuvola simile a quella che circondava il giovine signore del Parini, quando s'incipriava la parrucca. Alla fine Florindo ritrova Beatrice, Rosaura sposa Silvio, e Truffaldino sposa Smeraldina.
Piccoli casi, complicazioni spassose, un ridicolo Ercole in un ridicolissimo bivio. Ma il Goldoni ha congegnato piacevolissimamente questi equivoci, questi imbrogli; e il Reinhardt li ha avvivati di una singolare bellezza. Ogni personaggio svolge la sua comicità con un garbo squisito, con una ricchezza di trovate esilaranti. C'è un po' del balletto in fondo nella recitazione, sottilmente, brevemente, gentilissimamente accompagnato da musiche di Mozart. Le scene si mutano sotto i nostri occhi, e al cambiamento, e al trasporto degli accessori, collaborano gli attori, come nel teatro cinese, o in certi Studi di Mosca. La vivacità, l'interesse, l'animazione, sono cercati e trovati dappertutto. Non c'è mai un momento di languore. Tutta la comicità di cui è capace questa azione affiora, erompe, trionfa. Il grande *régisseur* ha sottolineato tutto quello che andava sottolineato, ha arricchito di lazzi, di sviluppi inattesi, coordinato tutti i movimenti, li ha talora associati, fatti coincidere, poi separati, perché procedano paralleli. Il piacere è continuo, la festosità inesauribile; e c'è un'eleganza schietta, non mai schifiltosa, ma sicura, che fa diventare estetica anche una grande pappata di maccheroni. Insomma, questo *Servo di due padroni* è un saggio di perfetto teatro che caratterizza e classifica un genere, che lo illumina e ravviva.
Tra gli interpreti, oltre al Thimig, bisogna assai lodare il Kühne, che sostenne con uno stile comico stupendo la parte del dottore, le graziosissime signore Lily Darvas, Dagny Servaes, Anni Mewes, il Voelkez, Brighella spilungone, dalla faccia lunga e melensa, dalla trippa gonfia, amenissimo, il buon Pantalone von Winterstein, il Lange, l'Hartmann e il Sokoloff, un servitore di locanda che per la eccellente qualità della sua recitazione, meriterebbe di diventare padrone.
Le risate furono continue, gli applausi a scena aperta molto numerosi, e dopo ogni atto ci furono cinque o sei fervide chiamate.

1932.05.03	«Il Popolo d'Italia»		*Il servitore di due padroni*	g.r. (Gino Rocca)	*Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*

[…] Di Max Reinhardt e del suo modo di interpretare il *Servo di due padroni* noi ci siamo già occupati sulle colonne di questo giornale al tempo dell'ultimo Festival di Salisburgo.
Allora, senza aver l'aria di essere eroici a tutti i costi, ci siamo candidamente domandati se valeva proprio la pena di disturbar Goldoni per regalarci una serie di quadri liberamente immaginati sul canovaccio del *Servo* e per farci comprendere quale poteva essere lo spettacolo del lazzo e dell'improvviso secondo l'antica maniera di quei comici dell'arte che diedero tanta gloria al teatro italiano ma che appunto in Carlo Goldoni e nell'opera sua trovarono il canto delle estreme esquie.
Ci risposero i competenti che questa è una delle minori opere del grande veneziano appunto perché la commedia dell'Arte vi fa capolino dovunque e i dogmi della nuova disciplina scenica si profilano incerti; che dunque la licenza di Reinhardt non è riprovevole.
[…]
Vorrei dire che se *Il servo di due padroni* è da considerarsi propriamente un'opera inferiore per quel che d'incerto esiste ancora nella sua natura, nella sua struttura e nella sua originalità, non per questo è da ritenersi che le prime linee della riforma che in essa appaiono possano buttarsi via come particolari di poco conto. Anzi! A me sembra che in quel baluginare del giorno novo si profilino preziosissime ombre inquiete molto indicate per la conoscenza completa di quelle figure che la luce del meriggio annunzierà più tardi. E se è vero che il ricettario dei lazzi, che forniva ai comici

improvvisi della vecchia scena d'arte le formule miracolose e immutabili per certe situazioni, fornisce anche a questo *Servo* le sue risorse (come, per esempio, il lazzo del facchino), non è però men vero che Truffaldino qui comincia ad assumere una sua umanità, gaglioffa fin che volete, ma indipendente dalle possibilità svariatissime di coloro che saranno i suoi interpreti: un'umanità, insomma, che ha potuto rimaner sulla carta e sopravvivere.
In ogni modo Max Reinhardt ha voluto che così fosse questa ricostruzione panoramica dell'antica commedia dell'arte italiana, per il gusto dei tedeschi e con le musiche di Mozart. E così sia.
Alla sua indiscussa magia è facile perdonare tutto. Ed è doveroso riconoscere che il godimento che lo spettacolo di ieri sera ci ha procurato è stato di una così sottile e signorile e impensata qualità che difficilmente, credo, anche il pubblico di Milano, malgrado le difficoltà della lingua, saprà scordarsene.
Dimentichiamo i vecchi amori, e non facciamo caso se Arlecchino mangia i maccheroni come Pulcinella e se Pantalone non è più il nostro caro vecchio nasuto Pantalone.
Il finale del secondo atto è condito con la paprica: ma è festa di sapore, di colore e di luce tale che è possibile por mente ad un solo fenomeno nuovo: Reinhardt. Il resto sprofonda nella polvere grigia delle meditazioni e delle nostalgie libresche. Il resto è fredda ombra. Questa è luce: è quella luce calda ed avviluppante per la quale e nella quale soltanto il teatro in azione ha una sua magnifica ed effimera ragion di esistere.
Max Reinhardt ha voluto che i quadri non aderiscano alla cornice. Troppo scanzonata è questa modernità per tentare di trarla con i vecchi lazzi e le vecchie maschere dentro il regno dell'illusione! Le scene, dunque, son piccoline: alte come un paravento. Ma le porte è necessario che siano di legno vero e che girino sui cardini perché devono chiudersi e rimbalzare e rimbombare ad ogni uscita e ad ogni entrata di personaggio.
Maschere non sono questi personaggi, se pure conservino nel disegno dei loro vestiti qualche linea e qualche particolare che ci ricordan Rosaura, Brighella, Florindo e Pantalone. Sono, più che altro, figure di un ballo. Anche Tiepolo, del resto, stilizzò Arlecchino. Reinhardt ha così stilizzato, preoccupato dell'armonia, i suoi nuovissimi eroi.
Le musiche invitano al passo leggero Smeraldina, o ai colpi di sprone il furibondo e gelosissimo Silvio, che è una specie di Capitan Spaventa molto buffo, con baffi di gatto furioso ed uno stivalone rovesciato sul polpaccio.
Il dottore e Pantalone non hanno importanza che per allacciare l'intrigo amoroso e far sì che Truffaldino frulli e rimbalzi meglio nel gioco all'interno dell'equivoco.
Per questo Truffaldino il ricettario dei lazzi della commedia dell'arte è stato rimesso in onore. Goldoni certo non aveva pensato a tanto spasso di balzi, di corse, di botte, di smorfie, di scorpacciate e di spasimi.
Tutto quello che è stato immaginato per divertire un pubblico bambino, nel bel Settecento teatrale e hce la tradizione e i libri ci tramandano, fiorisce nell'indemoniata comicità di questo acrobatico Truffaldino.
E il pubblico ha riso fino alle lacrime ancora, specie quando ha visto il suo nuovo eroe ingozzato dai maccheroni, o con le dita che scolavano la crema sul tappeto o con la introvabile lettera appicicata al fondo dei pantaloni.
Ma Truffaldino era Hermann Thimig: un grandissimo e vivacissimo attor comico. La sua maschera era color mattone per rivelare la foga accaldata, trasudata, ansimante del personaggio costretto a servire due esigenti e prepotenti padroni. In quella maschera gli occhi chiari si sgranano stupefatti e si socchiudono furbi con un brillio di così simpatica ed intelligente intesa che il pubblico ne rimane subito ghermito.
E malgrado le difficoltà della lingua un'aura di fraterna giocondità e quasi di furbesca complicità sottolile nacque ieri sera per opera di Thimig ed unì la platea col palcoscenico [obiettivo programmatico di Reihnardt!].
Altro attore ottimo è Raul Lange che diede al furore di Silvio tuoni, lampi e raffiche vertiginose. Meno mi piacque Von Winterstein nella parte di Pantalone.

Dagny Servaes era Rosaura; Lili Darvas era Beatrice; Anni Mewes era Smeraldina: tre deliziosissime ed interessantissime attrici.
Ma per comprendere come Reinhardt curi con una maestria che non ha confronti il particolare, basta vedere i due servi della Locanda nella scena del doppio pranzo dei padroni e della scorpacciata di Truffaldino.
Molti applausi e cinque o sei intensissime chiamate alla fine di ogni atto e un'ovazione a Thimig dopo la dura e vittoriosa fatica del secondo.
Questa sera *Il servo di due padroni* si replica.

1932.05.05	«Corriere della Sera»		*Amore e cabala*	Renato Simoni	*Lirico. «Amore e raggiro»*

Il secondo spettacolo offerto al Lirico dalla Compagnia del Deutsches Theater ebbe ancora maggior successo del primo. *Amore e raggiro* di Schiller, messo in scena con la potente e stupenda direzione di Max Reinhardt, unisce in sì difficile e mirabile accordo la forte espressione delle passioni più sconvolgenti e turbinose, con la nitida, pura, incisiva precisione dei contorni, che non si sa se sia maggiore la commozione raggiunta, o la bellezza dell'elaborazione di quella materia incandescente. *Kabale und Liebe*, che fu recitata la prima volta nel 1784, ha una violenza di linguaggio che talora raggiunge l'iperbole. Palpita d'amore, di invincibile e terribile amore che conduce i due protagonisti ad una morte, ma si sente che, nel petto del poeta, è più forte l'impeto dell'ira che il fremito della pietà. Contro la dissolutezza cinica e perversa e tirannica dei grandi signori, lo Schiller si scaglia con esaltata eloquenza. E non si tratta di allusioni generiche, ma audaci e dirette a Governi e a persone; al Würtemberg, per esempio, dove spadroneggiavano le favorite, e a tutti gli altri Stati tedeschi, che vendevano soldati all'Inghilterra per le sue imprese coloniali, a un tanto l'uno, e, se morivano combattendo, se li facevano pagare a più alto prezzo. Ai potenti della terra, carichi di nefandezze, lo Schiller contrapponeva le virtù semplici del popolo, vittima dei più crudeli e sfacciati arbitri. Questo spiaceva molto al Goethe, che, per un pezzo, evitò di conoscere l'autore de *I Masnadieri*, tanto gli parevano pericolose quella collera e quella sensibilità demagogica. Solo più tardi i due grandi poeti divennero amici.
Certo, nel dramma, c'è fuoco; ma c'è anche fumo. Un fumo rosso e nero, torcentesi in volute gonfie e grandiose. Esso è una requisitoria. Per questo, forse, allo Schlegel parve privo di commozione. La rappresentazione orrida delle colpe, secondo il critico, superava la compassione per le vittime. Adesso questo non è più vero. La rappresentazione delle colpe pare, anzi, troppo truce per atterrire, e forzata, e melodrammatica, e retorica. I personaggi che han da fare i tiranni, lo sono con una nequizia totale, senza venature d'umanità; blocchi granitici di male. Ma gli amanti, quei due giovani innocenti, tormentati e perseguitati, contro i quali tante malvagità nemiche cospirano; trovano accenti sì dolci, sì caldi, sì patetici, che il dramma si raccoglie tutto nella pena che essi ci fanno. Nei conflitti esso è sonante, e raggiunge una fiera teatralità; ma la poesia è tutta nel dolore degli oppressi, non nella polemica contro gli oppressori. Max Reinhardt è andato appunto a cercare l'essenza del dramma nel cuore dei suoi più umani personaggi. Si sa che Federico Schiller voleva che *Amore e raggiro* fosse recitato con forza travolgente. Ce ne dà la prova un notissimo aneddoto. L'attore che faceva la parte del vecchio Müller, irritato contro l'autore che si permetteva di correggere continuamente la sua recitazione, durante una prova, disse, con malizia ironica, alla attrice che impersonava la vecchia Müller: – «Siete uscita di scena troppo presto! Non mi avete lasciato il tempo di fare un'ultima sfumatura». – «Quale sfumatura?» – «Una pedata, signora, secondo le prescrizioni dell'autore». Ma il fuoco che Max Reinhardt ha voluto che ardesse nel fondo di questa interpretazione, e riflettesse alla ribalta i suoi bagliori, è quello della giovinezza. Bella, sacra, anelante, veemente giovinezza romantica! Tempo dei grandi sentimenti, delle dedizioni generose, delle esaltazioni, delle ispirazioni e dei patetici eroismi. Come si sono amati,

ieri sera, Luisa Müller e Ferdinando von Walter! Ella, bionda vergine, figlia d'un povero musicista, egli baldo e ricco, figlio del potente governatore dello Stato, d'un uomo cioè che, per impadronirsi del potere e tener le chiavi del cuore del suo principe vizioso, ha commesso ogni turpitudine e ogni delitto. Differenza di classe fra quei due innamorati? Che importa! Ferdinando non ammette che essa esista. Chi è più nobile? I cortigiani vili e imbecilli, lordi d'ogni macchia morale, capaci di ogni abiezione, o quella creatura candida come un giglio? Invano il tremendo padre ordina al giovine di lasciare la fanciulla, e di sposare lady Milford, favorita del Duca, che il Duca ora deve fingere di abbandonare per sposare una donna augusta; invano questa Milford, innamoratissima di lui, gli rivela un cuore migliore di quello che i suoi costumi facevano credere; invano il vecchio Müller vien gettato in un carcere e la sua stolta moglie chiacchierona vien chiusa nell'asilo delle femmine perdute; invano minacciano a Luisa la gogna e l'infamia! Ferdinando si frappone tra Luisa e il padre, pronto a rivelare del padre le infamie passate, se egli oserà toccare quella sventurata. Poiché la violenza è inutile, si ricorre all'insidia. Si comanda a Luisa, se vuol salvare dal capestro il padre, di scrivere, a un cortigiano che ella non conosce, una lettera che la fa apparire infedele a Ferdinando. Ferdinando cade nel tranello, crede alle parole di quella lettera; e più crede, perché Luisa, atterrita, ha giurato di non parlare, e conserva dolorosamente il proprio segreto! Allora il giovane l'avvelena e si avvelena, e solo prima di morire apprende che Luisa è illibata. Il vecchio governatore, davanti a quei due morti, ha orrore di sé, e si grida reo d'ogni nefandezza, e si consegna alle guardie.

Nodo torbido, fosco; ma come ha purificato il dramma da ogni scoria il Reinhardt! Appunto con quel fuoco che fu impresso a tutta l'interpretazione. Ma non era ardore disordinato. Il direttore e gli interpreti non hanno mai perduto l'attento e vigoroso dominio della ribollente materia. Pur toccando le note più alte, non solo per il tumulto dell'anima, ma anche per lo squillo delle voci, nulla mai ha superato le proporzioni, e ha rotto l'ardua, magnifica armonia dell'insieme. Non s'è visto un atteggiamento, un movimento, un urto, che non fosse, nel tempo stesso, umano ed artistico.

E abbiamo sentito una progressione di forza che spaventava. Da quando i due amanti sono entrati nel girone dell'odio altrui, delle persecuzioni aperte e delle sottili perfidie, l'interpretazione parve diventare più serrata e violenta, più densa di chiuse potenze vicine ad esplodere; e le opere ordite dagli uomini si fusero insieme, e assunsero il carattere di una cupa fatalità, contro la quale i due amanti reagivano invano. Il tono della recitazione aveva allora qualche cosa di incalzante, il sonito di un passo misterioso; e sulla scena, si distendeva e si allargava sempre di più, accerchiando le vittime predestinate, l'ombra dell'ineluttabile. Il male era rappresentato da uomini bui, in neri vestiti, che avevano, nella voce, qualche cosa di gelido, di morto, e di tremendo; e i due ragazzi passarono dalla tenerezza all'angoscia, dalla disperazione all'ossessione e alla morte, in modo veramente straziante. Eppure, in questa bufera che finisce per travolgere tutti, qualche cosa di grave c'era sempre. Nessuno si abbandonava alla desolazione incomposta. C'era nel grido, c'era nel tremito, c'era nello schianto, tanto nell'odio che nel dolore, non so che ferma dignità umana; e per essa la convulsione del dramma si spogliò, almeno nell'interpretazione, da ogni retorica, pur rimanendo sempre pittoresca e schivando ogni imborghesimento realistico, che avrebbe tolto all'opera la solenne magnificenza dei suoi aspetti. Siamo arrivati all'ultimo atto, attraverso quadri uno più perfetto dell'altro; e l'ultimo ha raggiunto il «climax» del terrore e della compassione. E non è un bell'atto. Ma l'interpretazione ha tratto fuori da esso tutto quello che conteneva di sofferenza, e l'ha espresso poeticamente e teatralmente.

Converrebbe parlare a lungo di tutti gli interpreti. Nessuno fu inferiore agli altri; si può anzi dire che primeggiarono tutti, dal Forster, che rappresentò la figura del governatore con una secca autorità fredda e dominatrice, nella quale ogni particolare era una bella e artistica precisione; alla signora Lily Darvas, che fu una Milford sì altera e sì sensibile, con tanta squisitezza e morbidezza di passaggi, e con sì bei toni di passione e di pianto; alla signorina Höflich, tenerissima Luisa, dolce eroina romantica d'una semplicità pura e commovente; a Paolo Hartmann, che tanta fiera giovinezza diede alle calde parole di Ferdinando, con fervore vero, con amore avvolgente; al Thimig, profumatissimamente svenevole nella parte del maresciallo von Kalb; al Sokoloff, perfido,

accigliato, tortuoso, con tanto viva e pur pacata efficacia; al von Winterstein, un vecchio Müller magnifico di rudezza e di sentimento; al Kühne, e alla signora Servaes.
La messa in scena di buon gusto, e soprattutto assai atta a dare il senso del tempo e dell'ambiente. Le chiamate – cinque o sei o sette dopo ogni quadro – superarono la quarantina, e talora si mutarono in vere ovazioni, che si rinnovarono alla fine del dramma.

1932.05.05	«L'Italia»		*Amore e cabala*	gm	*Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*

Dal Goldoni dell'*Arlecchino servo di due padroni* all'*Amore e Cabala* di Federico Schiller, il secondo lavoro offertoci, ieri sera al Lirico, dalla *tournée* straordinaria di Max Reinhardt e dei suoi attori del «Deutsches Theater» di Berlino, il salto è grande, e la disparità dei lavori, artisticamente agli antipodi, tale da poter servire a darci un orientamento più completo sugli intenti che guidano l'illustre *regisseur* tedesco nel suo programma riformista e novatore della realizzazione scenica. L'attesa, ch'era stata pienamente appagata dalla prima esibizione della commedia dell'arte goldoniana, non è stata certo delusa da questa edizione della tragedia schilleriana di cui il nostro Verdi trasse l'ispirazione per la sua flebile e patetica *Luisa Miller*.
È noto come l'*Amore e cabala* dello Schiller, che tenne dietro a breve distanza ai più famosi *Masnadieri*, rigurgiti di elementi melodrammatici e da teatro d'arena: il padre tiranno, l'amante respinto, il perfido e mefistofelico consigliere, gli amori della favorita, l'innocenza oppressa e disonorata, lettere rubate, tossici propinati, disgraziati malintesi di ogni sorta, due morti in scena, e finalmente pentimento dei colpevoli. Aggiungasi declamazioni a tutto spiano; e ce ne sarà più che a sufficienza per fare arricciare il naso al critico schizzinoso ed *emunctae naris???*. Con tutto questo Schiller è sempre Schiller e, attraverso la respirazione talvolta asmatica dell'enfasi, il palpito della poesia trabocca e si fa sentire; come un grido la espressione melodrammatica, certi effetti teatrali sono d'innegabile e di perenne efficacia perché i motivi in cui scaturirono – il sacrificio dell'innocenza per la salvezza paterna, l'urto violento tra la vecchia generazione autoritaria e dispotica e la nuova fremente di ribellione e spinta a disperare – avranno sempre presa sul pubblico per la loro umanità elementare. Ciò per altro non toglie che, se anche la letteratura tedesca, e non tedesca, posteriore a Schiller vi abbia attinto non pochi spunti (e qualche critico ha acutamente riscontrato in questa tragedia schilleriana motivi, ad esempio, ampiamente svolti in opere recentissime del Werfel e del Wassermann) la tragedia stessa appaia, nelle forme più che negli spiriti, alquanto antiquata.
Perciò, quando Tatiana Pavlova volle, alcuni anni or sono, curarne la rievocazione sulle nostre scene, parve felice l'originale *mise en scène* che, per collocare lo spettatore moderno in uno stato d'animo adatto ad accogliere il vecchio romanticismo schilleriano, aveva applicato al boccascena una specie di cornice ovale al di là della quale i personaggi della tragedia apparivano quasi come figure di vecchi quadri.
In questa edizione reinhardtiana di *Amore e cabala* invece lo spirito novatore è assente dalla *mise in scène*, perfettamente tradizionale: i tre scenari che si avvicendano negli otto quadri della tragedia – l'interno di casa Miller, la sala del Presidente, il salotto di lady Milford, specialmente quest'ultimo a fondo roseo sui cui le *toilettes* bianca ed azzurra della milady spiccano armoniosamente, sono di un perfetto buon gusto ed appropriatamente intonati ai tre diversi ambienti, ma non escono dalle più rigorose linee tradizionali.
Non è dunque nell'allestimento scenico che il pubblico ha ritrovato il segno del magistero direttoriale, quanto nella interpretazione degli artisti veramente mirabile. A rendere l'impeto della tragedia schilleriana, a farci sentire quello *sturm und drang* che caratterizzò il moto giovanile dell'autore dei *Masnadieri* e di quello del *Goetz di Berlichingen*, a darci l'espressione plastica di ciò

che fu il romanticismo tedesco in quella prima fase della sua efflorescenza, l'interpretazione della tragedia è stata portata al *diapason* della sua espressione, ad un *diapason* quasi esasperato in cui la passione esplode senza più freni, urla, si dibatte e il suo tormento assume un senso così doloroso da far quasi scomparire quello che poteva sembrare fantasia di melodramma o enfasi di retorica.
Data questa intonazione alla interpretazione della tragedia, il risultato non poteva essere migliore così nel complesso come nei singoli elementi. Tra gli interpreti noteremo anzitutto due artisti, non presentatisi nella commedia goldoniana, Ursula Höflich, una Luisa Miller casta ed ardente, e il Forster, un Presidente che compose con rara efficacia la figura del padre dispotico. Degli elementi già noti ricorderemo Lili Darvas, una lady Milford superiore ad ogni elogio nel suo ruolo di favorita degna di miglior sorte, la Servaes, assai espressiva nel suo strazio di moglie e di madre e nella sua violenza di popolana, Anni Mewes, una cameriera di lady che lasciava traspirare la gaiezza di Smeraldina; e tra gli attori il Sokoloff, che del mefistofelico Wurm disegnò un misto di Jago e di Tartufo di uno stile eccezionale, l'Hartmann, che diede impeto virile alla sua parte di figlio, d'amante, di soldato, il bravo Thimig che, pur nella veste non appariscente del consigliere von Kalb, trovò accenti di viva comicità, il Winterstein, rude e vibrante nei panni del vecchio Miller.
Gli applausi, calorosi e insistenti, chiamarono replicatamene alla ribalta gli interpreti alla fine di ogni quadro.

1932.05.05	«Il Popolo d'Italia»		*Amore e cabala*	S.	*Lirico. «Amore e cabala» di Federico Schiller nell'interpretazione di Reinhardt*

A confronto colla comicità piana e saporosa del goldoniano *Servo di due padroni*, la Compagnia del «Deutsches Theater» diretta da Max Reinhardt ha voluto offrire un saggio interpretativo di stile completamente diverso […].
L'idea che ha spinto il grande regista ad accostarsi a quest'opera, che sotto molti aspetti appare invecchiata dal peso degli anni, deve essere stata indubbiamente quella di misurare i suoi attori in un compito di notevole difficoltà ed interesse, ricostruendo il più romantico quadro che fantasia di poeta possa mai aver concepito […]
Che dire, dunque, dell'interpretazione?
Bisogna parlare non di sola bravura, ma di vera genialità interpretativa. Perché perfino l'enfasi – alla quale abbiamo accennato nell'analisi del lavoro – ha trovato in Reinhardt il suo tono esatto, il suo stile perfetto. Ed era, questa, la difficoltà più grande da superare. Imprimendo alla recitazione, subito, fin dall'inizio del dramma, un tono alto, forte, quasi violento, il direttore ha ottenuto dai suoi attori questo miracolo: sapervisi mantenere fino alla conclusione, pur senza discordanze, senza squilibri, sicché quest'esecuzione va ricordata come un magnifico blocco compatto. E quale armonia tra le parti, e quali e quante finezze dove il testo offriva la possibilità di un ricamo delicato, di una sosta, di un'appoggiatura? Basterebbe citare la scena in cui Wurm detta la famosa lettera alla povera Luisa, recitata dal Sokoloff e dalla Höflich mirabilmente, o quella famosa tra le due donne nel quarto atto.
Hanno emerso alcuni interpreti? Sì, ma più di tutti ha primeggiato il direttore, Reinhardt, creando l'atmosfera e distribuendo le parti come meglio non avrebbe potuto, e ottenendo un «concertato» di grandissimo effetto.
[Lodi agli attori, i quali si cimentano in parti di diversa importanza rispetto al precedente spettacolo, per esempio] Vladimir Sokoloff, un magnifico attore (che nel *Servo di due padroni* interpretava una piccolissima macchietta), Hermann Thimig aveva una parte di fianco: ma la colorì da maestro; e si può dire che ogni sua battuta ebbe un particolare e vivacissimo risalto comico.

[…]
Applausi ed applausi, ad ogni atto, ad ogni scena: molti, vibranti, calorosissimi. Un grande successo che giustamente festeggiava e premiava una grande Compagnia.

1932.05.06	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Enrico Bassano	*Arlecchino ultimo: da Goldoni a Reinhardt*

– In mezzo ai miei lavori ed alle mie occupazioni venne una lettera di Venezia, che tutto mi messe in moto lo spirito, e tutto il sangue. Era una lettera di Sacchi. Ritornato questo comico in Italia, appena seppe che io ero a Pisa, mi chiese una commedia, e mi spedì egli stesso il soggetto, sopra il quale mi lasciava in libertà di lavorare a tutto mio piacere. Che tentazione per me! Sacchi era un attore eccellente, e la commedia era stata la mia passione: sentii rinascere nel mio individuo l'antico genio, l'entusiasmo stesso, l'istesso fuoco. Il soggetto propostomi era «Il servo di due padroni». Conoscevo bene qual partito poteva da me trarsi dall'argomento della rappresentanza, e dall'attore principale che doveva recitarla: morivo dunque di voglia di riprovarmi di nuovo… non sapevo come fare… –
Così nacque Il servitore di due padroni *e ce lo racconta l'autore, nelle sue memorie. Siamo nel 1747. L'avvocato Carlo Goldoni è a Pisa, con la moglie, sommerso in un mare di liti e di clienti. Dopo vari tentennamenti e a malgrado della decisione presa di non scrivere più commedie dell'arte per darsi a tutt'uomo alla riforma della commedia italiana, Carlo Goldoni si accinge di buona lena all'impresa, lavorando di giorno per la curia e la notte per il teatro.*
Terminatala sveltamente, la nuova commedia è inviata a Venezia, dove il Sacchi l'attende a braccia aperte e la mette in scena con significativa rapidità: l'aveva sentito al fiuto, il vecchio topo di palcoscenico, l'uragano di applausi dell'affezionato pubblico veneziano!
Intanto, nel tempo che corre tra la stesura de Il servo di due padroni *e la prima rappresentazione, Carlo Goldoni riceve in Pisa due investiture: quella che lo aggregava all'Arcadia di Roma sotto il nome di Polisseno e quella delle campagne Tegee: l'alloro (ahilui! soltanto quello…) si posava abbondante sul capo dell'avvocatino…*
Il motivo che spinse Goldoni a scrivere una delle sue ultime commedie dell'arte, e cioè fornire un intreccio tale da permettere al celeberrimo Truffaldino Antonio Sacchi una delle sue grandi interpretazioni, a noi pare lo stesso che ha guidato Max Reinhardt alla scelta de Il servo di due padroni *per uno dei suoi spettacoli più significativi e impegnativi.*
Qualche cosa di più di un semplice canovaccio, d'accordo, ma una commedia, questa, dai contorni così liberi da permettere a un attore, o ad un maestro di scena della levatura del Reinhardt, tali varianti da improntare il lavoro ad una modernissima interpretazione dello spirito della commedia dell'arte.
È del resto significativo il fatto che quando uomini di teatro dei nostri tempi vogliono dare una prova della loro moderna sensibilità, la scelta cada quasi sempre su Goldoni o Shakespeare o Molière: i tre vertici e le tre radici del teatro moderno.
Max Reinhardt presentò per la prima volta questo suo pezzo di bravura al festival di Salisburgo, la scorsa estate; i critici intervenuti da ogni parte del mondo levarono lodi incondizionate all'opera mirabile del regista tedesco che dimostrò di aver raggiunto un grado elevatissimo di chiarezza interpretativa e di aver composto forse il suo spettacolo migliore.
Il canone al quale s'intona tutta l'arte del Reinhardt è quello della viva, immediata, decisiva comunione del pubblico con gli attori; le molte preoccupazioni che gravano sulla massa degli spettatori, unite alla scarsità di poeti drammatici sono elementi negativi che fatalmente distraggono e allontanano il pubblico dal Teatro.

Partendosi da queste sue personali osservazioni, nel mettere in scena il goldoniano Servo di due padroni *Max Reinhardt ha voluto realizzare tutti gli elementi dei quali è composto il suo programma artistico per creare così uno spettacolo ravvivato dalla somma delle sue molteplici esperienze teatrali e dalla sua schiettissima genialità; dove vengono introdotti liberamente elementi moderni per avvicinarlo al pubblico d'oggi la cui sensibilità è indubbiamente mutata.*
E tutto ciò il Reinhardt, tenendosi fedele ad uno dei punti fondamentali della sua regola artistica, ha inteso raggiungere senza alterare quella fresca e spontanea materia creata dal Goldoni con spirito di maliziosa grazia settecentesca.
Volendo creare un'atmosfera di gusto moderno, entro la quale i personaggi della commedia goldoniana possano vivere con aderenza la loro vicenda, Reinhardt ha portato l'elemento comico alla rarefazione, togliendogli sì il carattere di ingenuo realismo, ma per donargli in cambio delle movenze di caricaturale stilizzazione, per pervaderlo di quel tormentoso cerebralismo del quale è profondamente segnata l'epoca nostra.
E così l'Arlecchino di Max Reinhardt, pur rimanendo nelle sue linee essenziali il Truffaldino goldoniano, porta oggi con miracolosa felicità istintiva una sua esasperata sensibilità che gli permette di fondere in sé medesimo, con grande disinvoltura, elementi clowneschi e drammatici e poetici sì disparati eppure sì perfettamente fusi ed equilibrati da simboleggiare veramente l'età nostra, così ricca di elementi dissonanti, paradossali, sconcertanti.
L'arte squisitamente espressionistica di Max Reinhardt ha avuto campo di affermarsi come con poche altre figure, nel comporre questo suo ultimo Arlecchino; che con uno dei suoi improvvisi salti pagliacceschi riallaccia il lontano secolo della grazia al novecento nostro.

1932.05.06	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	Articolo non firmato	*Il servitore di due padroni*

Della commedia di Carlo Goldoni *Il servitore di due padroni* che la compagnia del Deutscher Theater diretta da Max Reinhardt rappresenterà questa sera al Teatro Paganini, diamo qui un breve schema scenico, intercalato da qualche avvertenza riguardante le varianti che il regista tedesco ha apportato al testo goldoniano. Crediamo così di far cosa gradita non solo a quella parte di pubblico che non conosce la lingua tedesca, ma pure a coloro che potendo seguire la recitazione degli ottimi attori del Deutsches Theater non avranno questa sera il testo golodiniano sottomano (ché non tutte le raccolte portano *Il servo di due padroni*), e non potranno quindi afferrare le varianti apportatevi dal Reinhardt, che hanno un loro sottile significato.

**

Aria di festa in casa di Pantalone de Bisognosi: la sua bella figliola (che Goldoni chiamò Clarice ma che il Reinhardt ha ribattezzata Rosaura) scambia promessa di matrimonio col figlio del dottor Lombardi (quel Silvio che vedremo trasformato in un capitano spaccamontagne). I giovani s'amano e dunque non è mal venuta a proposito la morte del torinese Federico Rasponi, cui Pantalone, senza conoscerlo di persona, aveva promesso la figliola. Ma ecco bussare alla porta: col suo fare buffonesco entra il linguacciuto Truffaldino (così lo chiamò Goldoni; ma questo è uno dei tanti nomi della maschera che poi rimase con quello classico di Arlecchino cui l'ha restituito il Reinhardt). Arlecchino annnuncia di venire da parte del suo padrone, il signor Federico Rasponi. Gran meraviglia di tutti. O non è morto, il signor Rasponi? No, è vivo, anzi è lì che viene. Entra infatti Federico, cioè sua sorella Beatrice in abiti maschili. Brighella, il locandiere, che la conobbe a Torino, la ravvisa subito, ma da lei pregato serba il segreto. Tutti credon quello il signor Federico e agitatissimi sono i due fidanzati: il sig. Rasponi è ricomparso, Rosaura lo deve sposare. Disperazione generale. Ma a Brighella Beatrice racconta che suo fratello è rimasto ucciso in duello

da Florindo, l'amante di lei che poi fuggì da Torino: ed è per andare alla sua ricerca ch'ella ha tolto il nome e le vesti del fratello.

**

Davanti alla locanda di Brighella Arlecchino attende il suo padrone. L'ora del pranzo è passata di un bel po', egli ha fame ma non ha il becco di un quattrino. Arriva alla locanda un giovane signore (Florindo) che gli offre di andare al suo servizio. Arlecchino accetta senza esitazione. Florindo lo manda alla posta ma mentre Arlecchino s'avvia, ecco che s'imbatte in Beatrice che a sua volta lo incarica di andare alla posta. Ed ecco Arlecchino servo di due padroni, pronto a guadagnarsi due salari e a mangiare il doppio. Incontra Silvio, che furioso contro il rivale, gli ordina di chiamare il suo padrone: quale dei due, pensa Arlecchino? E, naturalmente, manda Florindo. I due, che non si conoscono, si scusano dell'equivoco e chiacchierando Florindo apprende da Silvio che Federico Rasponi è vivo e si trova a Venezia. Arlecchino torna dalla posta e non sapendo leggere consegna a Florindo una lettera indirizzata a Beatrice: Florindo l'apre e legge che la sua bella è a Venezia. Rimasto solo Arlecchino si accinge con cura a sigillare la lettera con della mollica di pane; ma è dura per un che ha fame masticare del pane per sputarlo. Al fine vi riesce e con furberia riesce anche a scusarsi con Beatrice di quella lettera aperta.

**

Le scene che seguono appartengono originariamente al primo atto ma nel rifacimento sono state incorporate al secondo.
Alla disperata Rosaura, Beatrice infine svela la verità, facendole giurare il silenzio.
Il dottore chiede a Pantalone soddisfazione dell'affronto fattogli; subito dopo capita Silvio che cava addirittura la spada: a salvare Pantalone accorre Beatrice e Silvio rimprovera a Rosaura la sua infedeltà. Smeraldina, la maliziosa cameriera di Rosaura, dice la difesa delle donne contro gli uomini infedeli.

**

È ora di pranzo. Arlecchino si accinge a servire Beatrice in camera, quando capita Florindo che vuole pure lui il suo pranzo servito in camera; a servire i due padroni Arlecchino ci riesce a meraviglia e riesce pure a ingozzarsi di tutto ciò che può; come meritato premio Arlecchino, che ha servito per due, può alfine mangiare per quattro (ed è qui che Reinhardt ha inserito quella fantastica pantagruelica pappata di maccheroni che ormai l'attore Thimig ha reso celebre).
La scena dell'idillio fra Arlecchino e Smeraldina appartiene originariamente al secondo atto ma il Reinhardt l'ha portata invece a costituire il primo quadro del terzo e ultimo atto.

**

L'intrigo che scioglie la commedia è in parte mutato, in questa edizione: Beatrice e Florindo danno ad Arlecchino ciascuno una tabacchiera da aggiustare e nel renderle Arlecchino le scambia. Ognuno chiede al servo dove abbia tolto quella scatola che riconoscono e ad ognuno Arlecchino racconta d'averla avuta dal precedente padrone, morto da poco. A tale notizia i due si disperano, ma uscendo dalle rispettive stanze s'incontrano e cadono uno nelle braccia dell'altra. La commedia si conclude con un triplice matrimonio: Rosaura con Silvio, Beatrice con Florindo e Smeraldina con Arlecchino, il servitore di due padroni.

1932.05.07	«Il Secolo XIX»		*Il servitore di due padroni*	C. Ba.	*Teatro Paganini. «Il servo di due padroni»*

Ieri sera, all'aristocratico pubblico accorso all'unica rappresentazione della Compagnia del Deutscher Theater di Berlino, è toccato il privilegio di assistere a uno dei più completi e perfetti spettacoli che il palcoscenico di oggi possa offrire. Dove tutti gli elementi teatrali si trovano riuniti,

l'uno all'altro alleati, per raggiungere la più esatta formula della perfezione teatrale: recitazione, canto, musica, ballo, messa in scena, il tutto in giusta dose e giustissima proporzione, senza un minimo di incertezza né un grammo di squilibrio.
Non ripeteremo qui quali siano, teatralmente, le intenzioni di Max Reinhardt: che ormai tutti coloro che frequentano il teatro e ne seguono le sorti le conoscono a sufficienza. Ci accontenteremo piuttosto di constatare «de visu» fino a qual punto il Reinhardt sia riuscito, con questa sua edizione de *Il servo di due padroni*, a far partecipe il pubblico dello spettacolo, a creare cioè quello stato di comunione tra sala e palcoscenico che è appunto uno dei principalissimi canoni del programma artistico del grande regista.
Iersera in questo «stato di grazia» il pubblico è entrato dopo poche battute iniziali; l'apparizione fantomatica di Truffaldino ha segnato senza esitazione il principio di un magico incanto al quale il pubblico non ha più potuto sottrarsi: l'atmosfera ideale entro la quale il Reinhardt vuole siano racchiusi pubblico e attori, per raggiungere insieme il vertice massimo di suggestione teatrale. Anche l'impaccio gravissimo della lingua parlata in palcoscenico (una buona parte del pubblico, iersera, ignorava il tedesco) è stato vinto con l'ausilio della mimica coloratissima e con la conoscenza da parte degli spettatori o del testo goldoniano o della vicenda scenica; ma, soprattutto, chi ha vinto ogni ostacolo è stata la perfetta tecnica, l'audacia delle invenzioni, le rinnovantesi varietà dello spettacolo tutto, che non lasciano il tempo allo spettatore di chiedersi il perché di una frase o il calore di una risposta. E a questo mira, senza tentennamenti, la regia di Max Reinhardt.
La scelta caduta sul goldoniano *Servo di due padroni* è risultata felicissima: lo scenario scritto per il Sacchi ha permesso a un altro Truffaldino, il Thimig, alla distanza di poco meno di duecent'anni, di rinnovare il miracolo di una interpretazione liberissima, ricca di elementi coloristici, paradossali, fantastici e tale da sbalordire sia per la novità sia per la perfezione con cui è stata condotta.
Liberissima, abbiamo detto, e liberissima l'aveva annunciata il Reinhardt, tanto per mettere le mani avanti; e di libertà concesseci dal regista tedesco se ne sono constatate parecchie, ieri sera: ma tutte giustificate, tutte con un fine logico e comprensibile, tutte, diremmo, indispensabili. Così si è visto Silvio, il figlio del Dottore, trasformato in una specie di capitano Matamoros spaccone e sbruffone; e un Pantalon de' Bisognosi un po' troppo bonario e pacioccone, senza maschere e sbarbato con rasoio Gillette; e Truffaldino, pure egli senza maschera, alle prese con una montagna di maccheroni che porta alla bocca con le mani: gesto che a noi italiani è legato tradizionalmente alla maschera del Pulcinella di Acerra; e ancora si sono constatate parecchie scene soppresse e non pochi particolari mutati, come quello finale delle due tabacchiere di cui nel testo goldoniano non si trova traccia.
Eppure, a malgrado di tutto questo, la volontà del regista di conservare nelle linee generali della interpretazione il colore settecentesco non è andata fuori segno. Vi si avverte lo sforzo, d'accordo, ma lo si apprezza; e lo si apprezza maggiormente, perché compiuto da stranieri che hanno già dovuto, a loro volta, compiere uno sforzo non indifferente per afferrare lo spirito sottile del nostro Settecento.
Della commedia italiana dell'arte il Reinhardt ha soppresso parecchio di quello spirito per palati un po' grossi di cui era abbondantemente infarcita e di quelle scurrili improvvisazioni che potevano mandare a male dalle risate il pubblico di allora ma che oggi non sarebbero sopportate, e l'ha sostituito con una stilizzata recitazione buffonesca ricca di comunicativa, racchiusa entro una cornice scenica parodistica composta da fondaletti cambiati a vista dagli stessi attori. Questa dei paraventi scenici, dipinti alla bell'e meglio e apparentemente poveri d'invenzione, è una spiritosissima trovata scenica che ha un suo valore preciso e che si richiama all'epoca in cui le compagnie disponevano di mezzi limitatissimi (una barca bastava a trasportar tutto, attori e scenari, compreso il giovinetto Goldoni nascosto nel carabottino di prua) e sedie e suppellettili eran certo più povere di quelle del Reinhardt, addirittura dipinte sui fondaletti. Tutto questo, a parer nostro, è servito a meraviglia a ricostruire l'atmosfera settecentesca e a presentarcela con una efficacissima forza moderna, perfettamente aderente ai nostri gusti e alla nostra sensibilità.
Venendo alla interpretazione del *Il servo di due padroni* vogliamo dire subito di Ermanno Thimig, l'attore che interpreta Truffaldino: semplicemente grande. Un attore comico completo, perfetto,

inimitabile. Dotato di tutte le doti possibili per la interpretazione della maschera del Truffaldino: e cioè scena, agilità, invenzione, comunicativa, intelligenza pronta e sottile. Lo spasso del pubblico è stato immenso, ieri sera, davanti ai lazzi, alle trovate comiche, ai soggetti prodigati a getto continuo dal Thimig; culminanti in quella fantastica scena della scorpacciata di maccheroni che non sarà davvero facile dimenticare. Oltre al Thimig è da lodarsi senza restrizioni la interpretazione del Kühne, un Dottore di una comicità stupenda, il Von Winterstein, magnifico nella parte di Pantalone, e la svenevole Rosaura Dagny Servaes, la bravissima Lily Darvas nelle vesti mascoline di Beatrice e l'ottima vivacissima Smeraldina Anni Mewes. E ancora Paul Hartmann, un Florindo perfetto, Raul Lange, un Silvio terribilmente spaccone, il Diegelmann, Brighella espressivo e il Sokoloff, primo servo di una comicità piacevolissima.
Anche i due ballerini Nini Thellade e Benno Kaminsky furono molto apprezzati nelle loro danze stilizzate. Applausi vivissimi a scena aperta e dopo ogni atto agli artisti tutti e al Thimig in modo particolare.

1932.05.09	«La Stampa»		*Amore e Cabala*	Firma illeggibile sul mf	*Le rappresentazioni di Reinhardt.* *«Cabala e amore»*

Per il suo secondo e ultimo spettacolo al Carignano Max Reinhardt ha presentato ieri sera *Cabala e amore* di Schiller. È interessante notare subito lo stile cui questo maestro della scena s'è attenuto nel dar vita, fuoco e ali, al vecchio, appassionato dramma. Egli, cioè, ha preferito a qualsiasi malizia la semplicità, egli ha voluto aderire al testo con naturalezza, secondo quanto è scritto, senza trucchi, senza cerebralismi, senza intenzioni preziose o iper[…]: il testo, con quello ch'esso comporta di pittoresco, di realistico, di sentimentale, di violento o di poetico, ha dominato la rappresentazione. L'eccellenza di Reinhardt e la sua ammirabile saggezza, si sono rivelate, qui, appunto in questo segreto immedesimarsi nella parola del poeta, in questo aderire al dramma, attentissimamente. Attenzione nutrita di intelligenza e di fervore, attenzione tutta spirituale, e tosto convertita in concretezza stupenda di particolari, in impeto plastico e travolgente di teatralità. Il dramma è uscito a poco a poco da questa fedeltà interpretativa in tutta la sua pienezza; prima incombendo, misterioso, tra gli episodi di colore, di carattere, o magari comici e burleschi, poi componendosi, addensandosi di quadro in quadro, con un'intensità sempre più serrata e commovente, fino al culmine di dolore che la morte sola risolve in sublime pietà. Non ha avuto parura il Reinhardt di accentuare i caratteri realistici, le macchiette, la verità minuta del discorso e della figura; non ha esitato di fronte alle violenze del linguaggio, al furore polemico e battagliero del sarcasmo e della lugubre ironia; ma ha seguito il vario moto del poema, così nei suoi elementi borghesi e famigliari – subito, alla prima scena, un delizioso interno, con i battibecchi tra marito e moglie, l'intimità crudamente sorpresa, l'atmosfera bonaria, curiosa e piccante, ha intonato esattissimamente la rappresentazione – come in quelli ideologici, umanitari, patetici, o nel fasto quasi melodrammatico dei contrasti, o nella squisitezza delle suggestioni sentimentali. Rappresentazione costruita pezzo per pezzo, secondo la mobile e alterna diversità dei quadri, quasi a frantumi: ma il ritmo profondo era dentro, ben racchiuso nella passione incalzante e fatale dei personaggi; ma il respiro tragico, la misura arcana della poesia che, pur tra tante cose caduche, pur tra tanto svariare di spunti oggi un po' vani e rettorici, afferra il vostro cuore con grandiosa potenza, ma la ragione e lo spirito del caso terribile e pietoso, crudele e ingenuo, propagandosi da una scena all'altra, coordinavano poi il tutto in eccelsa armonia. E il dramma romantico si delineava infine in tutta la sua tumultuosa, torbida e dolente bellezza.
Non aver approfittato di queste scene, che hanno tuttavia in sé, e spesso qualcosa di estraneo alla nostra sensibilità, per apparecchiare sintesi e modernizzamenti più o meno preziosi e

intellettualistici, è dunque merito grande dell'inscenatore. L'aver affrontato l'ardua e ineguale ricchezza del testo senza mistificazioni o scappatoie, ha poi pemesso a lui, ingegnoso ma soprattutto felicemente istintivo, di ricavare da pagine che alla lettura appaiono qua e là stanche, un po' gonfie e false, una risonanza umana, una foga d'amore, d'odio e di pianto, davvero impressionanti. Spettacolo superbo; dalla rustica grazia, vecchiotta e colorita, della famiglia del povero musicista Miller, attraverso i gabinetti e le alcove e la corruzione dei principi settecenteschi, tra malvagità sataniche e celestiali plaghe di purezza, l'oscuro dramma si allarga, invade il palcoscenico come un'ombra gigantesca, assorbe in sé le creature, le soffoca tra urla di dolore e silenzi mortali. E anche qui si dovrebbero notare e analizzare certi particolari, e tocchi di incomparabile giustezza e perfezione. Come, ad esempio, nel primo quadro, l'entrata in scena di Luisa, aerea e gentile, incantevole, ma, nel suo candore assorto, nella sua delicatezza, già segnata dal destino. L'apparizione annunzia con fantastica levità l'inizio della tragedia.
Nella sua esilità chiara, luminosa, già intenta ad altre cose, a pensieri di amore e di morte, la fanciulla inconsciamente schiude un mondo di misteri: entra nella povera stanza quasi sorvolando, e dietro a lei, ecco, invisibile e pur palese, la faccia del destino. Squisita è Ursula Höflich in questa parte: e non solo squisita, ma di una straziante forza espressiva. Bisogna vedere la scena del biglietto: quando ella per liberare il padre dalla prigione scrive sotto dettatura dell'infame Wurm le parole che la copriranno di infamia e spezzeranno il suo sogno d'amore. Wurm – è l'attore Sokoloff, magnifico nella straordinaria semplicità – sta in piedi dietro a lei: ella verga il foglio, e il tremito spaventoso si comunica alla bianca penna d'oca che corre veloce stridendo. Parole mute, singhiozzi, sussulti, sono tracciati da quella penna candida nell'aria opaca e Wurm s'inclina sempre più, tutto nero, sulla vittima; s'inclina fino a nascondere il volto, fino a sparire in una specie d'incubo informe come il delitto stesso, che è senza volto, veramente. È una scena mirabile, che atterrisce e colma il cuore di pianto. Tutti gli attori, del resto, sono in questo dramma intonatissimi: Lili Darvas, una Lady Milford incisiva e commossa, Paul Hartmann, un Ferdinando dalla dizione nobilissima e tagliente, la Dagny Servaes, oltre ogni dire gustosa e colorita nella parte di mamma Miller, Winterstein che ha dato a quel buon uomo di Miller una furia di dolore e di sdegno quale sola può scaturire, improvvisa, da una creatura fatta per la pace domestica e per l'idillica tenerezza, il Forster (?), tortuoso e pauroso Presidente, il Thimig, deliziosamente comico e vano nei panni del…

1932.05.15	«L'Illustrazione Italiana»	Anno X	*Il servitore di due padroni*; *Amore e Cabala*	Mario Ferrigni	*Teatri. Max Reinhardt in Italia. «Il servo di due padroni» - «Amore e Cabala»*

Un godimento raro, una rivelazione inattesa per il pubblico di alcune grandi città: e speriamo un beneficio per il Teatro nostro. Che respiro, davanti a certe espressioni di «bellezza teatrale»!...
Abbiamo visto due spettacoli perfetti, li abbiamo applauditi… e siamo stati costretti dalla loro bellezza a ripensarci, a studiarli, a ragionarci sopra.
Siamone grati a chi ce li ha fatti conoscere: e diciamolo; non senza avvertire che ce li siamo guadagnati con l'importazione di tanto ciarpame e di tante mediocrità straniere, che abbiamo con pari franchezza deplorata.
Il signor Max Reinhardt è pregato di ritornare…

*

Le sue rappresentazioni e in generale le espressioni della «régie» rimettono in luce una questione che l'opinione pubblica in Italia non ha mai risoluta, e l'opinione dotta ha risoluto sempre male: che cos'è il Teatro?... Per il pubblico è un modo di divertirsi; per i dotti è una forma letteraria. Eppure sarebbe tanto facile mettersi d'accordo fra chi professa un'opinione, e chi l'altra, se dai due estemi ciascuno facesse qualche passo verso questo concetto: il Teatro è un'Arte. Bella scoperta, si dirà. No: non è una scoperta, è semplicemente un concetto che nella pratica della vita teatrale si è andato perdendo di vista, dacché si assume davanti al fatto scenico l'atteggiamento di chi assiste a uno spettacolo di scimmie ammaestrate o di chi rimpiange la comoda lettura, a casa, di una commedia ben scritta.
Se si pensa invece che la rappresentazione teatrale sia un fatto artistico, la disposizione di spirito dinanzi ad essa si modifica: e può anche essere non precisamente quella di volersi divertire nel senso più volgare della parola, e neppure quella di assistere a una conferenza letteraria dialogata.
La vita, come la storia, del Teatro è la vita e la storia della scena: e non quella dei libri e neppure quella degli impresari.
Ho l'impressione che il Teatro italiano in quel che possiede di storico e di tradizionale abbia bisogno di essere riveduto, e rivendicato, attraverso le interpretazioni del teatro straniero. Accadrà per il Teatro quel che è accaduto per altre arti; saranno gli stranieri che ci faranno ritrovare noi stessi.
Abbiamo forse sbagliato in molte cose: magari per eccesso di rispetto, per malinteso spirito di fedeltà a veri o presunti canoni estetici… o per mancanza di iniziativa e di fantasia.

*

A pochi giorni di distanza abbiamo visto riapparire nel *Servo di due padroni* un Truffaldino arlecchinato, senza maschera, senza spatola, senza sgambetti… e nella *Famiglia dell'antiquario* un Arlecchino dei soliti, coscienziosamente ricopiato nella figura, nei gesti, nei movimenti dalla cosiddetta tradizione scenica: uno parlava in tedesco, l'altro in un linguaggio italo-veneto derivato dalla combinazione incongrua del testo e della pronunzia: ebbene, quello tedesco era vivo, comico, eterno… quello italiano era vecchio, frusto, inutile e stramorto. Le due commedie non sono paragonabili fra loro, né per conseguenza sarebbero da paragonare le due maschere: ma è il diverso spirito delle interpretazioni che si manifesta in una, fantasioso, pittoresco, arbitrario e creativo, nell'altra scolastico, remissivo, documentario e micidiale.
Questo prova che perfino la virtù comica delle Maschere non risiede né nella fedeltà dei costumi, né nel linguaggio, né negli attributi di movenze e di gesti che noi lor conserviamo, con la singolare pretesa che siano vive, per concludere ad ogni esperimento che sono invece morte: sono morte perché le condanniamo a essere oggi quel che erano duecento anni fa. Mentre anch'esse vanno interpretate, rianimate, rituffate non nella storia ma nella fantasia.
Quel che si dice delle Maschere si può dire dei personaggi, delle scene, dei quadri, degli intervalli (e di questi non ce ne eravamo dimenticati?) e delle commedie e dei drammi.
Io ammetto e capisco anche certe interpretazioni scolastiche, esplicative, che commentano, annotano, illustrano… ma a scuola, non in teatro, al tavolino, non sulla scena.
Ho quindi persuasione (recente, non dico di no) che anche nell'interpretare Goldoni si sia sbagliato: e mi conferma in questa persuasione il fatto assai curioso che con tutto il nostro culto per Goldoni… o non lo rappresentiamo o lo rappresentiamo con lo spirito di uno scolaretto che ripete come un pappagallino le parole del maestro… o facciamo sfoggio di fedeltà rappresentando le minori delle sue commedie, lasciando dormire in libreria i capolavori, o insistendo su la solita *Locandiera*. Non abbiamo lasciato perdere una tradizione: l'abbiamo conservata male, come un mobile vecchio in soffitta, fra la polvere, le ragnatele e i tarli.
E allora che Talìa benedica la nobile e faticosa fatica di Max Reinhardt che dalla tradizione nostra è andato a ritirar fuori elementi scenici ben più vecchi di Goldoni e li ha ripuliti, rilustrati, aggiustati, e ricomposti e riavvicinati con pezzi di altri, ma «dell'epoca» o quasi, nel quadro fissato da

Goldoni, e ne ha fatto una fantasticheria comica, graziosa, elegante, piena di vita, di spirito, di movimento e di allegria.
Se la Commedia dell'Arte era così, come Reinhardt l'ha ricostruita, c'è da credere che Goldoni abbia avuto torto di volerla riformare: ma non era proprio così: aveva rozzezze, sguaiataggini, sconcezze e inconvenienze contro le quali il commediografo del buon senso e del buon gusto ha con legittima audacia risollevato la dignità dei caratteri, rivendicato la sufficiente attrattiva degli intrecci, ristabilito la castigatezza, la decenza, la logica e la buona educazione sul palcoscenico. Sta tutto bene: ma ripulita, castigata, rilustrata la Commedia dell'Arte, miscuglio di balletto, di farsa, di pantomima e di rivista, di pagliacciata e di romanticheria – è pur sempre una allegra composizione capace di divertire il pubblico tanto con le sue grazie quanto con le sue incongruenze. Forma ibrida, anzi addirittura miscela, amalgama di ogni sorta di sostanze teatrali messe in fusione, come metalli d'ogni valore in uno stampo tutto ghirigori: fra quei metalli c'è anche un po' d'oro. Lo spettacolo che ne risulta è una cosa variopinta, a chiazze, a sprazzi, piena di riflessi inattesi e di iridescenze mutevoli.

*

Vediamo gli stessi concetti, diversamente elaborati e diversamente applicati: in un dramma di Schiller.
Ci sono pochi autori, nel teatro d'ogni paese e d'ogni secolo, che abbiano avuto il senso della situazione drammatica come Schiller: trovava e inventava situazioni con una fecondità di immaginazione veramente prodigiosa, una dopo l'altra, a getto continuo, senza riprender fiato, e le metteva in fila senza aver l'aria di preoccuparsi né di logica né di verosimiglianza, sicuro della loro vitalità teatrale per la forza del loro contenuto umano e della immediatezza della loro espressione. Oggi molti elementi del suo teatro appaiono frusti e consunti; ma la situazione drammatica che si rinnova e si rivolta ad ogni scena è ancora viva e vigorosa, in quell'*Amore e Cabala* che con tutt'altro spirito, come esigeva la diversa natura dell'opera, il Reinhardt ha rappresentato con una forza espressiva e comunicativa veramente magnifica. Più ancora che nella Commedia dell'Arte, in questo dramma della passione il lavoro del creatore scenico è ammirevole: in quella la sua fantasia aveva campo libero e i suggerimentierano nell'orditura stessa della favola scenica, creata apposta per fornire al capriccio le occasioni di sbrigliarsi; in questo, il tono della tragedia borghese settecentesca, la netta precisione del suo sviluppo scenico esigevano non solo maggior compostezza di espressioni ma una assai più limitata disciplina di invenzione: bisognava snellire, precisare, semplificare anziché riempire, ampliare e esagerare. Così ha fatto Reinhardt: mirabilmente.
Questa seconda interpretazione è ancora più interessante dell'altra, per chi studia il Teatro, per chi sa che Schiller ha dominato la scena italiana per oltre mezzo secolo, direttamente con l'opera sua, e poi indirettamente attraverso libretti per musica dal *Guglielmo Tell* al *Don Carlos* e alla *Luisa Miller*. Ma in quale stato dovette essere ridotto… Tale da averne pietà o disgusto.
Ritrovarlo fresco, limpido, audace, pittoresco, appassionato in un'opera che non è certo la sua migliore, è stata una gioia non immaginabile.
Gli stessi attori che ci avevano divertito nella Commedia pregoldoniana, ci hanno commosso nel dramma preromantico. E ci hanno interessato per l'impeccabile dignità di stile, per la severa e pur vivace, e pur violenta forza di espressione, per la elegante purezza della concertazione scenica. Come ci ha prima stupito e poi incantato la pittorica e armoniosa semplicità delle scene e dei costumi: e fra questi, uniformi, la vivace stravaganza dei colori di uno solo: del comico maresciallo.

*

Ricordo qui alcuni artisti: Hermann Thimig, *maresciallo Kalb* e *Truffaldino*; Lili Darvas, *Lady Milford* e *Beatrice*; Annie Mewes, *Sofia* e *Smeraldina*; Sokoloff, *servo* e *Wurm*; Forster, *il*

Presidente; Winterstein, *Miller* e *Pantalone*; Ursula Höflich, *Luisa Miller*; Hartmann, *Florindo* e *Ferdinando.*

*

L'espediente tecnico fondamentale di queste interpretazioni consiste nella elaborazione e nello sviluppo del «quadro»: criterio eccellente, suggerito dalla struttura stessa delle opere – commedie e drammi, scenari dell'Arte e drammi di ispirazione shakespeariana –, le quali opere, tutte, sono successione di quadri, e non di atti. La divisione in atti – come li intendiamo oggi – nel Teatro non esiste: è un artificio di comodità dello spettatore, ma non è una partizione logica e tecnica dell'arte drammatica. Essa segna delle pause accidentali che non hanno alcuna ragione artistica. Lo spettacolo – commedia o tragedia – va dal principio alla fine, tutto d'un fiato: il riposo, la tregua, il respiro che lo interrompe non ha né motivo né consistenza nella figurazione scenica. (Le opere di Shakespeare non sono divise in atti, ma in scene: e possono essere interrotte ai punti che si vuole: è anzi l'arte di interromperle al tempo giusto che corrisponde alla sensibilità diversa delle epoche diverse. Quanto alle tragedie greche…. Il discorso sarebbe troppo lungo per una parentesi). La continuità della rappresentazione scenica è forse l'incosapevole causa del pregiudizio scolastico delle tre unità: e risale a trenta secoli fa, quando lo spettacolo continuativo esigeva la scena fissa e imponeva alla favola la durata della rappresentazione, e ammetteva degli intermezzi corali che erano commento alla favola stessa, legame fra le sue parti, ausilio al suo sviluppo.
A questo contetto antichissimo il modernissimo *régisseur* regista o corego, o direttore o maestro di scena, è tornato: e lo ha applicato alla Commedia dell'Arte, e al dramma romantico. In due modi diversi, certo, ma con uguale genialità e con un senso artistico di squisita raffinatezza.

*

A questa concezione per quadri, del Teatro, si pervenne o si tornò nel Seicento. La riforma goldoniana per far cessare il disordine che essa produceva la temperò, e raggruppò scene e quadri in atti. Successivamente si attribuì ai cambiamenti di scena un carattere meccanico spettacoloso, scenografico, funambolesco che parve appropriato ai drammi ultrapopolari e inconveniente alla austera dignità della commedia e del dramma borghesi: i quali si rattrappirono nella inesorabile regola degli atti: prima cinque e poi tre. Ma che cosa siano gli atti nessuno ha mai saputo dire: neppure quel mio caro amico, autore e capocomico, che ad una mia proposta rispose con una sovrana convinzione «le commedie devono essere in tre atti». – Oh bella… e perché?... – Perché sì! – E poi si parla di pregiudizi aristotelici!
Oggi i progressi della tecnica scenica e della meccanica teatrale hanno reso possibile, con la luce elettrica e gli ascensori e i piani mobili, la realizzazione di tutte le fantasie dei drammaturghi e commediografi dei tre secoli ultimi, i quali dovevano contentarsi di produrre l'illusione teatrale coi mezzi più primitivi – dal cartello al monologo. – E per quel che ebbero, tragedie e commedie, di lungo e di noioso furono i comici italiani che crearono, con genialità istintiva e inesplicabile, gli intermezzi, e fecero degli intervalli altrettante forme d'arte: passaggi, lazzi, balletti, acrobazie, scene comiche, burlette, buffonate…
Oggi noi possiamo tornare a certe singolari forme di spettacoli drammatici con mezzi scenici adeguati alla nostra più raffinata sensibilità e alla nostra più difficile facoltà di illusione. Torniamo perciò al quadro: atomo irriducibile del Teatro.
Max Reinhardt ha ripreso le opere teatrali d'ogni tempo, e le ha rimesse nel crogiuolo del palcoscenico: riassumendo il diritto di interpretare il Pensiero, la Passione, il Carattere, l'Umanità che sono nelle opere dei poeti, coi mezzi odierni se occorrono, e coi mezzi più semplici quando bastano, ma usando sempre della facoltà di ogni artista di interpretare l'opera di un altro.
Ricondotta l'interpretazione dell'opera di teatro ad agire sui quadri – e non più sugli atti né sulle scene – lo spettacolo ha assunto una distribuzione diversa. Ed a considerare come l'interprete ha

manipolato il testo scritto del *Servo di due padroni* ci si accorge che se in teoria l'arbitrio del regista nel rifare, alterare, tagliare, aggiustare il testo è pericoloso, in pratica egli ne usa con un rispetto e con una parsimonia ammirevoli. In quella commedia, per esempio, egli ha trovato un «finale» alla quindicesima scena del secondo atto, e con quella conclusione inventata da lui ha interrotto lo spettacolo: cioè ha posto un intervallo – pausa, respiro, riposo – dopo quella apoteosi della pappatoria che rappresenta Truffaldino dinanzi a un cumulo di maccheroni fra nuvole di sale, di pepe, di formaggio… Così il primo atto, e quindici scene del secondo si sono seguiti con le brevissime interruzioni dei cambiamenti di scena fatti in vista del pubblico, e dissimulati da musiche leggiadre e da leggiadrissime figure di ballo di due arlecchinetti incantevoli…
Arbitrio, aggiunte, capricci?... Sì: ma legittimati dalla grazia: che è la poesia scenica.
Altrettanto, in limiti più ristretti, egli ha fatto e fa per opere diverse, come *Amore e Cabala.*

*

Il più calunniato dei secoli – il Seicento – fecondò tutte le riforme dello spirito: nella Scienza, nella Religione, nel Teatro, che risorsero con una universalità nuova di concetti e di forme. Certo, fu un secolo cattivo per Aristotile e per quelle dottrine che, non sempre a proposito, portavano il suo nome, la Retorica specialmente.
La riforma del Teatro, iniziatasi in Francia dalle forme letterarie perfette della commedia di Molière e della tragedia di Racine, sfociò in una rivoluzione artistica e scenica: cioè di sostanza e di forme. Titti i generi teatrali furono rimessi in fusione nel grande crogiuolo del palcoscenico: dalla tragedia di Shakespeare, dalla commedia italiana e poi dal melodramma. Fu la rivoluzione che ristabilì il concetto che il Teatro è un'arte e non una letteratura. E quelle composizioni che abolirono i dogmi teatrali, soppressero gli ordini rettorici, distrussero le Bastiglie dell'estetica scolastica, entrarono nel gusto del pubblico e dei letterati, superando il compromesso del «dramma» inventato da Diderot: piccola cosa in confronto della irruenza del dramma inglese e della insolenza della commedia italiana.
Corneille, Racine, Molière sono l'estrema espressione del classicismo, dopo la lunga elaborazione spirituale del medioevo: gli innovatori sono i drammaturghi inglesi e i comici italiani.
La perfezione letteraria del teatro classico francese gli ha assicurato un'egemonia tre volte secolare: ma in questi tre secoli si è formato il teatro inglese, spagnuolo, germanico, russo. E speriamo, risorgerà ora l'italiano, se torneremo ad accostarci al Teatro con lo spirito curioso e spregiudicato che lo consideri una delle Belle Arti e non un genere o una forma di letteratura.
A queste, e a molte altre cose, ci han fatto pensare le rappresentazioni di Max Reinhardt.

1933.05-06.15	«Comoedia»	Anno XV n. 5	*Sogno di una notte di mezza estate*	Cipriano Giachetti	*Il «Maggio fiorentino». II «Sogno» shakespeariano e «Santa Uliva»*

Il regale, solenne e silenzioso giardino di Boboli, ombrato rifugio di usignoli, di coppie innamorate e di forestieri frettolosi, si è svegliato in questi giorni a un'insolita vita, è stato invaso da falegnami, carpentieri, elettricisti e da una turba di gente di teatro che ubbidisce come un sol uomo a un comandante energico e risoluto che parla poco e quel poco in tedesco e si chiama Max Reinhardt.
Re e cittadini d'Atene, Titanica (*sic*) e Oberon col loro corteo di Fate, Puck, bizzarro spirito della notte, il falegname, lo stipettaio, il tessitore, il calderaio e il sarto che reciteranno la «molto lamentosa istoria e la crudelissima morte di Piramo e Tisbe» si sono dati convegno sui prati, sotto i lecci che piacquero al Cardinale Leopoldo de' Medici, il quale, come si sa, era uomo di buon gusto

cui piaceva l'amabile conversare e i dilettosi giochi sotto le ombre protettrici del giardino che il Tribolo e il Buonvalenti (*sic*) avevan costruito per la gioia e lo splendore della sua casa.
Mai, bisogna dirlo, sede più adatta fu trovata per un poema che qui par nato per geniale ispirazione.
«Conosco – dice Oberon – una infiorata proda del bosco dove il timo spande all'aria il suo profumo e dove rifiorisce la primula e la viola reclina la fronte e il dolce caprifoglio distende un'aulente cortina fra ramo e ramo». Ecco una perfetta descrizione di Boboli.
La fantasia non ha bisogno di far molti sforzi per immaginare, attraverso questa musica di versi, i ripiani erbosi adorni di antiche querce che s'innalzano a formare lo scenario naturale del *Sogno di una notte d'estate* fra il Nettuno forcuto di Stoldo Lorenzi e la giambolognesca statua della Dovizia che culmina e corona con sapienza architettonica questo fondale d'eccezione: intorno, spalliere odorose di timo e di mortella, lecci, lentischi e bossoli chiudono il teatro di una verdeggiante cintura.
Quando fu deciso per il «Maggio musicale fiorentino» di eseguire il *Sogno* di Shakespeare con le musiche di Mendelssohn nel giardino di Boboli, ben sapendosi che niente di più adatto alla vaga fantasia boschereccia si sarebbe potuto trovare, e che solo il nome famoso della reggia medicea sarebbe bastato a richiamare l'attenzione di tutto il mondo su queste eccezionali rappresentazioni, si pensò subito a un regista ugualmente d'eccezione: Max Reinhardt.
Max Reinhardt è un appassionato degli spettacoli all'aperto ed a Salisburgo, nel giardino della sua villa, ha già rappresentato il *Sogno*. Quando gli pervenne l'invito del Comitato, accettò con gioia: venne a Firenze: la stagione non era ancora propizia, ma Boboli col suo fascino imponente, con le sue prospettive grandiose e i suoi «silenzi verdi» lo incantò. Però quando vide il luogo che era stato scelto per la rappresentazione ed annunziato sui programmi, Max Reinhardt storse la bocca, e dichiarò chiaro e tondo che se si voleva fare lo spettacolo nell'anfiteatro, tanto valeva farlo in un teatro chiuso senza disturbare lui per metterlo in scena.
L'anfiteatro, cui sovrasta la mole severa di Palazzo Pitti, è una vasta piazza circondata di alberi: la sua vastità impedisce appunto la comunanza degli spettatori con la poetica vicenda che si svolgerebbe su un palcoscenico improvvisato. Balletti, coreografie, feste nautiche e spettacoli fastosi furon fatti qui in varie epoche a cominciare dal 1652, in occasione delle nozze di Anna dei Medici con l'Arciduca Ferdinando d'Austria, fino a quella del 1811, in occasione della nascita del Re di Roma, figlio di Napoleone I e ad esibizioni anche recenti di danze ed esecuzioni corali che avevan più che altro bisogno di essere incorniciate da vaste radunanze di popolo. Ma questa volta non era il caso di tentare qualche cosa di simile. Il *Sogno* ha bisogno di un pubblico raccolto e di uno scenario limitato dove il protagonista ha da essere il bosco entro il quale si svolgono tutte le bizzarrie le avventure e i sogni di una notte incantata.
Reinhardt cominciò a studiare il giardino un po' da per tutto: angoli deliziosi di verdura e di mistero ne trovò parecchi: ma qui bisognava pensare a molte cose: che ci fosse un sufficiente spazio per il pubblico, che l'accesso non riuscisse troppo difficile, che l'acustica rispondesse alle esigenze della rappresentazione, che la prospettiva fosse tale da permettere una degna coreografia all'ultimo quadro per il corteo con le fiaccole che si svolge in onore di Teseo e d'Ippolita. Il piazzale del Nettuno è parso corrispondere assai bene a tutti questi requisiti: Reinhardt ne ha fatto, addirittura, un teatro all'aperto modello. Per un pubblico ristretto sarebbe stato possibile ripetere quello che Reinhardt ha fatto nel suo giardino di Salisburgo, dove gli spettatori cambiavano di sede quattro volte. Qui per un uditorio di più che duemila persone la cosa non era fattibile. Del resto, poco male se la reggia di Teseo o la casa di Quince non sono veristicamente riprodotte come su un teatro normale. Nei cinque atti del *Sogno* il primo e l'ultimo possono esser considerati come il prologo e l'epilogo di tutto il lavoro: la parte essenziale si svolge nel bosco.
Si sa come procede l'azione.
La favola che lo Shakespeare tolse in parte dal Chaucer, da leggende e tradizioni popolari, è tutta intessuta di leggiadra poesia: non v'è epoca storica, non v'è limitazione di tempo: tutto è leggenda e piacevole bizzarria, intercalata dai sospiri d'amore di cui un po' si fa giuoco anche il poeta, dalle mariuolerie di Puck e dalle asinerie di Bottom e dei suoi compagni di lavoro e d'arte. Per render

gradevole un tal lavoro a un pubblico moderno bisogna renderlo con leggerezza, dargli veramente l'apparenza e, si potrebbe dire, anche la sostanza del sogno: al che Reinhardt ha inteso, servendosi della traduzione fedele, stringata ed elegante di Paola Ojetti e valendosi non soltanto di tutte le risorse che gli forniva l'amenità e il mistero del parco centenario, ma anche dei leggiadri costumi disegnati da Titina Rota con sapore veramente fiabesco, e degli attori più adatti che Guido Salvini gli aveva via via proposto e che egli è andato da sé ad ascoltare, per potersi fare un'idea del loro modo di recitare e delle loro attitudini alle parti che dovevano esser loro affidate.
L'attore che più colpì Reinhardt e che egli scelse, si può dire fra i primi, fu Memo Benassi che gli parve un Oberon ideale, poi il Lupi, un faceto, caratteristico Bottom, poi la Maltagliati, una squisita Regina delle Fate, la Ferrati, Elena, la Ciapini, Hermia... tutto un battaglione di attori veramente imponente: eppoi danzatori, danzatrici, corifei, comparse. Poche volte, forse mai, si è avuto in Italia uno spettacolo all'aperto formato con una compagnia così numerosa, con tanta ricchezza di mezzi, con sì perfetta disposizione di luci, con una orchestra così densa e disciplinata, qual è la Stabile fiorentina, che sotto la direzione del maestro Gui, dà il concorso inestimabile della musica mendelssoniana a questa rappresentazione che è, veramente, tutta musica di suoni, di colori e di parole...
Di fronte a un compito ben diverso si è trovato Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva* nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce. Forse il direttore del «Vieux Colombier» non avrebbe mai pensato a inscenare una sacra rappresentazione, se gli organizzatori del «Maggio Musicale Fiorentino» non avessero scelto di proposito proprio lui. Qualcuno si è doluto che per metter su uno spettacolo così popolarmente italiano si sia incaricato uno straniero. Ma, in realtà, Copeau non è uno straniero per nessuno: è un innamorato del teatro che ha messo in scena con lo stesso entusiasmo Romains, come Shakespeare e Molière, senza badare all'immediato successo, senza preoccupazioni che fossero estranee all'arte.
C'eran poche occasioni opportune come questa, per lui. Non mancheranno certamente le censure agli organizzatori del «Maggio» sul programma e anche sul modo con cui è stato svolto, ma non si potrà negare che le cose siano state fatte con una larghezza straordinaria. Tanto il *Sogno*, quanto *Santa Uliva* erano due spettacoli che contavano più che altro sulla loro essenza artistica e sulla maniera con la quale due registi famosi avrebbero saputo realizzarli. Copeau avrebbe domandato anche meno di quello che gli hanno dato.
– Non c'era bisogno che mi dessero – diceva – degli attori di primo piano: mi sarebbero bastati degli attori modesti; qui si tratta di fare una coreografia, di creare un'atmosfera, di far rivivere il pubblico nell'ingenuo misticismo dell'epoca. E salvo Sant'Uliva, che dev'essere una creatura «d'élite», gli altri attori scompaiono un po' nel quadro generale.
La creatura «d'élite» è stata scelta in Andreina Pagnani: lo stile della sua arte, la bellezza un po' melanconica della sua espressione hanno certo contribuito alla scelta. Perché Sant'Uliva è un personaggio «sui generis».
Personificazione della purezza e della virtù eroica, Uliva, per non cedere al padre, l'Imperatore Giuliano, che vorrebbe impalmarla per la speciosa ragione che nessuna donna come lei rassomiglia alla defunta sposa, si lascia ardere le mani su un braciere, quelle mani che sono l'innocente oggetto della concupiscenza paterna. Cacciata dall'Imperatore fra le belve del bosco, Uliva prega umilmente il Signore:

Signor del tutto, o divina potenzia,
Prego mi dia fortezza e pazienza.

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

rincuora

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

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

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

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

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

accoglie Uliva e la conduce all'Imperatore, che riconosce in lei sua figlia. Uliva racconta al padre commosso le sue disavventure. Giuliano, pentito anch'esso, dopo aver riunito la figlia allo sposo, e aver ottenuto l'assoluzione papale ordina che tutti i poveri e i derelitti siano accolti e aiutati come fratelli. Quella di Uliva è una soave figura che vive, tuttavia, più che nelle sue parole, nel mistico alone di leggenda che la circonda. Infatti in lei non c'è niente di storico (lo avvertì anche il D'Ancona): essa è solo il prodotto di una lenta elaborazione della fantasia poetica popolare, una successiva agglomerazione di elementi romanzeschi, dove la virtuosa regina assume, per il sublime esempio che dava di sé, come figlia, come sposa e come madre, l'appellativo di Santa.
Dei vari episodi amalgamati a formare la *Rappresentazione di Santa Uliva* il più curioso può apparire quello dell'innamoramento innaturale del padre per la figlia. Questo tuttavia si trova di frequente nelle tradizioni popolari, nelle favole e nelle novelle e poemi che hanno affinità di soggetto con queste e il D'Ancona, che ha per il primo pubblicato questa Sacra Rappresentazione, certamente fiorentina o almeno toscana, ne cita vari esempi.
Ma tutto il dramma è costituito di episodi, come si è detto, legati fra loro soltanto dalle didascalie: non era facile compito presentarlo a un pubblico moderno in maniera degna senza toccarne troppo la grazia ingenua. A questo compito di riduttore si è accinto Corrado D'Errico con molta delicata cura; Copeau si è servito di questo testo per la rappresentazione ed ha, a sua volta, creato, con l'aiuto di André Barsacq, una specie di palcoscenico circolare, attorno al pozzo centrale del chiostro, dove l'azione si svolge con continuità, camminando, per così dire, coi personaggi che vengono illuminati via via nei vari punti che voglion essere la reggia, il bosco, la riva del mare e così via e dove le azioni mimiche e coreografiche tengono luogo di passaggio da un quadro ad un altro. Si capisce che in questo spettacolo, se uno degli elementi essenziali è la luce artificiale, l'altro è la musica che accompagna l'azione. Pizzetti ha scritto una partitura «ex novo» con fervore. Copeau e Reinhardt han trovato certamente fra Santa Croce e Boboli pane per i loro denti. Auguriamoci che da questa loro prova nasca nei nostri giovani registi lo stimolo ad una nobile gara

per altri spettacoli da organizzarsi all'aperto in un paese qual è l'Italia, dove i luoghi di una grande bellezza naturale e di una grande suggestione storica od estetica non mancano davvero.

1933.05.26	«Gazzetta del Popolo»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Shekespeare, Santa Uliva e due regie*

Firenze, maggio

Per mettere in scena sei opere liriche italiane, un dramma italiano e uno di Shakespeare, il comitato del «Maggio fiorentino» è ricorso – oltre che naturalmente a cantanti, attori, orchestre e cori tutti italiani – a sei direttori d'orchestra italiani a sei scenografi italiani, fra i quali ultimi si sono avute eccellenti rivelazioni. Solo per i registi il Comitato ha creduto di chiamare, accanto a due italiani (Forzano e Salvini), tre stranieri: Carl Ebert per due melodrammi, Max Reinhardt per il *Sogno d'una notte di mezza estate*, e Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva*.
Nomi, questi ultimi due, così illustri da giustificar l'eccezione: quello di Max Reinhardt è, come tutti sanno, il più famoso della Germania; e quanto a Jacques Copeau, nessuno ignora che egli è stato ed è il maestro della nuova, e più raffinata, regia francese. Resterebbe soltanto – «soltanto» per modo di dire – da riproporsi la questione se l'arte della regia sia qualcosa di trasportabile, di traducibile da un paese all'altro; e ancora, se convenga imporre stabilmente, ad attori nostri, metodi stranieri. Ma il problema, appunto perché attualissimo e importante, è troppo grave per sbrigarcene qui; ci ripromettiamo di tornarvi sopra un'altra volta. Ed è anzi proprio per trattarlo con ogni possibile conoscenza di causa, che aspettiamo d'aver fatto anche l'esperienza di questa novissima prova fiorentina.
La quale prova potrà avere un'importanza singolare. Perché, se altre volte abbiam visto i risultati ottenuti, in bene ed anche in male, da un regista straniero a capo d'un dato gruppo d'attori italiani , sarà questa la prima volta che potremo vedere, a ventiquatt'ore di distanza, *lo stesso gruppo* d'attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da *due* maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo, come il Reinhardt e il Copeau.

***

Il semita austriaco Max Reinhardt è un eclettico. Fra il gruppo dei registi europei che, in questo nostro secolo, hanno bandito un loro preciso verbo e il gruppo di quegli altri che non muovono da alcuna idea preconcetta, rinnovando volta per volta la propria visione e i mezzi per esprimerla, egli tiene decisamente per il secondo.
A rappresentare, in poco più di trent'anni, molte centinaia di lavori dai più antichi ai modernissimi, Reinhardt si è servito di tutti gli strumenti. Direttore di quattro teatri a Berlino e di uno a Vienna maestro di *Festspiele* e di scuole d'arte scenica, ecc., ecc., egli ha accettato non solo teatri grandi e teatri minimi, teatri da cinquemila spettatori e teatri per trecento persone; ma ha portato le sue compagnie sulle piazze – come in quella del Duomo di Salisburgo – e nei cortili, in sale di castelli e nell'interno delle cattedrali. Facendo avanzare il palcoscenico fino in mezzo al pubblico, accettando dai Giapponesi quei loro pontili per cui la scena comunica con la platea, portando l'*Edipo Re* di Sofocle addirittura nell'arena di un circo, Reinhardt ha risospinto violentemente gli spettatori a partecipare, e quasi a mescolarsi, al respiro del quotidiano miracolo scenico. Passando dalle commedie salottiere agli spettacoli di grandi masse, da visioni mondane e paganeggianti ad appelli almeno intenzionalmente cristiani, non ha arretrato davanti a nessun meccanismo e a nessun trucco (palcoscenici girevoli e prodigi luminosi erano già affar suo, quando ancora nel resto d'Europa se

ne parlava poco o nulla); mentre altre volte, all'occorrenza, s'è rivolto alle espressioni più semplici e lineari, classiche ovvero primitive.
E questa volta eccolo dunque fra noi. Lo incontriamo adesso in uno stanzone rustico e ancor privo d'intonaco, al primo piano del rinnovato Politeama Fiorentino. Seduto dietro a un tavolo come un professore in cattedra – *professor Max Reinhardt*, dicono i manifesti tedeschi –, sta scrutando attraverso un paio di occhiali di tartaruga il copione disseminato di minuscole didascalie, che va confrontando col «gioco» dei nostri attori. I quali parlano, ohimè, una lingua ch'egli non intende: ma egli conosce da tanto tempo, e così da [vicino?], i personaggi ch'essi incarnano! È la prima volta che Reinhardt vede Lupi e Almirante, la Magni e la Maltagliati; ma Bottom e Flute, Puck e Ippolita, sono, può ben dirlo, suoi amici di giovinezza. Chi non avesse paura delle parole scandalose potrebbe andare anche più in là; potrebbe dire che, se per metà son figli di Shakespeare, per l'altra metà son figli suoi: tanto egli li ha avviati, travestiti, truccati, fatti rivivere a suo modo, e in certo senso rimessi al mondo.
Nessun tormento, nessuna inquietudine traspare dalla faccia del maestro nell'atto che ascolta le battute dei suoi nuovi allievi: spira anzi, da quella fisionomia, una calma imperturbabile, eccezionale fra la nervosa gente di teatro, e che è, dicono, la sua prima, corroborante virtù. Come appunto chi abbia già dinanzi allo sguardo la chiara, sicura visione del quadro da tradurre a vita vivente, Reinhardt si rivolge via via a Guido Salvini, collaboratore e interprete seduto accanto a lui, per dare una spiegazione, suggerire una intonazione, soprattutto indicare un atto o una smorfia, col gesto pacato e dominatore, di chi conosce la strada e non ha dubbi. E nulla è così fresco e ingenuo come la risata di bambino, in cui il maestro per primo prorompe davanti alla battuta comica pronunciata dall'attore; quasi egli non l'avesse, sino a oggi, udita mai.

***

Ma se Reinhardt, a mettere in scena il *Sogno* scespiriano nel giardino di Boboli, si ritrova visibilmente come in un suo vecchio parco di cui conosca tutti gli angoletti e tutti gli abitanti, Jacques Copeau alle prese con *Santa Uliva* sembra nella situazione precisamente opposta.
Jacques Copeau è un asceta del Teatro. Se Reinhardt v'è giunto, come di regola, ancor giovanissimo e dalla gavetta, ossia dalla schiera degli attori, Copeau v'è arrivato a trentacinque anni, dalla Letteratura – e quale Letteratura! Quella della *Nouvelle Revue Française*. Tanto Reinhardt, pur nel suo eclettismo, è magico, colorito e prestigioso, altrettanto Copeau è nudo ed essenziale; tanto Reinhardt dà, spesso se non sempre, importanza all'elemento visivo (*thèatron* da *thèomai*), altrettanto Copeau riduce al minimo le suggestioni esteriori per affidarsi allo Spirito e al suo messaggero, il Verbo. Reinhardt è un orgiastico, Copeau un mistico; Reinhardt punta sullo spettacolo (da *spectare*), Copeau sul dramma. La fede di Reinhardt nel Teatro è sovranamente umana; quella di Copeau è di natura religiosa.
Perciò, almeno stando a quanto si può presumere, il Comitato del «Maggio fiorentino» non ha male esercitato la sua scelta, affidando la *féerie* scespiriana a Reinhardt, e la sacra rappresentazione a Copeau. Ma è evidente che quest'ultimo ha da superare, nel caso presente, difficoltà ben più gravi che non siano quelle del collega tedesco. Jacques Copeau non si ritrova, come Reinhardt, in casa sua, con in mano un vecchio copione già studiato e spremuto e portato una quantità d'altre volte al successo; si trova di fronte a un'opera vergine, acerba, delicata, tutta esili sfumature e gracile incanto; un'opera in versi, e quali versi!, ottave toscane di sapore ancora quattrocentesco; un'opera infine che, a offrirla ad un pubblico d'oggi, appare piena di rischi e dubbi.
La leggenda della perseguitata Uliva, appartenente a quel fondo, ben più fiabesco che agiografico, comune suppergiù all'intera Europa medievale, è stata qui ripresa dall'anonimo fiorentino con grandissima grazia ma, tutti lo sanno, senza nerbo propriamente drammatico; svagata e sbriciolata in cento episodi, dove, all'infuori della soavissima Uliva, gli altri personaggi son fantocci, in gran parte grotteschi, e costretti in minime apparizioni e subitanee sparizioni. Opera che doveva, a suo tempo – ossia in un'età in cui il gusto del dramma sacro già si intrecciava con quello delle

«moresche», dei lieti intermezzi allegorici, e delle danze fastose che il Rinascimento amava – contare essenzialmente anche sulla musica e sulla coreografia. Come ritrasportarla fino a noi?
C'è voluta la baldanza di un giovane scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, per potare il dramma di tutte le sue esuberanze, ripetizioni, insistenze, sminuzzamenti, rifacendo la sua prima parte ed adattando la seconda, senza sciuparne il profumo, né togliergli alcuno degli elementi significativi. Ma resta a vedere come riuscirà il Copeau, nella cornice obbligata del Chiostro di Santa Croce, a ridare agli spettatori il senso di quest'opera. Alla quale si son conservati, naturalmente, commenti musicali (commessi al Pizzetti), ed intermezzi di danze; ma riducendo gli uni e le altre alla più spirituale sobrietà; e respingendo l'insieme (se non abbiam capito male) in un'atmosfera alquanto più primitiva ed arcaica di quella in cui l'opera fu concepita, ossia verso l'ultimo Medio Evo, piuttosto che incontro al primo Rinascimento.
Le due rappresentazioni avranno luogo all'aperto; che Puck e Santa Uliva ci impetrino un bel cielo stellato.

1933.05.30	«La Nazione»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*«Il sogno di una notte di mezza estate» nel Giardino di Boboli*

La novità dello spettacolo, i nomi solenni di Guglielmo Shakespeare autore della commedia *Il sogno d'una notte di mezza estate* e di Felice Mendelssohn che l'ha commentata musicalmente, la suggestiva bellezza del reale Giardino di Boboli ove verrà eseguita, il concorso di attori drammatici insigni, della nostra magnifica Orchestra diretta dal M.o Fernando Previtali e del Coro del R. Conservatorio di Musica diretto dal M.o Marino Cremesini, la presenza di un regista di fama mondiale quale Max Reinhardt, costituiscono una tale attrattiva che ben può immaginarsi quale sarà la folla di spettatori che vorrà assistere, domani sera, alla prima del *Sogno di una notte d'estate*.
Da giorni e giorni ferve la preparazione del grande spettacolo che sarà reso con perfezione assoluta in ogni sua parte scenica, drammatica e musicale. Il giovane e valoroso Maestro Fernando Previtali, artista oltremodo serio e studioso quanto modesto, si è prodigato con infinito amore, con fervido zelo, con assidua pazienza, alla concertazione dei quattordici brani musicali che accompagnano la recitazione della commedia shakespeariana curandone ogni particolare ed ottenendone bellissimi effetti, come era da aspettarsi da un maestro di cui ormai tutti, a Firenze, conoscono la viva intelligenza artistica, la vasta cultura e la pratica della direzione orchestrale. Sarà dunque, quello di domani sera, un avvenimento artistico della più alta importanza.

1933.05.30	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Maggio Musicale Fiorentino. Domani sera in Boboli il «Sogno d'una notte d'estate»*

L'avvenimento più tipico di questo fortunato Maggio Musicale Fiorentino è dunque fissato per domani sera, nel giardino di Boboli. In uno degli angoli più pittoreschi e suggestivi, vi si rappresenterà, com'è noto, il poema shakespeariano Il sogno di una notte di mezza estate, *sotto la regia di Max Reinhardt, e con la musica – è bene ricordarlo, per quanto il manifesto trascuri di dirlo – di Felice Mendelssohn.*

Questo eccezionale spettacolo, la cui preparazione ferve ininterrottamente da circa un mese sotto la personale direzione del grande regista tedesco, si presenterà in una forma assolutamente perfetta da tutti i punti di vista.

La interpretazione della fantastica opera è affidata ad un assieme di artisti di bella notorietà, che ci piace qui ricordare con le parti loro affidate per dare un'idea al pubblico di tale eccezionale complesso artistico: Teseo dunque sarà Carlo Lombardi; Ippolita Cele Abba, la valorosa sorella di Marta Abba; Egeo, Guido Riva; Lisandro, Giovanni Cimara, fratello di Luigi, attore di bella prestanza; Demetrio, Nerio Lombardi, prim'attore nelle due passate stagioni con Maria Melato; Ermia, Rina Morelli, una intelligente, giovane attrice fiorentina; Elena, Sarah Ferrati, altra elegante e valente attrice fiorentina; Filostrato, Cesare Bettarini, attore fiorentino, di bella linea, che ha recitato quasi sempre a fianco di Emma Grammatica; Peter Quince, Armando Migliari, attore ben noto, di distinta compostezza; Nick Bottom, Ruggero Lupi, di cui si ricordano tante caratteristiche creazioni; Francis Flute, Luigi Almirante, uno dei più divertenti «brillanti» della nostra scena di prosa; Tom Snout, Luciano Mandolfo; Robin Starveling, Giuseppe Pierozzi; Sung, Eugenio Coppabianca; Oberon, Memo Benassi, artista di grandi mezzi che tutti conoscono; Titania, la deliziosa Evi Maltagliati; Puck, Eva Magni, e la Fata, Giulia Puccini.

Le altre fate, per quanto il manifesto non lo dica, sono impersonate da alcune bambine del Teatro della Fiaba, che gentilmente si prestano e cioè: Giugnola Poggi sarà Fior di Pisello; Lisetta Valgiusti sarà Ragnatela; Anna Guerri, Tignola, e Sofia Guerri, Grano di Senapa.

Fra le danzatrici soliste figura la molto apprezzata ballerina Bianca Gallizia. Numeroso sarà il corpo di ballo.

È costituito da oltre cento voci il Coro del Conservatorio «Cherubini», diretto dall'egregio maestro Marino Cremesini.

La magnifica orchestra fiorentina avrà sul podio un giovane e già illustre direttore: il maestro Fernando Previtali, che ha concertato con squisito senso artistico le meravigliose pagine dello spartito di Mendelssohn.

La parte coreografica, che in un'opera fantastica come il Sogno *è d'una importanza sostanziale, è stata curata da Angela Sartorio; mentre i costumi, che si dicono, di fantasmagorico effetto, sono di un'artista veramente squisita, Titina Rota.*

Sappiamo che ieri sera alla prova generale il grandioso spettacolo è apparso completo nelle sue vaste linee definitive e nei suoi più minuti particolari, suscitando nel ristretto pubblico dei privilegiati, il più vivo senso di ammirazione.

***

La Presidenza dell'Ente Autonomo del Politeama Fiorentino V.E. II, avverte il pubblico che per gli spettacoli all'aperto, i biglietti corrispondenti alle prenotazioni per cuponi dovranno essere ritirati al Movimento Forestieri non più tardi delle ore 12 dei giorni fissati per le varie rappresentazioni; poiché dopo tale ora i biglietti non ritirati saranno posti in vendita.

Avverte inoltre il pubblico che per gli spettacoli in Boboli, l'ingresso, con annessa biglietteria, sarà unico, dal portone principale di Palazzo Pitti e sarà aperto alle ore 20.

Poiché lo spettacolo avrà inizio alle ore 21 precise, e il luogo della rappresentazione dista qualche centinaio di metri dall'ingresso, si raccomanda al pubblico di giungere con un congruo anticipo sull'ora fissata. Le automobili dovranno sostare sul piazzale esterno di Palazzo Pitti, non essendo in modo assoluto consentito l'accesso delle macchine nel Giardino.

1933.05.31	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Maggio Musicale Fiorentino. «Il sogno d'una notte d'estate» stasera nel Giardino di Boboli sotto la direzione di Max Reinhardt e con la musica di Mendelssohn*

Dunque per stasera, alle ore 21 precise, è fissata nel Giardino Reale di Boboli, nell'Anfiteatro che si apre dinanzi alla vasca del Nettuno, la tanto attesa rappresentazione del Sogno di una notte d'estate *di Guglielmo Shakespeare, nella traduzione italiana di Paola Ojetti, sotto la direzione artistica di Max Reinhardt.*

È inutile ricordare il valore di Max Reinhardt, l'insigne regista tedesco che fu già l'anno scorso con la sua compagnia nella nostra città, che ha allestito spettacoli di un interesse artistico eccezionale in Germania, in Austria e un po' dappertutto e che al Sogno *shakespeariano, da lui già rappresentato all'aperto a Salisburgo, ha dedicato una passione ed una cura tutte speciali che, naturalmente, non son mancate neanche alla preparazione dell'odierna edizione fiorentina: infatti, da oltre un mese Reinhardt dedica la sua attenzione a questo spettacolo. Egli ha scelto gli attori più adatti e il luogo più acconcio nel giardino più bello d'Italia.*

Gli attori, che piglieranno parte a sì eccezionale rappresentazione, sono tutti molto noti e molto apprezzati.

Memo Benassi sarà Oberon, il Re delle Fate; Titania, sua sposa, Evi Maltagliati; Lisandro, Giovanni Cimara; Demetrio, Nerio Lombardi; Teseo, Carlo Lombardi; Ippolita, Cele Abba; Egeo, Guido Riva; Filostrato, Cesare Bettarini; Bottom, Ruggero Lupi; Flute, Gigetto Almirante; Snout, Luciano Mondolfo; Robing (sic) Giuseppe Pierozzi; Snug il Coppabianca; Quinzio, Armando Migliari; Ermia, Rina Ciapini Morelli; Elena, Sarah Ferrati; Puck, Eva Magni; le fate: Giulia Puccini e le piccole attrici del Teatro della Fiaba: Giugnola Poggi, Anna e Sofia Guerri e Lisetta Valgiusti.

Le danze saranno regolate da Angela Sartorio; la prima ballerina sarà la valentissima Bianca Gallizia, il primo danzatore Carletto Thieben. Numerosissime le danzatrici e le comparse.

Le suggestive musiche di Mendelssohn saranno eseguite integralmente dalla nostra Orchestra Stabile sotto la direzione del valoroso M.o Ferdinando Previtali. I numerosi Cori saranno diretti dal M.o Cremesini.

Lo spettacolo è stato diviso da Reinhardt in due parti e riuscirà senza dubbio di una bellezza e completezza eccezionali.

1933.06.00	«Scenario»	Anno II n. 6	*Sogno di una notte di mezza*	Paolo Milano	*Fiaba e dramma sacro*

			estate		

Un pendio erboso, uno spiazzo e una doppia scalea del Giardino di Bòboli.
Il parco fiorentino, che offre il quadro di una natura lungamente ed esemplarmente civilizzata, pareva chiamato più che ogni altro luogo ad ospitare la favola umanistica e nordica, lo shakespeariano *Sogno di una notte d'estate*. Due lecci fronzuti vi segnano idealmente la linea del boccascena, siepi arbusti e praterelli offrono nascondigli, consentono ogni varietà al movimento; il cielo notturno sovrastante e, attorno, le brezze gli odori e i chioccolii del giardino, avviano intanto chi guarda e ascolta verso un'aria trepida e poetica.
L'arte del *Sogno* sta tutta nell'equilibrio fra due opposte ispirazioni. C'è il regno delle fate, con sovrani Oberon e Titania, luogo incantato dove danzano gli elfi e occhieggiano le lucciole, dialoghi e azioni sceniche che stanno ad ogni istante per sfumare nella pantomima colorata, nel giuoco di luci e di musiche. E vi è la farsesca vicenda degli artigiani ateniesi (Bottom il tessitore e i suoi compagni, il falegname, lo stipettaio, il racconciatore di mantici, il sarto), che allestiscono la recita per le nozze regali di Ippolita e Tèseo: scurrilità spassosa, grottesca dabbenaggine, quiproquo tic smorfie e paure, tutto un mondo vivo, eppur caro a quel pubblico di cui il poeta tiene qua e là conto.
Su questi due spunti estremi e contrapposti Max Reinhardt ha fondato la sua interpretazione e la sua regìa. Fate color di foglia, dalle molte esili braccia che spiovono come rami di salice, genietti striduli, improvvisi canti e chiarori lunari, il tutto preludiato, punteggiato e conchiuso dalle musiche di Mendelssohn, celebre compendio dello stato d'animo dei Romantici di fronte a Shakespeare. Dall'altro lato, i popolani che si improvvisano comici, la cassa col vestiario trascinata buffonescamente per la guazza dei prati, le risse per un niente, l'enfasi marchiana, che è culminata nella recita finale della *Breve e noiosa scena tra il giovane Piramo e la sua amante Tisbe, un'allegria tragicissima*. Qui Reinhardt ha spiegato ancora una volta tutti i suoi celebrati mezzi di conquistatore di pubblici. Dopo il fastosissimo corteo e la fiaccolata nuziale, lo sketch degli artigiani ha svagato tutti gli occhi e mosso ognuno alle risa, in un inseguirsi di lazzi, di trovate sceniche.
Ma l'arte del *Sogno* e di Shakespeare, quella che (si voleva dire poco fa) non è propriamente né caricatura né fantasia? Quest'arte si accentra nelle due coppie d'amanti (Lisandro ed Ermia, Demetrio ed Elena...: tre coppie, se vi si aggiunge lo sfondo decorativo dei fidanzati regali), tra i quali tutti i possibili incroci della passione, della ripulsa, del dispetto amoroso si combinano uno dopo l'altro con intreccio geometrico.
Qui non vi è soltanto arabesco, e c'è più assai che ironia: *«Se poi si trova simpatia nella scelta d'amore, la guerra, la morte o i mali entrano in campo: a far che la felicità passi come un suono, si dilegui come un'ombra, non duri che l'istante d'un sogno, svanisca come il lampo che in una cupa notte rischiara d'improvviso il cielo e la terra, e prima che qualcuno abbia detto 'guardate!' le tenebre l'hanno ringhiottito: tanto presto tutto ciò che è splendente ricade nel caos»*.
Questa fuggevolezza, questa lievità, queste fatiche d'amore guadagnate e perdute, e l'oggetto della passione mutato ad un volger d'istante, e quell'attesa di nozze che pure gli endecasillabi shakespeariani macchiano ogni tanto di malinconia, sono il fulcro della commedia, la sua poesia vera, ciò che unicamente armonizza e giustifica i due spunti estremi dei quali si è detto; e sono ciò che Reinhardt ha propriamente mancato di esprimere.
Sarà forse che questa poesia si rivela, per bocca soprattutto di Lisandro e di Puck, in versi che anche un'ottima traduzione (come l'attuale di Paola Ojetti) rende approssimatamente, e che poi, già nel testo ridotto da Reinhardt, erano stati esclusi. Sarà la quasi insormontabile difficoltà per un regista straniero di concertare le finezze di una recitazione in lingua non sua; e sarà infine la timidezza con cui gli attori si studiavano di assumere una statura vocale consona al luogo dello spettacolo.
Se il cronista di un quotidiano (il quale del *Sogno* avrà magari fatto la conoscenza in questi giorni) ha potuto scrivere che nella commedia *«varie azioni si intrecciano senza chiaro significato ... e occorre uno sforzo non comune per cogliere la superiore unità dello spirito shakespeariano»*, una qualche intima manchevolezza dell'interpretazione deve pure averlo spinto ad addebitare così

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

*

La Rappresentazione di Santa Uliva, tardo frutto del dramma cristiano dei primi del Cinquecento e da allora non più recitata, offriva a Jacques Copeau i più sottili problemi di regìa. È vero che la pittura religiosa quattro e cinquecentesca gli presentava una versione visiva, e spesso addirittura scenica, dei motivi stessi che ispirarono l'anonimo autore di *Santa Uliva*. Così di questa Rappresentazione come di quei quadri, il sentimento religioso non è certo il fulcro: l'artista accetta devotamente dalla tradizione una storia edificante e lo spirito cristiano che l'accompagna, ma l'essenziale per lui consiste, lì nel dipingere, qui nello sceneggiare, una vicenda ricca di spunti.
È vero anche che il testo a noi giunto di questo tardo «mistero» possedeva ben poco di quella speditezza drammatica, di quella concisione e di quella legatura che modernamente si esigono da uno spettacolo; ma a questo ha cautamente provveduto un giovane scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, con un'opera che si potrebbe pittorescamente assomigliare a quella che certi singolari maestri d'ago compiono su stoffe o arazzi di pregio maltrattati dai secoli.
L'intuito di Copeau è stato innanzi tutto fermo e felice nell'individuare il tono da dare a tutta la recita: di storia sceneggiata, di pittura speditamente parlante e semovente. Né estasi misticheggiante, né pantomima decorativa; ma (non lontano forse dagli intenti del poeta anonimo) un piglio di narratore che trapassa via via dall'uno all'altro dei nodi drammatici, chiedendo al pubblico adesione umana, sul presupposto della simpatia religiosa.
Il luogo prescelto era il secondo Chiostro della Chiesa di Santa Croce, e il problema di topografia scenica era complesso, nella difficoltà di risolvere e di connettere le numerose «mutazioni» del dramma. Scartata l'idea di adattare a «mansioni» le arcate del loggiato, Copeau ha aggruppato tutto lo svolgimento su una piattaforma costruita attorno al pozzo che è al centro del Chiostro; ai quattro angoli i luoghi principali dell'azione, e i ponticelli che li congiungono figurano le strade della terra, quelle che i personaggi percorrono per trasferirsi dall'uno all'altro reame, e dall'una all'altra stagione della vita. Sul più alto del loggiato, il Paradiso con le schiere angeliche e il trono da cui la Vergine parlerà alla devota sua Uliva.
Schema quanto mai semplice, eppure suscettibilissimo di invenzioni sceniche perché modellato, sullo spirito autentico del dramma. Si può solo dir che le musiche, i cori, gli a solo (le une e gli altri indovinati in sé), erano forse troppo frequenti. Il rischio che assai facilmente si corre in questi casi, è quello di rovesciare i rapporti: per cui l'azione scenica, a un certo punto, scade d'importanza, si sottopone alla musica, arieggia a melodramma. E qui tanto più grande è stato il pericolo, in quanto i commenti musicali recavano il segno di Ildebrando Pizzetti, e i costumi minori erano alquanto operistici. Sebbene qui non si voglia parlare che di regìa, un'eccezione va fatta per Andreina Pagnani, che nelle vesti di Uliva ha dato la miglior prova della sua carriera d'attrice. «*Altro non regna in te che umanitade*» – dice della giovane il Re di Castiglia: a questa gentilezza la Pagnani ha atteggiato la sua interpretazione, con accenti semplici, amorosamente studiati e raggiunti.

*

Le rappresentazioni del Maggio Fiorentino ci hanno concesso di veder lavorare, uno poco discosto dall'altro, due maestri della scena. Non soltanto abbiamo visto i risultati da ciascuno di loro ottenuti, ma anche seguito per qualche tratto la via che essi percorrevano per raggiungerli. Dopo molto scartare, ed esserci ben difesi dai giudizi eleganti e dalle deduzioni affrettate, ci è parso che

l’unico ammaestramento che se ne potesse trarre fosse suppergiù questo. Che il problema cruciale d’ogni e qualunque regìa è quello di una certa, personale *fedeltà* ad un testo, dapprima scelto con un atto di predilezione. Ogni deficienza o eccesso interpretativo nasce da un oltraggio a questa norma, così come ogni risultato d’arte viene dal rispetto per questo principio d’armonia.
La conclusione parrà bisvecchia, ma noi non ci vergogniamo di offrirla manzonianamente ai lettori di *Scenario*.

1933.06.00	In *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 130-132.		*Sogno di una notte di mezza estate*	Massimo Bontempelli	*Morte del nobile snobismo*

Fino a qualche decennio addietro – poniamo fin verso il 1910 – l’alta borghesia non era più intelligente, credo, né più colta di quello che sia ora; ma era fornita d’un certo snobismo, che fu molto utile ai fini della cultura artistica. Questa situazione non so a quando rimonti. Certo è che se, quando eravamo ragazzi, potevamo fare dieci ore di coda alle porte della Scala o del Costanzi o del San Carlo o del Regio o del Comunale e poi pigiare il loggione a batterci per Wagner (che allora voleva dire battersi per l’arte come sublimità di fronte all’arte come piccolo diletto) e poco più tardi per Debussy del *Pelléas*, questo poteva accadere perché nelle poltrone e nei palchi scintillava un’alta borghesia, che di Wagner e di Debussy non capiva niente, tal quale come oggi, ma pagava e ci stava e poi applaudiva per far bella figura.
Questa non era condannevole ipocrisia, era una forma di rispetto. L’alta borghesia non capiva niente di Carducci (che voleva dire la poesia come serietà di fronte alla poesia come divertimento da salotto) ma intuiva e compiva il dovere di prendere parte a tutti i segni d’onore che l’Italia ufficiale da una parte, e dall’altra i giovani, tributavano a quel grande maestro di nobiltà intellettuale. Non capivano la pittura, ma comperavano Mancini e stavano zitti; oggi s’arrogano di discutere Carrà e Sironi con la più impronta petulanza, e si rimettono con voluttà a comperare Irolli e Grosso.
La borghesia aveva l’arte del suo cuore: arte inferiore (pseudo-arte), arte addomesticata, il piccolo realismo; quell’arte che aveva la sua roccaforte a Milano. I ricchi avevano in cuor loro fatto una divisione netta. Al piano a terra i loro autori: mettiamo Giacosa, Rovetta. Ma poiché capivano che l’origine e lo spirito di quest’arte era piccolo-borghese, per salvare la propria superiorità ammettevano, un piano più su, l’«arte sublime», che bisogna fingere di capire. Lode alle anime loro benedette.
Oggi questa borghesia è diventata maledettamente sincera, cioè spudorata. Mi domando perché, mi domando che cosa è intervenuto.
Questa domanda me la son fatta in più tempi e congiunture. L’ultima fu una sera, che ho avuto la gran ventura di assistere (in Firenze tornata tutta incantata come al tempo di «quella gentilissima», nel giardino di Boboli) al *Sogno di una notte di mezza estate*; e la disavventura di sentire i commenti che ne facevano gentiluomini e dame, schiettissimi rappresentanti di quel ceto, in cui insieme si fondono la borghesia ricca e quella che fu l’aristocrazia.
Max Reinhardt aveva dal nero e verde della notte con tocchi di luce fatto nascere il senso dello spettacolo, trovato il colore dei sogni e mantenuto e variato per tre ore davanti a noi allibiti di commozione; con raggi e movimenti creato architetture pulite e labili, snodato in strofe verità tenerissime, fatte impalpabili le immagini della magnificenza, preso per i lembi la tunica della fantasia; ci accarezzava le mani e ci soffiava sugli occhi, per ridarci il *Sogno* come lo avevamo letto quando avevamo dieci anni.
Commento d’una gentildonna due file dietro la mia:

«Lo spettacolo è bello, ma la storia è un po' stupida».
Commento d'un gentiluomo mentre scendevamo la scalinata (io ero ancora imbambolato d'ammirazione) e sboccavamo davanti a Pitti:
«Dal lavoro m'aspettavo di più; sarà scritto bene ma non c'è sostanza».
(Aveva ragione Sabino. Sabino è un meccanico che quando ha tempo legge l'*Orlando Furioso*, e ha applaudito come un matto, dodici anni fa, alla prima dei *Sei personaggi* a Roma. Tre ore prima, arrivando con lui davanti a Pitti, al vedere quella distesa poderosa di macchine, m'aveva detto: «Guardi quella è una Rolls Royce... ecco due Hispano una appresso all'altra... quella laggiù è l'ultima Mercedes... Mi sa che non possa essere un grande successo»).
Sono certo che qualche decennio fa – in quel tempo che noi ragazzi s'era stati due giorni senza cena per poter andare in loggione a sentire *L'Oro del Reno* – il padre o la madre di quella dama e di quel gentiluomo non si sarebbero permessi di essere sinceri a quel modo.
L'interessante sarebbe capire le ragioni di questo tramonto della rispettosa ipocrisia, del fecondo snobismo dei ricchi di fronte all'inaccessibile miracolo della poesia.
Una ragione – non causa in profondo, ma insomma un motivo, una indicazione, dalla quale altri potrà risalire – è la seguente.
Quella vecchia borghesia ammetteva come ho detto (con gravei errore di estetica ma non importa) due piani dell'arte, l'arte per tutti i giorni, che lei capiva e gli piaceva; e più su l'«arte sublime», che non sentivano ma fingevano di ammirare, finzione ch'era una forma di rispetto lodevolissima e praticamente utile.
Tutt'a un tratto s'è scatenato sull'Italia un fenomeno vasto, il dannunzianesimo. (Non lo nego in blocco – nulla nella storia si nega, neanche la peste – certo anch'esso è nato da una necessità, ha adempiuto una funzione, che oggi noi non sappiamo valutare perché una delle sollecitudini nostre più vive è stata liberarcene). Il dannunzianesimo sulle prime ha trovato ostile il borghese, perché ci vedeva un elemento (extrapoetico) che gli pareva moralmente pericoloso. Ma poi tutt'a un tratto lo ha abbracciato con entusiasmo, quando ha creduto di vedere in esso il miracolo di un'arte, che lui borghese riusciva a sentire come sua, e insieme pareva avesse tutti i caratteri di quel sublime, che gli era sempre riuscito inaccessibile.
Quando il borghese, mercè il dannunzianesimo, credette di avere scoperto un'arte sublime alla sua portata, non ebbe più alcun ritegno. Il ricco per capire non aveva più bisogno di farsi prestare dal piccolo borghese *Come le foglie*. Se Wagner lo annoia, se Shakespeare gli pare stupido, la colpa non è più sua, è di Wagner e di Shakespeare. La simulazione dannunziana dell'«arte sublime» sortì perfettamente il suo gioco, riuscì uno dei fenomeni più badiali e singolari e interessanti che la storia della cultura ricordi.

Giugno 1933.

1933.06.01	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Giulio Bucciolini	*Il trionfale successo del «Sogno di una notte d'estate» nel magico incanto del Giardino di Boboli*

La grandiosa fantasmagoria
Lo spettacolo, magico e suggestivo, incominciò ieri sera dall'ampio declivio di Piazza Pitti, tutta brulicante, sull'un'ora, di automobili e di folla. Sembrava che Firenze intera fosse stata invitata dalla graziosa nostra Principessa di Piemonte ad una abbagliante, regale festa di corte. E, per quanto i cento occhi della pietrigna e glabra facciata del mirabile palazzo fossero senza luce, la verità vera

era proprio questa; tanto che appena nel vasto cortile dell'Ammannati si ebbe chiara la sensazione di essere davvero suoi ospiti; ospiti della augusta Principessa, che, deve sentirsi – e ci pare lo dimostri con tanta tenerezza – un po' fiorentina anche lei.
A chi entri nel meraviglioso giardino di Boboli dalla larga scalea che sale dal cortile – che la leggenda narra contenga nel suo vano l'intero Palazzo Strozzi – il luogo prescelto da Max Reinhardt per la rappresentazione all'aperto del *Sogno di una notte d'estate* appare su, in alto, sotto il cielo terso – Puck questa volta s'è comportato a dovere nei suoi scherzi di buffone pieno di buon senso! – tutto circonfuso di una luce verde, che sembra sorga misteriosa dalle arrotondate chiome dei lecci.
La via che si deve percorrere per arrivare all'incantevole poggiolo, su cui la bianca mole della statua dell'Abbondanza ricorda non solo le auspicate nozze del Granduca Ferdinando III con la principessa Vittoria della Rovere, ma anche la prosperità miracolosa che godeva Firenze, in un periodo nel quale l'Italia era oppressa dalla miseria e dalla fame, non è né breve né facile; ma ogni ardua salita si fa lieve, segnata com'è, con magiche rossigne fiammelle, fra pareti di verde, che ti trasportano, di colpo, in un mondo di sogno.
Così, quando giungiamo alla vasca del Nettuno, dove a ridosso del dio marino, scolpito da Stoldo Lorenzi, si elevano le ampie gradinate per il pubblico, un po' a pendio, ma forse non a sufficienza, perché la visuale del palcoscenico sia per tutti larga e completa; ci sentiamo già compresi dall'atmosfera fantastica e sognante, che la stessa bellezza del luogo suscita e crea.
Il palcoscenico è lì, davanti, nel bel mezzo dell'anfiteatro naturale, su tre piani, collegati da grandiose scalee con l'aspetto di una di quelle costruzioni architettoniche che tentano sui palcoscenici di raggiungere i più efficaci effetti della imponenza. Basta uno sguardo attorno e si capisce subito, come Max Reinhardt abbia saputo sfruttare questa grandiosità di linee architettoniche, che gli permettono di dare alle sue composizioni plastiche aria, spazio, luce per un respiro veramente ampio e una profondità non illusoria, come fra quattro mura, ma veramente reale e tangibile.

***

Già quando l'orchestra, che si nasconde fra le foglie di un leccio, uno dei due lecci che fanno da quinte al superbo palcoscenico, attacca la famosa «Ouverture» che Mendelssohn giovinetto sentì fiorire nella sua anima alla lettura del meraviglioso *Sogno* e se ne sentono le aggraziate melodie come lontane misteriose voci della campagna, tutto il pittoresco quadro che s'ha dinanzi s'anima di fantasie e di ombre.
E fra i lecci, anzi, su, nell'altura, dove il biancore della statua sembra un gioco di raggi lunari, senti quasi nascondersi la quadrata reggia di Teseo, duca d'Atene. E se volgi l'occhio, affinché l'illusione sia completa, vedi svettare fra le piante più alte la mole della Fortezza di Belvedere, che, nell'oscura notte, assume aspetti ancora più severi e dominanti.
Così non ti farà meraviglia che il corteo di Teseo e di Ippolita, regina delle Amazzoni, si snodi, giù per la collina, comparendo dallo scuro groviglio di rami, che nascondono – nei sei ormai ben certo – la reggia ateniese.
Per le tre scalee, il folto corteo, con in testa i principeschi promessi sposi, discende solenne alla luce fantastica delle torce, che giocolieri abilissimi volteggiano con effetti di luce suggestivi. I cortigiani si schierano, a gruppi, su per i gradini e nel prato, a piè delle scalee, si soffermano Teseo e Ippolita per dare a Filostrato, capo delle cerimonie, gli ultimi ordini sulle feste da imbastirsi in occasione sì lieta.
Ma ecco che il vecchio Egeo espone al Duca i suoi crucci: Ermia, la sua bella figliuola, ch'egli vuol dare in sposa a Demetrio, ama riamata d'ardente fuoco, Lisandro. O Ermia sposerà Demetrio o egli si varrà della sua autorità paterna per far della fanciulla quello che più gli aggrada. Invano Teseo supplica Ermia di obbedire al padre suo. Ella si consiglia con Elena, sua amica, che ama, non riamata, Demetrio e fugge col suo Lisandro da Atene.
Intanto ecco che una compagniuola di artigiani filodrammatici, Bottom, Quinzio, Snug, Flute, Snout

e Starveling si appresta a recitare per le nozze del Duca *La pietosissima commedia della tanto crudele morte di Piramo e Tisbe*, una tragedia spassosissima, una caricatura audace e ultramoderna, che si svolgerà in un prossimo ameno bosco, dove, per l'appunto, si danno convegno le fate con a capo Oberon e Titania loro sovrani.
Siamo al secondo atto; ma l'azione non s'interrompe. Scendono dai greppi decine e decine di fate leggere, vivide, aeree. Tra Oberon e Titania c'è un piccolo dissidio: di ritorno dall'India Titania ha un garzoncello grazioso al suo servizio; Oberon gliel'ha chiesto invano e per vendicarsi della capricciosa consorte ordina a Puck, che sorge di sottoterra agile e verde come un fil d'erba, di trovare il fiore che dovrà farla innamorare di chi prima le compaia davanti. E siccome, lì, nel bosco Demetrio insegue Ermia e a sua volta è inseguito da Elena, la quale si dispera perch'egli non l'ama, Oberon ha pietà della vezzosa donzella e ordina a Puck di ungere col prodigioso succo le palpebre di Demetrio, come a Titania, in modo ch'egli si innamori tosto della ragazza che lo ama. Ma Puck, sventatello, scambia Lisandro per Demetrio e fa quindi a lui abbandonare Ermia per Elena. Oberon cerca di riparare l'errore e bagna egli stesso le palpebre a Demetrio, sì che Elena si trova ad un tratto desiderata da tutti e due. E anziché gioirne teme una beffa e si dispera. Ed anche Ermia abbandonata si dispera. E i quattro giovani si cercano e si sfuggono in una caccia vivacissima nel bosco.
Ma Puck ha delle iniziative personali e vuole divertirsi un po' anche per conto suo; e allo scopo di spaventare gli artigiani tutti affaccendati per la recita, pone sulle spalle del rustico Bottom una ridicola testa d'asino, che li mette infatti in fuga disordinata.
Intanto dal prato ove s'era assopita, ecco sorgere la incantevole Titania, che, al vedere Bottom, d'un subito se ne innamora. E tanto è lieta e felice di questa sua conquista… asinina, che chiama a sé le fate, fa intonar loro canti ed accennar danze e al passo saltellante di un girotondo se lo fa condurre sotto il discreto suo pergolato.
E siamo con questa scena alla metà del terzo atto ed all'inizio della seconda parte per la netta e pratica divisione fatta dal Reinhardt del lungo e complesso poema.
Oberon, distratta così Titania dal garzoncello, se lo piglia al suo servizio e sentendo pietà della sua folle passione per quel mostro di Bottom vuole da tale odiosa imperfezione guarirle gli occhi. Ciò che infatti avviene e riporta la felicità fra i due sposi regali. Ma anche ai quattro giovani Puck rende il saggio raziocinio e le due coppie, Lisandro ed Ermia e Demetrio ed Elena, si uniranno felici lo stesso giorno che Teseo impalmerà la bella Ippolita. E gli artigiani di Atene potranno finalmente recitare in loro onore la grottesca commedia di Piramo e Tisbe, mentre Oberon e Titania con i loro seguiti di fate, accompagneranno verso la felicità le tre coppie di sposi con dolci canti e languide danze, illuminando loro la via con la gioconda luce delle fiaccole.

***

Questo il necessariamente breve riassunto della vasta fantasmagoria shakespeariana, dal quale però si intuisce come la stessa trama abbia offerto a Max Reinhardt una infinità di motivi plastici e coreografici da far sì che ogni pittoresco angolo dell'ameno luogo apportasse all'azione e al quadro il fascino di tutte le sue bellezze naturali.
In tal modo l'illustre regista tedesco si è valso dei greppi e delle scalinate, dei cespugli e dei prati per dare alla scena un'unità e una varietà simultanee, distribuendo nell'ampio palcoscenico i diversi personaggi, che l'autore aveva necessariamente divisi, costretto a mostrarli alternativamente. Invece in quella grandiosa scena fissa regista e pubblico li hanno sempre tutti sotto mano e, mentre l'azione, di per sé frammentaria, si amalgama e si raccoglie in una organicità stupenda, le quattro vicende: l'idilliaca, la fantastica, la burlesca e la storica si integrano fra loro con insospettati effetti di equilibrio e di armonia.
A questo proposito bisogna rilevare come Reinhardt abbia creduto conveniente dare un sapore di grottesco anche a quella parte idilliaca, che si sviluppa, è vero, in una situazione comica, ma che nella sua essenza ha una umanità profonda e appassionata. Forse questa sua interpretazione annulla

una parte di quei contrasti che l'autore a bella posta aveva voluto creare ponendo di fronte mondi così diversi, ma dobbiamo riconoscere che tale nota caricaturale dà maggior gusto allo spettacolo, con risultati, specie nelle scene a quattro degli innamorati, ricchi di colore, di sapore e di rilievo interpretativo.
Ad ogni modo anche Mendelssohn aveva sentito questi contrasti; e quando alla «Ouverture» fece seguire, tanti anni dopo, la immortale musica che accompagnasse l'intera rappresentazione, nelle sue pagine mirabili vibrarono gli accenti più disparati: ora ansiosi, ora bizzarri, ora fantastici, ora appassionati, ora scherzosi, ora solenni.
La sua opera è ricca di colori fiabeschi e di ritmi idilliaci e commossi: la melodia v'è profusa con ispirazione giovanile e s'eleva a tratti in voli sublimi.
La parte coreografica, che deriva più che altro dai motivi fantastici del mondo invisibile è stata curata con larghi criteri pittorici, sì da offrire quadri e visioni d'un'armoniosa suggestione. Le danze degli elfi e delle fate sono apparse d'una incomparabile bellezza.
Lo snodarsi dei cortei, giù e su per le scalinate, specialmente quello magico e suggestivo che alla rossa luce dei torceri a tre fiaccole, s'incammina al maestoso suono della Marcia Nuziale, ha costituito uno spettacolo coloristico di sorprendente effetto. I costumi, disegnati genialmente da Titina Rota, sotto l'abbagliante luce dei potenti riflettori e sotto mille luci colorate, apparivano in ogni particolare di fogge e di tinte.
Gli artisti, che Reinhardt ha scelto ed ha diretto con assidua cura in interminabili prove, hanno risposto come sanno rispondere gli attori italiani; con slancio e con intelligenza. Tutti in un armonioso assieme hanno dimostrato qualità e mezzi di primo ordine.
Evi maltagliati era Titania ed è stata squisitamente altera e capricciosa; Rina Ciapini Morelli e Sarah Ferrati hanno dato rispettivamente ad Ermia ed ad Elena passione, ansia commossa e dolce umanità; una avvenente Ippolita era Cele Abba e un Puck spiritello grazioso, briosissimo, Eva Magni; Giulia Puccini una elegante fata, e deliziose fatine le piccole Anna e Sofia Guerri, Giugnola Poggi e Lisetta Valgiusti.
Memo Benassi dette un'autorità grottescamente pomposa a Oberon; Ruggero Lupi creò con gustoso comico rilievo la buffa figura di Bottom; piacevolissimo, nelle vesti di Flute e Tisbe, Gigetto Almirante; efficacemente espressivi nelle loro ansie d'amore Giovanni Cimara e Nerio Lombardi; di aristocratica distinzione Carlo Lombardi; caratteristicamente comico Armando Migliari, bene Cesare Bettarini e a posto, efficaci, Guido Riva, il Mondolfo, il Cappabianca, il Pierozzi.
Nelle danze regolate con delicato senso di poesia e di pittura da Angela Sartorio, si fecero apprezzare la valentissima Bianca Galizia, il primo ballerino Carletto Thieben, e tutto il corpo di ballo, agile, preciso, elegantissimo.
I cori, numerosi e ben preparati, ottennero, sotto la vigile direzione del maestro Marino Cremesini, begli effetti di sonorità, finezze e sfumature ammirevoli.
La nostra magnifica orchestra fiorentina suonò con una fusione, un colorito e un equilibrio degni della maggior lode; il giovane e valoroso maestro Fernando Previtali la guidò con balda esperienza, traendo da così perfetta amalgama una interpretazione sinfonica sottile e acuta, che depone della sua sensibilità e della sua intuizione.
Il grandioso spettacolo, al quale una folla enorme era ieri sera accorsa, sortì, com'era prevedibile, il più entusiastico successo.
Max Reinhardt e tutti i suoi collaboratori furono festeggiatissimi, salutati con applausi fervidi ed evocati più e più volte sul ripiano verde che funzionava da ribalta.
Sabato sera *Il sogno di una notte di estate*, ancora accompagnato da tremule lucciole e da melodiosi gorgheggi, tornerà a cantare le sue alate fantasie, che Paola Ojetti ha tradotte in un puro e fresco italiano, nell'incantevole giardino di Boboli, offerto all'arte magica di Max Reinhardt perché vi componesse la sua più perfetta creazione di regista.

GIULIO BUCCIOLINI

***

Allo spettacolo bellissimo assisté ieri sera dal principio alla fine, S.A.R. la Principessa di Piemonte. Quando le prime note della Marcia Reale annunziarono che Maria di Piemonte era per giungere sul luogo della rappresentazione, il pubblico si alzò in piedi e si volse al suo passaggio per tributare a S.A.R. un omaggio caloroso ed entusiastico.
La principessa col seguito e le autorità, prese posto nel palco a Lei riservato mentre al suono di *Giovinezza* si rinnovarono le manifestazioni al suo indirizzo; col Principe e la Principessa Myrto accompagnavano S.A.R. la Principessa di Piemonte, il Principe e le Principesse di Grecia, la Principessa Elena di Romania, il Conte Paolo e Contessa Guicciardini, il Marchese d'Ayeta, il Principe Roberto Strozzi e Principessa Berta Strozzi, Contessa Beatrice Pandolfini, S.E. il Prefetto gr. uff. dottor Maggioni, il Conte Senatore Giuseppe Della Gherardesca, il Segretario Federale e membro del Direttorio Nazionale dottor Alessandro Pavolini.
Nel pubblico magnifico ed imponente accorso da ogni parte d'Italia e dall'estero abbiamo notato molte illustri personalità delle arti e delle lettere: le LL. EE. Massimo Bontempelli, Luigi Pirandello, Ugo Ojetti, Ottorino Respighi, dell'Accademia d'Italia e poi l'on. Carlo Delcroix, Renato Simoni, Silvio d'Amico, Pastonchi, G.C. Viola, C.L. Bragaglia, J. Copeau, Guelfo Civinini, Arturo Toscanini, ecc. ecc.

***

Stasera prova generale della *Sacra Rappresentazione di Santa Uliva*, che sotto la direzione di Jacques Copeau andrà in scena domani sera alle 21 precise nel pittoresco Chiostro Brunelleschiano di Santa Croce.

1933.06.02	«Il Nuovo Giornale»			Articolo non firmato	*Un ricevimento in onore di Max Reinhardt*

La signora Gisella Selden Goth e sua figlia Trudi convennero (*sic*) ieri sera personalità artistiche ed amici nel loro elegante villino al Viale dei Colli per festeggiare Max Reinhardt il trionfatore del *Sogno di una notte d'estate.*
E perché il ricevimento assumesse particolare sapore di festa d'arte le gentili ospiti vollero offrire all'illustre regista tedesco uno spettacolo caratteristico con la riesumazione di una delle più bizzarre e originali commedie di Luigi del Buono: quella *Villana di Lamporecchio* che è forse il capolavoro letterario e teatrale del creatore di *Stenterello.*
La gustosa e difficilissima commedia, così ricca di sapor comico nella situazione e, specialmente nel dialogo e nel linguaggio vario di svariate bizzarrie, ebbe ad interpreti i migliori elementi del Teatro della Fiaba, le brave bambine che Assunta Mazzoni, coadiuvata dalla signorina Vitali, ha saputo rendere delle deliziose attrici. Vi si distinsero così per la spigliata, schietta, vivace e colorita recitazione Pina Maiani, una gustosissima Villana, Elda Ribetti, l'accorto suo nipote, Maria Gioia Bucciolini, il furbo Matteo; Anna e Sofia Guerri, Giugnola Poggi e Lisetta Valgiusti, che crearono i curiosi tipi dei quattro spasimanti e poi Marcella Olsky, Francesca Carnesecchi, Cosetta Cocchi e Franca Pepi nei ruoli di fianco non meno importanti e difficili dei principali, meritandosi applausi calorosissimi.
Ammirata per il buon gusto, lo stile, l'eleganza la bella messa in scena dovuta a Fernando Gatteschi: scenario e costumi composero un quadro pieno di armonia e di colore.
Max Reinhardt ascoltò con grande attenzione le deliziose piccole attrici, rise e si divertì tanto che, giunto in ritardo, perché ospite di S.A. la Principessa di Piemonte, volle risentire anche tutto il

primo atto che era già stato eseguito. Proprio come successe per la *Serva Padrona* che Pergolesi dové ripetere da capo a fondo dinanzi all'Imperatore!
Quindi il Reinhardt, dopo essersi complimentato con la Mazzoni e le sue allieve, accolse con commossa tenerezza l'omaggio della più piccina Maria Gaia Bucciolini, che gli rivolse un arguto discorsetto e gli offerse un mazzo di fiori.
La signorina Olsky disse una poesia d'occasione e due eleganti balletti di Carletto Thieben chiusero la bella serata, di cui molto si compiacque Max Reinhardt, con le gentili ospiti, che fecero signorilmente gli onori di casa.

1933.06.02	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Shakespeare nel giardino di Boboli*

(Dal nostro inviato)

Firenze, 1° giugno, notte.

Il *Sogno d'una notte di mezza estate* si chiama così, perché il poeta immagina che la sua favola sia sognata, mettiamo a occhi semiaperti, in una di quelle notti estive che son le più brevi dell'anno, e le più cariche di mistero. Ma la vicenda della favola è primaverile: si svolge fra il cader dell'aprile e il primo di maggio. E se anche non sia esatto che il giovine Shakespeare l'abbia composta, come fu sostenuto, per le nozze d'uno de' suoi nobili protettori, è certo che vi si respira atmosfera di festa nuziale: vigilia notturna, fiaccole e brividi, natura melodiosa all'unisono coi cuori amanti, realtà tutta animata dal fiabesco, aspettazione d'una segreta felicità.
Anche qui, come è solito, l'adorabile poeta riesce a dare il senso, più che della rappresentazione d'un caso singolo, di quella d'un mondo, col moltiplicare gli intrecci come in un gioco di specchi. Il dato iniziale son le prossime nozze di Teseo duca d'Atene con la balda Ippolita regina delle Amazzoni. A Teseo si presenta, per chieder giustizia, un gruppo d'innamorati, il cui intrigo sentimentale può magari ricordare quei complicati intrecci di certa nostra commedia dell'arte, dei quali altri s'è addirittura divertito a disegnare il grafico: uno di quegli scherzi che succedono quando Amore, dio capriccioso, invece di distribuire le sue frecce a coppie, le dispensa a caso. Qui Lisandro ed Ermia si adorano, e sarebbero felici; ma anche Demetrio ama Ermia, e la vuole; e per di più c'è Elena, che ama a sua volta Demetrio, e gli corre vanamente appresso per il mondo grande e desolato.
Quand'ecco nelle sorti dei mortali interviene Oberon, il re delle fate. Geloso, anzitutto, d'un'innocente predilezione della sua sposa Titania verso un giovine paggio, Oberon, per punirla e beffarla, spedisce Puck, il folletto, a «cercare in un'isola lontana (la quale poi sarebbe l'Inghilterra) un fiore magico: il succo di questo fiore, spremuto sugli occhi d'una persona addormentata, la fa innamorare del primo essere vivente ch'ella scorga al suo risveglio. Ahimè che gli occhi di Titania, così stregata, nel riaprirsi, s'incontrano col grosso Bottom: tessitore di mestiere, nonché improvvisato attore d'una certa compagnia la quale sta apparecchiando una commedia per le nozze del Duca. Proprio a costui il folletto mattacchione s'è divertito a mutar la rozza fisonomia con la testa d'un somaro; e la morale è che si vede l'aerea regina delle fate, cui il goffo mostro appare quanto mai leggiadro e desiderabile, accarezzarlo perdutamente, e andare in estasi ai suoi ragli d'amore.
Ma Oberon, che vuol far felici gli sventurati amanti, ordina a Puck di spremere quel tal succo anche

sulle ciglia di Demetrio, che s'innamori una buona volta di Elena, e lasci Ermia al suo Lisandro. Sennonché Puck, da quel pazzerellone scervellato che è, si sbaglia, e invece di Demetrio strega Lisandro, che risvegliandosi davanti a Elena, si innamora di lei. Guaio più grosso non sarebbe stato possibile; adesso tutte le fila appaiono definitivamente scompigliate, e la totalità degli amanti sospira a vuoto: Ermia per Lisandro, Lisandro per Elena, Elena per Demetrio, Demetrio per Ermia: circolo chiuso, interminabile girotondo sotto gli alberi del bosco spiritato, donde gli elfi e i silfi e i folletti irridono la cecità dei mortali. Finché Oberon, impietosito, fa macchina indietro; e quando tutti i poveri amanti, sfiniti dalle querele e dai vani inseguimenti, son di nuovo caduti nel sonno, asciuga agli illusi le palpebre, rende a Ermia il cuore di Lisandro, persuade Demetrio all'amore per Elena, e libera dall'incubo Titania, che risvegliandosi respira e sospira: «Cielo! Avevo sognato d'essermi innamorata d'un asino…».
Così alla pacificazione tra il re e la regina dell'aria, seguono le nozze di Teseo e di Ippolita: e alla festa partecipano l'altre due coppie felici, Lisandro con Ermia, e Demetrio con Elena.

***

La vecchia didascalia dice: «Ad Atene, e nei boschi circostanti». Ma fra questi eroi che invocano i santi, minacciano la clausura alle vergini ribelli, e concludono una disputa con un «amen», non c'è niente d'ellenico, né in genere di classico. Gli spiriti che popolano questi boschi miracolosi non son quelli, altrimenti concreti e sensuali, che animavano la natura dei pagani; e ci pare che, per coteste metamorfosi e coteste magie, Ovidio e anche l'Ariosto siano stati ricordati piuttosto a torto. Qui siamo nella fiaba nordica e gotica; donne che, lungi dall'appartarsi passive nel gineceo, vanno effondendo all'aperto, con ingenue strida, i diritti del loro amore per i bei cavalieri che se le disputano, o le rifiutano; il bel duca Teseo e la bella Ippolita, ed Ermia ed Elena e Lisandro e Demetrio, non hanno contorni molto più precisi, né in conclusione son meno leggiadramente irreali, d'Oberon o di Titania, di Puck o degli altri spiriti fatati, Gran-di-Mostarda, Tela-di-Ragno, Fior-di-Pisello, e via dicendo.
D'accordo, il gioco della fantasia non è fine a se stesso; l'aereo ricamo non si risolve nel ghirigoro brillante. Una vaga ma tenera umanità è al fondo della fiaba; e a chi domandasse perché mai Lisandro, al tocco d'un fiore, s'innamori di Elena, altri potrebbe domandare a sua volta: «E perché prima amava Ermia?»; divina irragionevolezza, inesplorato arcano dell'amore! Non ancora provato dall'esperienza fatta nei sonanti e sanguinanti drammi storici, non ancora piagato dalla terribilità delle grandi tragedie, non ancor giunto alla conquistata, serena, suprema saggezza della *Tempesta*, il poeta giovine si tuffa, diremmo, spensieratamente e come per gioco nel mistero che circonda uomini e cose, bastandogli d'adorare, negli uni e nell'altre, una vita simile, se non proprio uguale: tutti viventi, per lui, quasi allo stesso modo: occhi e corolle, alberi e anime, rancori e rugiade, sospiri e raggi di luna. Poesia meglio effusa e diffusa, forse, che non attinta in profondità; ma, in quel suo scintillio ora di lucciola ora di gemme, prima e stupenda fioritura di quanto diverrà poi una festosa tradizione britannica, i cui rivi minori scorrono e mormorano anche oggi (si pensi alle «féeries» sottilmente favolose del buon Barrie, e alle pagine meglio liriche del più felice assertore della verità che tutta la terra è incantata e tutto il mondo è un prodigio perpetuo, Chesterton).
Ma come portare questa poesia a teatro, e come tradurre materialmente in scena questo incanto? Stavolta anche e più del solito l'attore e regista William Shakespeare, alle prese con strumenti che il palcoscenico elisabettiano gli forniva o per dir meglio non gli forniva, si trovò a domandare aiuto al poeta. Anche perciò, crediamo, fra i tre motivi ricorrenti nel *Sogno* (l'amore di Teseo e Ippolita, l'intrigo fra i quattro amanti, l'intervento e le avventure dei sovrani delle fate) il poeta ne introdusse un quarto: quello del tessitore, dell'aggiustamantici, del falegname, del calderaio e dello stipettaio che s'improvvisano attori, per recitare alle nozze della coppia ducale *La pietosa storia di Piramo e Tisbe*. Questa commedia nella commedia, uso caro al vecchio teatro, non soltanto aggiunge, all'elemento gentilmente ironico della favola fantasiosa, l'elemento propriamente e saporitamente comico, affidato ai «clowns». Far assistere il pubblico alla messinscena d'un dramma in cui un attore con una lanterna rappresenta la luna, un altro impiastricciato di calcina rappresenta un muro,

e le sue dita aperte rappresentan la fessura attraverso la quale Piramo e Tisbe si parlano, è pure un modo di metter le mani avanti, e dire agli spettatori: «Se anche noi attori della favola rappresentiamo alla meglio Atene e i suoi boschi, le fate ed i folletti, supplite voi con la fantasia, e sorridete lo stesso…».
Poi questo scherzo, questo scoprire le carte in tavola e, insieme, questo abbassarsi fino alla realtà più grossa e farsesca, si riallaccia tutt'a un tratto al regno della fantasia, grazie alle candide braccia di Titania stregata che cingono la testa asinina di Bottom. È il punto in cui i due poli opposti si toccano; tutti gli intrecci diventano uno solo; e, anche sorridendo, lo spettatore si chiede con qualche malinconia quante siano al mondo le regine o le figlie dell'aria innamorate d'una testa d'asino.

***

La messinscena di Reinhardt sta al poema di Shakespeare suppergiù come le illustrazioni, poniamo, di Gustave Doré stanno al *Don Chisciotte* o all'*Orlando Furioso*. La parola del poeta è stata volta in una svelta prosa italiana da Paola Ojetti, col concorso del Pastonchi e del Montale per le brevi oasi di versi obbligati. Ma Reinhardt, oltre e prima che un'interpretazione del dramma, ci ha dato una sorta di trasposizione visiva del poema. Al mondo della leggenda, e a quello delle fate, egli s'è proposto di introdurci soprattutto per la via degli occhi; e c'è mirabilmente riuscito, con suggestioni sottili, e con una sorta di semplice magnificenza.
Ha scelto un declivio del giardino di Boboli, e l'ha fatto diventare un sogno. Collocando il pubblico su una ampia piattaforma costruita fra il «Vivaio» e l'altissima scalea a più ripiani che porta al «Cavaliere», ha assunto senz'altro come sfondo quella scalea, che a destra e a sinistra è fiancheggiata da pendici erbose e boschetti d'arbusti. In primo piano, due grossi alberi dalle chiome giganti son diventati le quinte, e le luci hanno fatto il resto.
Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena, con le sussurrate promesse dell'«ouverture» che Mendelssohn adolescente compose per la «féerie» shakespeariana, e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei e impensati mutamenti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son parsi campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi; le fontane hanno sputato fuoco. Si inseguivano, ansando e smarrendosi per i viottoli e nei meandri, i cavalieri e le belle donne smanianti d'amore; l'atmosfera era pregna d'indicibili effluvi; sulle aiuole correvano, senza toccar l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro gli arbusti, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn, culminanti nell'adorabile *Scherzo*, rosignoli cantavano in coro fra le fronde, e maschi eroi e sospirose eroine, fulgidi gli uni e l'altre di superbi costumi, si chiamavano e si rispondevano nell'aria incantata; saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon «deus ex machina»; poi succedeva la risata, grassa e parodistica, dei grotteschi artigiani intenti ad architettare la loro recita. Ma nessun lieto fine al mondo fu mai più intimamente gioioso di questo, col gran corteo nuziale accompagnato dalle fiaccole ardenti, e dall'accorata e notturna marcia di Mendelssohn, fino alle soglie della felicità.

***

Dopo aver lodato a dovere il mago Reinhardt di tanto prodigio, ci resteranno disponibili altre parole per i suoi collaboratori? Primo fra tutti, al suo fianco, come ognun sa, Guido Salvini; e Titina Rota, autrice dei vaghissimi costumi; e Anna Sartorio, direttrice delle danze; e il Previtali, capo dell'orchestra. Quanto agli attori della fiaba s'intende che, data la natura dello spettacolo, il loro

studio più grande ha dovuto esser quello di contenersi ciascuno in una sua nota, più che d'umanità, di colore. Per il che sono, in varia misura, da lodarsi tutti: la Maltagliati che fu davvero aerea nei veli di Titania, il Benassi che si studiò di conferire ogni possibile stile al suo Oberon, la Magni che assumendosi la disperata impresa di dar corpo a Puck sgambettò e trillò e corse i monti e la pianura col più evidente impegno, la Ferrati che fu una Elena fervida di spasimanti invettive, la Ciapini che all'opposto dette alle note d'amore di Ermia un grazioso sapor comico, la Puccini che parlò e danzò in vesti di fata, e il Cimara e il Bernardi nelle figure dei loro amanti, e il Lombardi che era Teseo, e Cele Abba ch'era Ippolita; e, uscendo dalla fiaba per toccar terra, particolarissimamente il Lupi, l'Almirante, il Menichelli, il Pierozzi e i loro bravi compagni nelle macchiette dei comici artigiani, che recitarono a modo di commedia improvvisa, con un gusto lepido, quasi i primi a spassarsela fossero veramente loro, talvolta addirittura un po' troppo.
La folla stragrande e alquanto «snob» che, sotto un cielo tornato benigno e pieno di stelle dopo una torva giornata, aveva fatto corona all'augusta presenza della Principessa di Piemonte, seguì lo svolgersi della favola con diletto, con ilarità, con tenerezza, con entusiasmo, e svegliò con interminabili applausi tutti gli echi del vecchio parco, chiamando innumerevoli volte anche Max Reinhardt in mezzo ai suoi artisti.

1933.06.03	«Il Mattino»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Tèo	*Il sogno di Shakespeare nel parco di Boboli*

Firenze, maggio

Quale luogo di sogno è mai questo!
[…] masse d'ombre sotto il […] del cielo, fitte cortine [di cipressi?], prati di molle velluto, […] radure inargentate dalla [luna?] nascente, brusio di acque [e di?] fronde, e nelle fitte ombre, […] dorato di lucciole, tale [è?] il giardino di Boboli in questa [sera?] di tarda primavera, ancora […] di piogge recenti.
Gli immensi lecci che i riflettori [trasformano?] in eccelsi blocchi […] chiudono il recinto erboso […] da palcoscenico mentre la gradinata digradante col respiro […] ripiani, serve da quadro e […]. Su, dall'alto del giardino […], la statua dell'abbondanza irradia un marmoreo candore.
Fortunato chi può trarre il vantaggio dalla propria ignoranza e si lascia condurre per la prima volta in una notte come questa al giardino di Boboli: non riconoscendo […] e tracciati, se ne foggia una immagine di fantasia e di sogno!
[…], a destra, tra il folto degli alberi, un'effervescenza di lucciole […]: è l'orchestra. In un ce[spuglio?] di bosso è nascosto il suggeritore. Dove non cade il fascio […] di riflettori è buio pesto […] veloci attori e comparse.

***

Silenzio. I tre richiami di un […] poderoso riducono il brusio […] ad un soffio che infine [lentamente?] si spegne e nella vuota sospensione dell'attesa, nel silenzio religioso della folla, si alza […] il lamento del chiù.
Dove siamo? Firenze del Rinascimento, Versailles, o nelle brume del nord? No, siamo in Atene, in una notte di mezz'estate.
Dall'alto della scalinata un corteo s'avanza tra fiaccole e danze che fan seguito ad una coppia reale, il duca Teseo e l'amazzone Ippolita. È vigilia di nozze, c'è […] di festa, atmosfera irrequieta […]. Intorno alla coppia principesca, pressoché immobile nella [sua?] fissità decorativa da arazzo […] si

svolge tutta una com[media?] di vicende inaspettate tra persone che si amano e si tormentano, si sfuggono e s'inseguono, si […] e si smarriscono. È l'eterna commedia dell'amore e della […]. Lisandro ama Hermia, la quale è inseguita da Demetrio, il quale a sua volta è adorata da Elena. Tutti infelici, dunque, e molto l'amore sprecato.
Vediamo come il poeta se la cava a raccomodare questa faccenda imbrogliata. Naturalmente nel modo più impensato. Intanto sembra che non c'entri questa comitiva di artigiani che viene ad organizzare una rappresentazione campestre per le nozze.
Sono esseri primitivi questi [sempliciotti?] Ateniesi. Si direbbero […] venuti dalla Beozia. Ma, [come?] fanciulli, suppliscono la povertà dei loro mezzi con la ricchezza della loro fantasia. Non […] di scenografia, Bottom e compagni, e poiché hanno bisogno di un muro con uno spiraglio perché Piramo e Tisbe possano parlarsi d'amore, in mancanza di meglio si parlano tra due dita. E per luna servirà la lanterna.
Ora scelgono le parti e ognuno [vuol?] per sé quella del leone. Bottom, il vanitoso, le vorrebbe fare [tutte?], tiranno, amatore e leone. Ma finiscono col mettersi d'accordo e […] più tardi verranno nel bosco a provare.
Ma questa è una notte fatidica per tutti. Qui tra poco convengono Lisandro ed Hermia per sfuggire ai rigori paterni. Non per nulla il poeta ve li conduce. Quante sorprese li aspettano! Prima di tutti incontrano l'altra coppia, quella […] amanti infelici. Quelli si cercano, questi si sfuggono.
Tutti si smarriscono. Baci, rab[…], sospiri, lamenti e, tra ciglia e ciglia, l'amaro sale del pianto. […], sulle palpebre stanche, scende il lento sipario del sonno.

***

Ma un mondo si chiude ed un altro si apre in questa notte di [strani? arcani?] incantesimi. Shakespeare […] questi svolgimenti su due […] che ricongiungono due mondi in una stessa illusione. Nel regno delle fate, siamo ora. Silfidi ed elfi in vaporosi veli giocano, nell'argenteo chiarore, corrono, saltano, s'intrecciano intorno a Titania, la loro regina, che come una iridata libellula sembra nata in un raggio di luna.
Ma non c'è pace neanche nel mondo degli elfi. La gelosia brucia il cuore di Oberon, sposo di Titania, invidioso del bellissimo paggio indiano. Rimbrotti anche qui. I genii dei boschi sono irascibili come gli umani ma più fertili in burle. Oberon manda Puck, che è […] buon Robin, lo «spirito sbarazzino», a cogliere nella lontana Inghilterra un fiore il cui succo spremuto sulle palpebre dei dormienti li rende folli d'amore per la prima persona veduta al risveglio. Questo fiore – prima bianco, poi viola – si chiama pensée. Puck corre a prenderlo e lo riporta al suo re. Poche stille di veleno cambiano il mondo. Ora per tutto accomodare tutto s'imbroglia.
Oberon vuole punire Titania ma vuole anche far felice Elena che ha visto piangere sconsolata di amore non corrisposto, ed ordina a Puck di bagnare col famoso succo le palpebre del suo crudele. Solo che Puck si sbaglia e prende Lisandro per Demetrio il quale così s'innamora di Elena, rovesciando la situazione.
Ora Elena è inseguita da Lisandro, che è perseguitato da Hermia?, che non è più amata da Demetrio?. Anche Titania è addormentata e sulle sue palpebre è […] la magica stilla. Di chi […] s'invaghirà al suo risveglio?
[Trepida?] attesa.
Ma che fa intanto quello sbarazzino di Puck? Ora che quei buoni artigiani vengono nel bosco a provare per la rappresentazione nuziale, mette sulla testa di Bottom una colossale testa d'asino. Bottom, il vanitoso che voleva fare tutte le parti, farà quella del ciuco. Ignaro, felice raglia a piacere. Tutti fuggono e Titania si sveglia. Ah! Quel raglio è per lei una purissima melodia, quel volto è di una soave bellezza, e angelo, bell'angelo lo chiama tra deliranti carezze. Nessuna meraviglia. Chi, se non le fate, possono vedere con gli occhi della fantasia? E il mondo dell'amore non è regolato dall'illusione? Titania è l'eterna giovinezza tessitrice a se stessa d'inganni e malie, ingannata e ingannatrice.

La scena è deliziosa. Appoggiati al tronco del leccio, l'asino beato si gratta la testa, mentre Titania gli accarezza le morbide orecchie e Puck, di su i rami, come una scimmietta maliziosa si gode lo spettacolo burlesco.
Ma l'umiliazione della principessa ha un termine. Oberon ha pietà di Titania e ordina che tutto abbia fine. Puck cha ha tutto imbrogliato rimetterà ogni cosa a suo posto. È l'alba, l'ora dei risvegli, dei primi passi esitanti nel mondo della ragione, via dalle oscure brume dei sogni. «Mio Oberon!» dice Titania. «Sognai di essermi innamorata di un asino!». – E il fresco riso dissipa il grottesco miraggio.
Lisandro, Demetrio, Elena ed Hermia si ridestano infine smagati e trovando ognuno la propria anima gemella si chiedono per prima se son desti o se sognano ancora. Eterna domanda dell'uomo felice che comincia per dubitare di se stesso! Dubbio che Shakespeare ripete sovente e in cui si riassume tutta la sua concezione del mondo.
Danze, feste, cortei si svolgono infine felici al suono della marcia nuziale di Mendelssohnn.

***

La commedia è finita. Fantasmagoria impalpabile, tutta bisbigli e sussurri, baci e rabbuffi, malintesi e smarrimenti, essa è il teatro della follia amorosa, il punto d'incontro dove il meraviglioso e il semplice, il buffo e il grave, l'assurdo e il doloroso si fondono in una iridata tessitura di sogno.
Le ultime fiaccole del corteo s'agitano al vento come folli bandiere, scompaiono tra gli allori maestosi del parco.
Il chiù lamentoso ha smesso il suo verso.
In alto e sulle nostre teste, le stelle lontane brillano, brillano, felici, ad una loro segreta felicità.

1933.06.03	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Stasera seconda rappresentazione del «Sogno di una notte d'estate in Boboli»*

Stasera si avrà nel Giardino di Boboli la seconda e penultima rappresentazione del Sogno di una notte d'estate *di Shakespeare, con le musiche di Mendelssohn, e messa in scena dell'illustre regista tedesco Max Reinhardt.*
In seguito al trionfale successo ottenuto da questo straordinario spettacolo l'altra sera, è facile prevedere per stasera un grande concorso di pubblico.
Le parti principali, come si sa, sono affidate ad artisti di bella fama, come Memo Benassi nella parte di Oberon; Evi Maltagliati sotto le vesti di Titania; Cele Abba, Sarah Ferrati, Rina Cespini Morelli, Eva Magni, Ruggero Lupi, Gigetto Almirante, Giovanni Cimara, Nerio Bernardi, Carlo Lombardi, il Bettarini, il Mondolfo, il Migliari.
Prima ballerina sarà Bianca Galizia; primo ballerino Carletto Thieben.
L'orchestra, la nostra magnifica orchestra fiorentina, avrà sul podio il giovane e valoroso maestro Previtali. I cori del Conservatorio saranno diretti dall'egregio maestro Marino Cremesini.
I costumi sono stati ideati da Titina Rota e sono dei piccoli gioielli di buon gusto e di armonia.
La traduzione del fantasmagorico poema shakespeariano si deve a Paola Ojetti, che ha fatto una cosa freschissima e toscanissima.
E, come ormai è risaputo da tutti, Max Reinhardt ha composto col Sogno *la sua più bella realizzazione scenica: una vera creazione, in cui tutto è mirabile, perfetto.*

***

Domenica 4 Giugno, sempre nel R. Giardino di Boboli e alle ore 21, terza ed ultima

rappresentazione de *Il sogno d'una notte d'estate.*
Anche per questa rappresentazione la Presidenza dell'Ente Autonomo, aderendo alle numerose richieste pervenutele, ha stabilito di riservare un congruo numero di posti a riduzione per i dopolavoristi, al prezzo di L. 25 ciascuno.
I biglietti a riduzione sono in vendita presso il Movimento Forestieri fino a mezzogiorno di domani.

***

Poiché gli spettacoli a Boboli hanno inizio alle ore 21 precise e il luogo della rappresentazione dista alquanto dall'ingresso (porta principale di Palazzo Pitti), si raccomanda al pubblico di giungere con un congruo anticipo sull'ora fissata. Si avverte il pubblico che anche alla fine dello spettacolo i viali saranno convenientemente illuminati. Per facilitare il deflusso degli spettatori l'uscita dal Giardino avverrà dal cancello detto del «Bacchino» che è precisamente quello che si trova in angolo, alla sinistra di chi guarda la facciata del Palazzo Pitti.

1933. 06.05	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Il rinnovato grande successo della 3.a del «Sogno d'una notte d'estate» in Boboli*

Ieri sera, favorita da un tempo meraviglioso, si ebbe nel Giardino di Boboli la terza rappresentazione del *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare, che conseguì un nuovo, trionfale successo. Il concorso del pubblico fu grande. La mirabile fantasmagoria shakespeariana, inscenata con tanta arte da Max Reinhardt sul magico palcoscenico offerto dal naturale anfiteatro di verde, che si apre attorno alla vasca del Nettuno, ha suscitato nel pubblico la più accesa ammirazione.
Tutti gli interpreti, da Memo Benassi a Ruggero Lupi, da Evi Maltagliati a Rina Ciapini, da Almirante al Migliari, da Cele Abba a Sara Ferrati, da Bianca Galizia a Carletto Thieben, da Nini Teclade al Morucci, tutte le danzatrici, i corifei, le comparse hanno agito, recitato con stupenda fusione.
L'orchestra, le cui melodie sembravano giungere sulle ali del vento, ha eseguito il suggestivo commento del Mendelssohn con bella efficacia sotto la direzione dell'egregio M.o Previtali.
Gli effetti di luce, come sempre, riuscitissimi. Ammirati i ricchi, originali costumi di Titina Rota.
Applausi e chiamate a tutti gli esecutori, alla fine della prima parte e al termine dello spettacolo. Feste particolari e calorosissime furono rivolte a Max Reinhardt, ideatore e realizzatore della bellissima messa in scena.

1933.06.05	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno d'una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*La «popolarissima» del «Sogno» fissata per martedì. Una lettera di S.E. Starace, Commissario dell'O.N.D. e l'adesione dell'on. Delcroix*

S.E. il Segretario del Partito ha indirizzato all'On. Delcroix la seguente lettera:
«Caro Delcroix,
l'Ispettore dell'O.N.D. di Firenze ha chiesto a codesto Comitato che, a somiglianza di quanto usano i teatri lirici italiani, qualche manifestazione del Maggio Fiorentino sia ripetuta sotto l'egida dell'O.N.D., accordando la riduzione del 50 per cento sui prezzi di ogni ordine di posti.
Poiché si tratta di una iniziativa che mi sta molto a cuore, ti prego di voler esaminare benevolmente la possibilità di accontentare l'Ispettorato di Firenze.
Sicuro del tuo interessamento, anticipatamente ti ringrazio.
Cordiali saluti.

Il Segretario del P.N.F.
Commissario Straor. dell'O.N.D.
f.to: *Achille Starace*».

L'on. Delcroix, accogliendo il desiderio del Segretario del Partito e venendo meno la norma di principio seguita durante tutto il Maggio Musicale, ha stabilito per domani martedì una rappresentazione straordinaria del *Sogno di una notte d'estate* sotto l'egida del Dopolavoro.
I posti numerati saranno venduti al prezzo unico di lire 15 per rendere questo meraviglioso spettacolo accessibile al più vasto pubblico, secondo le numerose insistenti richieste pervenute in questo senso alla Presidenza dell'Ente Autonomo.
I biglietti per questa rappresentazione sono in vendita presso il Movimento Forestieri, via Vecchietti 6, fino a martedì 6 giugno alle ore 18 e presso l'entrata principale di Palazzo Pitti a partire dalle ore 20 di martedì. Lo spettacolo avrà inizio alle 21 e poiché il luogo della rappresentazione dista alquanto dall'ingresso si raccomanda al pubblico di giungere con un congruo anticipo sull'ora fissata.

1933.06.06	«La Nazione»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*Stasera avrà luogo nel Giardino di Boboli la «popolarissima» del «Sogno d'una notte d'estate»*

Dopo il trionfale successo conseguito nel Giardino di Boboli dal *Sogno d'una notte d'estate* nella suggestiva edizione offerta da Max Reinhardt, la mirabile fantasmagoria di Guglielmo Shakespeare sarà replicata anche stasera. La concessione di questa replica è dovuta all'interessamento di S.E. Starace, Segretario del Partito e Commissario dell'O.N.D., che ha indirizzato una lettera all'on. Delcroix esprimendo il desiderio perché la grande manifestazione del Maggio Musicale Fiorentino fosse replicata sotto l'egida del Dopolavoro. L'onorevole Delcroix, accogliendo il desiderio del Segretario del Partito, e venendo meno alla norma di principio seguita durante tutto il Maggio Musicale, ha stabilito per stasera la quarta replica del *Sogno*.
L'iniziativa sarà certamente accolta dalla più viva soddisfazione ed è prevedibile che stasera il Giardino di Boboli sarà gremitissimo di pubblico per ammirare la superba manifestazione.

***

I posti numerati saranno venduti al prezzo unico di L. 15 per rendere questo meraviglioso spettacolo accessibile al più vasto pubblico, secondo numerose insistenti richieste pervenute in questo senso alla Presidenza dell'Ente Autonomo.

I biglietti per questa rappresentazione sono in vendita presso il Movimento Forestieri, via Vecchietti 6, fino alle ore 18 di oggi, e presso l'entrata principale di Palazzo Pitti, a partire dalle ore 20.
Lo spettacolo avrà inizio alle 21 e poiché il luogo della rappresentazione dista alquanto dall'ingresso, si raccomanda al pubblico di giungere con un congruo anticipo sull'ora fissata.

1933.06.07	«Il Nuovo Giornale»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Articolo non firmato	*La «popolarissima» del «Sogno» nel Giardino di Boboli*

Ieri sera un nuovo grande successo del «Sogno di una notte d'estate» rappresentato a prezzi popolarissimi nel Giardino di Boboli.
Una folla enorme è accorsa al meraviglioso spettacolo, si è entusiasmata alla stupenda realizzazione scenica offerta da Max Reinhardt ed ha calorosamente applaudito il celebrato regista tedesco e tutti i suoi collaboratori, a cominciare dal M.o Previtali che ha diretto l'Orchestra, M.o Cremesini direttore dei cori, Angiola Sartorio, Titina Rota e gli attori Memo Benassi, la Maltagliati, la Magni, la Ferrati, il Lombardi, il Bernardi, la Puccini, il Lupi, l'Almirante, il Migliari, il Bettarini, la Morelli, il Mandolfo, ecc.

1933.06.11	«L'Illustrazione Italiana»		*Sogno di una notte di mezza estate*	Marco Ramperti	*Maggio Fiorentino – attori, attrici, danzatrici, musici, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio*

Del duplice, superbo, indimenticabile spettacolo d'arte drammatica che ha coronato il Maggio Fiorentino – *Il sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare, nella regia di Max Reinhardt, e la *Rappresentazione di Santa Uliva* del cinquecentesco Anonimo toscano, nella regia di Jacques Copeau – ci proponiamo di parlare a più riprese, trattando innanzi tutto dell'esito e dell'interpretazione – questa, con le sue poche mende i suoi tantissimi meriti – quindi del problema delle recite all'aperto, sì faustamente riposto in esame dalle due opere rievocate; e infine degli esempi, ottimi ed imitabili quasi tutti, che i due direttori forestieri ci hanno portato, diversissimi l'uno dall'altro ma ugualmente e profondamente considerevoli. Ci basti intanto qui, sia del Reinhardt che del Copeau, segnalare la gioiosa, integrale vittoria, e applaudire a loro, concordi oggi critica e pubblico, non dimenticando i collaboratori del successo: dall'infaticabile Guido Salvini, assistente sia del Francese che del Tedesco, a Corrado D'Errico, riesumatore nitidissimo delle antiche ottave di *Santa Uliva*, e a Paola Ojetti, che del *Sogno* shakespeariano ha offerto una traduzione quanto mai stimabile per eleganza, fluidità, precisione di senso e valor pratico; dal maestro Pizzetti, le cui musiche intermesse alla rappresentazione di *Santa Uliva* sono parse degne, ch'è tutto dire, di quelle di Mendelssohn echeggianti nella fiaba elisabettiana, a Titina Rota e al Sensani autori dei costumi; dalla signorina Sartorio, che della favola di Shakespeare ha governato la parte coreografica, non certo minima, con una pienezza e sicurezza di autorità cui il Reinhardt non

ha potuto, ammirando, che consentire, a Maja Lex, prima esecutrice di queste danze eglogiche e amorose, cerimoniali e guerriere; e dobbiam dire, insomma, dal primo dei recitanti all'ultimo dei coristi e macchinisti: poiché alla sodalità nell'entusiasmo del pubblico aveva prima corrisposto, causa rara d'un effetto rarissimo, l'unanimità nell'entusiasmo degli attori.
Siamo discesi mercoledì notte da Boboli, pei sentieri e le scalee tuttora rischiarati dai lanternoni ad olio del Granduca, col cuore saltante e il sangue acceso di quando, ragazzi ci portavano a una gran festa pasquale; e ne tornavamo ebbri di rintocchi, di spari, di apparizioni, di vino dolce, di fuochi d'artificio. Avevamo trascorso tre ore tra le fate: svolanti fate, e balzanti, e balenanti tra i più begli alberi che gli uomini abbiano mai allineato contro il cielo di Dio. E dopo tre ore di rapimento ci sembrava quasi d'aver ritrovato due grandi cose perdute: l'innocenza, la felicità. Ma forse ancora più ci esaltò, cinque notti dopo, la martirizzata cristianità di Santa Uliva, pura rosa di maggio fra gli spini, in quel Chiostro di Santa Croce che è pur esso il più bello del mondo, e da cui guardano, insieme, quei pueri cantanti dei fregi robbiani, quei placati morti che incrociano le braccia negli avelli. E poi anche i fraticelli che vanno e vengono pei loggiati, silenziosi come quei defunti, a braccia conserte come loro. E infine noi: il pubblico, noi convitati, dopo quattrocent'anni, alla mensa spirituale d'un «mistero», d'una rappresentazione ch'è anche orazione, d'un palcoscenico che è anche vetro d'altare; noi, profani, tratti noi pure su queste pietre due volte sacre, all'arte ed al Signore, a smorzare il passo, a trattenere il respiro, ad atteggiarci con decoro, ad ascoltare con umiltà.

***

Or ecco: fermare nella nostra pagina una censura, a soltanto una riserva su questo o quell'aspetto dei due spettacoli mirandi, ci parrebbe davvero, in tanta umiliata ammirazione, peccato luciferino di superbia. Ma come farebbe a non commetterne il critico, ch'è appunto nato per questo? Egli è necessario in sua nequizia alla gloria dell'opera d'arte anche quando essa più risplende, come lo è Giuda a quella di Cristo, Calibano a quella d'Ariele, l'uragano a quella dell'arcobaleno. Udite dunque un momento anche il Maligno, che molto in fretta vorrà dir la sua; e poi scomparirà sotto terra, rintracciato dagli squilli dell'Osanna. In tanta luce, che ha trovato d'oscuro, d'opaco, il critico incontentabile? Oh, inezie. Puntini neri: che dopo tutto ne ha persino il sole, e persino Greta Garbo, sulla pelle. Qualche difetto d'organizzazione tecnica, anzitutto: sviste, o precipitazioni, cui forse s'è dovuto l'inopinato fastidio di più d'un rinvio. Poi, in *Santa Uliva*, qualche ottava manomessa – ma la colpa non è di d'Errico, che si trovò innanzi al fatto compiuto – e qualche altra detta male – ma la colpa non è di Copeau, che pur tante cose sapendo, la nostra lingua non la sa. La stessa ignoranza di lingua italiana ha certo fatto sì che Max Reinhardt tollerasse, unico neo dello spettacolo shakespeariano, qualche lamentevole «soggetto» escogitato da talun attore nostro in sostituzione delle *clowneries* di cui senza dubbio gli attori del Seicento inglese facevan uso, ma che ancora bene non si sa che cosa fossero, e dunque cercar di imitare è temerario, a tanta distanza di tempo e di luogo, di gusto e di stile. Di guisa che, se le parti poetiche e fiabesche del *Sogno* tutti avvinsero e convinsero, non fu altrettanto delle comiche; anzi diciamo pure che alla famosa recita di Piramo e Tisbe, aggravata di lacune, discordie e lungaggini, ci fu chi volse altrove il capo, verso gli alberi stormenti e il cielo stellato. Ora ho già detto una volta che gli arresti d'emozione possono riuscir fatali, nelle recite laboriose, come gli emboli in chirurgia. E che si scopriva, che si era costretti a scoprire, complice il freschetto notturno, in quegli intervalli d'insofferenza? Tutto il male della recita, che poi in sostanza era male da nulla: che qualche attore perdeva il fiato nello sforzo; che tal altro strillava per farsi udire; che anche i tromboni dovevano aver preso freddo, laggiù in orchestra, a giudicare da certa loro raucedine; che la testa asinina di Bottom ci voleva più rozza, più selvatica, e non un testone da carnevale; che Lupi non aveva la misura; che Benassi non aveva il tono; e via via. Ma finalmente, contemplando il cielo toscano e le piante toscane, veniva fatto di pensarle separate, distinte dagli incantesimi che in quell'ora notturna, pur con tanta leggiadria di forme e di luci, li investivano: e questo era forse il peggior danno, per chi non s'attendeva dalla stupenda recita

che un fluente oblio e un'ebbrezza plenaria. Poiché solo allora veniva fatto di pensare – e la nozione nuoceva alla commozione – che quelle ondivaganti magie erano nate dai succhi d'altre terre per feste d'altri giardini: versi, balli, fantasie, bizzarrie ispirati da un cielo inglese, il quale ha colori e lumi, e quindi influssi e miti che l'italico cielo non conosce; che quelle poetiche scene e figure secondavano la struttura di piante umide, ombratili e involute che il suolo toscano non esprime; che il poema era tutto in gloria di elfi e coboldi e spiritelli: geni che l'anima nostra non celebra. Si cercavano gli alberi del «bosco d'Atene», cioè dell'Arcadia Elisabettiana: e invece degli arruffati agrifogli evocati nel *Sogno*, o degl'inchini faggi, o dei tempestosi frassini cari alla vergine regina, si scoprivano chiari lecci, olmi diritti, e allori, e mirti, e bossi d'elaborato ordine granducale: l'orto di Fiorenza, insomma, e non la selva dell'Avon. E la colpa di tali pensieri, molesti in loro pedanteria, era tutta di quella distrazione momentanea, di quelle poche battute sbagliate, di quelle cento sillabe di troppo.

***

Più vicini alla perfezione mi risultarono gli attori di *Santa Uliva*, forse per la maggiore facilità di concertarli in ambito più raccolto: anzi qui la recitazione, ancora più dei costumi un po' sfarzosi, mi parve realizzare quella sommarietà ingenua giustamente voluta dal Copeau, e che avrebbe dovuto ricordarci, insieme, la cantafera della piazza e la vetrata del tempio. Non solo: io ardisco dire che certa cadenza marionettistica ottenuta, non so se volutamente o per caso, dal Bernardi nel personaggio del re castigliano, sì benigno e sì prode, mi parve indovinatissima: certo assai più dell'intonazione realistica di qualche altro, che per fortuna andò attenuata oltre le prove. Ma il volto di Andreina Pagnani fu di una cerea, immacolata purità: e così il passo ed il pianto, degni di un'adorabile Madonnina di Calvario. La Celli non fu da meno, nel trovare opposte note di nefanda asprezza; il Lombardi fu in *Santa Uliva*, come nel *Sogno*, e come sempre allora che un ricco abito e un'adorna poesia convengono alla sua bella persona, un principe di baritonale baldanza; ottimi parvero il Cimara, il Riva, il Migliari, il De Cenzo, il Pierozzi (questo nome ricordatelo), il Mondolfo, l'Almirante, adempientissimo sempre; e lo stesso Benassi che forse ebbe torto di forzare qualche accento, ma diede anche parecchi segni della sua immancabile autorità; lo stesso Bettarini, da cui avremmo bramato un po' più sonoro, un più profetico spicco nelle ottave proemiali dell'Arcangelo; e lo stesso Lupi, che francamente nel *Sogno* non mi piacque. Al quale proposito, io sono certo che neanche la parte di Bottom era piaciuta a lui: e il suo strafare me lo dimostra. Un attore intelligente come il Lupi, infatti, non poteva perdere la misura che perdendo la fede. Non comprendendo Bottom, lo tradì. Si trattava di figurare un rozzo plebeo, ansioso d'entrare, recitando, nella pelle degli eroi. Invece d'uno sciocco innocente, egli ci diede un *cabotin* ammaliziato, che in suo gergo gigionesco rampognava i compagni attori di «rovinargli la carriera»; e a momenti di vera convulsione buffonesca, faceva seguire intere pause d'immobilità: scene vuote, emboli rischiosi. Troppo colorito il Lupi, e troppo scolorito il Migliari. Anche il Benassi peccò di qualche sussulto declamatorio: né i suoi novantatré chili poterono sempre fingere a dovere l'aerea sovranità di Oberon: parte che in Germania è affidata persino a delle fanciulle. Intonazione esattissima trovarono invece l'Almirante, il Cappabianca («ben ruggito, Leone!»), il Pierozzi, il Bettarini; ma soprattutto il Lombardi, uno splendente Teseo, e, nei due frivoli aberranti innamorati, il Cimara (ricordatevi, lettori, anche di questo Giovanni Cimara) e il Bernardi. Ma le donne superarono gli uomini. Trasfigurate erano queste attrici del *Sogno*, in loro femminea meravigliosa fatuità, da tutti gli eccitamenti dell'ora, del luogo, del giardino incantato, della luna presente, della folla stupita, dell'aria fragrante, della veste leggera. Che dire di Titania (Evi Maltagliati), cioè della Regina delle Fate? Vorrei gridarle un inno d'amore. Fu la prima di tutte e di tutti. Mi esaltò, quella notte, fino al pianto. Fu una grazia dell'etra; fu una gioia della selva; fu tutta canto, e riso, e volo, e grido. Shakespeare e Mendelssohn salirono certo quella notte, per malia, alle sue vene, e la portarono su, agli stellati cieli della fiaba, fatta spirito con loro, senza più carne, senza più peso, inariata ed inconscia, inesistente e viva. Fu un suono entro una forma; e una forma veduta in sogno. Fu la

Primavera degli Uffizi. Gli steli nascevano dalle sue mani; i veli intorno al corpo fluente mettevano le stesse pieghe della voce; e tutta insomma essa era «vaga, leggiadra e bella a meraviglia», com'è detto con tre sinonimi, nessuno dei quali però è superfluo, della beatissima Uliva dal trovadore fiorentino. Ma infinitamente anche mi piacquero la Puccini, ch'era un'altra Fata; e Cele Abba, venustissima Ippolita; e Gina Franceschi, e Bebe Kitty; e Lina Morelli, la cui voce fresca e improvvisa, d'una chiarità di fonte notturna – la *fons* delle litanie, allora ch'ella fu la Vergine Maria nella recita di *Santa Uliva*! – incantava alle prove lo stesso Reinhardt (non è vero che sembra, quella voce, sgorgare sempre per la prima volta?); e Sarah Ferrati, con quei suoi passaggi così felici dallo svagato riso al facile pianto di Elena, querula pellegrina di boschi in veste nuziale; e finalmente Eva Magni, la prodigiosa piccola Eva, ch'era Puck: e cioè il genio di tutti gli estri e di tutti i dispetti, quello ch'è sotterra e in cima al monte, nel tronco della quercia e nel cupolino delle ghiande; che va, viene, salta, vola, pizzica, stuzzica, annoda, sbroglia ed imbroglia; che incanta gli umani coi suoi filtri d'erbe maligne e illude i cavalli imitando il verso delle polledre in caldo (quell'eh! eh! della Magni, appiattata nell'erba a spiare le sue malefatte, era nello stesso tempo un nitrito e uno zirlo: una cosa infinitamente comica e dolce); un personaggio che dovrebbe richiedere dal suo attore, per essere perfetto, l'ugola d'una Barrientos, la statura d'un Tom Pouce, le gambe d'un Binda, i segreti d'un Fregoli. La nostra piccola fa un poco di tutto questo: e ancora riuscì ad aggiungervi qualche cosa di suo.

***

Poi le danzatrici: Maja Lex, invasata Walkyria, scesa di sella con una veste rossa e un'ignuda spada, così bella di giuste forme e di sacro furore nella danza guerresca del «mistero», da strappare agli spettatori raccolti in muta meraviglia, un grido d'ammirazione; le altre ballerine del gruppo «Gunther» pur esse ammirabili, sia che fluissero in tenui carole pei prati di Boboli, in gloria delle fate silvestri, sciogliendo le giovani membra nella ragna diafana dei veli, sia che impugnassero a loro volta una spada nella rappresentazione di Uliva, con gesti ripetuti dai santi Giorgio e Michele dei musei fiorentini; poi Bianca Galizia, N[…] Theilade, Carletto Thieben, esecutori perfetti di tutte quelle figure coreografiche del *Sogno* che la signorina Sartorio pensò e attuò con l'intelligenza che s'è detto; né dimentichiamo gli angeli guardiani di Uliva: angeli che il buon regista, benché francese, volle «di candor tedesco» quali piacevano a De Musset; e infatti erano di nordica razza, esulati a Firenze come gli angeli di Van der Goes: e come allora tacervi il nome di questa Berta Breeves, fra tutte soavissima, ch'io stesso ho avuto l'onore d'accompagnare in giro pei templi e chiostri della città, a scegliere fra i tanti cori serafici delle Incoronazioni e delle Annunciazioni la forma delle ali più adatte ai suoi «transiti» fra cielo e terra? Poi vorremmo parlare delle musiche, se fosse compito nostro: dirvi di quei commenti di Mendelssohn al poema di Shakespeare che non consistevano soltanto nello «Scherzo» celebre e nella troppo celebre «Marcia nuziale», come ai concerti, ma c'erano tutti, stavolta, e tutti stupendi come quelli, e forse più: dall'«allegro appassionato», gemma dell'intermezzo, alla «Bergamasca» e alla parodistica Marcia funebre, e al trascinante coro finale; e dirvi di queste musiche di Pizzetti per *Santa Uliva*, insinuate tra l'uno e l'altro episodio a riempir di malìe l'aura sacra, di gentilezze la terrena, a legar vicende, a illuminare anime e fatti: e così belle, vi dico, così belle, nei brevi loro motivi passanti delicatissimamente dai fiati ai legni e dagli archi all'organo e ai cori, che già qualcuno degli spettatori a sé le ripeteva, l'altra notte, cullando qualche suo pensiero con la ninna-nanna della santa, altri eccitandone con quella danza guerriera, che si vedeva brillare laggiù nella smania, negli occhi, nella veste rossa, nella spada sguainata di Maja Lex.

***

Entusiasmo pieno, dunque, sia per Shakespeare che per l'Anonimo, sia nel giardino pagano che nel chiostro cattolico. Reinhardt non sarà geloso di Copeau, né gli angeli del paradiso delle maghe della

selva. Certo, quella del parco di Boboli è stata soprattutto una festa dei sensi: ché l'erbe, i raggi, le voci, le forme vi composero una sorta di panteistica allegoria, dove la luce, rapita per un'ora dalla terra agli astri, fluiva allo stesso modo nelle vene degli alberi e in quelle delle fontane; dove la clorofilla, effusa dai tronchi, vestiva d'aerei veli verdi, nella stessa misura, rame stormenti e fanciulle danzanti. Leggiadre membra uscivano d'ogni dove, con gli effluvi della notte, dai cortici, dai gusci, dai malli, dai tronchi; le faville, or sì or no, dell'allucciolìo trapungente i lecci e gli allori, erano tanti occhi di geni e genietti aperti un istante sulle fatture di Puck, spirito versipelle; e fra tanta gioia fiorita erano trilli e strilli, chioccoli e scrosci, ballonzoli e girotondi, goffaggini di comici rusticani a zonzo con loro lanternoni, eleganze di dame e donzelli inseguentisi – e l'intero bosco era un labirinto d'amore – con ansie, gemiti, ripicchi, ardori, furori, sospiri: e tutti gli arcani della primavera erano, così, rivelati e celebrati, ma lietamente, benignamente, perché i mille guai suscitati dal filtro dell'«amorosa languidezza» non potessero risolversi che in una congiunzione nuziale, sonora d'inni e splendida di tede. Ma forse il dramma di Santa Uliva, del quale dovremo dire un'altra volta, ci toccò ancora di più: ché sotto le pure volte alzate al cielo di Firenze da messer [..]pinelli, vedemmo qualche cosa ch'era più nostro, pur essendo tanto più semplice: e dove la poesia aveva lo stesso colore dell'aria; le ottave scandite, la stessa struttura agile e schietta degli archi di pietra. E quando, dopo tanto penare, la santissima Uliva ritornò intatta al suo sposo dalle fiamme e dai gorghi – gli angeli recavano sulle palme la barca della salvazione – anche l'anima nostra s'unì in segreto ai cori dell'Alleluja. Fu la nostra partecipazione a quest'altro spettacolo indimenticabile: un poco di fede, un poco d'attenzione raccolta ed inchine, che ci portò senza neanche uno sforzo all'esaltazione maggiore e migliore. Certo, ci fu anche la parte del Signore: e cioè la serenità del cielo, che non mancò al cristiano Copeau, ma neppure a Reinhardt israelita. Il tuono, è vero, s'era fatto sentire in qualche punto delle due giornate. Fu il solo a brontolare. Il tuono, e Luigi Antonelli. Iddio però li pacificò tutti e due: e fu così, venute le stelle, che potemmo ascoltare lo Spirito Santo.

1933.06.16	«Nuova Antologia»	Fascicolo 1470	*Sogno di una notte di mezza estate*	Silvio d'Amico	*Maggio Fiorentino: «Il sogno di una notte di mezza estate» messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – La «Rappresentazione di Santa Uliva» messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce*

Il Comitato del Maggio Fiorentino, che per mettere in scena i suoi sei spettacoli musicali è naturalmente ricorso ad artisti, scenografi e direttori italiani, ha fatto eccezione per i suoi due spettacoli drammatici, rivolgendosi a due registi stranieri: Max Reinhardt per il *Sogno d'una notte dì mezza* estate di Shakespeare (con gli scintillanti commenti musicali di Mendelssohn); e Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva* (con le novissime note d'Ildebrando Pizzetti).
Nomi, come si vede, di gran classe; astri di prima grandezza; davanti ai quali noi siamo stati lietissimi di ritirare, fin dal primo momento, le riserve, fatte altre volte, e su questa stessa rivista, circa l'abuso di visite straniere al nostro Teatro drammatico. Tanto più poi che nella presente

occasione l'esperimento offriva un singolare interesse: perché se più volte s'erano visti fra noi i risultati ottenuti, in bene ed anche in male, da un regista straniero a capo d'un dato gruppo d'attori italiani, è questa la prima volta che abbiam potuto vedere, a quarantott'ore di distanza, lo stesso gruppo d'attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da due maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo, come il Reinhardt e il Copeau.

***

Era sin troppo facile prevedere che il magico, colorito e prestigioso Reinhardt avrebbe visto, nel *Sogno*, soprattutto il pretesto a una spettacolosa *féerie*. Come ognun sa, nel delizioso rifrangersi de' molteplici intrecci del poema scespiriano – l'intreccio dei quattro amanti prima discordi, poi finalmente accoppiati; quello di Oberon e di Titania e dei loro folletti e fate, che si pigliano beffa dei mortali, e poi li consolano e fanno felici; infine quello degli artigiani che, improvvisandosi attori per una commedia da recitare alle nozze del duca, fanno in qualche modo la grossa parodia della fiaba amorosa –, il poeta giovane si tuffa, diremmo, spensieratamente e come per gioco nel mistero che circonda uomini e cose, bastandogli d'adorare, negli uni e nell'altre, una vita simile se non proprio uguale: tutti viventi, per lui, quasi allo stesso modo: occhi e corolle, alberi e anime, rancori e rugiade, sospiri e raggi di luna. Poesia meglio effusa e diffusa, forse, che non attinta in profondità; ma, in quel suo scintillìo ora di lucciola, ora di gemme, prima e stupenda fioritura di quanto diverrà poi una festosa tradizione britannica, i cui rivi minori scorrono e mormorano anche oggi (si pensi alle *féeries* sottilmente favolose del buon Barrie, e alle pagine meglio liriche del più felice assertore della verità che tutta la terra è incantata e tutto il mondo è un prodigio perpetuo, Chesterton).
Ora è proprio a questa poesia che Reinhardt ha inteso introdurci; ma forse non tanto servendosi del verbo di Shakespeare – il quale, guarda un po', essendo un poeta faceva il suo teatro con le parole: e pazienza per gli apostoli internazionali del cosiddetto «teatro teatrale» –, quanto con la visione. L'opera di Reinhardt non è stata davvero quella d'un traditore; è stata quella d'un illustratore. Non tanto si presta ad esser paragonata a quella di chi, per volgarizzare mettiamo Dante, ne recita i canti, quanto a quella di chi ne trae di bei quadri. Quadri ne' quali l'interprete s'è studiato di tradurre, genialmente, Dante, com'egli lo sente e vede: ma quadri suoi più che di Dante.
La genialità del regista s'è anzitutto rivelata nello scegliere – invece del luogo che gli era stato dapprincipio offerto come ambiente dello spettacolo: l'anfiteatro di Boboli –, un altro luogo d'apparenze infinitamente più semplici, la scalea che dal «Vivaio» porta alla statua dell'Abbondanza. Da questo elemento «scala» così caro a Craig e ad Appia, fiancheggiato da due declivi erbosi e, in primo piano, da due enormi lecci come due quinte naturali, Reinhardt ha tratto, grazie alla magìa delle luci, tutto quanto era pensabile e impensabile: ha creato il bosco incantato, e ci ha mostrato il *Sogno*.
Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena, sotto una luna falcata che pareva finta, con le sussurrate promesse dell'*ouverture* che Mendelssohn adolescente compose per la *féerie* scespiriana, e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei mutamenti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son parsi campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi; le fontane hanno sputato fuoco. Si inseguivano, ansando e smarrendosi per i viottoli e nei meandri, i cavalieri e le belle donne smaniati d'amore; l'atmosfera era pregna d'indicibili effluvi; sulle aiuole correvano, senza toccare l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro i cespugli, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn, culminanti nell'adorabile *Scherzo*; i maschi eroi e le sospirose eroine, fulgidi gli uni e l'altre di superbi costumi, si chiamavano e si rispondevano nell'aria d'argento; saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon «deus ex machina»; poi succedeva la risata, grassa e

parodistica, dei grotteschi artigiani intenti ad architettare la loro recita. Quando l'avventura dei quattro amanti, qui rappresentata nel clima d'una brillante ma tenera ironia, è finalmente giunta, dopo tante strida, alla sua lieta chiarificazione, e il baldo quartetto s'è effuso in un lungo coro di liete risa concertate in uno scaltrissimo contrappunto, ecco che tutti i rosignoli del bosco si son messi a cantare. E dopo tanta, ansiosa vigilia, nessun lieto fine al mondo fu mai più intimamente gioioso di questo, col gran corteo nuziale accompagnato dalle fiaccole ardenti, e dall'accorata e notturna marcia di Mendelssohn, fino alle soglie della Felicità.

***

Con Jacques Copeau, nel secondo chiostro di Santa Croce, ci siamo di colpo trovati al polo opposto. Se Reinhardt è un orgiastico, Copeau è un mistico; se Reinhardt punta allo spettacolo, Copeau cerca il dramma. La magnifica fede di Reinhardt nel Teatro immortale è, sanno tutti anche questo, di natura splendidamente umana; quella di Copeau è di natura religiosa.
E accennavamo proprio adesso alla popolaresca comicità in cui i nostri bravi attori, sbrigliati da Reinhardt in una sorta di commedia «a soggetto», si sono sbizzarriti andando e venendo per quegl'intermezzi del *Sogno* in cui gli artigiani mettono in scena la *Pietosissima istoria di Piramo e Tisbe*, dove un attore munito di lanterna rappresenta la luna, un altro impiastricciato di calcina rappresenta un muro, e le sue due dita aperte rappresentano la fessura dello stesso muro attraverso la quale si parlano gli innamorati Piramo e Tisbe.
Tutto questo serve a far ridere con Reinhardt; come, tre secoli avanti, con Shakespeare, che faceva anche lui il regista, e specie recitando il suo *Sogno* aveva bisogno di metter le mani avanti, e chieder ridendo indulgenza per una messinscena tutta affidata all'immaginazione dello spettatore. Or ecco la novità di Copeau: con lui, queste cose non fanno più ridere. Per mettere in scena la *Rappresentazione di Santa Uliva*, egli è ricorso a mezzi, essenzialmente, della stessa natura che questi di Bottom, di Flute e compagni: ma, con tali mezzi, ha commosso i suoi spettatori letteralmente sino alle lagrime.
La leggenda della perseguitata Uliva, appartenente a quel fondo ben più fiabesco che agiografico, comune suppergiù all'intera Europa medioevale, è stata qui ripresa in ottave rozzette dall'anonimo fiorentino del primo Cinquecento con grandissima grazia ma, tutti lo sanno, senza nerbo propriamente drammatico; svagata e sbriciolata in cento episodi dove, all'infuori della soavissima Uliva, gli altri personaggi son fantocci, in gran parte grotteschi, e costretti in minime apparizioni e subitanee sparizioni. Opera che doveva, a suo tempo – ossia in un'età in cui il gusto del dramma sacro già si intrecciava con quello delle «moresche», dei lieti intermezzi allegorici, e delle danze fastose che il Rinascimento amava – contare essenzialmente anche sulla musica e sulla coreografia. Come ritrasportarla fino a noi?
Non possiamo ripetere qui l'esame, che abbiamo fatto piuttosto minutamente altrove, dell'agile processo con cui un giovine scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, ha non solo potato il dramma di tutte le sue esuberanze, ripetizioni, insistenze, ma ha addirittura, con opportune «contaminazioni» d'altre leggende, rifatto alcune scene essenziali della prima parte, e ritoccata la parte seconda. Contentiamoci di riaffermare che questa è sempre la storia della giovinetta Uliva, la quale per sfuggire alle barbare pretese dell'imperatore suo padre toglie di mezzo l'occasione della torva passione di lui, le belle mani, col bruciarsele: donde il sèguito delle pietosissime avventure, il suo abbandono in un bosco, il suo rifugio alla corte di Bretagna, la vendetta d'un perfido barone da lei respinto, il furto del bimbo del Re che era stato commesso alla sua custodia, il disperato errare di lei per piani e monti alla ricerca del piccolo smarrito, il ritrovamento della sua culla che galleggia sul fiume, e il miracolo delle mani che nell'atto d'amore le rifioriscono. A questo seguono, nella seconda parte, le nozze della miracolata col Re di Castiglia, le nuove persecuzioni d'un'infame matrigna mentre il Re è alla guerra, l'ultima fuga di Uliva e del suo figliuolo, su un veliero che la porta a Roma, infine il suo ritrovamento col Re suo sposo venuto pellegrino alla città santa, e la finale pacificazione anche con l'imperatore pentito. Malgrado le modificazioni, che chi conosca il

testo originale non può mancar d'avvertire anche soltanto da questo riassunto, non c'è dubbio che il tòno generale della rappresentazione, il suo clima di leggenda, lo stupore delle pie o malvagie creature che v'appariscono tutte volenti o nolenti condotte dalla Provvidenza e sommerse nel flusso della sua volontà, sono rimasti essenzialmente intatti. E insomma il riduttore, avvicinando per quel tanto che era assolutamente indispensabile la sacra rappresentazione a un pubblico del tempo nostro, non l'ha affatto tradita.

Tuttavia appunto perché l'opera è rimasta, come doveva, sostanzialmente ingenua, rozza e stupefatta, il problema della sua materiale traduzione alla vita scenica appaion (*sic*) un'impresa, press'a poco, disperata. Qui Copeau, arrischiando tutto per tutto, e cioè decidendosi a essere altrettanto se non più medioevale degli stessi «festaioli» fiorentini, è stato magnifico.

Poiché *Santa Uliva* come tutte le sacre rappresentazioni, ha per scena non un luogo ma il mondo (si trascorre, per mare e per terra, da Roma, in Bretagna, e dal regno di Castiglia alle rive del Tevere), conveniva a Copeau mantenere la caratteristica messinscena medioevale, per «luoghi deputati» tutti offerti simultaneamente allo sguardo del pubblico. Sennonché invece di creare codesti luoghi sopra il consueto sfondo a due dimensioni, Copeau ha voluto sfruttare l'incomparabile ambiente dell'aereo chiostro del Brunelleschi con una rudimentale scena plastica, a tre dimensioni. Ossia, adunando gli spettatori sotto i portici, ha collocato la scena nel mezzo del chiostro; ha fatto costruire dal giovine e geometrico scenografo del Vieux Colombier, André Barsacq, una piattaforma attorno alla cisterna che è al centro (e che è stata mascherata con una specie di padiglione, atto a ospitare certi quadri intimi); e ha congiunto cotesta piattaforma, mediante alcune passerelle, ad altre quattro piattaforme minori, collocate verso i quattro angoli, nude ma volta per volta capaci di trasformarsi, con l'aiuto di minimi suggerimenti, in tutti i luoghi della terra. Fra l'una e l'altra, le aiuole del chiostro con le loro basse siepi di mortella creavano zone di spazi indefiniti, che l'immaginazione era via via indicata a percorrere e a varcare. In alto, ossia fra le colonne del secondo ordine del chiostro, era stata costruita, al modo di certe pitture di primitivi, una piccola gradinata con la Madonna in trono e alcuni angeli adoranti: il Paradiso.

Seguire una tecnica cosiffatta voleva dire camminare su un filo di rasoio, rischiando il ridicolo a ogni passo. Copeau l'ha evitato appigliandosi alla disperata impresa di creare ne' suoi ascoltatori una continua, sospesa suggestione. Ma per incantare l'atmosfera del chiostro egli non è ricorso a giochi di prestigio meccanici: s'è affidato ad uno stile. Dacché i suoi attori, danzatrici e comparse si son presentati tutt'insieme, hanno fatto riverenza al pubblico, e si sono genuflessi in una prece corale accennata dall'orchestra diretta dal Pizzetti, il silenzio s'è fatto profondo. Poi un angelo ha, secondo il rito, rivolto agli spettatori l'edificante esortazione iniziale: e, nel clima di religioso stupore così subitamente diffuso, la sacra rappresentazione ha avuto principio.

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

Certo, ad ambientare scene e quadri, Copeau si è ben ricordato dei nostri vecchi pittori. Per suggerire la reggia imperiale s'è contentato di far apportare da due inservienti, dietro all'Imperatore, due colonne d'oro, come appunto se ne vedono nelle tavole dei primitivi. Per creare il bosco ha fatto piantare lì per lì, da altri inservienti, alberelli che parevano tolti agli sfondi di certe nostre Madonne. Ad assistere Uliva nelle sue tragiche solitudini le ha dato due silenziosi, soavissimi angeli custodi. A rappresentare il suo ultimo viaggio per mare e per fiume sino a Roma sacra, l'ha mandata a spasso col suo bambino, seguita dagli angeli che portano tra le braccia il piccolo veliero. Alle danze e coreografie allegoriche di cui il testo originale, come accennavamo, è abbondantissimamente intramezzato, ha sostituito brevi danze sintetiche, di grande linea, per rappresentare la caccia, la guerra, le stagioni che si succedono durante il viaggio d'Uliva in cerca del bimbo smarrito, ecc. E ha sottolineato, commentato, circonfuso tutta l'azione con le musiche ora

trepide ora canore ora ieratiche ora imploranti ora trionfali del Pizzetti, che sì lieta parte hanno avuto nel successo del dramma.
Successo anche di commozione. Perché, sia detto chiaro, di tutte queste e d'altre innumerevoli trovate, e malgrado tanto uso di simboli, e d'allusioni, e di lunghi viaggi adombrati in venti passi, e di terribili vicende tratteggiate in segni essenzialmente gentili, nulla ebbe mai carattere di mera letteratura e preziosità. Il ripensamento dell'interprete, che altri da queste nostre note potrebbe immaginarsi non scevro d'una punta d'almeno impercettibile ironia, era tutto augusto e solenne. Perfino le individuali manchevolezze degli attori mediocri, e di quelli men che mediocri, sono state accettate senza fastidio, nella luminosa grazia di cotesta atmosfera. E il fulgore dei vivaci costumi ideati dal Sensani, che le luci discrete hanno corretto e rilevato, in quadri sempre bellissimi; e l'ineffabile, gagliarda bellezza delle danze, eseguite da Maya Lex e da tre mirabili allieve della sua «Günther Schule» di Monaco; e particolarmente la soavità d'Andreina Pagnani, protagonista di casta bellezza e di religiosa dedizione, hanno collaborato al miracolo, con una felicità così fluida, così umile, così brillante e così pura, che molte lacrime sono corse fra gli spettatori.
Né esagereremo per nulla confessando che stentiamo a ricordare, nei tanti anni dacché frequentiamo il Teatro, consensi di pubblico così intimi e commossi, come questi che hanno, grazie a *Santa Uliva*, concluso la felice stagione del Maggio Fiorentino voluta dal veggente Carlo Delcroix.

1933.06.18	«L'Italia Letteraria»		*Sogno di una notte di mezz estate*	Nicola Chiaromonte	*Lode del teatro a chiusura del «Maggio Fiorentino»*

Nella regolare salve di fischi che, a tutt'e tre le repliche de *I Puritani*, calava regolarmente dal pubblico quasi unanime (non c'è da illudersi sul valore del corretto contegno degli sparati, in platea) sugli scenari di De Chirico, il più grave non era forse una certa incomprensione dei motivi dell'arte moderna, quanto il modo eccessivamente rudimentale, eccessivamente bambinesco, di riconoscere le ragioni del teatro. Quella folla era così colpita, sconcertata, eccitata, da alcune luci intense, da alcuni candidissimi bianchi, da alcuni accordi vivaci e forme nette, che non riusciva a tradurre il suo giudizio in altro linguaggio che quello convenzionale della disapprovazione chiassosa: con la quale voleva significare che quelle scene la meravigliavano troppo, cambiavano troppo bruscamente luce davanti ai suoi occhi assuefatti al pompierismo ampolloso e sgrammaticato (quanto sia inverosimile e pieno di sbagli d'ortografia il celebre realismo delle scene d'opera, ogni spettatore non troppo estasiato può agevolmente controllare) ed esprimeva con una cagnara, nella sua premeditazione allegra come tutte le cagnare, l'eccitazione della meraviglia, il disorientamento della novità. Solo che – e qui subentra la grave dimenticanza, la sintomatica rozzezza – gettatasi con un piacere sgangherato, un po' da negri, siamo giusti, ad esprimere questo effettivo, e perciò solo rispettabile, sentimento, di esso si contentava e giubilava, tralasciando di esprimere, e forse di provare, il lato positivo di quella meraviglia, chiudendo le porte ad un sentimento più scelto: l'ammirazione; ad un diletto migliore: quello per una fantasia così libera, per una eleganza così raffinata e così accessibile insieme. Il gusto dello spettacolo, insomma. Al punto da farsi giudicare incapace non tanto di apprezzare la modernità, la quale, comunque la si voglia considerare, non può esser messa in questione senza pacchianeria, a quarant'anni dal suo avvento, ma, puramente e semplicemente, di prender gusto al teatro. Questo è grave, non i fischi in se stessi, che sono un linguaggio troppo elementare per costituire un giudizio: anche perché potrebbe intendersi nel senso che, così esigendo una particolar religione, ogni tentativo di smummificare il teatro debba esser proscritto come sacrilego. Non si potrebbe dare interpretazione più temeraria di nove quarti d'ora di fischi. E tuttavia gli zelatori della volontà popolare non mancano.

De Chirico

E più grave ancora ciò diventerebbe se lo si dovesse intendere nel senso che l'imprevisto e la meraviglia debban esser tenuti lontani dal teatro, pena il pubblico biasimo. Questo significherebbe la condanna a morte di una forma d'arte che non ha molto bisogno di essere combattuta con le armi della volgarità e del conformismo.
Invece, le persone amiche della fantasia eran letteralmente felici che fosse loro dato di assistere a spettacoli come il *Nabucco*, la *Lucrezia Borgia*, *La Vestale* e soprattutto – è giusto dire che i clamori del pubblico sottolineavano il più bello tra gli spettacoli lirici allestiti nel «Maggio Fiorentino» – *I Puritani.*
Se s'insiste sulla messinscena di De Chirico, non è naturalmente per il magro piacere di prendersela con i pompieri, ma dal semplice punto di vista del teatro. Perché, quanto a poesia della scena, quanto ad atmosfera teatrale, non c'è dubbio che De Chirico ha creato uno dei capolavori della scenografia moderna. Quei cannoni bianchi e neri, quei candidi drappelli d'alabardieri che sembravano ordinati a seguire un qualche fiabesco Baiardo, quei tenori, baritoni, soprano insigniti di costumi di così altera eleganza, quei cori sollevati dall'abituale straccioneria a insperata dignità, prima di esser belli in sé, eran parti di un bello e incantevole mondo scenico, elementi di una favola teatrale altrettanto immaginosa che sorridente ed aperta: niente affatto superciliare, nient'affatto ermetica, nient'affatto cinta di una qualche riservata ironia. Quali ragioni quacchere potevano impedire di godere dell'esistenza di quel mondo in cui, senza andare a cercare tra i fanciulli un pubblico disposto alla meraviglia, qualunque folla meno prevenuta sul *significato* della musica di Bellini avrebbe saputo rallegrarsi?

Reinhardt

La domanda diviene un po' più chiara, e la questione dei gusti del pubblico si situa in luce più giusta, preoccupa meno, quando si pensa al notevole successo ottenuto da Reinhardt, da Mendelssohn, dai nostri attori, dalle leggiadre danzatrici, al Giardino di Boboli; e a quello di pura stima tributato a Shakespeare. Non avendo mai frequentato Shakespeare, perso il ricordo dei Salvini e delle Ristori, tornato appena con Pirandello, dopo quarant'anni di commediola sentimentale e di finta tragedia decadente, a vedersi imposto sulle scene un senso alto e tragico della vita, la sublime levità del *Sogno di una notte d'estate* è logico che rimanga poco afferrabile al pubblico. «La messinscena è molto bella, ma la commedia non mi pare la più significativa di Shakespeare». – «La trama, siamo giusti, è alquanto inconsistente», erano i commenti che si udivano tra broccati e marsine alla discesa delle scale di Boboli: si può testimoniarlo con Bontempelli. E se non ci fossero stati l'imponente Reinhardt, l'orchestra suggestivamente nascosta tra le siepi di bosso, lo zirlio dei grilli artificiali, la rappresentazione sarebbe finita certo in una imbarazzata freddezza.
Reinhardt evidentemente sa che bisogna far strada ai poeti con tutti i mezzi, affinché il pubblico ne concepisca quell'ammirazione attraverso la quale si farà poi eventualmente largo la intelligenza. Reinhardt calcola evidentemente su un «quantum» di ottusità da parte del pubblico, che bisogna eliminare stupefacendolo con quante più macchine è possibile, pur evitando la grossolanità.
Max Reinhardt è un regista da principi, un direttore di teatro che a Goethe non sarebbe dispiaciuto d'avere ai suoi ordini a Weimar. La fantasia di lui, per quanto se ne può giudicare conoscendolo poco, parte dal criterio che il romanticismo non si discute, è il più sicuro appoggio di uno spettacolo classico, indubitabile, tale da trascinare chiunque nel clima voluto dalla poesia. È sontuoso e un po' grave, quanto basta per imporsi assolutamente.
Nella notte del giardino mediceo, spenti i lumi in attesa del *Sogno* imminente, serpeggiavano, immobilizzate in un circuito elettrico, miriadi di lucciole; le quercie antiche diventavano fatate senza difficoltà, con l'opportuna insinuazione di luce azzurra; e la luna, che certamente era vera, pure lo scenografo aveva saputo prepararsene la connivenza. Quando l'orchestra iniziava il delicato sussurro del preludio di Mendelssohn, non c'erano più dubbi: Reinhardt avrebbe vinto. Il problema,

così chiaramente impostato, di meravigliare ed attrarre a Shakespeare, servendosi di tutte le suggestioni compatibili col gusto, un pubblico adunato in un giardino, era risolto. Lo Shakespeare di Reinhardt sarebbe stato uno Shakespeare perfettamente romantico, com'è nell'ottima tradizione tedesca: perfettamente intonato alla musica di Mendelssohn. E lo spettacolo nell'insieme, l'equivalente novecentesco di uno spettacolo di corte del Settecento.

Il «Sogno»

Ciò accadeva di fatto: il *Sogno* era reso «vero», di una leggerezza sostanziosa e ricca, dalle danze degli elfi alla fastosa coreografia delle nozze di Ippolita e Teseo. Uno Shakespeare principesco, uno spettacolo ordinato per il buon piacere di qualche duca d'Atene di sano appetito. C'è chi avrebbe preferito assistere ad una magia meno solenne e più aerea, sognare una natura meno aggraziata dal coreografo; ma nessuno che non fosse lieto di veder rendere a Shakespeare onori teatrali così sovrani. Giacché quella ricchezza aveva un pregio di sicuro: che serviva a far strada alla poesia, che la solidissima teatralità, malgrado l'imponenza, non cessava di armonizzare.
Questo è il limite e il pregio di Reinhardt: che i suoi coltissimi e ricchissimi mezzi teatrali rimangono appunto dei mezzi, che la fantasia si fa strumento dell'opera e tutti i suoi ritrovati sono ritrovati di spettacolo: che egli, insomma, vuol essere uomo abile a trattare la materia teatrale, più che artista, e se riesce a dare un'armonia alle sue creazioni è per questa strada. Le sue invenzioni sceniche hanno un timbro «realistico» che non lascia dubbi; realistico, tuttavia, non confondiamo, nel solo ed unico senso che nulla sembra essere più lontano dalla sua mentalità quanto l'ambizione di creare un'*atmosfera*. Una volta risolti problemi come il modo e il ritmo di certi ingressi, le varie particolarità che devono mettere in rilievo, o meglio, colorire, il senso delle scene, il tono della recitazione, Reinhardt lascia, per così dire, liberi gli elementi dello spettacolo di agire in forza della loro propria virtù, non li tiene legati ad un'architettura particolarmente definita. Egli è un vero uomo di spettacolo, un grande decoratore. Nulla è più lontano da lui che una qualunque tendenziosità complessiva. Si potrebbe dire ch'egli non si cura d'interpretare un poeta, ma di servirlo nel miglior modo. Funzione che è ben lontana dal non richiedere intelligenza e finezza, come qualche frettoloso potrebbe supporre. Basterebbero le scene degli attori, quella del sonno di Titania, il finale di Puck, senza parlare del magnifico insieme, per indicare quale fantasia, quale gusto, quanta musicalità ci vogliano per ottenere che macchine teatrali di questa portata tornino a beneficio dell'arte e non rimangano semplicemente colossali. Sono tali meriti a fare di Reinhardt un classico.

Copeau

Jacques Copeau, si potree dire che è un poeta della messinscena; ma, per non fare abuso di una parola molto speciale, diciamo che è mosso da un impulso lirico, da una specie di religione del teatro come mezzo di comunicare quanto di più prezioso abbiano gli uomini: la poesia, l'armonia dei sentimenti e delle passioni; modo di mostrare visibilmente alla comunità quanto la vita sia misteriosa, e incitarla a credere in ciò che non appare.
La Rappresentazione di Santa Uliva non ha, nel testo, un grande valore poetico: è la storia della donna innocente e pura, perseguitata per la sua innocenza e purezza: messa alla prova dalla Divinità, non tanto per confermarne la pietà, come Giobbe, quanto per edificazione ed esempio del mondo. La leggenda popolare la conosce da secoli sotto il nome di Genoveffa. Inoltre, nel testo ottimamente ridotto da Corrado d'Errico per la rappresentazione, che è del Cinquecento, si ha piuttosto una sequela di avventure pietose poi volte a bene, che un vero sentimento del «sacro». Copeau, semplificando l'originale, e calandolo tutto in un racconto puramente scenico, nel quale le parole non hanno altra funzione che di rendere chiaro ciò che accade, l'ha in certo senso riportato alla sua funzione primitiva, di ispirar commozione e sentimento del soprannaturale. Per ottenere questo egli non è ricorso ad estetismi, non ha avuto bisogno di appoggiarsi a Claudel, che sarebbe

stato quanto mai pericoloso. Ma s'è tenuto senz'altro al più semplice assunto: dare evidenza scenica e ritmo poetico alla leggenda: che vuol dire anche «credere alla leggenda», in un certo modo. Questo è forse il segreto del mirabile risultato di Copeau: aver creduto da poeta a quel che metteva in scena. Ed è chiaro che ciò non significa in alcun modo aver civettato con mitologie più o meno incantevoli; ma semplicemente essersi reso conto artisticamente della profonda naturalezza della storia di Uliva, del suo carattere mitico di lotta del bene inerme e semplice contro il male complicato e agguerrito, della capacità di commozione umana insita nella tipica favola.
Nella creazione di Copeau, Uliva non è altro che una donna intricata in inspiegabili agguati della sorte, circuita da incredibili malvagità, abbandonata al cieco infuriare delle crudeltà e che non ha da sperare altro soccorso se non celeste, tanto è ingiusta e disperata al sua condizione. La prolissa e inverosimile atrocità del testo, senza sforzo Copeau la fa così ritornare in patetico, anzi alla fine in tragico e in sublime. Da una parte c'è il Destino, e i meandri senza uscita del mondo, e dall'altra la consolante umanità di un aiuto che è al di là degli inganni e delle apparenze: sopraterreno, figurato nella Vergine soccorrevole e negli Angeli che accompagnano silenziosi e lievi la derelitta errante. Questi, e il tetro personaggio che funziona da ministro d'ogni male, sono i protagonisti della vicenda.

«Santa Uliva»

Il senso del soprannaturale, o, per precisare, dell'assolutamente staccato da ogni ordinaria realtà, che Copeau è riuscito a infondere alla sua rappresentazione, non ha niente a che vedere, come s'è detto, con nessun estetismo, con nessun compiacimento mistico. È ottenuto non complicando la trama, ma semplificandola al massimo, mirando a darle un'assoluta naturalezza, un'assoluta verosimiglianza, e niente più. Copeau non s'è posto altri problemi che quello di rappresentare la leggenda senza sottintesi: stilizzazione e musicalià ne venivano di conseguenza, semplici necessità d'armonia. Il Paradiso con gli angeli e la Vergine nell'alto del chiostro, non è una trovata suggestiva, ma il modo più conveniente di sistemare un protagonista della vicenda; gli angeli che seguono Uliva non sono una decorazione raffinata, piuttosto dei delicatissimi compagni; la voce della Vergine che scende dall'alto a consigliare la perseguitata è incantevole perché è naturale, e sembra che solo in quel modo si potesse annunciare il miracolo del risanamento delle mani. E così tutte le altre invenzioni sceniche, che ritornano a modi dell'antico teatro non per una falsa ingenuità, ma naturalmente, solo perché sono massimamente semplici.
Ed è questo carattere di estrema razionalità poetica che fa fatto di *Santa Uliva* un vero prodigio teatrale, in modo che non si può parlare di raffinatezza, ma unicamente di semplicità e di grazia; non di abilità, ma soltanto di misura e d'armonia.
Santa Uliva si può dire che è creata, mossa e sostenuta dalla luce: allo svelarsi e dileguare dei gruppi era affidato l'andamento di sogno, il ritmo incantato di questa specie di poema in movimento. E si poteva misurare, in quell'attenzione così naturalmente portata dall'uno all'altro angolo della scena, in quei dialoghi dall'uno all'altro luogo, tutta la consistenza dell'illusione.
Degli attori non diremo chi è stato meno felice, bastando che ci fossero Andreina Pagnani e Benassi a farci dimenticare le pecche degli altri.
Invece ci sarebbe molto piaciuto che i costumi, non privi di un raffinato gusto dei colori uno per uno, fossero nell'insieme un po' meno fedeli ad un Rinascimento di maniera che c'infastidiva troppo con ricordi d'altri spettacoli molto più grevi.

Cos'è teatro

Di una cosa bisogna soprattutto ringraziare il «Maggio Fiorentino»: d'averci rammentato che cosa sia, che cosa possa essere, il teatro. Chi, a Boboli o Santa Croce, poteva ricordarsi di un presunto antagonismo tra teatro e cinematografo? Esso, come là si dimostrava, semplicemente, non esite. E non può esistere, se si parla di due forme d'arte e non di due imprese commerciali in concorrenza.

Spettacoli come *Il sogno d'una notte d'estate* e *Santa Uliva*, per non toccare qui la questione del teatro lirico, bisognerebbe portarli in tutte le città dove è possibile, e farvi partecipare quante più persone è possibile, perché sentano, o risentano, l'entusiasmo del teatro, e ne abbiano, se non altro, la nostalgia.

1933.08.29	«Corriere della Sera»		*Faust*	Renato Simoni	*Il «Faust» a Salisburgo*

Salisburgo, agosto.

Un rovescione di pioggia ha interrotto, dopo il primo atto, la prima rappresentazione del *Faust*, sì che si ricominciò la recita in altro giorno, e, per quella sera, persistendo il cattivo tempo, in teatro chiuso. Stellato e quieto, a malgrado d'una lieve e breve spruzzolata all'alba, era rimasto il cielo durante la prova generale, dalla mezzanotte alle cinque e mezzo del mattino; e quando la Voce Celeste proclamò che Margherita era salva, le prime innocenti luci del giorno arrisero, con tenere porpore, alla morente pacificata in Dio.

Nella penombra misteriosa e nella profondità s'era iniziata la tragedia, ché lo spettacolo aveva luogo ai piedi d'una collina scoscesa, nella cosiddetta Cavallerizza, costruita, nei primi anni del Seicento, dall'arcivescovo Wolf Dietrich von Raitenau, grande amatore di ludi equestri. È un cortile al quale, per due lati, fa da immani pareti la rozzamente squadrata roccia del Mönchsberg, precipite, nuda, selvaggia, scabra e ferrigna, intagliata da tre ordini sovrapposti di gallerie ad archi, anche questi di ruvido e piatto e arrugginito agglomerato sassoso, squallidi, riarsi; occhiaie scheletriche, in triplice, lunga fila susseguentisi; alta già l'inferiore, altissima la superiore; e, più in su, dal ciglio ruinoso della cupa petraia, si protendono i rami folti di grandi alberi che sembrano vicini alle stelle. Su quell'impendente limite del monte, gli arcangeli Raffaele, Gabriele e Michele hanno enarrato, con fiero accento guerriero, sempre più ascendente verso lo squillo ed il canto, la gloria del sole, risonante nell'armonia delle sfere, il vorticoso roteare della terra cinta d'uragani, e la placida magnificenza del giorno del Signore.

La scena, tutta costruita, si stende con le varie sue sedi, alle radici di quei due strapiombi, e ad essi s'aggrappa e su di essi s'arrampica. Vediamo un borgo medievale avvallato e accampato tra le rupi, e, quando occorre, lo spaccato dei suoi interni. A destra, il sagrato, il portico e la chiesa, dove Margherita andrà a pregare; dall'altra parte, la piazza rustica, per le danze e le canzoni attorno al tiglio annoso. Tra queste due estremità, digradano i tetti delle vecchie case aggruppate, e, tra muro e muro, s'avvolgono, salendo e ridiscendendo, stradicciole tortuose e grigie, che sboccano in ripiani e chiassuoli; e, in uno, sorge il Capitello con l'immagine della *Mater dolorosa* che, nel [ploto???] della sedotta, udrà le più dolci parole di dolore che il Goethe abbia forse mai scritto; e, in un altro, c'è la fontanella pubblica, dove, mentre si empiono d'acqua querula le brocche, le fanciulle per bene sparlano di quelle che non lo sono più. Da un lato, verso la chiesa, la casa di Faust, con l'officina d'alchimista al piano terreno, e, al primo piano, lo studio, angusta e soffocata necropoli di pergamene e di libri, dove l'insaziato ricercatore vive come un verme che si convella nella polvere; e, al lato opposto, verso sinistra, la povera dimora di Margherita, con una piccola loggia tutt'intorno ricorrente, e, visibile attraverso l'invetriata, la stanzetta bene acconcia e pulita della vergine. Sotto, la cantina d'Auerbach, a volta bassa, con la tavola tonda, che, succhiellata da Mefistofele, spiccherà, dalle vene aride, i rivoli e le schiume dei vini ricchi. Nel centro della scena, quasi raccolto nel suo grembo, l'orto di Marta, fresco, romito e silenzioso, circondato di siepe viva.

Questa ingegnosa distribuzione di luoghi offre alla tragedia modi logici ed evidenti di scomporsi e ricomporsi, di propagarsi, di deviare, di sostare, d'ingrottarsi, di precipitare e di ascendere, trasportandosi dal celeste all'umano, dall'umano al fantastico e al diabolico. Il paesaggio, vetusto,

gotico e aggrondato, se si versa su di esso un calmo riflesso solare o una chiarità argentea di plenilunio, si realizza rusticano e borghese, aureo e brunito, o s'incanta nel sonno e nel sogno. Basta che un fioco lume precisi la confusa rugosità dei sospesi macigni, perché, dalla pietra fosca, si sciolga, sommovendosi di tra un mucchio di pietre nere, l'entità contraddicente e stimolante di Mefistofele, che, rannicchiato sull'alpe, dall'ombra volgendosi agli astri, parla come l'Eterno. Poi l'indecisa figura del diavolo si schiaccia e si stempera nel buio, e, giù, nella valle degli uomini, s'illuminano la cella e l'affanno di Faust; e, tra fumi rossi, lo Spirito della terra, fantasma di fiamma, nelle tempeste dell'azione sempre e dovunque circolante, gli appare, non percettibile a noi. Più tardi, scoppiato fuori Mefistofele dal cane fuligginoso, le lusinghe dei sensi, esili forme diafane, annebbiate entro un pallido oscillio di veli ceruli e nivei, fluttuano intorno al suo sopore.
Quando i pianori, le strade, i sottopassaggi, le scale, i ponti entrano nella luce, i borghesi nei panni domenicali e le belle ragazze attente ai motteggi degli studenti, il popolo minuto del borgo e dei campi, escono dalle case o calano dai sentieri del monte, s'incanalano entro i vicoli, ne erompono, s'incontrano, formano crocchi, comitive, drappelli; e discorrono gravi o ciarlano festosi, nella gioia tepida del vespero primaverile, avviati, dal tripudio dei flauti e delle cornamuse, verso la piazza, e, seguiti dal salmodiare insistente dei mendicanti. Nella piazza, poi, si balla a tondo, ridendo e cantando, succinti i farsetti e copiose le gonne, in lieto rimescolio di colori, con intrecci e abbracci e salti di sonora cadenza.
Quieta e deserta è la via, tra la chiesa e la fontana, dove, scendendo morbida la sera, Faust rivolge le prime parole alla frettolosa Margherita; e quella via conduce la fanciulla alla propria casa. Nella sua stanza, di là dai vetri, la vedremo sciogliersi le trecce per la notte, timidamente vagheggiandosi nel pensiero del bel signore sconosciuto; e, in uno degli episodi successivi, non avrà che da far pochi passi sulla loggia per giungere all'uscio di Marta, attiguo al suo uscio; e breve strada percorrerà per discendere dell'orto della melliflua e perniciosa vicina, dove Faust inebrierà la sua limpida anima e gli ignari suoi sensi, inebriato anch'esso, mentre Mefistofele, beffardo cavaliere nero, con la spada corta nella cintura (il Goethe, veramente, la descriveva lunga) con un tocco di seta rossa, alto e puntuto come una mitra sul pel di volpe della zazzera fulvida, zoppicando sul pie' cavallino, trascinerà dietro la siepe la vedova in sollucchero.
S'accenderanno, di qua, di là, i lumi a tutte le finestre, vicine e lontane, e su tutte le porte s'affacceranno i borghesi sonnacchiosi, chiamandosi e interrogandosi, quando, per l'uccisione di Valentino, la notte sarà lacerata da strida atterrite; e si vedrà un tumultuoso accorrere di lanterne e di fiaccole intorno al morente; e, successivamente, nella grande scena della chiesa, righe e righe di torce e di fiammelle taglieranno la vasta oscurità, e, dalla collina e da ogni parte del borgo, per ogni svolta, attraverso ogni varco; persino lungo i lati della platea, procederanno, in rapido ordine processionale, verso la chiesa; e gli oranti si ingolferanno entro il portale, o s'affolleranno davanti ad esso. Appoggiata a una colonna, misera e vergognosa, Margherita udrà, prima il murmure, poi la collerica voce e imperiosa dello spirito maligno che, con la voce e l'arte di Elena Thimig, enumererà le sue colpe e le sue sventure: la contaminazione, l'avvelenamento della madre, l'infanticidio, lo svenato fratello; e questo spirito prenderà corpo, sarà macero e ambiguo fantasma, avvolto in un sudario cinereo, vibrante sguardi furiosi di sotto il livido cappuccio; e, su di lei tutto sovrastando, le si chinerà e piegherà sulla nuca e sulle spalle, a grado a grado avvolgendola nel funebre colore del suo manto; e parrà prendere peso, sempre, sempre di più, incubo e vampiro, e premerlesi addosso, curvandola, schiacciandola, giù, ginocchioni, giù, prona contro la terra, fino a farla svenire. Dal tempio, con gli accordi dell'organo, usciranno le tremende parole del *Dies irae.*
Il realismo concentrato e sintetico di questo complesso scenario, dove gli episodi di spontaneo e tipico movimento popolare, e quelli più teneri e commoventi e pietosi, l'idillio, la fidente passione, l'angoscia, la preghiera, l'orrore e la morte, trovano la collocazione conveniente e il collegamento pittoresco, non impedisce la fantasmagoria e la tregenda. Basta annegare nel buio l'evidenza delle cose, fare, della linea frastagliata e bizzarra dei tetti, il piano d'un nuovo mondo fosforescente e fumicoso, avvivare un brulicame viscido e tentacolare di parvenze tra le anfrattuosità delle rocce, scagliare fughe sobbalzanti e ratte lungo la foschia degli alti sentieri, perché dal verosimile si passi

nel clima intorbidato e sinistro delle fole. Tra vapori e folgoranti scintillazioni, appare, di là dal non più visibile giardino di Marta, sopra di esso, come scavata nel masso, la cucina della strega, dove ribolle, nella grande pignatta, il beverone magico, tra un miaulio stridulo di irrequiete scimmie gialle e un rotolare di globi inafferrabili; e la strega, sordido groviglio di cenci bisunti, scivola giù dalla gola del camino, e bercia e strilla e minaccia, prima di comporre, al rude comando di Mefistofele, il filtro che ringiovanirà Faust. Aggettano appena, oltre e più in su del caldo bagliore del sortilegio, goffe e tentennanti figure appannate di mammoni, di lemuri e di strigi; e verso di essi salgono fumi e faville e sibili e gemiti; dal cerchio frenetico che scalpita e strepita intorno alla magalda.
Nella notte di Walpurga, le streghe che, a cavalcioni delle granate, arrancheranno per le montagne dello Harz, convengono furtive, con sommesso acciabattare, all'imboccatura di un viottolo tra la piazza e la taverna, scrignute, sbilenche, scarmigliate, agitando le irte scope nel complice chiarore, non della bianca luna, ma della sinistra Ecate; e poi la lercia ciurmaglia si stipa ed urta entro il passaggio angusto, e s'avventa verso il monte, con grida chiocce e guaiti; e vi sale, e vi si sparpaglia, inseguendovi i diavoli lesti. Tra lampi e vampe di fuoco e pallori cimiteriali, si scatena la ridda. Scorrono velocissime, per le tre gallerie, ombre confuse, con un velo bruno appeso al collo, che dietro ad esse si tende nel vento, sì che, di quei fuggiaschi, nulla altro si vede che la forma incerta d'una testa e un lungo labile sguiscio topesco. Più sotto, i mostri si succedono ai mostri, nani ad orchi, draghi ed idre e porci, fantasmi e manigoldi, allampanati o massicci, rutilanti o cenciosi. Le streghette giovani danzano follemente tra i fuochi fatui, o s'afferrano ai crini crespi dei satanassi che le portano a spalle. Sfilano gruppi, piuttosto carnevaleschi, di truculenti esseri bestiali, che reggono, a due a due, sugli omeri, lunghe pertiche alle quali sono appese, per le braccia e per le ginocchia, femmine seminude. Da per tutto, convulsione, tramestio, confuso fremito, battito di fosche ali, allucinate visioni. Cresce il rauco clamore, raddoppiano il grido e la foja, e il fragore dei metalli percossi. Il tiaso boreale straripa e turbina in pirriche, in tresconi, in girotondi, in sarabande, in vortici, squittendo, nitrendo, urlando, poi la bufera infernale l'incalza e lo travolge, ed esso culmina in una impetuosa carica di diavoli e di indiavolati che sollevano, a guisa di stendardo, uno scheletro d'appiccato e acclamano a quelle povere ossa, sbattute dal vento maledetto.

***

Tale è, sommariamente descritto, il *Faust* di Salisburgo. Nello spettacolo, che ha grandioso rilievo, non è quando la fantasia di Max Reinhardt si cimenta, riccamente vittoriosa, col pittoresco, con l'orrido, col corale e col coreografico, nella bellissima festa campestre, nella scena originalissima della chiesa, nel turbinoso Sabba (dove però il delirio romantico dà, qualche volta, nel retorico, e la danza macabra, per qualche particolare troppo concreto e fastoso, esce dalle nebbie della vallata di Schirk per entrare nella teatralità) che più inattesa mi pare l'interpretazione; ma nei tre personaggi di Faust, di Mefistofele e di Margherita.
Faust non è il solito vegliardo tremulo. È tra la maturità e la vecchiezza; appena sulla soglia di questa; tale, dunque, da poter davvero anelare, con pienezza tormentata di forze, a una vita piena di tutte le diversità. Se vuol morire di veleno, non è per aver finalmente pace, ma perché la morte lo porti in una nuova sfera dell'attività pura. Ma a quest'uomo che, sulla pagina del Vangelo, sostituisce alle parole «*in principio era il Logos*» le parole «*in principio era l'Azione*», l'attore Balser ha dato troppo spesso una recitazione aspra, iraconda, con intonazioni di comando militaresco, forse per animare con una concitazione tutta esteriore il lungo monologo che, per usare una parola rozza, è la parte di Faust. Non credo che Faust, eccezion fatta per gli episodi d'amore (Margherita ed Elena), sia personaggio che possa adeguatamente incarnarsi alla ribalta, che vuole più atti che pensieri, o, meglio ancora, pensieri attivi. Solo in alta poesia può tradursi quella sua crescente tensione, quell'ansia di partecipare a tutta la vita, di riassorbirsi nella natura naturante, per annullarsi in essa o per dominarla, di guarire dalla passione di sapere, per riassumere in sé, nelle più pungenti gioie, nell'odio amoroso, nel dilettoso dolore, tutto ciò che è sortito all'intera umanità. Ma,

in ogni modo, non mi sembra che sia con la brusca risolutezza che gli ha dato il Balser, che Faust può raggiungere scenicamente unità ed evidenza.
Il negatore, dal punto di vista del teatro, è un personaggio più positivo. Nella rappresentazione egli diventa l'antagonista di Faust. Ed è giusto. Non c'è, e non ci può essere, scommessa tra l'Eterno e il Diavolo. L'Eterno sa che Faust, che lo serve nell'errore, sarà salvo. La scommessa è tra Faust e Mefistofele. Faust, a Mefistofele che gli promette tutte le voluttà e gli splendori della terra, oppone queste significanti parole: «Intendiamoci bene: non si tratta di piaceri». Perciò, sottoscrivendo col sangue il patto pauroso, afferma, in tono di orgoglioso scherno, con titanismo di sfida anche contro l'inferno: «Se tu puoi sedurmi con le delizie, tanto che io me ne compiaccia, se avvenga mai che io dica all'attimo: *arrestati, sei bello*, io consento a perire».
Max Pallemberg (*sic*), uno dei più versatili attori tedeschi, ha, con un misto di furberia, di ferocità asprigna e di comicità grottesca, bene reso il gioco di umana e ultraumana scaltrezza, nel quale il diavolo è impegnato. Di media statura, vestito d'un nero qua e là luttuosamente lustrante, con manopole scarlatte o guantoni d'una lucida bianchezza marmorea, e un ghignetto sospeso e obliquo, che ora s'appiattiva molle sul volto pallidissimo sotto la appena scomposta capigliatura tra rossiccia e grigia, e ora s'induriva nel *rictus*, s'agitava traffichino e irritante, deprimente ed aizzante, con mutevole malizia, o sorniona e arrendevole, o acerba e aggressiva. Gli era frequente un'espressione di perversa gioia, non saprei dire se più fanciullesca o senile, che non riusciva a nascondersi; sì che quando a lui era possibile la burla, come nella cantina d'Auerbach, o durante la vituperosa serenata a Margherita, vi si abbandonava irruendo, scrollandosi, torcendosi, caracollando pettoruto, in atteggiamenti parodistici e caricaturali. Il tremendo e il tragico che c'è in Mefistofele si rivelava dalla glacialità degli occhi chiari, sempre attenti, sempre sospettosi, sempre diffidenti; occhi dai quali guardava non il compare servizievole, ma il nemico; non il demonio di secondo grado, ma il male stesso, presago, certo, consumato, giudicato, senza tempo.
Bellissima è qui Margherita, liberata da ogni convenzione operistica, e da quel dolciastro bianco e azzurro dove fu troppo stemperata, restituita alla sua semplicità, alla sua tenerezza, al suo strazio. Quale meravigliosa figura vera ed artistica! Come intimo e psicologicamente e poeticamente chiarificatore il suo linguaggio! Ogni sua sillaba è una interrogazione rivolta alla vita, al destino, al cielo. Da quando parla di Faust con Marta, a quando, trepidando per l'aldilà del suo amante, gli chiede se crede in Dio, e a quando, in una delle più sublimi scene che siano mai state scritte, in carcere, dalla abietta canzone delle donne perdute che il suo delirio di moritura le fa ripetere, sale, per colpi d'ala che sono anche gradi di coscienza e di illuminazione spirituale, alla redenzione, noi non cessiamo mai di amarla e di commuoverci per lei. In Paola Wessely, Max Reinhardt ha trovato una Margherita ideale. Fanciulla del popolo, modestamente vestita, senza appariscenze, senza lezi sentimentali, davanti al cofanetto dei gioielli esprime lo stupore e il giubilo con breve e schietta e disadorna intensità come conviene alla sua natura e alle sue povere abitudini; e l'amore nasce in lei, e si afferma con tale timido ardore, con sì sommessa e abbandonantesi sincerità di accenti, che la si ascolta rapiti. La effimera felicità che palpita nell'ombra della sua vita, le sue preghiere, le sue lagrime, la miseria infinita dei suoi rimorsi, sono essenza di musica, non musica cantata. Con gli aspetti della più umile verità, la tragedia di un'anima che, in un sano e amoroso corpo di fanciulla, fa il male per ingenua e fidente avidità di bene, sfavillò, particolare e generale, di purissima poesia. Ed è per questa poesia umana che il panteismo goethiano aderisce più stupendamente al teatro.

1933.08.31	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Faust*	Silvio d'Amico	*«Faust» dramma d'amore*

Salisburgo, agosto.

Il primo tentativo di rappresentare all'aperto questo *Faust*, annunciato con gran clamore da molti mesi e atteso da settimane con una sorta di spasimo, fu turbato, dieci giorni fa, da una perfidissima pioggia, che sorprese attori e spettatori poco dopo l'inizio dello spettacolo, e mise a dura prova la sopportazione degli uni e degli altri. Per un'ora e mezza non si capì chi fosse più tedesco, il cielo che non la smetteva di rovesciar catinelle, o gli artisti che fradici come pulcini s'ostinavano a parlare e a cantare e a danzare, oppure i millecinquecento spettatori di cui non uno disertò il suo posto. Sennonché alla fine, come nel *Faust* è d'obbligo, la vinse il cielo; lo spettacolo all'aperto si dovette sospendere, e il pubblico fu invitato a seguire la sua conclusione la domenica seguente nell'interno del *Festspielhaus*: il cui baraccone rettangolare contiene altrettanti posti del cortile scoperto, ma al cui piccolo palcoscenico manca purtroppo ogni possibilità di sviluppo per quella ch'è la grande attrattiva del *Faust* salisburghese, la messinscena di Reinhardt.
Lo scherzo si ripeté alla seconda rappresentazione che, pure interrotta dal cattivo tempo, fu eseguita mezza fuori e mezza dentro. Sicché lo spettacolo ideato da Reinhardt non s'è goduto se non alla terza rappresentazione, di cui oggi finalmente possiamo dar conto, grazie al cielo tornato pulito, e con in più un fresco molto somigliante al freddo invernale. Già sul mezzodì, davanti all'ingresso del *Festspielhaus*, si vedevano sostare incolonnate le centurie di quegli spettatori – studenti, donne, *globe-trotters*, persino preti – che facevan la fila per entrare ai posti in piedi; e restare letteralmente in piedi, cioè senza sedersi mai, da mezzogiorno sin oltre la mezzanotte, non si negherà che possa essere una pratica quanto eroica risposta a chi va gridando che nel mondo l'amore del Teatro è morto. Infine alle sette e mezzo (o mettiamo pure alle sette e tre quarti, perché la disciplina degli spettacoli, questo è vero, si va allentando), fra l'immenso pubblico imberrettato, incappottato, impellicciato, infagottato di scialli e di coperte che gremiva le rozze gradinate di legno, gli squilli di tromba hanno fatto silenzio, e la rappresentazione ha avuto luogo.

***

Ora se si tien conto del fatto che fra il pubblico internazionale accorso agli spettacoli salisburghesi, i quali per nove decimi son musicali, moltissime persone non sono in grado di seguire una recita in lingua tedesca, né son sempre disposte a tenersi sulle ginocchia – come, per non far nomi, usa il sottoscritto – testo e traduzione, non ci vuol molto a capire che il godimento di cotesti spettatori può rassomigliarsi a quello dei bambini che, non sapendo leggere i libri, ne guardano le figure. Max Reinhardt lo sa; e, se anche non ha mai letto quel giovanile studio critico del professor Luigi Pirandello dove l'opera degli interpreti della scena è paragonata senz'altro a quella degli illustratori, certo è abituato da un pezzo a controbilanciare abbondantemente la parola con la visione – se non proprio, come lamentano gli incontentabili, a sopraffare addirittura la prima con la seconda. E fra le molte centinaia di saggi che, in un quarto di secolo, egli ne ha dato al mondo, è possibile che, da oggi, questo suo novissimo *Faust* rimanga fra i più tipici.
Si tratta, avvertiamo subito, della sola Parte Prima del *Faust* (altrove Max Reinhardt ha messo in scena anche la seconda, ma con altri sistemi). Dacché la tecnica scenica del dramma goethiano è, romanticamente, per rapide e frequenti successioni di quadri, Reinhardt ha riscavalcato i Romantici per riallacciarsi direttamente a Shakespeare e ai suoi predecessori del teatro medioevale, e ha regalato al pubblico una scena multipla, offrendogli *simultaneamente* tutti i quadri dell'opera, ossia tutto il suo mondo.
Anche quest'anno egli ha adottato come teatro quel «maneggio scoperto», o cavallerizza d'estate, che un arcivescovo-principe fece costruire alla fine del Seicento alle falde del Mönchsberg, scavando nel tufo tre gradi di logge sovrapposte, per gli invitati ai tornei. Ma codeste logge – che potrebbero paragonarsi ad altrettante gallerie, o a file di palchetti teatrali – Reinhardt le ha usate non come sede del pubblico bensì come sfondo alla visione; e ha collocato invece gli spettatori di fronte a esse, su trenta file di panche digradanti. Contro le logge ha fatto costruire, su disegni di Clemens Holzmeister, la grandissima scena panoramica, irregolarmente e genialmente divisa, sia in senso

verticale che orizzontale, in una quantità di «mansioni» plastiche. Al grado più basso corre una strada la quale, da sinistra a destra, mette in comunicazione: le scale del Duomo, un sottopassaggio, la fontana del paese, l'officina di Faust (che alla fine si trasformerà nella prigione di Margherita), il giardino di Marta, la taverna di Auerbach, e uno spiazzo ombreggiato da un tiglio (fuori Porta). A un piano superiore sono, rispettivamente, il portico del Duomo, case e casette del villaggio, lo studio di Faust (visibile nell'interno), la cucina della strega, la casa di Margherita (visibile nell'interno), la casa attigua di Marta (esterno con balconcino). Ancora più su, l'erbosa parete del colle, rigida e quasi a picco, sino alla sommità coronata d'alberi.

S'intende che, nell'oscurità della notte, l'attenzione dello spettatore sarà via via guidata grazie alle luci concentrate su questo o quel quadro, e attenuate o spente altrove. A ogni modo la visione generale dell'immenso plastico è d'un gusto felice e d'un sapore paesano, meglio secentesco che primitivo, e di caratteri quasi meridionali. Si potrebbe, guardando l'ossatura di queste case, ricordar certi nostri paesi della Riviera, se non addirittura certi angoli napoletani: e pensiamo che anche ciò abbia suggerito, a qualche critico austriaco, l'accusa d'aver tradito il carattere «gotico» del poema. È stato risposto che Max Reinhardt – com'è riconoscibile anche da certi vecchi costumi salisburghesi indossati dagli attori – ha inteso portare l'opera di Goethe, il più possibile, nel clima di Salisburgo: dove pare che il dottor Faust sia stato in altri tempi collocato da una leggenda, la quale probabilmente lo ha confuso con l'occultista Paracelso, in realtà vissuto da queste parti. Richiami che, del resto, hanno uno scopo evidente: più che alla comprensione del dramma filosofico di Faust, il regista s'è adoperato a conquistare il suo pubblico con la rivelazione d'una paesana, locale, umana e sempre uguale attualità dell'opera. E perciò ha soprattutto puntato, come vedremo, sul dramma di Margherita.

Tuttavia l'ascesa dall'umile quotidiano al mistico e all'eterno Reinhardt l'ha tentata all'inizio dello spettacolo, col Prologo, che è stato eseguito nell'ora in cui dal vero cielo cala sulla terra il vero crepuscolo. Fra il concertato scampanìo degli *angelus* vicini e lontani le finestre del villaggio, a una a una, s'accendono; dall'interno del Duomo s'insinuano le note solenni dell'organo, si confondono con altre note e voci arcane, pioventi dal sommo del colle. Far apparire su quella vetta, a quella spropositata altezza, nell'alone di luci eteree, i tre Arcangeli, e far discendere di lassù la voce del Signore, significa, se non ci sbagliamo, voler trasformare quel colle in una specie del Sinai: impresa soverchiamente ardita, quando vi si riconosca troppo visibilmente il Mönchsberg, con a sinistra la facciata a venticinque finestre di un brutto casone moderno, che sarebbe stato bene mascherare. Meglio le cose sono andate con l'apparizione a mezza costa di Mefistofele che, tenzonando con l'Invisibile, ha accettato la famosa scommessa. Poi, rischiarandosi l'interno dello studio di Faust, il dramma s'è avviato al clima della sua nobile drammaticità. Il regista ha lavorato da par suo – fors'anche con un lieve abuso d'impieghi meccanici – nelle apparizioni del barbone, di Mefistofele, delle vaghe seduzioni femminee intorno al vecchio studioso (che però, a dirla di volo, non pareva vecchio gran che); ha variato saporitamente i dialoghi più pensosi con le scene coloritissime del «fuori porta» (danze rustiche) e della taverna d'Auerbach (canzoni ecc.), nelle quali s'è potuto pensare a certi dipinti di nordiche *kermesses*, e di trattenimenti buontemponi. Meno bene, almeno al nostro scettico gusto latino, la cucina della strega, per la scena del filtro che ringiovanisce Faust.

Ma i toni si sono definitivamente rialzati, in un'andatura di costante pienezza, e il poema ha, per dir così, definitivamente respirato all'unisono col gran pubblico, dall'apparizione di Margherita in poi. Dove pertanto s'è fatta una curiosa scoperta: che nell'inscenare un dramma ritenuto prestigioso e magico come questo, il mago Reinhardt ha soprattutto trionfato in ciò ch'esso offre di più semplice, piano, schietto, e staremo per dire naturalistico. La fresca rappresentazione della gente che esce dalla Messa, col primo incontro tra Faust e la ragazza; le tenere scene nell'intimità di Margherita, e quelle umoresche con la stagionata vicina e col sopraggiunto ciurmadore Mefisto; l'incantevole quartetto nel giardino di Marta, e l'odoroso duetto d'amore che segue; il sussurrato tragico dialogo fra Margherita e Lisetta alla fonte; il quadro della morte di Valentino – notte, ombre, passi sul lastricato, rissa, delitto, sangue sulle pietre, paese a rumore, brividi freddi –; il quadro d'un'altra notte paurosa, in cui il regista ha collocato i funerali della madre di Margherita, e offerto la ragazza

genuflessa alla soffocazione del suo personificato Rimorso: ecco altrettanti capolavori di disegno nitido e d'ansante vibrazione scenica: quelli in cui il regista, onnipresente, tuttavia non s'avverte, e attori e dramma sembrano vivere per virtù propria, nativa, in un clima di suggestione indicibile.
Più ineguale, dopo un bellissimo inizio nelle tenebre, il compiaciuto svolgersi della lunga Notte di Valpurga. Qui (e anche altrove, secondo l'avviso di Guido Manacorda ch'era presente, e in questa materia può esserci maestro) difettò, forse a causa della scena adottata, il gran respiro della selva. Deficienza a cui Reinhardt ha riparato genialmente facendo scivolar le streghe, fra sibili, ghigni, squittii, nitriti, ululati, giù pei vicoli abbuiati, e facendole danzare sui tetti: ma era un ripiego. Il dramma è tornato alla sua atmosfera tragica ridiscendendo in terra nella singhiozzata, enorme scena del carcere, tra Faust e Margherita morente, e infine redenta. Dopo la quale il pubblico, rimasto immoto per cinque ore buone al gelo della notte, s'è trattenuto ancora, come qui si costuma, a richiamare gli interpreti e il loro maestro, per salutarli e applaudirli lungamente.

***

Resta da chiedersi se, portata su questo piano l'interpretazione generale, e diminuita così visibilmente in Faust l'ansia spirituale che nel poema gli dà la ragion di essere, per farne non più che un uomo medio, goloso, combattuto e innamorato, sia stata tutta colpa dell'attore Ewald Balser l'essere alquanto passato in secondo piano di fronte all'adorabile protagonista vera: Margherita. Questa, in compenso, è stata la trionfatrice: certo anche per merito della giovane interprete, Paula Wessely, ultima rivelazione dell'ora, e che specie nelle scene di candore, d'innocenza, d'amore e d'abbandono, s'espresse con accenti d'una sì intima freschezza, da darci il senso d'una sorgente viva; nel pubblico, che la interruppe più volte con plausi, era visibile la lieta gioia di chi, dopo storture e ricerche penose come tante che affliggono le scene d'oggi, giunga d'improvviso al ritrovamento d'un'acqua pura.
Un poco meno la stessa Paula ci piacque nell'ultima scena, della follia, dove s'agitò e gridò alla ben nota maniera tedesca: chi ha pratica di teatri germanici sa quanto gli attori di codesta razza si compiacciano, nelle scene drammatiche, della dizione convulsa, a scatti, e delle note aspre, tra nasali e rauche, con abbondanza e abuso di strida. È il principale appunto che ci troviamo a dover fare anche ad un attor comico famoso, Max Pallenberg, ammirato anche da noi in altre parti, e qui audacemente introdotto da Reinhardt a sostenere quella formidabile di Mefistofele. Audacia, in sostanza, fortunata, ché nelle scene d'ironia il Pallenberg è stato eccellente di umana, se non proprio diabolica, virtù; solo dove il contrasto, specie con Faust, diventava tragico, la stridula violenza dei suoi toni correva il rischio di divenire esasperante.
Magnifica nella sua statuaria figurazione Helene Thimig, attrice insigne che aveva umilmente e bravamente accettato d'impersonare, un una sola e breve scena, il Rimorso della povera Margherita inginocchiata tra la folla, davanti alla chiesa: ella «giocò» codesta sua scena attorno ad una colonna con una suggestione serpentina, e un'inesorata potenza. Ottima di vivace, comico realismo, Lotte Medelsky. Degli altri – fra cui, nelle parti secondarie, molti allievi del «Seminario» viennese di Reinhardt – sarebbe troppo lungo dire. Il Paumgartner, autore della musica, ne aveva tratto felicemente i motivi da antiche arie locali; essa fu eseguita graziosamente dagli attori, e impeccabilmente dai cori e dall'orchestra del Mozarteum. Le danze (quelle realistiche sotto il tiglio, e quelle delle streghe) furono abilmente dirette da Margarete Wallmann.
In conclusione lo spettacolo fu straordinariamente vario, fluido nei passaggi da una scena all'altra, riboccante di colore, e intimamente commosso. Ma di quale commozione? Dicono che Reinhardt, costruendo stabilmente la grande scena multipla la cui durata è prevista per molti anni, intenda servirsene per una lunga serie di repliche avvenire: si rammenti che le repliche di *Jedermann* qui durano da oltre dieci anni. Ma se in *Jedermann* egli ha parlato alle folle della Morte, in questo *Faust* (benché qui si ami di ripetere, anche per esso, la parola «mistero»), ha parlato d'Amore: ripetiamo che quanto, in codesta, vastissima e tuttavia semplice messinscena c'è di vivo e di avvincente, è soprattutto dramma d'amore.
Deformazione? Tradimento? Che Goethe abbia voluto creare, ed effettivamente creato, qualcosa di

più, non è chi non lo sappia. Ma è anche fuor di dubbio che, nelle due enormi parti del suo sterminato e, diciamolo, farraginoso poema, la storia di Margherita è il solo tratto – ampio, ma solo – tutto splendente di grazia; il solo in cui il poeta abbia sempre raggiunto con serena misura quella fulgida, architettonica, beata armonia che egli domandò tutta la vita a Greci e a Latini, e che nel corso della doviziosa opera sua non gli fu dato ritrovare, così felicemente, mai più.

1933.09.00	«Scenario»	Anno II n. 9	*Faust*	Vittorio Tranquilli	*Il «Faust» di Salisburgo*

Chiuso il ciclo del *Jedermann* e posto il problema del rinnovamento del repertorio ai Festspiele, che non fosse in contrasto con l'ambiente e la tradizione artistica salisburghese, si è pensato che il dottor Faust non si troverebbe spaesato nella città di Wolf Dietrich, ove il gotico ha ceduto il posto al Rinascimento italiano e Roma ha sbarrato il passo alla Riforma. Certo era da rispettare, o almeno da non offendere, la tradizione locale, l'atmosfera nativa data dal leggiadro barocco dell'architettura, dalla melodiosa serenità mozartiana, invitante al riposo del pensiero e all'ottimismo dell'amore, piuttosto che al tormento faustiano per l'universa esperienza.
Dieci anni ha resistito *Jedermann*. Forse altrettanti durerà il *Faust*, che qui viene chiamato il «Reinhardt-Faust», per meglio associare il poema goethiano alla realizzazione scenica del suo regista. E giacché si è parlato dì tradizione salisburghese, si può anche aggiungere che vi è una tradizione interpretativa del *Faust*, che i critici tedeschi chiamano «classica» per antonomasia; e che è data appunto, oltre che da elementi culturali, dai molti richiami goethiani sulla vasta elaborazione dell'opera e sulla sua realizzazione scenica, talché noi siamo inclinati a vedere i personaggi del poema sullo sfondo della cattedrale di Strasburgo o di Francoforte. Contro questa tradizione si è messo Reinhardt, con libertà intellettuale, senza contraffare la verità umana e il concetto dottrinario del dramma. Mi pare che questa libertà, usata sempre con severità di artista e non con arbitrio rivoluzionario, possa essere difesa con qualche fondamento da chi abbia dimestichezza con la struttura estetica e spirituale del poema e gli elementi compositi che costituiscono il colossale edificio del *Faust*. Infatti, se vi è unità spirituale e consequenzialità concettuale in tutta l'opera, dal dramma di Margherita al dramma di Elena, molteplici e opposti sono gli stati d'animo e le forme espressive che il poeta ha usato nella lunghissima elaborazione, durata quasi tutta la vita. Si può pensare al *Faust* – come fa Manacorda – immaginando un edificio che abbia le fondamenta del gotico ogivale tedesco e, dal primo all'ultimo piano, passi dallo stile rinascimento a quello ellenico, dal medioevo romanico e crociato al gotico dantesco, e infine a un Settecento di gusto nordico. Il *Faust* che Reinhardt ha realizzato segue in definitiva un indirizzo estetico che obbedisce nel contenuto e nella forma allo spirito del poema, che concilia la tradizione interpretativa del dramma con la tradizione salisburghese, avvicinando la sostanza drammatica e il principio teorico del *Faust* – la prima più del secondo – alla sensibilità di un pubblico internazionale, il quale viene a Salisburgo per capire anche con gli occhi e con l'udito, quando non può intendere l'armoniosa e limpida lingua di Goethe.
Il *Faust* ha un problema di scenografia molto complesso e difficile, che il regista deve studiare e risolvere con cautela, specie quando egli chiama in collaborazione la natura. Se per la messinscena del *Jedermann*, Reinhardt si è valso dello sfondo barocco del duomo salisburghese, e per il *Grosses Welttheater* di Calderón, ha tratto dall'abside e dall'altar maggiore della Collegiata il suo naturale palcoscenico, per il *Faust* ha fatto costruire una minuscola città medievale a ridosso della parete di tufo della Cavallerizza d'estate (Felsenreitschule), parete che culmina in un folto e ampio bosco. La città del *Faust*, la *Fauststadt* come la chiamano i salisburghesi, ha già una vita e una storia ricca di vicende e, teatralmente, un carattere particolare che vuole essere illustrato. Il cortile della Cavallerizza è dominato nella parete di fondo dal Mönchsberg, e costituisce uno dei quadri più originali della vecchia Salisburgo. Il cortile è chiuso, nel suo ampio rettangolo, per due lati dal tufo

tagliato perpendicolarmente del Mönchsberg, e per gli altri due dalle facciate dell'edificio del Festspielhaus, che in origine era la Cavallerizza d'inverno.
La natura e l'arte han favorito Reinhardt a Salisburgo. Anche la Felsenreitschule, come la piazza del Duomo, è chiusa e forma un ambiente a sé, perfettamente acustico, sottratto ai rumori della strada e agli occhi della gente. Per di più, la patina grigia del tufo, l'atmosfera greve e scura del cortile conferiscono naturale rilievo e spontaneo carattere al colore e alla prospettiva architettonica della città medievale del *Faust*. La quale è stata pensata ed è sorta per l'ideazione geniale dell'architetto Clemens Holzmeister. Egli vide che, nella cornice secentesca del cortile, *Faust* poteva trovare un palcoscenico adatto. Se c'era stato qualche anacronismo tra il fondale barocco usato per *Jedermann* e stile medievale del costume salisburghese indossato dai personaggi, i lineamenti e l'atmosfera della Felsenreitschule potevano conciliarsi, non solo col carattere storico del *Faust*, ma anche con quella tradizione locale di cui architetto e regista si son mostrati gelosi osservanti. Non è Salisburgo la città ove per lunghi anni abitò il magico occultista Teofrasto Paracelso? E non si racconta forse che il detto dottore ebbe dimestichezza con un certo dottor Faust, egli pure alchimista e astrologo, egli pure vissuto per molto tempo nella città della Salza e ospite abituale della Peterskeller? Lo stesso Goethe, durante le sue letture giovanili, sentì l'influsso dell'occultista Paracelso, come più tardi quello dei mistici medievali. C'era dunque da tener conto di tutte codeste concomitanze storiche o leggendarie, e Clemens Holzmeister, mentre Max Reinhardt si tormentava sulla opportunità o meno di rievocare il *Faust*, e si mostrava di parer contrario al pensiero di doverlo inscenare secondo la maniera tradizionale, e non trovava risoluzioni che appagassero il suo bisogno di originalità e di restaurazione della messinscena, preparava un piccolo modello in legno della città del *Faust*, da costruirsi nel cortile della Cavallerizza, modello che veniva intitolato «Faustbühne». Come Reinhardt lo vide, con prodigioso intuito teatrale, scorse subito la possibilità di inscenare *Faust* all'aperto. E subito la Direzione dei Festspiele consentì alla costruzione della piccola città medievale, mettendo a disposizione dell'architetto ottantamila scellini, mentre Reinhardt tracciava rapidamente il piano della scena e sceglieva gli interpreti.

*

Nessuna decorazione. Tutte cose vive e solide. In dieci settimane, l'architetto aveva già costruito le basi, le attrezzature e lo scheletro della città, e fissato i praticabili interni ed esterni. Case, cantine, campanile, passeggiate, giardini, cortili, facciate ebbero rapidamente il loro profilo, lo stile e il color locale. Niente cartone o gesso, tutto pietra e legno stagionato. Un panorama di edifici ben piantati e disposti secondo il concetto topografico dell'opera goethiana: a destra, cominciando dal centro, lo studio di Faust, e sotto il laboratorio alchimistico, che più tardi si trasforma nella prigione di Margherita; al limite estremo, il portico e l'esterno del Duomo, col campanile romanico, dal quale si spandono i suoni armoniosi delle campane pasquali e, sullo sfondo, disposte in bizzarra e pittoresca asimmetria, un gruppo di case medievali, con ingressi e vicoli per gli attori e le comparse, costruiti a guisa di camminamenti interni, che sboccano in parte nelle gallerie scavate nel tufo della collina e in parte nei sottopassaggi di scena. A sinistra, in centro, il giardino di Marta con le aiuole di fiori freschi, l'ampio tappeto di erba naturale e la panca ove Faust e Margherita si parleranno di amore. Sopra, la caverna per la cucina delle streghe che finisce in un fumoso camino e, più a sinistra, la stanzetta di Margherita accanto alla casa di Marta con la loggetta e la Piazza del mercato dominata dalla folta chioma di un tiglio. L'albero venne sradicato dalla vetta del Mönchsberg e trapiantato nella terra della città faustiana, ove si irrobustì, per coprire con le sue fronde i canti e le danze dei paesani. Sotto la camera di Margherita, la cantina di Auerbach col viso tondo delle tre grosse botti.
La città è protetta e, in parte, oppressa dalla muraglia di tufo che la domina dall'alto. Il cielo s'illumina di stelle sopra l'orlo del bosco nero. Tra parete e bosco c'è uno spiazzo: il punto scenico di congiungimento tra il mondo umano e il mondo sovraterreno del Faust. Qui appariscono, nel Prologo, i tre arcangeli illuminati, mentre dall'interno del Duomo si diffondono i canti del coro osannante al Signore. La voce di Dio, che risponde alle interrogazioni di Mefistofele, proviene da

un punto misterioso, e così il sibilo del vento che annuncia l'apparizione del diavolo. Con un perfetto e moderno sistema di proiettori esterni ed interni, la città viene illuminata di volta in volta negli ambienti ove si svolge la scena, mentre le altre parti restano completamente fuori della visuale dello spettatore. Su una lunghezza di quarantadue metri si sviluppa il panorama fantastico e reale del Faust e s'incrociano le voci serafiche del cielo con quelle irose o disperate dei protagonisti. Per quanto medievale, la città del Faust è segretamente collegata da un moderno sistema di telefoni, di sonerie, di segnalazioni luminose. Tutto il movimento di scena, l'entrata e l'uscita dei personaggi, le battute di attacco del coro e delle campane, l'apparire e lo scomparire delle luci è comandato, dall'alto di una torretta, per telefono o per segnalazioni colorate.

*

Esaurita la parte tecnica e meccanica, risolto il problema edilizio, restava a Max Reinhardt di determinare lo stile interpretativo del dramma. Col carattere architettonico della città, il regista ha voluto fondere anche il costume dei personaggi riproducenti, nel colore e nella forma, quelli della vecchia Salisburgo paracelsiana. Così si è ottenuto un *Faust* medievale e paesano, plastico, pittoresco e realistico, ciò che spiace ai raffinati goethiani, tendenti a fare emergere il valore e il senso poetico del verso. Ma è proprio in questa semplificazione e, direi quasi, nell'impoverimento della parte estetica dell'opera, che il «Reinhardt-Faust» ha trovato caratteri originali, talora pieni di potenza espressiva. Se non è il «nostro Faust» come gridano alcuni critici tedeschi, resta pur sempre un *Faust* inquadrato in un costume di gusto alpino, che non può contraddire od alterare la sua sostanza umana e il suo significato poetico. La stessa universalità del dramma rende agevole il suo adattamento a tutti i climi e concede al regista larghe possibilità di sviluppo.
Del resto, questo *Faust*, per quanto salisburghese e contadino, rimane sostanzialmente tedesco, e bisogna mettere un po' di malizia per vedervi ad ogni costo una sovrapposizione del regista ai temi essenziali del poema. Il quale ha acquistato a Salisburgo anche le sue musiche, i suoi cori, le sue figurazioni spiritiche. Apparve chiaro a Max Reinhardt che, per la messinscena al naturale di questo *Faust*, non si potevano usare musiche e voci consuete alle rappresentazioni nei teatri chiusi. Per dare al *Faust* salisburghese clima musicale conveniente, Reinhardt chiamò a collaborare il maestro Paumgartner, direttore del locale Mozarteum, lo stesso al quale si devono le musiche di *Jedermann* e di *Arlecchino servo di due padroni*. Paumgartner si è valso di musiche medievali, specie di maestri salisburghesi, e degli istrumenti più vari, dai liuti e i pifferi della danza campestre fino ai venti gong, alle campane e ai tamburi che un apposito apparecchio elettrico rende maggiormente sonori nella Notte di Valpurga.

*

La grandiosità della visione da realizzare non ha sgomentato Max Reinhardt. Egli sapeva che la sua libertà di regista avrebbe trovato dei limiti entro i quali racchiudere il quadro faustiano. Fare agire nello stesso panorama scenico il mondo drammatico di Margherita, il mondo sovrannaturale del Prologo, il «piccolo mondo bestiale» della cantina di Auerbach e quello fantastico della cucina della strega e della Notte di Valpurga, vuol dire avere la consapevolezza delle costrizioni di tempo e di spazio imposte dalla stessa conformazione della città faustiana.
Reinhardt sapeva a quali contraddizioni andava incontro, con la sua scenografia. Si può essere prigionieri in un piccolo spazio come in un punto dell'infinito. In certi episodi del dramma, il regista si è sentito imprigionato dalla stessa ampiezza che gli concedeva il grande sviluppo plastico della città medievale. Sotto alcuni aspetti, non tutti gli episodi han trovato un'atmosfera conveniente. Per gli sviluppi intimi del dramma di Margherita e per quelli, non meno intensi, di Faust fino alla scena del patto, i personaggi parvero troppo minuscoli di fronte alla grandiosa prospettiva architettonica, e un po' sperduti nell'immenso spazio d'aria che li avvolgeva. Per gli sviluppi della Notte di Valpurga e per un clima più confacente alla scena di «fuori porta» lo spazio

arioso era invece spezzato dal brusco precipitare della parete del Mönchsberg, sipario opprimente, che aboliva l'atmosfera delle scene in cui più profonda si sentiva la necessità di spaziare nel libero orizzonte.
Da ciò la disuguaglianza e l'intermittenza della suggestione. Per attenuare questo senso di restrizione, Max Reinhardt ha messo in valore il suo estro inventivo ed ha cercato di girare gli impedimenti con la collaborazione delle tenebre. Così ha ottenuto l'infinito in senso verticale e orizzontale nella Notte di Valpurga, punteggiando l'oscurità di lucciole vaganti, di scie verdastre di folletti, lacerando l'atmosfera coi gridi delle streghe, col singulto e i sibili degli spiriti satanici e con la invocazione disperata di Faust nella magica visione di Margherita. Questa scena, in certi punti, ha esercitato veramente la sua atmosfera di incubo e di mistero. Anche il quadro della cucina della strega è stato composto plasticamente e sonoramente con originalità, mentre la sfilata dei Tritoni ha risentito di vecchia composizione scenografica.
Ma il magistero di Reinhardt si è rivelato nelle scene ove egli aveva più libera l'espressione del sentimento umano e del contrasto drammatico. Gli effetti teatrali, in questo *Faust*, si può dire non esistono. L'esteriorizzazione dei sentimenti, dei gesti, l'intonazione delle voci e delle luci parvero sobrie e delicate, e spesso il regista ha rinunciato ad ogni commento decorativo, lasciando l'eloquenza della passione al ritmo naturale del verso e alla sensibilità degli interpreti. La forza drammatica e lo strazio appassionato che Reinhardt ha saputo imprimere alla morte soldatesca di Valentino e alla scena di Margherita fuori del Duomo han dato la misura della sua genialità di regista. Anche quando egli chiama, all'intensificazione degli effetti drammatici, la sfilata delle torce nella notte, e alterna il coro sacro e il suono delle campane ai singulti di Margherita oppressa dal Rimorso, l'intensità drammatica del quadro, composto in artistica semplicità di colori e di aggruppamenti, fa dimenticare l'artificio dei mezzi.
Quanto all'interpretazione, si può dire che gli attori, desiderosi di conservare un senso di classicità nella concisione e nella modellazione del verso goethiano, sacrificarono talora la verità della caratterizzazione e l'intensità del temperamento dei loro personaggi. Così il Mefisto di Max Pallenberg, per tanti aspetti interessante e nobile sia nel gesto che nella dizione, fu più acerbo e aggressivo, che beffardo e umorista. Ewald Balser disse con meditata intonazione e acuto senso «Am Anfang war die Tat». Tutta la parte metafìsica del suo Faust (invocazione dello Spirito della Terra e conclusione del patto) rivelarono la sua viva intelligenza interpretativa del personaggio, mentre nelle parti idilliche e drammatiche non trovò sempre le radici nel sentimento e nel cuore, e talora sorvolò l'alto significato di alcune frasi a cui Goethe particolarmente teneva.
Quale grazia innocente e quale potenza di concitazione in Paula Wessely, che impersonò Margherita con cristallina purezza e seppe dilatare la sua passione con ritmo ansioso e intelligente comprensione del verso, con stupenda accumulazione di dolore, culminando nella scena del Duomo e in quella della preghiera! Umana sino alla fine, e forse anche troppo, giacché alla scena del giudizio e della salvazione, Paula Wessely dovrebbe trasfigurarsi, quasi disumanarsi nella contemplazione del cielo e nella liberazione della grazia.
Certo questo *Faust* di Reinhardt ha da essere guardato e giudicato nella grandiosità del suo insieme più che nella frammentarietà dei dettagli. Come realizzazione plastica, come interpretazione poetica e come espressione drammatica, può dirsi stupendamente riuscito. Esso si inquadra nell'armoniosa atmosfera salisburghese della quale ripete, con artistica nobiltà, voci e forme.

1933.09.06	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			Silvio d'Amico	*Ai Festspiele di Salisburgo. Colloquio con Max Reinhardt*

SALISBURGO, settembre.
Che direbbe il poeta Hofmannsthal se potesse tornare al mondo e incontrandosi con l'amico Reinhardt respirar con lui l'atmosfera in cui or ora si sono svolti quei Festspiele salisburghesi che quattordici anni fa fondarono insieme? Una volta s'era addirittura vantato, il cattolico autore di *Jedermann*, delle origini semitiche d'uno dei suoi avi. E certo aveva creduto di dare un palese esempio di pacificazione e di concordia, dopo lo sconvolgimento della guerra, unendosi col figlio d'Israele Max Reinhardt nell'impresa d'offrire all'umanità spossata e disorientata un punto di ritrovo spirituale nella […] brillante città di Mozart. Ahimè, che la storia non si svolge [sui?] nobili schemi dei programmi d'arte e dei manifesti teatrali. E malgrado il successo, costante e crescente, dei *Festspiele* salisburghesi, a cui finora hanno continuato ad accorrere pellegrini di tutto il mondo, Salisburgo è, oggi, un terreno minato. Proprio quella sua […] posizione geografica, e diremmo strategica, a pochi passi dai più importanti paesi d'Europa e a mezzo passo dal confine bavarese, è [diventata?] il suo incubo. La rigalvanizzata Germania sta irradiando, da quel confine, correnti elettriche […].
Si sa quel che siano stati negli ultimi tre lustri l'arte tedesca, la letteratura tedesca, il teatro tedesco: espressioni esteticamente ineguali, ma umanamente terribili, d'una disfatta morale più orrenda che quella politica: negazione della vita, spiegata coi più infami per[chè?], disperazione e nichilismo. Adesso finalmente è arrivato qualcuno, la cui opera sarebbe prematuro giudicare, ma che insomma reca in mano un gran bastone, col quale ha incominciato a far piazza pulita. E poiché di quel tale disfacimento, disintegrazione e nichilismo, i maggiori indiziati (se poi gli indizi siano esatti, è questione grossa; ma da esaminare a parte) sarebbero gli Ebrei, le legnate grosse sono per loro.
Che mai accadrà del teatro germanico dopo la cacciata dei registi, tutti ebrei, che avevano creato la moderna scena tedesca, e de' suoi molti drammaturghi ebrei, e di certi suoi famosi attori anch'essi ebrei, staremo a vederlo. Certo la crisi artistica ed economica del Teatro, comune a tutti i popoli e a tutti i regimi, ora in Germania s'è complicata di seri motivi politici. E perciò non è da stupirsi se artisti semiti d'ogni categoria e statura abbiano cercato, nel momento attuale, asilo appunto a Salisburgo. Forse non dobbiamo ad altro motivo se il naso di Max Pallenberg, che anni fa avevamo visto trionfare come una bandiera fra lo sbalordito pubblico berlinese nell'atroce beffa comunista del *Soldato Swejg*, è arrivato fin qui a contrarsi nella [smorfia?] di Mefistofele.
Ma intanto i timidi, e non essi [solo?], si chiedono per quanto tempo [ancora?] Salisburgo potrà adempiere a questa sua funzione, d'asilo ideale e materiale. Fino a che punto il confine politico resisterà alla marcia delle nuove idee accolte in Germania; e fin dove giungeranno, marciando, coteste idee?
Quanto a Max Reinhardt, il quale è cittadino austriaco, convien ricordare che de' suoi quattro teatri berlinesi, prima ancora dell'avvento degli hitleriani al potere, egli ne aveva già abbandonati, per cause tutt'altro che politiche, tre. Adesso ha, naturalmente, mollato anche il quarto; e ridottosi tra Vienna, dov'è il suo «Seminario», e Salisburgo, dove quest'anno alla vecchia messinscena di *Jedermann* ha accompagnato la novissima del *Faust*, sta puntando, dicono, su Parigi.

***

Su questo suo insolito obiettivo, e sui programmi relativi, abbiam cercato d'interrogarlo anche noi, accettando un suo cordiale invito al castello di Leopoldskron.
Dimora imperiale, che un arcivescovo-principe costruì due secoli addietro, da quando Reinhardt vi si è inviolabilmente appartato come un sovrano in vacanze, è stata troppe volte violata e descritta in ogni particolare – architettura barocca su lago nordico, sale d'immenso fasto, raccolte rare, parco sterminato, delizie campestri, teatro-giardino ecc. ecc. – perché sembri possibile riscoprirvi qualcosa di nuovo. Ma certo, se di tutti gli stili il barocco è uno dei più caldi e confortevoli, la grande biblioteca del castello, che Reinhardt ha fantasiosamente ricreato sul tipo delle più doviziose del Settecento, offre un suadente invito alla conversazione intima, intorno al gran tavolo tondo su

cui troneggia la lampada, e accanto al camino – agosto! Ma è notte alta, e siamo di ritorno dallo spettacolo all'aperto, dove faceva freddo – acceso.
Anzi è proprio sull'eterno guaio del mal tempo – rischio e terrore degli spettacoli all'aperto in tutti i paesi, ma più che mai in questa bella Salisburgo, così spesso imbronciata dalla pioggia – che il nostro dialogo s'avvia lentamente, con l'assistenza e all'occasione col tramite di Helene Thimig, l'insigne attrice che parla un francese da gran dama, di Guido Salvini, esperto in più arti come in più idiomi, e della signorina Adler, segretaria del maestro di scena e buona conoscitrice della nostra lingua. E a me dunque, che vengo da Roma, Reinhardt domanda se sia proprio vero che, negli spettacoli all'aperto gli antichi Romani avessero trovato una difesa decisiva dalle intemperie mediante il gran velario disteso sopra il teatro.
– Così raccontano gli archeologi, – dico io – quantunque il velario dovesse servire meglio contro il sole che contro la pioggia. Ma non credo che oggi potremmo fare niente di simile.
– O perché?
– Perché noi moderni al teatro all'aperto chiediamo cose a cui gli antichi probabilmente non pensavano affatto. I nostri padri Romani debbono aver costruito all'aperto i loro teatri soprattutto per ragioni di spazio, avendo da ospitarvi grandi folle. Ma quando, dal tetto che copriva la scena, i marinai avevano teso il velario sopra i più alti gradini della cavea, il luogo doveva diventare abbastanza simile a un immenso teatro chiuso. Nel quale, almeno finché lo spettacolo restò drammatico, ossia non divenne mimico e coreografico, il pubblico dovette chiedere quasi tutte le suggestioni *alla parola* dell'attore, incorniciato da una scena estremamente sobria e di minima importanza.
Per noi moderni, le cose vanno assai diversamente. Noi torniamo, di quando in quando, all'aperto, per tornare alla visione ed al sentimento *della natura*: la quale, in teatro, agli antichi doveva importar poco. Noi a Siracusa vogliamo vedere la pianura e il mare, e chieder loro il commento a Eschilo e a Sofocle: come, press'a poco, i letterati e gentiluomini del nostro Rinascimento chiedevano alle selvette addomesticate e ai giardini ben potati lo sfondo all'artificio dei loro drammi pastorali. I moderni, insomma, hanno domandato e domandano, alla natura e al paesaggio, una vera e propria *collaborazione*. Lei, signor Reinhardt, quando rappresenta *Jedermann*, fa appello alla suggestione del cielo, della formidabile piazza silenziosa, della solenne facciata del Duomo; quando rappresenta *Faust*, approfitta d'un ampio spazio per allinearvi una grandissima scena multipla, e approfitta del crepuscolo, della notte, della cima del monte, perfino delle campane circostanti. Tutti effetti che agli antichi dovevano essere ignoti…
Reinhardt non pare persuaso, e insiste:
– Ne è proprio sicuro? Nel teatro di Taormina, con quel cielo e con quell'Etna, i Greci ed i Romani non pensarono alla loro collaborazione? A me, per *Jedermann*, giovano anche gli improvvisi voli dei colombi tra le cornici del tempio (m'hanno addirittura chiesto, piccola esagerazione, se li ho ammaestrati); e gli antichi, con paesaggi di cui disponevano, non facevano appello alla natura? A quella natura, da cui l'arte di Eschilo e Sofocle in qualche modo derivava?
– E allora, foss'anche stato così come lei dice, che mai poteva la protezione materiale del velario, contro lo scolorirsi di tutto un paesaggio diventato piovoso?
– Questo è vero. In fondo, è come quando noi, in caso di cattivo tempo, dobbiamo trasportare lo spettacolo nell'interno del *Festspielhaus*. Dobbiamo, cioè, rinunciare a *quello* spettacolo, e darne *un altro*: guaio senza rimedio.

***

Tuttavia, Reinhardt sembra sempre più preso dall'idea degli spettacoli, se non proprio all'aperto, almeno per grandi folle: che del resto ha prediletto in ogni tempo. E lo si intende facilmente, man mano che il nostro colloquio procede. Allorché, a una domanda di lui sull'attività di Pirandello, io gli espongo minutamente l'intreccio del suo lavoro non ancor rappresentato, *Quando si è qualcuno*, Reinhardt l'ascolta con estrema attenzione, evidentemente sedotto dai pretesti che la trama offre a

una messinscena moderna; ma in conclusione osserva: – Bellissimo; però, crede che possa conquistare *Un gran pubblico*?
Il gran pubblico, l'anima delle moltitudini, a cui il grande inscenatore di prodigi scenici Max Reinhardt ha sempre mirato, oggi lo attirano più che mai. Alle mie domande sulla sua prossima stagione a Parigi, dove andrà a mettere in scena *Die Fledermaus* di Strauss, in quello strumento di precisione meccanica, il teatro Pigalle, che ha già respinto Antoine e Baty e fatto sudare ben bene Jouvet, risponde accennandomi a un altro progetto da lui accarezzato. E cioè, un giro artistico internazionale con una specie di Carro di Tespi *monstre*: una compagnia che vada recitando sotto le tende, come i circhi, tre «misteri» (Reinhardt li chiama così tutti e tre): l'ormai ben noto *Jedermann*; un altro mistero che lo stesso Hofmannsthal trasse da Calderón de la Barca, *Weltheater*; infine il *Faust* di Goethe in una nuova messinscena. – Drammi religiosi, – dice Reinhardt – parole d'amore e di morte: temi con cui l'anima delle folle non si stancherà mai di comunicare.
– E i grandi soggetti sociali e nazionali? E i drammi del sangue, della stirpe, della patria? Non sono anch'essi per l'anima delle folle?
– Ma certo: purché si tratti d'opere di fede, e non di propaganda. E voglio dire: purché l'artista li scriva per esprimere un suo sentimento spontaneo e profondo; non per sostenere ufficiosamente una tesi dell'ora, su commissione avuta. La propaganda può essere una cosa assai rispettabile; può essere, praticamente e immediatamente, una cosa più importante dell'arte; ma è certo una cosa molto differente da essa. Un combattimento, finché si combatte, non può essere che un combattimento; solamente *dopo*, oggettivato e distaccato nel ricordo, può diventare materia d'arte. Perciò le rivoluzioni, *finché sono in atto*, è difficile che ispirino arte vera: si pensi alla rivoluzione francese, che non dette un solo dramma, o alla Russia d'oggi, il cui teatro di propaganda non ha rivelato un poeta. E mi si lasci dire che l'umanità oggi domanda all'arte, e in specie al teatro, non la polemica quotidiana, ma precisamente l'evasione da codesta polemica: ne domanda l'oblio, cercando un rifugio in un mondo ideale.
Problemi gravi, come si vede; e che Reinhardt, oggi, forse non può fare a meno di porre da un punto di vista assai particolare, se non personale. Approfondirli e chiarirli potrebb'essere, anche e specie per noi Italiani che proprio in questi giorni discutiamo di cose simili, impresa quanto mai attraente e suggestiva. Ma l'ora è tarda; sarà per un'altra volta.

1933.09.15- 1933.10.15	«Comoedia»	Anno XV n. 9	*Faust*	Lavinia Mazzucchetti	*Il «Faust» di Reinhardt*

Quest'anno il festival teatrale di Salisburgo, ormai classico ritrovo internazionale di tutti i musicofili e musicomani del mondo, convegno di tutte le aristocrazie, ha perduto la sua atmosfera di serenità snobistica, per guadagnare forse in intensità e in volontà di successo. I *Festspiele* avevano da lottare non più soltanto contro la crisi economica mondiale, che argina specialmente l'afflusso degli ospiti anglosassoni, bensì anche da resistere alle gravi conseguenze della sempre più incresciosa tensione coi vicini di Germania. «L'Austria farà da sé» era un poco la parola d'ordine forzata del 1933, motto del resto che è valso a moltiplicare lo zelo e le energie.
Quanto a derrate «cantanti, autori, registi e direttori», l'Austria conserva di fronte al Reich una bilancia commerciale così favorevole, che non poteva temere carestia, né potevano troppo preoccuparla le defezioni e boicottaggi di Germania, anche dell'ultima ora. Non solo, ma gli austriaci mantengono anche in tempi scabrosi il loro spirito accomodante ed un po' ironico, tanto è vero che neppur pensarono a compiacersi di rappresaglie e di meschini ripicchi, né a portare da parte loro nel mondo dell'arte le melanconie della politica. Così Riccardo Strauss, in ogni senso il più rappresentativo dei compositori della Germania odierna, ha serbato il suo posto d'onore nel repertorio salisburghese ed ha trovato le accoglienze più cordiali dello stesso pubblico che in quei

giorni sul podio direttoriale acclamava con speciale calore Bruno Walter o Victor Klemperer.
Anche l'ovazione che coronò il gran concerto sinfonico di Vittorio Gui non era che per minima parte indice di gratitudine per la cordiale solidarietà con cui l'Italiano aveva colmato la lacuna improvvisa lasciata da Pfitzner: quell'applauso era anzitutto giudizio e consenso per l'ottimo direttore di un'ottima orchestra e trovava il giorno dipoi unanime conferma nella critica competente. Le quattro settimane degli spettacoli e dei concerti poterono svolgersi dunque in un'atmosfera molto vibrante, ma per nulla inasprita, tra una folla in cui prevalevano, è vero, più del solito i viennesi, ma dove si sentivano non meno a loro agio i molti anglosassoni, italiani e francesi che vi si erano dati ritrovo.
La partita fra la tenace serenità ottimistica dell'imperterrito generalissimo dei *Festpiele*, Dottor Kerber, e i maligni dèmoni della politica, è stata vinta in pieno; molto più drammatico e indeciso rimane invece l'altro torneo, quello che tutti scherzosamente chiamavano in quei giorni il gran *match* fra Reinhardt, creatore del *Faust* all'aperto, e il buon San Pietro, distributore della pioggia all'aperto. Ha perduto Reinhardt, è innegabile, ma ha perduto ai punti, senza lasciarsi mettere *k.-o.*, dopo un'appassionante e pervicace resistenza, per la quale poté provare molte notti al lume di luna, e per la solenne «prima» del 17 agosto (capricciosissima giornata ricca di acquazzoni e di schiarite) osò cominciare, con un'ora di ritardo e le panche umide, agli ultimi bagliori di un bel tramonto, ma si dovette poi interrompere e dar per vinto dopo le prime scene, fra scrosci di pioggia e rombar di tuoni.
Fra i due contendenti, il regista-padreterno e il Padre Eterno autentico, avemmo la meglio noi pochi ospiti fortunati della suggestiva prova generale notturna, cui non soltanto fu risparmiata ogni distrazione di folla mondana, ma fu dato godere alla fine la scena del carcere senza proiettori artificiali, vissuta nell'autentico rabbrividente scialbore dell'alba.
Come si vede, la stagione musicale di quest'anno, che pur contava *Orfeo* di Gluck, tre opere di Mozart (*Figaro*, *Così fan tutte*, *Flauto magico*), il *Fidelio*, il *Tristano*, l'*Oberon* e tre opere di Strauss (*Elena Egiziaca*, *Donna senz'ombra*, *Cavaliere della rosa*), è impallidita tuttavia di fronte al grande avvenimento ed esperimento centrale: il *Faust* di Reinhardt. Anche a noi italiani, tanto più dopo il Maggio Fiorentino, è facile capire qual possa essere la curiosità di un pubblico internazionale per ogni nuova audacia del gran mago della messa in scena. Il *Faust* (si tratta per ora del primo *Faust*, della tragedia di Margherita) è naturalmente, per i teatri tedeschi, un'opera di repertorio, ripresa periodicamente dalle maggiori scene come dai più coraggiosi interpreti; ma qui non si trattava di ripetere uno spettacolo tradizionale né di lanciare un grande attore: questa volta erano in gioco ben altre ambizioni e ben altre incognite.
Si sapeva che Reinhardt da molti anni vagheggiava un «suo» Faust, che non aveva ancora saputo superare le proprie timidezze, si sapeva infine che quest'anno, per la sua prediletta Salisburgo, aveva promesso di condurre a termine l'impresa. Avremmo avuto un *Faust* nella Cavallerizza, cioè nel gran cortile del Palazzo arcivescovile attiguo al teatro, col suo singolarissimo sfondo roccioso, tutto percorso da logge scavate sin dal Seicento nella viva pietra per far posto agli spettatori di tornei cavallereschi. Reinhardt ama fare il misterioso, così che nessuno riesciva ad immaginarsi la soluzione dei molteplici problemi scenici e, sino alle ultime prove, si incrociarono ipotesi e indiscrezioni.
La realizzazione di Reinhardt è stata una rivelazione. Si può affermarlo senza timore di esagerare. Di qui partendo, si può giungere peraltro anche ad una conclusione pessimista: la rivelazione di Reinhardt è stata la controprova definitiva che il gran poema goethiano, cui pure han posto mano cielo e terra, non è realizzabile, che esso cioè da ogni fissazione esteriore viene violentato o sminuito.
Debbo dir subito che anche per me, come per molti fra gli spettatori o ingenui o esperti, la migliore e maggiore sorpresa fu costituita dalla soluzione architettonica della «città faustiana» dovuta al professor Holzmeister di Vienna. Questa *Fauststadt*, armonizzata piuttosto col barocco salisburghese che non col gotico convenzionale, si inserisce, si aggrappa, si arrampica come per miracolo lungo la gran parete tagliata dalle triplici logge e vien formando un solo vivo scenario di

ingegnosissima composizione. A destra il grande edificio della «Cavallerizza chiusa», coi suoi larghi finestroni, non permetteva certo quello sfondo di guglie e pinnacoli cui ci hanno avvezzi gli scenari dei *Maestri Cantori* o di *Mefistofele*. Holzmeister è riuscito a sposarsi con quel maestoso Seicento, appoggiandovi il pronao della chiesa ove Margherita prega e soffre, e di lì partendo ha creato una variata, bizzarra, ma non sconnessa catena di sfondi graduati che, mentre servono alle singole scene frammentarie del dramma, raggiungono per sé una propria unità inattesa e sorprendente. Viene così a sparire del tutto quel carattere di lanterna magica da cui non sapeva mai completamente liberarsi ogni rappresentazione scenica del *Faust*. Si potrebbe forse sostenere che la successione è fin troppo sacrificata alla concentrazione, che qualche volta il sincronismo può apparire arbitrario, che per esempio la divina poesia del Prologo in cielo con l'amara grandiosità del patto fra Mefisto e il Signore, echeggiando dal ciglio estremo dello spalto, lassù dove frusciano i grandi tigli verdeggianti, può risultare rimpicciolita, se i nostri occhi già scorgono intanto, nell'angusta sua cella ingombra di lambicchi, il povero Dottor Faust, la cui sorte vien messa in posta. Ma quanta compattezza di vita acquistano la scena della casta dimora di Gretchen e del giardino di Marta, quelle della fontana o dell'uccisione di Valentino, venendo a mancare la discontinuità inevitabile anche con un palcoscenico girevole o sezionato! Reinhardt è riuscito non già (come si sarebbe potuto temere conoscendo appunto certi peccati per eccesso del suo passato artistico) ad ingrandire, a gonfiare il *Faust*, ma a concentrarlo, a semplificarlo persino, pur nella grandiosità dell'insieme. Non è riuscito tuttavia a fare l'impossibile: la notte di Santa Valpurga, la parte che al regista e alla sua collaboratrice coreografica Margherita Wallmann è certo costata più fatica e più fantasia, ma che pure ha indotto la maggior parte degli spettatori alla più sopra citata conclusione negativa. Geniale la ridda fantasmagorica degli spiriti infernali lungo le logge balenanti di luci rossastre, trascinante in alcune parti il ritmo delle furie nel Sabbat... ma poi quanta cartapesta nella tregenda delle streghe lascive in arcioni a diavoli o maiali! Quanto «teatro», se anche abilissimo teatro, negli effetti di fiaccole e di fuochi fatui!

Molto più persuasive nella cornice ad esse conforme le danze popolaresche della folla pasquale, ammirevoli anche per la semplicità misurata dei costumi, per la severa rinuncia a quei giochi policromi folcloristici dai quali ben di rado un regista non si lascia sedurre.

Discussa la Cantina di Auerbach, che a me parve invece del tutto consona allo spirito del testo, ma che fu da molti ritenuta atto di indulgenza verso effetti un poco facili e grossolani. Una sorpresa per chi a questa parte abbia di solito prestato poca attenzione, la grandiosità grottesca della strega di Frida Richard, attrice cara agli ospiti di Salisburgo anche come commovente Madre nella *Leggenda di Ognuno*. Un buon esempio per le «primedonne» di tutti i paesi è quello di Helene Thimig, la celebre, che si accontenta di essere, per soli cinque minuti e celata in un drappo fosco, sia pure in una scena indimenticabile e culminante, il malo spirito che nella chiesa minaccia e tortura la povera Gretchen peccatrice.

Ma fra gli esecutori, due sono stati gli avvenimenti: Pallenberg e la Wessely. Max Pallenberg è uno dei più noti e più amati attori comici di lingua tedesca: indimenticabile anche oltre i confini del suo paese la incarnazione del *Soldato Schweik* (*sic*) ai tempi di Piscator e del Direttore nei *Sei Personaggi* di Pirandello. Da quando era corsa voce che egli sarebbe stato il Mefisto di Reinhardt, fervevano le discussioni e quasi correvano le scommesse sul successo. Il successo è stato in apparenza ottimo (sin che Pallenberg è in scena, il pubblico è sempre per lui!), ma le discussioni continuano e siamo in molti a ritenere il suo un incomparabile gioco di virtuosismo scenico, non una definitiva affermazione d'arte. Senza dubbio nel *mixtum compositum* del suo spirito negatore Goethe ha messo di tutto, anche la cinica maschera, la sghignazzante impudenza, la beffarda lubricità di questo subalterno demonio in caccia di ghiotta preda, ma il claudicante Pallenberg tutto lazzi e trovate, vecchio scapolo astuto e sporcaccione, vero diavolo da dramma popolare, non ha in sé tutte le voci, tutte le confessioni tragicamente goethiane del suo personaggio. Tentativo sicuramente originale, ma oserei affermare che fra qualche anno saremo tutti d'accordo nel considerarlo una deviazione che non può in definitiva giovare alla fama di un attore come Pallenberg, che in altre zone sa rivelare indubitata genialità.

Paula Wessely. Qui c'è poco da dire e da discutere: una Margherita che ha fatto piangere, che ha annullato ogni diffidenza, che ha trascinato. Questa austriaca di circa ventotto anni che Reinhardt, gran snidatore di ingegni teatrali, ha scoperto e coltivato da parecchio tempo, era attesa al varco del «ruolo» famoso, soprattutto dopo il suo recente trionfo in Germania come Rose Bernd nel dramma di Hauptmann: oggi essa ha vinto, dando a tutti gli adoratori di Goethe la gioia rara di veder vivere la figura immortale senza deformare la immagine nata spontanea dalla poesia. La Wessely è una Gretchen non bionda (Goethe non dice che debba esser bionda!), non sentimentale né piagnucolosa: è una ragazza sana, semplice, un poco Lotte di Wetzlar e un poco Federica di Sesenheim; la voce ha tonalità quasi aspre e modulazioni aperte che rasentano il dialetto; le mani son solide, da buona massaia, le mosse impacciate di chi conosce solo la via della chiesa: ...ma tutte le voci del sangue e della passione son pronte a destarsi, a vibrare, a salire sino alla sublimità dell'estremo delirio. Memore delle molte smorte od isteriche Margherite incontrate su palcoscenici secondari, non avrei mai creduto che si potessero risentire i famosissimi «canti» dell'inquietudine o della disperazione con sì vivo stupore di scoperta e di conferma insieme. Ritmo e rima sono travolti e salvati ad un tempo nell'umano linguaggio di una semplice donna del popolo toccata dalla felicità e flagellata dalla sventura.
Per merito della Wessely, in fondo, il *Faust* salisburghese non è stata soltanto una vittoria del regista, ma anche una conquista degli interpreti. Se malgrado tutto questo la non teatralità del *Faust* può essere, e come!, sostenuta, se ancora le voci celesti degli arcangeli si sminuiscono invece di sublimarsi con l'ausilio di musiche e di altoparlanti, se il monologismo tormentoso di Faust appare sulla scena troppo statico o si gonfia di patetico, se la violenta irrealtà del Sabbat si immiserisce incarnandosi, tutto questo non è colpa di Reinhardt, che ha anzi dato la misura delle sue possibilità teatrali, ed ogni riserva dovrebbe esser lecita soltanto dopo un pellegrinaggio all'incomparabile «Cavallerizza » di Salisburgo.
Debbo aggiungere per coscienziosa cronaca che è soltanto colpa della mia incompetenza musicale se qui non si osa parlare della seconda grande attrattiva del festival di quest'anno: *Elena Egiziaca* di Riccardo Strauss su libretto di Hofmannsthal, in un nuovo riadattamento scenico e musicale compiuto dall'autore in stretta intesa con Lothar Wallerstein, il quale aveva già collaborato alla riesumazione straussiana di *Idomeneo* e al rifacimento della *Donna senz'ombra*. A Wallerstein (e alla coraggiosa Wallmann per la parte coreografica) erano affidate quasi tutte le altre opere, tra cui *Oberon* riuscì forse lo spettacolo più interessante per messa in scena, *Così fan tutte* il più impeccabile per cantanti. Le molte e affrettate sostituzioni d'interpreti si fecero qualche volta sentire, ma nel complesso il denso programma di musica apparve non meno vario e abbondante che negli scorsi anni. Era come sempre facilissimo fare una solenne indigestione di godimenti sinfonici. Benché di regola il festival salisburghese conservi carattere prettamente tedesco, la musica italiana vi ha avuto quest'anno un posto d'onore: oltre al concerto di Gui si ebbe nel Duomo lo *Stabat Mater* di Rossini e nel *Festspielhaus* il *Requiem* di Verdi.

1934.01.30	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Il febbraio nei teatri milanesi*

[…] La sera del 17, all'Excelsior, sarà eseguito *Il principe si diverte*, nuova edizione del *Pipistrello* di Giovanni Strauss, messo in scena da Max Reinhardt coadiuvato da Guido Salvini, il quale curerà anche l'allestimento scenico. Della compagnia fanno parte, oltre alle soprano Bianca Bellincioni Stagno, Alice Lauretta, Nunù Sanchioni e il tenore Fazzini, i seguenti attori: Memo Benassi, Enzo Biliotti, Arturo Falconi, Febo Mari, Alfredo Menichelli, Giulio Paoli, Guido Riva, Aldo Rubens, e i direttori d'orchestra maestri Annovazzi e Korngold, che ha riveduto e ridotto la partitura straussiana, mentre il testo italiano è stato curato da Oreste Biancoli.

1934.02.11	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» di G. Strauss […] da Reinhardt a S. Remo*

S. Remo, 10 febbraio, notte

Stasera nel Teatro Municipale è andata in scena per la prima volta in Italia la nuova riduzione che Max Reinhardt ha fatto del *Pipistrello* di Giovanni Strauss, lavoro che nella traduzione italiana, dovuta a Oreste Biancoli, ha assunto il titolo di *Il principe si diverte*. Il nome di Reinhardt ha richiamato un pubblico straordinariamente folto, tra cui erano numerosissimi forestieri e spiccate personalità del mondo artistico.
Lo spettacolo, che ha ottenuto un buon successo, si è imposto soprattutto per l'originalità della struttura scenica architettata da Reinhardt per questo lavoro che non è un'operetta né un'opera comica né una commedia, consistendo specialmente in una geniale fusione di musica e prosa integrantesi a vicenda; si tratta insomma piuttosto di una commedia musicale, nella quale la musica ha un'importanza rilevante. La partitura straussiana è stata riveduta e adattata dal maestro E.W. Korngold che ha anche diretto l'orchestra. Pure a lui, come a tutti gli interpreti, si deve il buon esito della serata.
La soprano Bianca Stagno Bellincioni, Nunù Sanchioni e Alice Lauretta e il tenore Fazzini si sono fatti applaudire come cantanti e come attori; Febo Mari, Arturo Falconi, Enzo Biliotti, Giulio Paoli, Alfredo Menichelli e Aldo Rubens si sono prodigati durante i sette quadri dello spettacolo con perfetta fusione e comprensione dello spirito dell'opera e degli insegnamenti del maestro.
Alla fine dello spettacolo il pubblico ha tributato calde ovazioni a Max Reinhardt e a Guido Salvini che lo ha coadiuvato, creando un nuovo originale allestimento scenico su due piattaforme girevoli, al maestro Korngold e alla coreografa Angiola Sartorio.

1934.02.11	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il pipistrello» di Strauss al Casino di San Remo*

San Remo, 10 febbraio notte

Una folla elegantissima ha esaurito questa sera il teatro del Casino Municipale per assistere alla prima rappresentazione in Italia de *Il pipistrello*, di Giovanni Strauss. La novità e il nome di Max Reinhardt, che ne ha curata la messa in scena, spiegano la grande aspettativa.
Il pubblico, per quanto un po' deluso, ad ogni fine d'atto applaudì gli artisti, tra i quali ricordiamo la soprano Bianca Bellincioni-Stagno, la Sanchioni, il tenore Guglielmo Fazzini, e Febo Mari, Enzo Biliotti, Alfredo Menichelli, Aldo Rubens, Arturo Falconi ecc., che il Reinhardt ci ha presentato nelle vesti di cantanti.

1934.02.18	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Excelsior. «Il principe si*

					diverte». Operetta in tre atti di Strauss

Il titolo dell'operetta di Giovanni Strauss è veramente *Il pipistrello*. Le sue musiche hanno deliziato sessant'anni fa le orecchie del pubblico viennese né hanno perduto, con il trascorrere del tempo, la fragranza, l'eleganza, la dolcezza. Questa è la riduzione che ne ha fatto Max Reinhardt in collaborazione con il maestro Korngold per le scene tedesche con quel suo gusto del teatro, pittoresco e animato, con quella sua arte di trasportare subito la rappresentazione al di sopra della vita, là dove anche la realtà si circonda di una luce di fantasia. Il suo enorme successo di regista sta in questa sua abilità nel compiere ogni volta il miracolo d'una sorta di trasfigurazione intesa alla piena e totale espressione del testo, nell'insieme e nei particolari. S'ha da ricordare qui la fama del Reinhardt? Tutti sanno quale meraviglioso e geniale creatore di spettacoli egli sia stato e quale inventiva lo sorregge ogni volta s'accosta all'opera d'un poeta drammatico. In Italia ha già dato saggi di interpretazioni di Shakespeare, di Goldoni, di Schiller con quei consensi che tutti ricordano. Ieri sera egli ha presentato questa operetta, tradotta con arguzia di linguaggio e adattata da Oreste Biancoli, dopo averla messa in scena in Austria, in Germania e, recentemente, a Parigi. Per la rappresentazione italiana è stato coadiuvato da Guido Salvini del quale è anche l'allestimento scenico ideato con finezza e con gusto e abilmente disposto su un palcoscenico doppiamente girevole.

****

Innanzi tutto egli ha dato all'esecuzione uno stile: un tono cioè caricaturale che dai personaggi principali si diffonde ai secondari, ai cori, alle comparse, rievocando con ridevole fantasia l'operetta di mezzo secolo fa come la si può ripensare con sensibilità moderna. Tutto nello spettacolo s'armonizza con questa intenzione e con questa visione. Ciascun personaggio è la lieve e arguta canzonatura di se stesso; quasi che di ognuno di essi il Reinhardt avesse voluto disegnare la sagoma fissa, convenzionale, in altre parole, la maschera. I tre atti, le scene, gli episodi appaiono elaborati a costituire il quadro completo d'un'operetta alla maniera del tempo e guardata con occhio malizioso. Ma mentre la deride, il Reinhardt la circonda di cure infinite, di attenzioni e di vigilanze accorte, generose, prodighe.

Conoscete l'intrigo dell'operetta? È tolto da un «vaudeville» di Meilhac e Halevy dai librettisti Rössler e Schiffer. Il signor Pifferis, per aver schiaffeggiato l'agente delle imposte, deve andare in prigione; invece per invito del notaio Falk, che svolazza sempre intorno agli amici come un pipistrello, si reca alla bizzarra festa del principe Orlonski, che ha raccolto nelle sale del suo castello cameriere, calzolai, ballerine, gente d'ogni risma. La moglie di Pifferis approfitta dell'assenza del marito per ricevere il suo amante, ma poi tutt'e due, sempre per opera del «pipistrello» vanno alla festa del principe Orlonski. Là si ritrovano tutti riconoscendosi e non riconoscendosi; finché finiscono in prigione dove alla fine il groviglio si scioglie con la pacificazione dei coniugi Pifferis.

Orbene, Max Reinhardt ha impresso al gioco di questa trama un colpo di girandola. L'operetta si mette in moto come una giostra. L'arte del regista ha preso la materia piccola e meschina e l'ha lanciata nello spazio del palcoscenico come un effetto di fuochi d'artifizio. Le trovate sono numerose; ad ogni battuta, ad ogni canto sboccia un'invenzione scenica. È una corsa, un salto, uno sgambetto, un balletto. Egli non dà tregua agli attori. E i nostri bravi attori hanno fatto ieri sera meraviglie: Febo Mari ha cantato, ha danzato, ha fatto le capriole con vispa foga, con impetuosa baldanza e con comica e saporita allegria sempre conservando la linea imposta al personaggio; Memo Benassi ha composto del Principe una figura d'una buffoneria di alto stile, sobria, divertente, costante dal principio alla fine; Giulio Paoli e Arturo Falconi sono stati buffi e largamente festosi; il Biliotti ha colorato di eleganza la dabbenaggine del personaggio; il Menichelli e il ballerino Rubens hanno recitato con letizia. Mai s'eran visti in tanta frenesia di allegrezza. E Dolores Ottani e Nunù

Sanchioni hanno cantato con belle, nitide voci, e Guglielmo Fazzini è stato un tenore di belle note. E le danzatrici e i danzatori hanno composto e scomposto figure e atteggiamenti da cui traspariva, a volta a volta, l'eloquenza dell'intenzione del regista.

***

Ma lo spettacolo è apparso lungo già alla fine del second'atto. Il tempo è un nemico anche dei più grandi registi. Dopo il primo atto delizioso e ariosa miniera di invenzioni e di trovate sceniche, il secondo che rappresenta il ricevimento del Principe e il tripudio della cena e delle danze, sull'onda dei carezzevoli ritmi straussiani non ha raggiunto quella compattezza che pur si riprometteva. I particolari, sempre di squisita ideazione, sempre rinnovati con fertilità, hanno interrotto le giunture del quadro complessivo.
Anche la ristrettezza del palcoscenico ha impacciato in questo second'atto le azioni, le danze, il movimento. Spesso, invece dell'attuazione, s'è intravisto soltanto l'intenzione. Del gran quadro ideato se ne è veduto un saggio brillante, travolgente, ma angusto.
Il terz'atto contiene anche qualche «soggetto» troppo risaputo e una sola scena vi è notevole, quella della carrozza carica di reduci dalla festa. Sicché il successo, che si era delineato calorosamente durante e dopo il primo atto, accolto con un applauso a scena aperta e con cinque calorose chiamate, s'è attenuato un poco al secondo, che pure ha avuto sei chiamate con qualche contrasto. Alla fine del terz'atto i contrasti sono stati vivaci; ma una gran parte del pubblico ha applaudito la fatica degli attori e il loro maestro. E il Reinhardt che era comparso alla fine del secondo atto tra i battimani anche degli attori, è ricomparso da ultimo mentre anche gli attori lo applaudivano. L'orchestra era diretta dal maestro Korngold. Lo spettacolo si replica.

1934.02.23 **Finire di copiare**	«Gazzetta del Popolo»			Silvio d'Amico	*Teatro tedesco*

La collezione Treves «Il Teatro del Novecento», che ha consacrato il primo volume al Teatro italiano, pubblica ora il secondo, sul Teatro di Germania e d'Austria (A. SPAINI, *Il Teatro tedesco*, Treves, 1934).
[…]
Di fatto grandissima e, nel senso etimologico della parola, «religiosa» è stata, in questo non breve periodo, l'importanza dello spettacolo drammatico fra i popoli germanici: che nell'edificio teatrale sono accorsi come alla celebrazione d'un rito in un tempio, essenzialmente convinti d'un detto del loro Max Reinhardt: «L'arte scenica non è rappresentazione, ma rivelazione».
Per rendersi conto del fatto che le folle tedesche abbiano potuto riconoscere tanto prestigio, e avvolger quasi d'un alone di leggenda e di mistero, non un poeta, ma un regista, bisogna intender precisamente questo carattere pressoché sacerdotale che, laggiù, un *metteur-en-scène* come Reinhardt ha finito per assumere. E capir bene il punto su cui lo Spaini batte con insistente lucidità: che il Teatro tedesco di quest'ultimo periodo ha potuto avere o non avere rapporti con la poesia, creare opere letterariamente significative o non crearle affatto, e ricorrere magari a riprese, contaminazioni, trasformazioni di opere grandi o mediocri del suo o dell'altrui passato; ma è stato sempre, come spettacolo, qualcosa di terribilmente serio, che la folla ha preso terribilmente sul serio, cercando e spesso ritrovando, se non nell'opera dell'autore, nella creazione fattane dal regista, se stessa.
Perciò il capitolo di questo volume consacrato interamente allo Spettacolo, ha un'importanza per lo meno uguale agli altri sette, dove si parla naturalmente degli autori.

[… I]n questa storia del Teatro tedesco del Novecento si riflette indirettamente, ma inevitabilmente, la storia così del Dramma, come della Scena, di tutta l'Europa contemporanea. Dal che si possono trarre anche insegnamenti di comune utilità: specie quelli che provengono dal capovolgimento di valori – il regista prima, il poeta poi – tentato e spesso attuato nel Teatro germanico, con le conseguenze che tutti sanno.

1934.02.25	«L'Italia Letteraria»	Anno X	*Il principe si diverte*	Giovanni Cavicchioli	*Con Max Reinhardt al lavoro*

Appare da una porticina della platea, getta un'occhiata scrutatrice nella sala in penombra, vuota, e con un suo fare cauto e riservato, un po' topesco, a piccoli passi sale sul palcoscenico, da una scaletta aggiustata fra orchestra e proscenio. Indossa un modesto vestitino marrone, una camicia azzurra col colletto inamidato dello stesso colore, una cravattina blu a pentolini bianchi, gli esce la cocca bianca del fazzoletto dal taschino.

C'è in questa brava gente del nord una gran semplicità, e qualche volta anche una fresca immediatezza, bisogna riconoscerlo, che a noi scanzonati e scettici potrebbe persino far l'effetto dell'ingenuità. Il direttore dell'orchestra, giovane e panciuto, fra una pestata al piano e una delle innumerevoli fatiche concomitanti, tira di tasca una bella mela, rossa e lucida, e l'addenta con uno schiocco dovuto alla robustezza della presa. Si sdraia, in un momento nel quale la sua opera non è necessaria, sulla specchiante coda del pianoforte, e unisce i piedi, le mani congiunte sul petto, come un cadavere. Poi gira sgranocchiando una tavoletta di cioccolato di cui offre pezzi agli artisti che non accettano. Solo Falconi (Arturo), per cortesia. Costui è Korngold, musicista rinomato in patria e fuori.

Ma Reinhardt resta professorale e impassibile. Professor, herr Professor*, lo chiamano i suoi. Uno spettatore interessatissimo più che un direttore. Ma da tale assoluta tranquillità improvviso s'alza, toglie gli occhiali che gli servivano per il copione e va in mezzo al palcoscenico a mostrare all'artista quello che vuole da lui. L'esempio risulta perfetto: un inchino strisciato, un baciamano, un lazzo, un'intonazone, un soggetto. Poi, soddisfatto, con una lieve ombra di sorriso interiore, ritorna al posto a passi leggieri, ridiventa immobile. Si pensi che questo dura, in media, dalle dieci di mattina all'una, dalle tre alle due di notte, con appena l'intervallo del pranzo. Erculeo, vicino a lui, le floride gote scavate dal superlavoro, Guido Salvini si prodiga, traduce in rapido toscano la favella precisa e meticolosa del maestro, per la nostra massa, aiuta i falegnami, ripassa parti, minaccia gl'infidi fornitori, brutalizza la sciocceria dei ballerini.*

L'operetta che si sta mettendo in scena, qui a San Remo, Re Pipistrello *(*sic*) di G. Strauss, nel teatro del Casino Municipale, è viennese: valzer e mosse e atteggiamenti di stile ottocentesco, roba da museo, ormai. Gli artisti austriaci l'hanno nel sangue, per loro è natura ciò che per noi è importazione. Se si vuol accentuare si casca nella volgarità, nella sguaiataggine: da loro è grazia e costume, anche se leziosità e rammollimento. In ogni modo, Reinhardt agisce spezzando, atomizzando l'azione, e stampando ogni frammento con adatti cliché di carattere realistico o parodistico, scelti fra quelli dell'arte e della tradizione. Così lo spettacolo si raffina, ma resta culturale e riflesso. Egli non ci dà un'operetta rivissuta, portata al giorno, ironizzata, alla Tairov, ma una riproduzione. I nostri attori si prestano molto bene, se pure stringendo i denti e mordendo il freno, alla regia inflessibile, e ne escono dei compiuti damerini.*

Ora Reinhardt scende in platea per sorvegliare e ritoccare una scena d'insieme. Scambia qualche parola con Elena Thimig, che seduta giù segue con ardente interesse la scena. Non è più la figuretta cautelosa che spuntava alla porticina. Quando sta in piedi per lo più intreccia napoleonicamente le mani dietro la schiena, il volto gli si fa duro, ossuto, l'occhio acuto, il petto

sporgente. Con una voce molto chiara e aperta, scolastica, vorrei dire talmudica, impartisce ordini, fa lezione. Lento scandisce, non affretta i ritmi. Falconi, comico dell'arte, in una scena a soggetto ne inventa d'ogni sorta, porta all'assurdo la trovata, e Reinhardt ride di gran gusto: quali fili di parentela egli deve trovare nel giuoco che si può dire è offerto proprio a lui! Quanto a Korngold, sghignazza così forte che tutti finiscono per ridere più di queste risate che delle pagliaccerie di Falconi.

A volte Reinhardt s'alza di scatto puntando verso l'attore il dito scuro come per infilare la cosa che non va, e toglierla di mezzo: può affrettare i suoi ritmi ma non è mai concitato. Con che pazienza indefettibile fa e rifà davanti ai ballerini un certo passo che non riescono a imbroccare! Si tratta d'un cameriere che porta un pranzo dalla trattoria, poi se ne deve andare a passo di danza. Uno dopo l'altro i ballerini provano e non riescono. Finalmente un tale, non del mestiere, si presenta, rivela le sue facoltà e fa subito bene. Pare impossibile, il passo è d'una facilità estrema: i ballerini, malgrado i loro costumi da bagno, i calzoni a tromba spaccati al fondo e le camicette di seta, non riescono ad afferrare le cose troppo facili. Loro sono capaci solo del difficile. Questa è una lezione d'estetica! A chi s'abitua a far solo il difficile non gli riesce più il facile. Words in progress *(*sic*): fra poco non ci intenderemo più.*

Alla fine della prova Reinhardt, mani intrecciate dietro, ascolta gli artisti che in parecchie lingue gli sottopongono difficoltà e proposte. Vorrebbero entrare in rapporti più personali, gli mostrano fotografie, chiedono consigli.

Tranquillo, sorride per incoraggiare, scotendo appena il capo a un'uscita, con benignità più di stile che reale. Penso che si risparmia, per una stanchezza e un'assenza giustificata dai rovesci della fortuna e dal lavoro accelerato. Ma quel po' che ci offre di lui, in ogni modo, può bastare. Il discorso è portato dagli artisti sulle recenti rappresentazioni di Questa sera si recita a soggetto. *Reinhardt afferma che non conosce questo lavoro che del resto fu rappresentato in Germania con un certo rumore. Salvini gli spiega che è una commedia «*gegen Sie*» (contro di lei). Reinhardt, impassibile, con voce scolastica: – Gegen mich? Warum? – (Contro di me? Perché?).*

*

Eccolo che passa i figurini di Titina Rota per il Mercante di Venezia. *Sono molto fantasiosi, a un miope possono sembrare riproduzioni colorate di farfalle esotiche. Ma Reinhardt è incontentabile. Sprofondato nella poltrona del bar, vicino alla figurinista, piccoletta, trepidante, piena di buona volontà, seduta sull'orlo della poltrona, insiste a lungo specialmente sul mantello di Shylock. Il mantello è giallo a diagonali nere, orlato di pelliccia. Su queste diagonali il dito scuro di Reinhardt indugia a lungo, sottolineando il centinaio delle sue esatte indicazioni.*

Ora si passa a un po' di conversazione.

Dice che il suo ideale è di percorrere il mondo con una gran baracca tipo quelle dei saltimbanchi per rappresentare i grandi capolavori in una cornice che resti sempre la stessa. Egli pensa proprio alla stretta baracca goethiana del prologo teatrale del Faust, *la* Bretterhaus (?), *anche lui vi vuol introdurre «l'intero cerchio della creazione». Il vecchio palcoscenico, su cui tanto si suda e ci si affanna a cercare nuove combinazioni, e a inventare l'inventabile gli pare ormai esaurito. È un residuo dell'opera, lo spettacolo deve essere portato fra gli spettatori, vicino allo spettatore. Egli ha già tentato questo a Berlino con successo in un circo. Pensa a un giro con* Jedermann, *Calderón,* Faust *e* Sei personaggi.

– Se lo scenario nel vecchio senso va abolito – domando – allora la messinscena sarà simbolica?

– No – risponde – può essere realistica, simbolica, impressionistica, espressionistica, a secondo dello spettacolo, del luogo e dell'opera. Ho dato rappresentazioni in sale, giardini, piazze, castelli, teatri, chiese, e ho sempre fatto nascere lo spettacolo dall'ambiente. Quello che conta è creare uno spettacolo. Il teatro deve rinunciare a entrar in competizione col cinematografo, e deve battere la sua via. Bisogna tornare a un teatro più autonomo e originario, quello di Shakespeare, come ce l'immaginiamo secondo la tradizione e ai misteri del medio-evo, rivissuti secondo la nostra

possibilità, il nostro gusto moderni. Se un uomo, in mezzo a una folla, si mette su una predella per parlare, già abbiamo teatro. Questo sarebbe il minimo necessario, per quanto io sia disposto ad accontentarmi d'un po' di largo, che mi lasci quel po' di spazio che la folla delle piazze fa intorno al cantastorie. Su questo principio, il teatro che va allo spettatore, si basa la possibilità della creazione di nuovi valori teatrali.
*Per Reinhardt l'opera deve diventare tutta visione, tutta spettacolo. Vorrei sapere da lui fino a che punto va d'accordo con Stanislawski (*sic*) che, per nulla preoccupato dallo spettacolo, pensa solo a sviluppare, a realizzare l'opera guidato dall'opera stessa di cui egli cerca di suscitare lo spirito nei suoi attori. Ma non mi riesce. Allora gli domando come istruisce l'attore.*
– Io scopro nell'attore le sue possibilità, diciamo quale sia il suo timbro. Lo aiuto alla ricerca della sua personalità. Se la parte gli si adatta, allora la sua personalità deve rivelarsi attraverso quella parte. In modo che, su dieci veri attori che rappresentano la stessa parte, avremo dieci interpretazioni differenti e, quale più quale meno, tutte interessanti. Così, appunto, non solo adatto lo spettacolo all'ambiente ma anche all'attore.
– Ma la interpretazione più vera, quale sarà?
Reinhardt mi guarda col suo occhio scuro che nel volto olivigno, sotto la chiometta sale e pepe, sembra bigio. Il suo naso sensibile rivela tanto esprit de finesse. *In questo momento mi dà una risposta definitiva.*
– La vera sarà la più bella.
Per Stanislawski la più vera è quella che più rivela l'opera. Ho avuto l'occasione di trovarmi con lui, due anni fa, e di parlare a lungo dei problemi del teatro. Egli vuole che gli attori servano l'opera fino all'asoluta dedizione e negazione di se stessi. Con Reinhardt siamo agli antipodi. Forse per questo egli realizza così felicemente Shakespeare e Hoffenbach.

*

Intanto la vecchia commedia dell'arte dorme. C'è che veglia per lei. Falconi, col suo volto da ippopotamo sul dosso delle mani sorrette dal bastoncino, garofano all'occhiello e ghette bianche, s'è appisolato e a tratti si riscuote. Si guarda dintorno con l'occhio sbertucciato e indifferente, e riattacca nell'attesa d'esser di scena.

1934.02.28	«Corriere della Sera»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Excelsior*

Un nuovo quadro è apparso iersera nell'operetta di Strauss *Il pipistrello* nella riduzione di Max Reinhardt intitolata *Il principe si diverte*, messa in scena dallo stesso Reinhardt, coadiuvato da Guido Salvini: si tratta di un balletto che, intonandosi al gusto dello spettacolo, al terz'atto riprende e sviluppa le danze del pipistrello suggerendo con suggestiva coreografia la visione dei voli delle nottole. Il pubblico l'ha applaudito vivamente come ripetutamente ha approvato il resto dello spettacolo. Alla fine degli atti, con gli attori, è apparso anche il maestro Annovazzi che dirige ottimamente l'orchestra.

1934.03.00	«Comœdia»	Anno XVI, n. 3	*Il mercante di Venezia*	Tomaso Monicelli	*Il Festival drammatico di Venezia*

Accompagnerà la Biennale di Venezia, nella prossima estate, un Festival di sei spettacoli drammatici: grosso avvenimento teatrale.
Uno di questi sarà *La Bottega del caffè* di Goldoni inscenata da Gino Rocca all'aperto, con Don Marzio «gentiluomo napoletano» affidato a Raffaele Viviani. Scrive Goldoni nel capitolo VII delle sue *Memorie*: «Il luogo della scena, di questa commedia, che è fisso, merita qualche attenzione: il medesimo consiste in un quadrivio della città di Venezia. Vi sono di faccia tre botteghe. Quella di mezzo è un caffè, l'altra a destra è allogata ad un parrucchiere, e l'ultima a sinistra da un uomo che tien giuoco. Vi è poi da una parte una casetta, che rimane tra due strade, abitata da una ballerina, e dall'altra una locanda». Trovare questa scena all'aperto coi minori adattamenti possibili non dev'esser difficile a Venezia.
Il mio sommesso parere è che la trasposizione d'una commedia ideata e scritta per vivere nel teatro, – cioè inquadrata e misurata dentro la visione e la proporzione d'un palcoscenico e d'una ribalta in rapporto a una sala determinata e chiusa, – questa trasposizione, dico, d'una commedia in un campo, in una visione, in una proporzione, in una luce e in una sonorità, in una serie di misure e di rapporti che non sono più i suoi, sia sempre cosa che minacci d'alterare, e talvolta di snaturare, il clima suo proprio, la sua «interiorità», tanto più se si tratti di Goldoni che nella «riforma» del 1749 intese proprio a un teatro «teatrale» nel senso intero e perfetto della parola come ancor oggi l'intendiamo. Né vorrei rischiare di tirarmi addosso dei guai se oso aggiungere che per il Festival di Venezia avrei preferito la restituzione d'una commedia di Goldoni nel quadro, diciamo ristretto e tipico, in cui è nata, cioè in un palcoscenico settecentesco con la ribalta a lumi, le quinte, i vecchi «praticabili», anche per tentarne un'interpretazione che non sia più quella della cosiddetta «tradizione» da strapazzo dei nostri comici. Con tutta la competenza e l'amore di Gino Rocca, temo forte che all'aperto non si possa darne se non un libero abbozzo ampliato ma sommario, proprio l'opposto di quel che la commedia di Goldoni dovrebbe esigere nella pittoresca incisione d'ogni suo particolare, d'ogni sua battuta, d'ogni suo carattere.
Fatte queste riserve, ammessa l'opportunità di rappresentare Goldoni in una vera piazzetta veneziana per dar convegno al più vasto pubblico, e con l'augurio che il napoletano Viviani dia un appropriato tono icastico al «maldicente ciarlone, flagello dell'umanità» che gli è arditamente affidato, ringraziamo gli ideatori e gli inscenatori per una rappresentazione che sarà comunque per tutti una felicità e una festa.
L'altro spettacolo sarà *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, tradotto da Paola Ojetti che ha già dato ammirabile prova di sé nella traduzione del *Sogno di una notte d'estate* per il Maggio fiorentino del 1933, e inscenato all'aperto in Campo San Trovaso da Max Reinhardt con la collaborazione di Guido Salvini e commenti musicali di Victor De Sabata.
La commedia shakespeariana che si svolge ora a Venezia in piazza e strade, nella casa di Shylock e alla Corte di Giustizia, ora a Belmonte nella casa e nel giardino di Porzia, ritroverà certo negli accorti adattamenti dell'inscenatore famoso la sua aria, il suo respiro, il suo intrasgredibile ritmo animosamente patetico o grottescamente grandioso. A differenza del *Sogno* che par fatto apposta per esser trasportato fuori del chiuso teatro in un'aura di levità o di forza mitica, in un fantastico alone di chimera e di magìa, onde apparve prodigiosamente realizzato nel giardino notturno di Boboli, il *Mercante di Venezia* è un mondo chiuso e greve che tanto pesa sul piccolo corpo di Porzia, d'una sanguigna carnalità che trova la sua misura esatta nell'uomo radicato nella terra con tutta la ferocia dei suoi istinti. L'uomo Shylock non soffre trasposizioni, che potrebbero diventare menomazioni, e occorrerà tutta l'esperta finezza d'un Reinhardt per inquadrarlo perfettamente nel nuovo scenario in cui pur deve effondersi senza svanire anche l'intrepida soavità di Porzia.
Abbiamo un precedente penoso proprio in un *Otello* inscenato nel Palazzo dei Dogi, il che rende un poco perplessi su certi trasferimenti di opere teatrali all'aperto, di cui non sempre appare chiara e dimostrata la necessità artistica, anche se son fatti per ragioni d'ordine pratico o per conferire maggiore ampiezza e solennità all'avvenimento. Ma questo è argomento che merita più lungo discorso. Speriamo che le diverse necessità trovino a Venezia conciliazione e appagamento.

Per gli altri quattro spettacoli il Comitato della Biennale ha avuto un'idea felice. Ha bandito un concorso fra i capocomici italiani invitandoli a designare ciascuno uno o due lavori da rappresentare, con le opportune indicazioni sugli interpreti, coi bozzetti delle scenografie e il testo originale se il lavoro è straniero: il Comitato sceglierà i quattro lavori più adatti, due italiani e due stranieri, premiando il capocomico con la somma di lire quindicimila, in parte anticipabili.
Idea s'è detto felice, anche se felice non ne fosse l'attuazione da parte delle compagnie, tra le quali non è agevole a tutta prima indicare quali siano le meglio qualificate a concorrere. Se si vedono degli interpreti, non si vedono dei complessi... Il Festival drammatico di Venezia riunirà un pubblico internazionale e si vorrebbe che il nostro teatro ne uscisse con onore, cioè con quattro spettacoli di stile: ottima preparazione a quello che pur si dovrà fare durante il Convegno Volta per il successivo ottobre a Roma, dove siamo impegnati a presentarci davvero con saggi di gran stile del nostro più tipico repertorio, dall'antichità classica ai maggiori autori d'oggi. Bisognerà provvedere a tempo per non attestare davanti agli insigni cultori del teatro di tutti i paesi raccolti a Roma, con la nostra assenza o peggio con la nostra insufficienza, la fine del teatro italiano di prosa.
Il concorso bandito per Venezia ci potrà dimostrare se esistono ancora capocomici capaci d'inscenare spettacoli degni o se per Roma sarà necessario procedere alla formazione di complessi speciali diretti da uomini – autori, critici, inscenatori – che di sé diano più serio affidamento. Ma anche questo è discorso che verrà ripreso a suo tempo.
Intanto per rispondere a Nino Berrini il quale si duole che, accennando a un suo progetto del 1926 di riordinamento del Teatro italiano, io l'abbia ingiustamente definito «un'idea», mi affretto a dargli atto ch'egli prospettava una completa soluzione del problema, e che a «quell'idea» intendevo dare una funzione di «idea madre» in quanto, come scrissi, figliò il progetto Pirandello.
Del resto, come ho riassunto il progetto d'Amico, mi piace riassumere il progetto Berrini il quale si propone: 1) di liberare dall'asservimento affaristico quattro teatri comunali in quattro grandi città: Roma, Milano, Torino, Napoli; 2) di formare quattro compagnie autonome sia artisticamente che amministrativamente, con repertorio specializzato, le quali si alternino nei quattro suddetti teatri e nei teatri comunali più adatti delle maggiori città di provincia; 3) di creare presso i quattro teatri principali quattro scuole di addestramento per allievi che dovranno partecipare ai complessi delle compagnie che vi agiscono; 4) di concedere un sussidio annuo di cinquecento mila lire a ciascuna compagnia: totale due milioni.
Anche il Berrini ebbe comunicazione ufficiale che, col parere favorevole del Sindacato nazionale fascista Autori e Scrittori, il suo progetto era stato trasmesso alla Corporazione dello Spettacolo la quale avrebbe dovuto esaminarlo. È stato discusso? è stato accolto? o è stato accolto quello d'Amico? si domanda legittimamente il Berrini. Certo che nessuno dei due è stato ancora attuato. Ed è questo il punto cruciale della questione che si dibatte da anni, mentre il teatro italiano di prosa muore d'inanizione.
Ora, se gli autori drammatici potranno finalmente inquadrarsi in una Sezione Autori di Teatro e Cinematografo inserita nel Sindacato Autori e Scrittori, è lecito sperare che il problema sarà da essi accolto e portato alla soluzione. Il che è nei voti di tutti, e specialmente di «Comœdia» che da anni dedica queste colonne d'apertura alle miserie presenti e (compiamo un atto di fede) agli splendori futuri della nostra scena di prosa.

1934.03.06	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» al Paganini*

L'operetta è antica (risale a sessant'anni fa circa) ma il cinematografo l'ha rimessa a nuovo brillantemente. A compire, sul palcoscenico, la verniciatura di modernità, ci si è messo poi Max Reinhardt coadiuvato da Guido Salvini. L'uno ha imposto al motivo romantico e languido del

vecchio canovaccio un andamento sbrigliato e caricaturale, ricco di toni stilizzati e di deformazioni marionettistiche; l'altro ha tradotto in pittoresche fantasie, in smaglianti figurazioni decorative e interpretative l'ambiente scenico. Lo spettacolo è riuscito gustosissimo, di grande pregio, di magnifica attrattiva.
La piccola azione che si muove nel libretto è tanto nota da dispensarci dal riassunto. Essa ci mostra un principe annoiato della propria corte e della propria vita, animarsi gradatamente in compagnia di una donnina vivace e rifugiarsi infine con lei nelle allegre carceri del paese, unico luogo di serena e pacifica delizia. Burle su burle, canti su canti, danze su danze punteggiano questa graduale conquista della gioia. Naturalmente l'azione non è che un pretesto ai quadri e ai commenti musicali, deliziosi gli uni e gli altri: e noteremo, a questo proposito, come la chiara vena di Giovanni Strauss non abbia perduto nulla, in grazia, in giocondità, in malizia, e in gentilezza sentimentale, con il trascorrer degli anni. La musica è ancora uno dei fascini più vivi di questa operetta. Essa merita infine l'attenzione del pubblico per lo stile che il Reinhardt le ha imposto. È una caricatura deliziosa, continua, viva di mille invenzioni sceniche, che di personaggio in personaggio fluiscono mirabilmente a creare il clima moderno, grottesco, fantasioso e beffardo. Macchie di colore, pennellate di colore, e fantasia audace e ricca a bizzeffe. Gli attori, ottimamente affiancati condensano effetti e trovate con arte singolarissima: il Benassi, il Mari, la valentissima signora Ottani, il Biliotti, Arturo Falconi, il Menichelli, il Paoli, magnifico gruppo di attori di prosa, traggono dalle rispettive personalità, forme interpretative di rara distinzione; e riescono a creare uno spettacolo veramente raro.
L'operetta ebbe un successo magnifico. Le chiamate non si contano, i bis furono numerosi, il divertimento vivissimo tutta la sera.
Questa sera replica.

1934.03.06	«Il Nuovo Cittadino»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il principe si diverte» di G. Strauss*

Spettacolo di eccezione quello di iersera, al «Paganini»: eccezione per la messa in scena, eccezione per la partecipazione di artisti più celebrati e simpatici del nostro teatro di prosa e lirico. Pensate: Memo Benassi, Febo Mari, Biliotti, Arturo Falconi, Giulio Paoli, Dolores Ottani, Nunu Sanchioni… Che si vuole di più?
Il *Principe si diverte*, commedia musicale rianimata con gusto e genialità dal Reinhardt, non è altro che il vecchio *Pipistrello* di Giovanni Strauss. Un ritorno all'antico, insomma; un ritorno al *Vaudeville*… È un poco il vecchio teatro di Scribe, di Labiche e di Piis che – rinverniciato dei vivaci colori del tempo – finisce per diventare l'espressione più divertente, più *definitiva* del teatro comico semi-musicale. Il libretto – data l'epoca non c'è bisogno di dirlo – si restringe al vecchio edificio degli scambi di persona; ma stavolta – rianimato dalla penna arguta di Biancoli – esso assurge ad opera d'arte modernamente geniale.
La tenera trama, retta da fili sottili musicali, è tutto un inno al vecchio *valzer* di Vienna, di cui Giovanni Strauss fu uno dei principali creatori: e qui i *valzers*, or languidi or frenetici, si intrecciano sempre spumeggianti in una festa di ritmi.
È questo, ripetiamo, un ritorno alle antiche forme musicali, un ritorno al passato semplice, fanciullo, un poco ingenuo nella sua leggera scapigliatezza, dove la vita – anche quella che talvolta era sfiorata da qualche pesante ala nera – era sempre serena e dolce: il mondo, allora, non aveva ancora camminato con affannosa e tormentosa fretta…
L'esecuzione è stata davvero magnifica per accuratezza, equilibrio e fusione. Il pubblico, assai numeroso, ha accolto questo *Principe* con gli onori dovuti al suo grado e al suo brillante… passato. Abbiamo sentito cantare ottimamente Memo Benassi e Febo Mari e abbiamo sentito recitare con

garbo due ottime artiste liriche: l'Ottani e la Sanchioni. Stasera la bella commedia musicale si replica.

1934.03.07	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Gli spettacoli al Paganini*

Un pubblico ancora più folto della prima rappresentazione ha ieri sera assistito alla prima replica de *Il principe si diverte*, rappresentata brillantemente dal Biliotti, Paoli, Falconi, Rubens, Menichelli, dalla Ottani e dalla Sanchioni, tutti festeggiatissimi ad ogni fine d'atto. Stasera altra replica.

1934.03.08	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Teatro Paganini*

Continua sempre vivo il successo del grandioso spettacolo *Il principe si diverte* di Strauss, riduzione scenica di Max Reinhardt. La compagnia annuncia le ultime repliche.

1934.03.09	«Giornale di Genova-Caffaro»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Teatro Paganini*

Si avrà stasera l'ultima replica de *Il principe si diverte* di Strauss che tanto successo ha riportato in questi giorni, mentre domani è confermato il debutto di Amedeo Chiantoni con *L'imboscata* di Kistemaeckers. Lunedì una novità: *Il fiore sullo stagno* di Cenzato.

1934.03.10	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Spettacoli e concerti. Teatro Balbo*

Rammentiamo che questa sera si darà la prima delle straordinarie rappresentazioni della nuova operetta *Il principe si diverte*, riduzione di Max Reinhardt da *Il pipistrello* di Giuseppe Strauss.
Il principe si diverte ha già ottenuto vivo successo a San Remo ed a Milano, anche per la ricca ed elegante cornice scenica con cui la bella operetta è stata allestita.

1934.03.11	«Gazzetta del Popolo»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il Principe si diverte» al Politeama Chiarella*

Serata di festa ieri sera al Chiarella, festa luminosa, senza riserve, totale. Applausi alla fine d'ogni atto e a scena aperta, chiamate agl'interpreti, gioia insomma. Ed è un piacere il poterlo registrare.

Il cangiamento apportato nel titolo del vecchio *Pipistrello* di Giovanni Strauss non è senza giustificazione, perché l'operetta subì non poche alterazioni garbate, che seppero renderla più moderna, senza toglierle la patina antica, e perché proprio durante una ricca festa data dal Principe Orlowsky matura la perfida burla ordita da Frank (per vendicarsi di essere stato, dopo un veglione, fatto girare per tutta Vienna in costume da pipistrello), contro l'amico Pifferis. Questi vien condannato a otto giorni di prigione per avere schiaffeggiato un agente delle imposte, e Frank, prima ch'egli sia chiuso in gattabuia, lo porta al ballo del Principe, ove gli fa trovare la moglie (la quale aveva divisato di passar la notte con un pretendente che, preso dalle guardie per Pifferis, è portato in prigione), la cameriera, l'avvocato, il direttore delle prigioni e parecchi altri. Nessuno si meraviglierà se il marito farà, durante la festa, una corte indiavolata alla moglie, che porta la maschera, e se tutti gli imbrogli si scioglieranno lietamente nell'ultimo atto.
Il meglio dell'operetta sta certo nella musica, della quale non è necessario segnalare passi speciali. Ampia l'«ouverture» e ricchi di ballabili i tre atti, che il Korngold ritoccò senza alterarli e senza rendere soverchianti gli ottoni, com'è mal vezzo nell'operetta d'oggi. Il valzer regna sovrano (molti erano nell'orecchio del pubblico, che li seguiva soddisfatto dopo averli appresi dalla radio), diffondendo su tutto una atmosfera languida e voluttuosa che non fu ultima ragione del vivissimo successo di ieri.
Ma una ragione del successo, e questa volta più importante ancora delle piacevoli musiche straussiane, fu data anche dall'esecuzione, eccezionale nel vero senso della parola per la collaborazione di artisti che trattarono il vecchio lavoro con una serietà e con una accuratezza degni davvero del maggior elogio.
La regia di Max Reinhardt, che si giovò del palcoscenico rotante, e l'allestimento scenico del Salvini, che curò movimenti e luci, attrezzatura e disposizioni, seppero comporre una cornice piena di buon gusto e adatta a dar il miglior rilievo ai particolari. Ciò specialmente nel secondo atto, che, grazie a intelligenti accorgimenti, fu diviso in quattro quadri.
Gli esecutori poi, tutti valenti, portarono sul palcoscenico dell'operetta qualità che non si trovano troppo spesso e uno spicco tutt'altro che comune. Basta pensare a quel misto di grazia e di scimunitaggine col quale il Benassi rese la figura del Principe, togliendone una comicità singolarissima. È il Benassi attore di grandissimo temperamento, versatile quant'altri mai. Pronto, acuto, estroso, lucidissimo, è entrato nel cuore del pubblico che ha ormai imparato a gustarne l'arte là dove è più raffinata e difficile. Sottolineiamo la ricchezza d'atteggiamenti di Febo Mari (Pifferis); il carattere clownesco dato dal Biliotti alla parte di Frank; i toni buffi trovati dal Falconi (Spugna); la caricatura del tenore fatta dal Fazzini; la balbuzie dell'avvocato interpretato dal Paoli ecc. L'Ottani e la Sanchioni sfoggiarono poi acuti robusti e perfetti, non comuni nelle operette, e le ballerine furono tutte elegantissime, pur con gli abiti dalla lunghissima coda. Nomineremo ancora l'Annovazzi per la direzione orchestrale accurata e di bell'effetto, che valse a lui pure molti applausi. Questi furono frequenti a scena aperta e così fragorosi alla fine degli atti da provocare numerosissime uscite degl'interpreti.
Il successo rimane dunque assicurato per le poche repliche che potranno esser date di queste rappresentazioni straordinarie.

1934.03.20	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*«Il Principe si diverte» di Strauss al Quirino*

Come è stato già annunciato, giovedì prossimo andrà in iscena uno spettacolo di eccezionale importanza.
Si tratta della famosa operetta di Giovanni Strauss: *Il pipistrello* che la feconda genialità di Max Reinhardt ha ridotto e adattato allo spirito del pubblico moderno trasformandolo in un grande

spettacolo fantasioso dal titolo: *Il Principe si diverte.*
Guido Salvini che già collaborò con Max Reinhardt per le recite del Maggio Fiorentino, oltre ad aver ideato l'allestimento scenico per questo spettacolo ha formato una apposita compagnia in cui, accanto ai migliori elementi della scena lirica, si trovano gli assi della scena di prosa.
Nulla è stato trascurato perché questo spettacolo, che già ha ottenuto a Sanremo, a Milano, a Genova e a Torino un bel successo, appaia al pubblico romano nella sua forma più degna. Due palcoscenici girevoli, appositamente costruiti, saranno montati al teatro Quirino per l'avvicendarsi dei molti quadri dei quali è composto lo spettacolo. Oltre agli artisti lo spettacolo si completa di uno sceltissimo coro e di un corpo di ballo.

1934.03.??	«La Tribuna»		*Il principe si diverte*	S. d'A.	*«Il Principe si diverte» di J. Strauss messo in scena da Reinhardt al Quirino*

L'operetta ha più di sessant'anni di vita – fu «creata», come dicono, a Vienna nel 1873 –: e l'innocenza del suo libretto, ormai scoloritissimo, lo confessa. Ma la musica del vecchio Strauss ha, dal tempo, assunto il cauto, sorvegliato sapore dei vini vecchi: e ciò deve aver sedotto Max Reinhardt quando, anni fa, egli ne intraprese la resurrezione a Berlino, col successo che ognun sa. Non abbiamo avuto il piacere di conoscere, allora, il *Fledermaus*; ma si raccontò, in tutta Europa, che lo spettacolo era compiutissimo e perfettissimo, tutte le parti comprese le minime v'erano sostenute da attori, musicisti, danzatori di grandissima classe; e l'interpretazione della musica, arrangiata dal solito Korngold, era affidata ad un'orchestra di raffinato stile.
Perciò lo scorso autunno, quando l'esule maestro di scena fu invitato a dare un saggio dell'arte sua a Parigi, lui o altri scelse quest'operetta (benché più d'uno fra gl'intellettuali di laggiù non nascondesse neanche in pubblico il disappunto di non veder Reinhardt in cimenti di più alto valore, per esempio con Shakespeare o Goethe o Wagner). E l'edizione parigina della *Chauve-Souris* che si sta tuttora replicando a Parigi, l'abbiam vista anche noi: attrici e cantatrici graziosissime, attori (con Jules Berry in testa) di assai piacevole comicità, un attore-ballerino (il Pasquali, ci sembra) eccellente, eleganti coreografie della Wiesenthal, buona orchestra condotta dal Gaillard; e soprattutto i miracoli della *machinerie* del famoso teatro Pigalle, che, dopo aver aspettato invano un regista capace di servirsi a dovere delle sue miliardarie meraviglie scenotecniche, ha finalmente trovato in Reinhardt l'uomo che ha messo a profitto scene girevoli, ascensori, trabocchetti, aggeggi e trabiccoli di tutte le sorta, dando al ritmato andamento dell'operetta caratteri talmente fastosi, da sostituire la *verve* dove non c'è, e da impedire allo spettacolo d'accorgersi dei vuoti.
Naturalmente dei meccanismi del Pigalle, eccezionali anche a Parigi, in palcoscenici dei nostri teatri di prosa o d'operetta non c'è traccia: il che raddoppia la nostra ammirazione per quanto Guido Salvini, geniale collaboratore e realizzatore del Reinhardt in Italia, ha saputo inventare, anche dal punto di vista meccanico, per la compagnia di giro creatasi in Italia al fine di far conoscere anche al nostro pubblico un terza edizione dell'operetta, qui tradotta e ridotta dal Biancoli col titolo *Il principe si diverte*.
Forse sarebbe esagerato dire che il Biancoli sia riuscito a infondere nel nuovo libretto uno spirito tanto vivace da poter supplire a quello, ormai svanito, che soddisfaceva i contemporanei di Meilhac e Halévy; e certo sarebbe eccessiva indulgenza far le lodi dell'orchestra diretta dall'Annovazzi, alla quale si dovrebbe almeno raccomandare maggiore impegno. Ma le scene del Salvini, che nel second'atto grazie alla trovata d'un doppio palcoscenico girevole si sono via via scomposte e ricomposte a vista come in un agile gioco di prestigio, e che specie nel terzo, combinandosi con teneri colori di costumi crepuscolari o notturni, ci hanno offerto quadri d'una certa delicatezza; ma le leggiadre coreografie rimaste sostanzialmente, pur nelle diminuite possibilità di spazio, quelle

della Wiesenthal; ma il più o meno innocente umorismo di certi attori, come il Biliotti, il Mari, il Paoli, Arturo Falconi, il Menichelli, e le buone voci della Ottani, della Lauretta, del tenore Fazzini; ma le piroette del «Pipistrello», l'attore ballerino Rubens; ma, soprattutto, i valzer del vecchio Strauss – ancorché rimpastati dal Korngold, che dove n'ha avuto bisogno è andato ad attingere anche ad altre miniere straussiane: per esempio quello oggi reso celebre dal film *Il congresso si diverte* – hanno intrattenuto piacevolmente il fulgido pubblico, il quale, per essere sinceri, se altre volte ha avuto propizie occasioni di sorridere e di ridere, non he ha tuttavia avute molte d'assistere, in sede d'operetta, a uno «spettacolo» come questo.
Molti applausi, molte chiamate, alla fine d'ogni quadro. Oggi prima replica.

1934.03.21	«La Nazione»		*Il principe si diverte*	c.g. (Cipriano Giachetti)	*«Il Principe si diverte». 3 atti di Giovanni Strauss*

Il vecchio *Pipistrello*, la classica operetta di Giovanni Strauss che ha formato la delizia di almeno due generazioni, ci è ritornata ieri sera sotto altro nome e con altre vesti, ringiovanita dalla magica bacchetta di Max Reinhardt. Non dico che le abilissime truccature siano valse sempre a nascondere la gravezza degli anni ed a mascherare l'ingenuità del soggetto, ma l'arte del grandissimo regista ha, come sempre, imposto il suo suggello all'opera precedente trasformandola, vivificandola, dandole novità di attitudini, di colori, di trovate sceniche, aggiungendo elementi parodistici d'innegabile effetto. Questo *Principe si diverte*, intessuto sulla vecchia trama di Meilhac e Halevy, con poco sforzo, diciamolo pure, dei riduttori tedeschi e italiani, è soprattutto un trionfo della messa in scena: buon gusto, eleganza, finezza di dettagli, armonia e leggiadria di danze. Al sencond'atto i cambiamenti a vista con le scene girevoli, risolvono tecnicamente e con la massima semplicità un problema che pareva insolubile: quello di variare la scena con la massima rapidità sotto gli occhi stessi del pubblico. E tutto, nella fusione dei vari episodi corali, dialogici e coreografici, concorre al rendimento massimo di ogni effetto, allo sfruttamento degli elementi non numerosi ma ottimi che concorrono alla rappresentazione.
E quale ricchezza di musica! Abbiam risentito i bellissimi valzer che furono un giorno popolari (anzi qualcuno ne è stato aggiunto alla partizione originale, però del medesimo autore), le arie, i recitativi del buon tempo, anche questi saggiamente modernizzati in maniera da rendere quasi inapprezzabile il passaggio dalla musica alla prosa e viceversa. Un fiume di gaie melodie è venuto a rallegrare il pubblico, insinuandogli non so quale nostalgia di tempi meno dinamici certo, ma più spensierati e tutti ce ne siamo andati a casa ieri sera ricantando i motivetti leggiadri fioriti sulle rive del Danubio azzurro.
La favola, ho detto, non vale gran che: è la fantasia allegra del notaio Falk che trama una burla all'amico Pifferis per vendicarsi di un'altra burla non ben precisata che Pifferis gli aveva fatto, in una notte di carnevale, quando Falk usciva da un ballo, travestito da pipistrello. Pifferis dovrebbe andarsene in prigione per scontare la pena di un paio di schiaffi affibbiati in un momento di cattivo umore all'agente delle tasse: invece vien trascinato da Falk alla festa di un posticcio Principe dove interviene mascherata anche la moglie di Pifferis, nonché il direttore delle carceri, che invece di mettere in gattabuia il colpevole vi conduce il corteggiatore della moglie di Pifferis, che si trovava, al momento dell'arresto, in casa del prevenuto. Di qui equivoci e scambi di persone che finiscono con un riconoscimento e un rappacificamento generale, come di regola.
Ma come si è detto il valore dello spettacolo non è qui: anzi questa notevole ingenuità del soggetto serve a mantenere il colore ambientale e cronologico della favola e quindi non dispiace, posta, com'è, a servigio di una ricchezza d'immaginazione scenica e di eleganza quale abbiam visto rare volte nei nostri teatri.
Guido Salvini ha realizzato con molta perizia le direttive del maestro e tutta la compagnia,

abilmente scelta, ha contribuito al pieno successo dello spettacolo: da Febo Mari, vivace e agile come non avremmo mai immaginato, al Biliotti, amenissimo direttore delle carceri, al Rubens, giocondo pipistrello, a Giulio Paoli, spassoso avvocato balbuziente, ad Arturo Falconi, guardiano perpetuamente ubriaco, al Menichelli, principe amoroso e canterino: gli elementi vocali non furono da meno: per voce e per disinvoltura scenica si fecero ammirare Dolores Ottani, Alice Lauretta e l'eccellente tenore Giuseppe Fazzini. Ottima l'orchestra sotto la valente direzione del maestro Napoleone Annovazzi: belli i costumi e benissimo regolate le danze.
Lo spettacolo, l'ho detto, ebbe un caloroso successo; le chiamate furono numerose e fervide alla fine di ogni atto.
Stasera sconda ed ultima rappresentazione.

1934.03.21	«Il Nuovo Giornale»		*Il principe si diverte*	g.b.	*«Il principe si diverte», 3 atti di Giovanni Strauss*

Per riavvicinarci un po' all'epoca in cui *Il pipistrello* di Giovanni Strauss trionfò, basta riandare col pensiero ai caffè che ostentavano «la orchestrina alla Strauss». Ve ne ricordate? Era quello il tempo in cui il valzer imperava, non solo a Vienna, ma dovunque, anche molto lontano dalle famose rive del Danubio azzurro.
L'operetta più celebre del più celebre dei viennesi Strauss ha servito a Max Reinhardt per presentare uno spettacolo che rievocasse quell'epoca in tutto il suo carattere e nella più accesa sua nota coloristica. E ne è venuto fuori quel *Principe si diverte* che ieri sera – dopo i trionfi di varie città – ha entusiasmato anche i fiorentini, accorsi in buon numero al Teatro Verdi.
Bisogna dir subito che, dopo la musica di Giovanni Strauss, un continuo ricamo di melodie aggraziate e vivaci, nostalgiche e spensierate, tutte ricche di un'ispirazione inesauribile, d'una freschezza che incanta, d'una delicatezza e d'un fascino carezzante di sogno, apparve ieri sera in primissimo piano la realizzazione scenica dello spettacolo nel suo complesso e nei suoi particolari, concepita da una mente superiore e concretata con la più chiara ed intelligente visione del teatro, mercè la collaborazione di una quantità di artisti di pronta intelligenza e di bella duttilità. Perché in una prova come questa – di una linea, di un tono, di un significato anche così eccezionali – non si può scindere l'opera del regista da qella dei suoi più immediati e indispensabili collaboratori: gli interpreti.
Max Reinhardt ha rinfrescato, ha ringiovanito, ha ricreato la vecchia e ingenua operetta straussiana, dandole l'impronta marcata e facilmente riconoscibile della sua arte d'interprete: ne ha ritoccati i colori, ne ha accelerati i movimenti, ne ha modernizzati i toni, accendendo tutto, forma e contenuto, d'una luce abbagliante.
In modo che *Il principe si diverte* ben si può dire di Reinhardt più di quanto non sia di Meilhac e Halévy o dei riduttori tedeschi ed italiani. Di primitivo non c'è rimasto che la scarna trama e sarebbe stato opportuno fare la campana tutta d'un pezzo e modificare anche quella.
Di essa però ogni possibilità scenica e coreografica è stata sfruttata col massimo rendimento. Ora, per ottenere questo «massimo rendimento», non sarebbe stata sufficiente la genialità del regista e neppure la fervorosa intelligenza di Guido Salvini, che ha realizzato amorosamente le direttive del maestro, se non fosse intervenuta la preziosa collaborazione degli artisti italiani: lirici e drammatici, la cui prontezza e versatilità ha davvero del miracoloso.
Chi conosceva Febo Mari, interprete profondo di Shakespeare e di Shaw, stupiva ieri sera nel vederlo protagonista del *Principe si diverte*, agile come un acrobata, vivace, fresco, brioso, divertente non solo come attore, ma anche come cantante! Gustosissimo nella macchietta del direttore delle carceri fu Enzo Biliotti; piacevolmente caricaturale Giulio Paoli nella parte di avvocato balbuziente; esilarante ubriaco fisso Arturo Falconi; prestante e dignitoso principe per

burla il Menichelli; uno spensierato pipistrello il Rubens. E come tutti questi eccellenti attori si disimpegnarono con precisa ed efficace prontezza nel canto e particolarmente nei difficili concertati, così risultarono ottimi attori, dalla chiara e colorita recitazione, gli artisti lirici Dolores Ottani, Alice Lauretta ed il tenore Giuseppe Fazzini, che sfoggiarono bellissimi acuti e cantarono con finezza e spirito.
Nella messa in scena furono molto ammirati i cambiamenti a vista, che permisero di mostrare lo svolgersi di una scapigliata festa da ballo in ogni particolare e sotto i più disparati aspetti senza soluzione di continuità.
Alcune trovate, proprie dello spirito del Reinhardt, dettero colore e sapore di caricatura alla rievocazione, che in più punti parve rasentare la parodia: ma bastava una nota e un movimento per rialzare di tono e di significato lo spettacolo.
Alla cui complessa suggestiva bellezza contribuì non poco l'eqilibrata e ben colorita esecuzione che l'orchestra offrì del melodico spartito, sotto la vigile, oculata direzione dell'egregio maestro Napoleone Annovazzi, il quale, meritatamente, fu evocato al proscenio, insieme con gli squisiti interpreti numerosissime volte alla fine di ogni atto.
Un successo dunque caloroso, vibrante, completo che assicurerà per l'unica replica di stasera un largo concorso di pubblico.

1934.03.22	«Il Nuovo Giornale»		*Il principe si diverte*		*Cronache Teatrali*

Al TEATRO VERDI la replica del grandioso spettacolo *Il principe si diverte* dal *Pipistrello* di Giovanni Strauss richiamò ieri sera un pubblico foltissimo che rinnovò il caloroso successo della prima rappresentazione.
Tutti gli interpreti e in modo speciale Febo Mari, il Biliotti, il Menichelli, il Falconi, il Paoli, la soprano Ottani, il tenore Fazzini e il maestro Annovazzi furono vivamente applauditi alla fine di ogni quadro. Stasera il teatro resta chiuso e per domani è annunciata una interessante serata pugilistica.

1934.03.23	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	g.? c.	*Le prime rappresentazioni. Quirino. «Il principe si diverte». Tre atti di G. Strauss*

Vecchia almeno di una cinquantina d'anni e ormai quasi classica, la famosa operetta del popolare autore di quei deliziosi valzer che mandarono in visibilio i nostri padri e forse anche i nostri nonni, è tornata ieri sera su le scene del Quirino trasformata e ringiovanita da Max Reinhardt in una specie di commedia musicale a grande spettacolo. Per questa metamorfosi il Reinhardt ha avuto come collaboratore per l'adattamento musicale il maestro Korngold il quale al testo primitivo ha aggiunto, in compenso di tagli e sfrondamenti, qualche valzer che lo Strauss non aveva compreso nella partitura originale.
Chi conosce anche soltanto un poco il modo con cui il grande regista tedesco opera nel mettere in scena i lavori affidati alla sua direzione, può farsi un'idea di come il vecchio *Pipistrello*, ribattezzato *Il principe si diverte*, sia stato riportato alla ribalta davanti al pubblico romano: vale a dire animato e ravvivato da una recitazione e da una coreografia marcate, ricche, esuberanti,

oscillanti fra il tono umoristico e quello parodistico, fuse e armonizzate in un gioco scenico pieno di foga e di slancio che trae i suoi effetti da una precisione meccanica di esecuzione e di svolgimenti. Danze, canto, acrobazie, tutto procede e s'alterna con ritmo accelerato fra cambiamenti di scena a vista e continuo intrecciarsi di episodi corali, dialogici e coreografici. Ma non ostante questo singolare sforzo galvanizzantore l'operetta risente il gravame di un'età che l'allontana alquanto dai nostri gusti e la fa parere lenta, ingenua e, a volte, quasi monotona.
Non cercheremo davvero il valore dello spettacolo nell'intreccio di Meilhac e Halevy candido e vetusto anche per una semplice operetta e che narra lo scherzo che per vendetta un notaio fa ad un amico invitandolo con la moglie ad una festa in casa del principe Orlowsky: ma senza che nessuno dei due coniugi conosca l'intervento dell'altro. Onde, aiutati da una provvidenziale maschera che copre il volto della signora, nascono impicci ed equivoci che alla fine vengono lietamente appianati compreso un inizio di adulterio. Bisogna qui contentarsi dello spettacolo, nel senso maggiormente visivo che può avere tale parola, e bearsi della musica doviziosa, leggiadra, fresca, piacevolissima e abbondante sia nei ballabili che nelle arie, nei recitativi, nei cori, nei duetti. E ammirare gli sforzi che l'ottimo complesso di artisti chiamato a interpretare l'operetta, ha felicemente compiuti per vivificare la rappresentazione.
Tutti da lodare, gli attori; ma principalmente la Ottani che cantò e recitò con ricchezza di mezzi ed efficacia di espressioni veramente singolari; la Lauretta che ci piacque particolarmente nella parte cantata; il Mari che trovammo di una sbalorditiva vivacità, instancabile nel prodigarsi con eccellente senso del comico nella parte del protagonista; l'ottimo Biliotti gustoso e spassoso direttore delle carceri; il bravissimo Rubens che si ebbe anche un applauso a scena aperta; il Falconi in una divertente parte di perpetuo ubriacone; il Menichelli e il Paoli. Il tenore Fazzini si fece applaudire vivamente nelle vesti caricaturali d'un cantante innamorato. Disciplinate le masse, e l'orchestra diretta con sicura maestria dal maestro Annovazzi. Sfarzose le scene e ben regolati i cambiamenti a vista rapidi e precisi.
Lo spettacolo, il cui merito va in buona parte anche a Guido Salvini che ne ha curato la realizzazione scenica sotto la direzione del Reinhardt, ha avuto un vivo successo: tre chiamate al primo atto, cinque al secondo, quattro al terzo. Da stasera si replica.

1934.03.24	«Il Giornale d'Italia»		*Il principe si diverte*	L.A.	*«Il principe si diverte» di Giovanni Strauss al Quirino*

Circa sessant'anni or sono Giovanni Strauss scrisse quest'operetta che originalmente si chiamava *Il pipistrello*, che Reinhardt modificò in modo abbastanza essenziale nell'edizione che fu presentata a Berlino quattro anni fa e quest'anno a Parigi al Teatro «Pigalle». La principale caratteristica dell'adattamento reinhardtiano consiste nella sostituzione dei vecchi recitativi della maniera ottocentesca con un dialogo commentato musicalmente: una specie di «melologo in tempo».
Sicché uno dei compiti principali ch'egli si è prefisso è di [unire insieme?], armonizzandoli, i due elementi che troppo sembrano a suo giudizio contrastanti nelle vecchie operette: il recitativo e la musica.
Altro scopo è stato quello di realizzare perfettamente l'ambiente dell'epoca. Perciò Reinhardt ha riesaminato il testo originale della commedia di Meilhac e Halévy, da cui è stato tratto il libretto, per rifare quasi tutto il dialogo e tutto accentrare in quella vorticosa mania, anzi epidemia del valzer che ispirò una certa epoca dell'operetta e che culminò precisamente in quella di Giovanni Strauss.
Per raggiungere lo scopo, il Reinhardt si è valso dell'aiuto preziosissimo di Guido Salvini a cui

dobbiamo l'allestimento scenico veramente sfarzoso e realizzato con gran gusto sul palcoscenico doppiamente girevole.
Per precisare le altre collaborazioni diremo che a Oreste Biancoli dobbiamo la traduzione e l'adattamento del testo e al maestro Korngold la riduzione musicale.
È nota la fama del Reinhardt. Noi non siamo fautori dei registi stranieri in Italia, ma per altre ragioni che qui non è il caso di spiegare. Non soltanto siamo decisi siamo decisi a non favorirli, ma siamo più che mai decisi a combatterli. Tuttavia nessuno può disconoscere l'enorme valore del Reinhardt, genialissimo creatore di spettacoli, di cui qualche esempio abbiamo visto anche in Italia quando realizzò le opere di Shakespeare di Goldoni e di Schiller. Il suo gusto e la sua fantasia nel trasportare l'azione scenica al di là di ogni ambiente realistico, dando un inconfondibile stile all'opera d'arte, sono noti a tutti.
Nel *Principe si diverte* infatti ogni personaggio è caricaturato e interpretato con malizia. È una operetta che mentre si svolge dinanzi al pubblico canzona se stessa e i modi del suo tempo.
Due parole vogliamo dire per ricordare la trama inventata da Meilhac e da Halévy, rielaborata dai librettisti Rossler e Schiffer.
C'è un certo signor Pifferis che dovrebbe scontare alcuni giorni di prigione per aver vilipeso un agente delle imposte ed è invece indotto a recarsi a una festa data dal principe Orlonsky, a cui conviene gente di tutti i gradi sociali. La moglie di Pifferis in assenza del marito riceve il suo amante e poi si reca alla festa. Là avvengono i riconoscimenti che generano sorprese ed equivoci. Poi tutti vanno in prigione dove trovano un carceriere ubriaco che cerca Pifferis da tutte le parti. Infine si trovano due Pifferis, l'uno vero e l'altro falso, e tutto finisce in una frenesia di valzer e l'azione si chiude come ragionevolmente doveva chiudersi un'operetta imperniata sul valzer e sulla caricatura della sua stilizzazione ottocentesca.
Ma mentre non possiamo non lodare la maniera con cui quest'operetta è stata realizzata, maniera veramente impeccabile sia come ispirazione sia come esecuzione, non possiamo non notare uno squilibrio tra lo sforzo e il risultato, e ci domandiamo candidamente se il bando valeva la candela. Ci sarebbero inoltre parecchi rilievi da fare anche per la scelta delle scenette comiche di cui qualcuna è stata gustosa (come per esempio quella tra Pifferis e il direttore delle carceri) e qualche altra meno gustosa perché troppo risaputa e frusta.
Ad ogni modo, non ostante qualche prolissità, il successo c'è stato. Degli esecutori abbiamo ammirato la signora Ottani e la signora Lauretta che hanno bellissime voci, e anche il tenore Fazzini. Tra gli interpreti del nostro teatro di prosa, l'ottimo Febo Mari ha parlato cantato danzato con molta allegria e con la sua bella e caratteristica signorilità di attore. Arturo Falconi ha disegnato in modo pittoresco la figura del carceriere ubriaco e il Menichelli ha con finezza interpretato il suo personaggio. Il Biliotti è stato un coloritore impagabile della sua parte di direttore delle carceri. Molto bene anche il Rubens e Giulio Paoli e la signorina Mondovì. Bene tutte le piccole parti che hanno avuto il loro giusto rilievo. Il maestro Annovazzi che dirigeva l'orchestra è stato anche lui festeggiato con gli altri interpreti evocati alla fin di ogni atto ripetutamente alla ribalta.
Questa sera lo spettacolo si replica.

1934.03.24	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Cronaca degli spettacoli. Al Quirino*

AL QUIRINO, il magnifico successo riportato alla prima del fantasioso spettacolo in tre atti e sette quadri *Il Principe si diverte*, si è rinnovato ieri completamente dinnanzi al foltissimo pubblico che gremiva la sala. Il lavoro musicale di Strauss attraverso la geniale regia di Max Reinhardt, la mirabile realizzazione scenica di Guido Salvini e la interpretazione di tanti valorosi artisti è risultato più vario e pittoresco. La vicenda teatrale accompagnata dai numerosi e deliziosi motivi musicali, è

interpretata con pari impegno dalle soprano Ottani e Lauretta e dal tenore Fazzini, quanto dagli attori Biliotti, Arturo Falconi, Mari, Menichelli, Paoli e Rubens. Il pubblico ha applaudito oltre gli ottimi interpreti l'orchestra, il corpo di ballo, i cori e la originale messa in scena. L'eccezionale spettacolo si replica stasera e si replica nelle due rappresentazioni festive di domani.

1934.03.25	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*Cronaca degli spettacoli. Al Quirino*

Al QUIRINO anche iersera una gran folla assisté alla terza replica del *Principe si diverte* che Max Reinhardt ha tratto dal *Pipistrello* di Giovanni Strauss e che Guido Salvini ha posto in iscena con tanta perizia tecnica e con tanto gusto artistico. Applausi continui e vivi, anche a scena aperta, furono tributati agli eccellenti interpreti. Oggi, alle 17 e alle 21, ultime repliche dell'interessante lavoro.

1934.03.27	«Il Messaggero»		*Il principe si diverte*	Articolo non firmato	*L'ultima de «Il Principe si diverte» al Quirino*

Questa sera, anche a prezzi notevolmente ribassati, si darà l'ultima rappresentazione dello spettacolo in tre atti e sette quadri *Il Principe si diverte*, ridotto da Max Reinhardt dal *Pipistrello* di Strauss e messo in scena da Guido Salvini.
L'eccellente interpretazione, i fantasiosi scenari e la brillante musica straussiana hanno divertito e deliziato il pubblico delle precedenti recite. Sabato debutto della compagnia di Elsa Merlini […].

1934.04.04	«Il Giornale d'Italia»			Articolo non firmato	*L'arte italiana della regia teatrale e i registi stranieri nei nostri teatri*

Caro Direttore,
Ella deve aver notato come tutte le Compagnie che passano per Roma, e naturalmente passano per tutte le città d'Italia, tranne forse una o due, veramente esemplari, portano manifesti mascherati d'italianità? Se poi Lei osserva bene, scopre che quei due o tre lavori di autori nostri o sono nel cartellone e non vengono rappresentati, o vengono rappresentati allo scorcio della stagione e in ogni caso sono lì perché sarebbe troppa sfacciataggine che non ci fossero!
E ha notato quel che succede in fatto di riprese di vecchie commedie celebri? Lei trova Sardou, trova Cecof, trova Tolstoi, ma quando è che trova Giocosa, o Verga, o Ferrari? E se hanno questi intendimenti e questi sistemi perché non vanno a recitare all'estero? Si è forse mai visto, tranne in casi eccezionalissimi, una Compagnia francese venire qui con commedie, che non siano esclusivamente francesi?
Infine, signor Direttore, io le domando quando è che i registi russi o tedeschi cesseranno di

governare le Compagnie italiane? Anche i nomi di qualche italiano figurano ogni tanto sui cartelloni, ma, Dio mio, soltanto per la solita lustra?…
Sarebbe ormai tempo, o mi sbaglio, che finalmente si obbligassero le Compagnie italiane ad attrezzarsi all'italiana?
La ossequio, signor Direttore.
Un lettore che va a teatro.

Il «lettore che va a teatro» ha perfettamente ragione. Ma l'argomento dei manifesti truccati e dei registi stranieri è così complesso che non si può esaurirlo con una semplice nota. Intanto si dovrebbe mover guerra senza troppe distinzioni esitazioni e riconoscimenti. Sì, i registi stranieri saranno stati grandi e sono grandi forse per il loro paese, e si può ammettere che anche in Italia possano dar prova della loro genialità (non sempre, quando svisano il carattere italiano delle opere italiane). Ma per riformare tutto da capo bisognerebbe cominciare a combatterli anche se sono grandi, per il solo fatto che vengono a dirigere le Compagnie italiane e impediscono ai registi italiani di venir fuori e farsi conoscere. E chi dice che tra questi che non riescono a farsi conoscere, manchino quelli che per genialità non avrebbero niente da invidiare a quelli stranieri? Se la lotta non è a oltranza non si riuscirà mai a nulla!

1934.04.21	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Notiziario*

«Sei personaggi in cerca d'autore», nell'edizione tedesca allestita da Max Reinhardt al Burgtheater di Vienna, sarà data anche in Italia, dalla stessa Compagnia viennese che, con la commedia pirandelliana, inizierà quanto prima un giro in Europa. La Compagnia, diretta da Reinhardt, rappresenterà il lavoro, in alcune serate da fissarsi tra il 23 e il 31 maggio, al Lirico di Milano.

1934.04.29	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*Notiziario*

La Compagnia viennese Reinhardt diretta da Max Reinhardt, darà le annunziate rappresentazioni al Teatro Manzoni di Milano le sere del 2 e del 3 maggio: la prima sera lo spettacolo sarà costituito da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello; la seconda da *Maria Stuarda* di Schiller. Entrambi gli spettacoli saranno dati nella cornice scenica e col complesso degli esecutori presentati a Vienna dal Reinhardt. Sono tra gli interpreti le signore Helena Thimig e Luisa Hainer (*sic*), con Hans Thimig e Raoul Lange, già noti in Italia per aver partecipato al giro artistico della Compagnia del Deutsches-Theater di Berlino due anni or sono.

1934.05.00	«Scenario»	Anno III n. 5	*Sei personaggi in cerca*	Italo Zingarelli	*Corriere dall'Austria. La novissima*

			d'autore; *Maria Stuarda*		*«tournée» di Max Reinhardt: «Sei personaggi in cerca d'autore» di Pirandello, e «Maria Stuart» di Schiller - «Maria Teresa e Federico II» di Hans Sassmann al Burgtheater*

Vienna, aprile

Gli onori della cronaca odierna spettano a Max Reinhardt, dopo lungo peregrinare ritrovatosi – né la sosta è stata altrettanto lunga – nel Teatro nella Josefstadt, il quale in altri tempi fu ritenuto eminentemente suo. Sia stata colpa della crisi, di molte colpe già carica, che non ha permesso a Reinhardt di ricavare dal grazioso palcoscenico ogni possibile soddisfazione morale e materiale, sia stata invece conseguenza delle numerose chiamate all'estero del celebre regista, certo è che questo teatro non è più il tempio dell'arte reinhardtiana, in quanto direzione ed esercizio sono affidati a fiduciarii, o a semplici locatari: è anzi avvenuto che, dopo una breve ripresa dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, desiderando l'antico padrone mostrare pure l'*Amleto* (terzo lavoro scelto per la tournée della quale stiamo per occuparci), l'attuale direzione del Teatro nella Josefstadt ha reclamato il locale per il proprio repertorio. Trattative con altri palcoscenici hanno condotto ad esito ugualmente negativo.

Costretto ad allontanarsi anche da Berlino, Max Reinhardt mena dunque una girovaga esistenza, la quale dimostra che forse è un male sciuparsi in esperimenti molteplici, e misurarsi negli spettacoli all'aperto come nell'operetta, nel dramma classico come nel genere che è proprio della rivista. L'attività di questo regista, maestro di una generazione, risente degli ostacoli economici con una evidenza la quale fa deplorare che la pianta dei mecenati non dia rigogliosi rami ad ogni stagione: quando la linfa di così raro albero si essicca, muoiono con essa le belle cose che prosperavano all'ombra del mecenatismo.

Reinhardt s'è ritrovato nella Josefstadt, dovendo preparare una compagnia – dicevamo – per un giro di recite all'estero. Dei lavori approvati per la tournée i *Sei personaggi in cerca d'autore* hanno certo suscitato più interesse nella gente dell'arte che non nel grosso pubblico; mentre *Maria Stuart* ha riportato un successo notevole: essa è venuta a tempo per restituire alla gloria di Reinhardt parte del lustro perduto. Il trionfo del dramma schilleriano deve poi lasciar riflettere chi sostiene che un certo tipo di dramma abbia fatto il suo tempo, e che il pubblico ne abbia abbastanza degli attori tragici e del virtuosismo nel morire. Al contrario, la produzione mostra, ogni giorno di più, la tendenza al ritorno al forte dramma, storico o realistico; né tarderà a rinascere pure il dramma sociale, s'intende il dramma della società contemporanea, che rifletta mentalità, passioni, forza e debolezze della nostra epoca.

D'altro canto Reinhardt tenta la tournée con lavori conosciuti dalle platee, perché la produzione della nostra epoca di attesa è assai meschina. Non si può negare verità alle parole del critico del «Neues Wiener Tagblatt», Moritz Scheyer, che alla fine d'una disamina dei *Sei personaggi* ha sospirato: «Se le cose continuano di questo passo, ben presto sei registi andranno alla ricerca di un autore».

Il cinquanta per cento della responsabilità di questa delusione tocca al tempo, l'altro cinquanta a Reinhardt, ricaduto, inscenando i *Sei personaggi*, negli errori di cui ha sofferto la sua arte dell'ultimo periodo: e l'errore principale consiste nella mania di caricare le tinte, di alzare il tono, di lasciar gridare troppo, di strafare, oppure di lasciar muovere troppo poco. Il lavoro ha finito con lo

svolgersi in una tetra atmosfera, e chi stava in poltrona s'è convinto che i suoi nervi non erano fatti per resistere a prolungate tensioni del genere. Il regista ha meravigliosamente tracciato i limiti fra il vero e l'irreale; ma le pause benefiche accordate agli spettatori dagli sprazzi d'umorismo che partivano dagli episodi ironizzanti la lotta dell'artificio contro la verità, e la vittoria dell'artificio stesso, venivano presto concluse da nuovi tuffi nel super-tragico. Gli attori del teatro nel quale spuntano i sei personaggi desiderosi di vedere inscenata la loro vicenda sono presentati da Reinhardt con naturalezza e freschezza insuperabili: i Sei, per contro, non cessano mai di essere una bieca visione, e la famiglia si muove come un gruppo d'una danza macabra staccatosi dalle pareti d'una cappella quattrocentesca. Tetro, troppo tetro. La figura del Direttore del teatro, a prescindere dalla giovane età di Hans Thimig che l'interpretava, è di una mobilità febbrile, a tratti paralizzata da attacchi di malinconia morbosa: il suo unico momento felice viene alla fine, quando Reinhardt, calata la tela, fa comparire il Direttore alla ribalta, per intimare al pubblico di allontanarsi, perché mentre sul palcoscenico si prova, nessuno ha il diritto di intrattenersi nella sala.

Nella nuova messinscena dei *Sei personaggi* abbiamo tuttavia ammirato un paio di nuovi elementi. Milo Sperber, nella parte del ragazzo, dà un saggio di quello che Reinhardt sia capace di ricavare da un malleabile elemento. Quindi Herbert Berghof: sebbene avviato verso una imitazione di Kainz (ci dicono: noi Kainz non lo abbiamo visto), consistente nel recitare con foga, ma tanto presto che molte parole vanno perdute, Herbert Berghof è forse la rivelazione dell'annata. Ha da imparare moltissimo, ed è giusto e logico che così sia, ma è già in prima linea. In *Maria Stuart* la sua affermazione è stata più completa, e assieme alle qualità si sono, in proporzione, accentuati i difetti. Non vuole dire: il Mortimer del Berghof o è piaciuto, o è stato discusso con l'interesse che toglie alla più aspra critica ogni carattere di negazione e disapprovazione. Anche Harry Horner, come Davison, si è messo in vista. Però se della nuova *Maria Stuart* si osservano i dettagli con pedanteria, si vede che Reinhardt ne ha curati alcuni con profondo amore e ne ha trascurato qualche altro: così lo scenario è degno del mago Oscar Strnad, e certi costumi sono bellissime riproduzioni storiche; ma non altrettanto – tranne quello da caccia di Elisabetta – i costumi generati dalla fantasia di Ladislao Czettel, pericolosamente sbizzarritasi disegnando, ad esempio, l'uniforme dell'ufficiale della Guardia che arresta Mortimer.

Delle attrici, Helene Thimig, nella parte di Elisabetta Regina d'Inghilterra, ha saputo soffocare le tendenze all'esagerazione che in *Mademoiselle* di Deval le fecero creare una governante isterica: è stata severa e solenne nella regalità, convincente ed umana nella femminilità. Ottima la scena dell'incontro fra Elisabetta e Maria Stuart, sebbene Eleonora Mendelssohn risulti, come Maria Stuart, un po' meno sicura della Thimig. La Thimig da sempre una regina e una donna, Eleonora Mendelssohn – che l'abbia voluto il regista? – soltanto una donna; e tale rimane anche negli scatti in cui vorrebbe sfoggiare il riacquistato senso della regalità. Un vizio di bellezza di questa reinhardtiana *Maria Stuart* è poi Rudolf Forster ficcato nei panni del Conte di Leicester. Rudolf Forster è uno degli attori che non disdegnano di chiedere, o utilizzare, congedi dello studio cinematografico per raccogliere sui palcoscenici di prosa i compensi che si convengono a chi abbia avuto fama dallo schermo. Ora non vorremmo proprio dire che sugli «umili» palcoscenici di prosa egli reciti con presunzione, sicuro com'è dell'applauso di chi l'ha ammirato con Elisabeth Bergner in *Ariane* e da solo in *Morgenrot*; ma certo non mostra d'avvertire il distacco fra la sua posa di astro cinematografico di prima grandezza, che magari nello studio detta legge agli altri artisti, e la recitazione dei colleghi disciplinati ed educati dal contatto quotidiano col pubblico. Siccome Reinhardt non è cieco né sordo, siamo tratti a supporre ch'egli abbia incluso Forster nel suo elenco artistico prevalentemente, e forse unicamente, per il nome. Nel corso d'un giro che porterà la compagnia attraverso Cecoslovacchia, Ungheria, Svizzera, Francia e altri paesi, quanti non vorranno andare a teatro più per vedere Rudolf Forster che per sentire i giambi del signor Schiller?

*

Mancheremmo di rispetto al massimo teatro di prosa austriaco le cui benemerenze non ci

stanchiamo mai di segnalare, chiudendo la cronaca senza farne menzione. Il Burgtheater ha messo in scena un nuovo dramma del signor Hans Sassmann, che dosa i suoi lavori storici con lo scrupolo spiegato dal «farmacista» Ibsen nel dosare i suoi di ambiente.
Stavolta l'effetto è ottenuto, come sempre; tuttavia manca l'originalità dallo scrittore prodigata in altri analoghi prodotti: in *Metternich*, per citarne uno. Cioè – correggiamoci – l'originalità del nuovo dramma, intitolato *Maria Teresa e Federico II*, va ricercata nel fatto che l'autore, nel ricostruire il duello fra il Re di Prussia e una delle grandi Sovrane a quel tempo sedute sui troni d'Europa, deliberatamente rinuncia ad attenersi alla materiale verità storica: pertanto ci fa assistere a due incontri fra Maria Teresa e Federico II, che in realtà non hanno avuto luogo. Spirito mordace, il Sassmann, se la cava facendo dire a un personaggio essere i fantasiosi quelli che sanno leggere nel libro della storia meglio degli altri. Ed a conforto della propria tesi, all'ultimo atto tira fuori dalla tomba anche il dottor Franz Dominikus Häberlin, storiografo di Corte, per caricarlo del ridicolo che spetta (a giudizio del signor Sassmann) ai suoi colleghi. Lo storiografo s'imbatte in Federico II, nel parco di Rokotnitz, proprio mentre – nella finzione – il Re prussiano aspetta per la seconda volta l'Imperatrice austriaca; informato del precedente e dell'imminente incontro, si rifiuta di credervi, sentenziando che un par suo crede solo al documento. Sua Maestà ben dispone di un documento, però intende darlo dopo che il convegno abbia avuto luogo. Guardi, dice allo storiografo, io lascerò questo pezzo di carta nel vaso di quella pianta: ripassi a prenderlo fra un'oretta. Nel frattempo arriva un lampionaio, che per accendersi la pipa si serve, nientemeno, giusto di quell'importantissimo pezzo di carta: per colpa del lampionaio la «prova» viene a scomparire, e resta così dimostrato, come il signor Sassmann voleva dimostrare, in qual modo non si faccia la storia.
Sarà. Ma il Burgtheater ha dato di meglio. La scena principale di *Maria Teresa e Federico II* è alla Dieta di Presburgo, dove la Sovrana si presenta in gran pompa, per sedurre i recalcitranti ungheresi e chieder loro trentamila reclute, di cui ha bisogno per sconfiggere il prussiano; l'autore, per suo conto, ha bisogno di fare echeggiare nella sala il grido dei magiari: «*Moriamur pro rege nostro Maria Theresia!*», dopo del quale il sipario può calare ed il pubblico, prima d'avere avuto il tempo di riflettere, può applaudire. Teatrale una chiusa dev'esser sempre, d'accordo; ma troppo esteriormente teatrale, troppo evidentemente suggerita dal desiderio di riscaldare le mani degli spettatori, no. E il Sassmann, che nella fabbricazione della storia vorrebbe far prevalere la droga della fantasia, non resiste nemmeno un minuto alla tentazione di concludere il dramma lasciando dire a Federico II, deluso dall'intransigenza di Maria Teresa, che forse le generazioni future avrebbero rimproverato ai due Sovrani l'aver perso un'occasione per garantire la pace.
Altro che fantasia: questo è un prodotto del senno di poi. E con ciò non è detto che la pace combinabile a Rokonitz nel 1742, ove a Rokonitz Federico e Maria Teresa si fossero effettivamente incontrati, avrebbe potuto risultare così solida da affrontare la tempesta che da venti anni flagella l'Europa.

1934.05.01	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Corriere Teatrale. Manzoni*

È annunciata per domani sera a questo teatro, con i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, la prima delle due rappresentazioni straordinarie della «Compagnia viennese di Max Reinhardt», della quale fanno parte, come s'è detto, molti attori tedeschi, tra i quali Elena Thimig, Luisa Rainer, Eleonora Mendelssohn, Frieda Richard, Hans Thimig, Raul Lange, Franz Schafheitlin e Giuseppe Daneger.

1934.05.02	«Corriere della Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*Corriere Teatrale. Manzoni*

Stasera, come s'è detto, darà la prima delle sue rappresentazioni straordinarie la Compagnia viennese diretta da Max Reinhardt con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Domani sera *Maria Stuarda* di Schiller. Alla rappresentazione assisterà Luigi Pirandello.

1934.05.02	«Il Sole»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	Articolo non firmato	*Teatri. Manzoni*

La Compagnia Viennese di Max Reinhardt dà stasera la prima delle due recite straordinarie, con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, con la regia di Reinhardt.

1934.05.04	«Corriere della Sera»		*Maria Stuarda*	R.S. (Renato Simoni)	*L'ultima rappresentazione della Compagnia Reinhardt*

Con la *Maria Stuart* di Schiller, la Compagnia Reinhardt ha dato, ieri sera, la sua seconda ed ultima rappresentazione. È stato un bellissimo spettacolo, di un alto stile drammatico, con figure campeggianti con foga e con fierezza, in quadri scenici di superba composizione.
Rappresentata per la prima volta a Weimar nel 1800, la *Maria Stuart* giunse in Italia, tradotta dal Barbieri, non dal testo originale, ma da un rifacimento francese del Lebrun. Pare che la prima *Maria Stuart* italiana sia stata la Internari; ma la più gloriosa fu la Ristori, che però – l'ha raccontato lei stessa in uno dei suoi studi – recitava l'ultimo atto meno bene degli altri, perché, in questo atto, la regina di Scozia, prima d'andare verso il patibolo, confessa al vecchio maggiordomo Malville di essere stata, se non complice diretta, consapevole dell'uccisione di Enrico Darney, suo marito; e la signora Ristori s'era, invece, convinta che, di quel delitto, ella fosse del tutto innocente; e perciò ritenendo storicamente falsa la scena, era incapace di interpretarla con sincerità di dolore e di sentimento. La tragedia dello Schiller arde di grandi passioni, amorose e politiche; le passioni politiche sollevano fino alla maestà della ragione di Stato le cupidigie di potenza, le rivalità femminili, gli intrighi cortigiani. V'è, in tutti i personaggi che le esprimono, palpito di umanità non mai dissociato da una salda e cupa convinzione, da un particolare sentimento del bene pubblico e del dovere; tranne che in Leicester, figura triste, ma artisticamente stupenda, di favorito regale. La passione amorosa freme di impetuosa giovinezza, solleva Mortimer, che ne ha pieno il cuore, alle vertigini, dove vita e morte non contano più, e tutto è divinamente disperato, la incredibile illusione, la sete di ebbrezza, di sacrificio, d'annientamento. Bisogna rendere questo onore ai grandi romantici: essi hanno cantato le tempeste dell'amore con un tumultuoso delirio che si immilla in

echi formidabili.
Max Reinhardt ha intonato la sua interpretazione della *Maria Stuart* a questo vigore, che si potrebbe chiamare guerriero, dei sentimenti. La tragedia parve erompere dai cuori con una furia di scena in scena crescente. Ci sono, certo, dolcezze nei cinque atti di Schiller; rassegnazioni, umiltà religiose, fresche rinascite della speranza in Maria; mesto anelito di giustizia e ragionante pietà nelle parole dei Lord meno nemici della regina prigioniera; ma non è in queste soste sulle quali si riflette una luce crepuscolare, che il direttore ha cercato il senso e lo spirito dell'opera teatrale, ma sempre nell'urto, nel conflitto, dei personaggi con gli altri personaggi, dei pensieri di Elisabetta con i suoi sentimenti, di Maria, vinta e moritura, che rialza, con sdegno tremendo, la testa, contro lo scherno di Elisabetta, padrona del suo destino; di Mortimer contro l'umiltà del proprio stato, per avventarsi, con le braccia aperte e le labbra folli, verso la infelice donna regale, quando la grande febbre gli divora l'anima e gli arroventa il cervello. La tragedia ci fu data tutta in estremità di tensione, con tanta energia e potenza e irruenza, da giungere, nelle scene più dense e sonanti, allo schianto. Ma questa vita precipitosamente schilleriana, questo Sturm und Drang che trascinava uomini e cose nel suo turbine, fu associato, con difficile e prezioso equilibrio, a una grande dignità e splendore scultoreo e pittorico, a un formarsi repentino, e precisarsi, di gruppi, dove gli atteggiamenti, la distribuzione delle figure, la sobria e lucida dignità dei colori toglievano alla rappresentazione ogni carattere di accidentalità e di improvvisazione, senza privarla di quel tanto di superiormente intensa realtà e di significante verosimiglianza, che al teatro, comunque, sono necessarie.
Tra gli interpreti primeggiò la signora Elena Thimig. Elisabetta, nella sua personificazione, ci apparve quale l'abbiamo tante volte vista nella più celebre immagine che ce ne fu trasmessa, biondastra e gemmata, quasi confitta nella sua superba regalità; e poi s'animò di una vita complessa, tormentata e tormentatrice, arida e inquieta, da una sensibile e aspra femminilità e imperiosità dominata. Ogni parola aveva, nella recitazione della illustre attrice, un senso, una portata, un valore di illuminazione. La signorina Mendelsohn diede a Maria la pacata gravità del chiaro volto, e poi una bella e calda e generosa animazione, giungendo, con disciplina, ma anche con sincerità, alla commozione. Particolarmente bene mi parve recitare il Berghof. Questo giovane tenne altissimo e appassionato, per tutta la sera, il tono della declamazione, ma di una declamazione sostenuta, senza vacue virtuosità, tutta calda, tutta infiammata, sentita, sofferta. Anche gli altri attori furono ammirabili per la nobile precisione e il particolare segno di vita e di arte che impressero ai loro personaggi, e in particolar modo il Teubler, dalla rude e gagliarda lealtà puritana, l'Huebner che tracciò, del suo personaggio, un disegno netto e finissimo, il Schafheltlin, un Leicester signorescamente altero di tipica appariscenza, il Thimig, il Lange, la signora Richard. Bellissimi le scene e i costumi.
Il pubblico applaudì molto dopo ogni atto e, con più grande insistenza e fervore, alla fine del secondo e del terzo. Con gli attori, si volle più e più volte alla ribalta, acclamatissimo, Max Reinhardt.

1934.05.04	«Il Secolo-La Sera»		*Sei personaggi in cerca d'autore*	C.L.	*«Sei personaggi in cerca d'autore» nell'interpretazione di Max Reinhardt al Manzoni*

Abbiamo assistito ieri sera ad un esperimento teatrale molto interessante. *Sei personaggi in cerca d'autore*, la nota commedia di Luigi Pirandello, ha trovato in Max Reinhardt un magnifico interprete, se non fra i più fedeli, certo fra i più geniali. Per le conosciute qualità del grande regista, qualità che abbiamo visto di preferenza manifestarsi negli spettacoli di grandi proporzioni e di gran

movimento, smaglianti di giuochi di luci, di colori, di coreografie, si poteva dubitare che egli, nel mettere in scena una commedia come questa di Pirandello, scarnita di ogni elemento che non sia espressione di un intimo e ragionato tormento, chiusa, per questa sua stessa natura, alla possibilità di qualunque incrostazione decorativa, dovesse mozzare le ali alla sua fantasia e rinunciare alla sua ricca tavolozza di coloritore.
Niente di tutto questo, invece.
Quando gli è mancata la possibilità di curare vere e proprie attrattive per gli occhi, il Reinhardt ha cercato di colorire l'espressione; e di colorirla senza preoccuparsi di rimanere nei limiti della chiarificazione, ma cercando invece di provocare nei personaggi reazioni certamente più appariscenti di quelle immaginate dall'autore, in un'atmosfera che egli è venuto via via aggravando di esasperazione. Molto si è parlato in questi ultimi tempi dei limiti imposti alla libertà del regista, e non è qui il luogo, né questo il momento di riaprire la discussione.
È certo che l'apporto di Max Reinhardt a questa rappresentazione è più che considerevole. E non soltanto per quello che si riferisce all'ampliamento di certe scene, come quelle che iniziano il primo atto, e la scena finale del dramma; ma, come ho già detto, per alcune reazioni che egli ha provocato nei personaggi: più che le altre sensibile quella che si può osservare nel «Direttore» il quale alla fine immette se stesso nel dramma dei sei personaggi, in certo modo soverchiandolo.
Ma quanto ingegno, e quale eletto senso teatrale, e che gusto raffinato ha dimostrato questa rappresentazione! Perfetta la stilizzazione dei personaggi, in una fissità quasi irreale; magnificamente ottenuto l'effetto prescritto ed espresso da Luigi Pirandello, nella scena che appare così trasformata dalla recitazione degli attori, da suscitare nei «personaggi» che assistono alla prova impressioni di sorpresa, di meraviglia, di sofferenza; suggestive le luci; ammirabile la disciplina degli attori, pronti alla composizione e alla scomposizione dei quadri tutti armonici e artisticamente tagliati.
Max Reinhardt dispone di un complesso di artisti valorosissimi. Si è imposta subito all'ammirazione del pubblico la signorina Luisa Rainer, che nella parte della «Figliastra» ha recitato a nervi tesi, ottenendo effetti sommamente comunicativi, di raro gusto. Attrice di squisita sensibilità è apparsa la signora Mendelshon, la quale ha dato espressione finemente colorita alla passività e al dolore della madre. Eccellente attore l'Huebner, vario di atteggiamenti e ricco di vibrazioni drammatiche. Ottimo rilievo dette la signora Richard alla figura di «Madama Pace».
Hans Thimig, appartenente ad una gloriosa famiglia di attori (il pubblico italiano ben ricorda il fratello di lui, Hermann, interprete di Arlecchino nel *Servo di due padroni*) sostenne con energia giovanile la parte del «Direttore».
Applausi calorosissimi e ripetuti dopo ogni atto. Si volle Max Reinhardt alla ribalta, in mezzo ai suoi attori. E all'ultimo comparve, acclamatissimo, anche Luigi Pirandello, invero reclamato a gran voce fino dal primo atto.
Stasera: *Maria Stuarda* di Schiller.

1934.05.04	«Il Sole»		*Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*L'ultima recita della Compagnia Reinhardt al Manzoni*

Con *Maria Stuarda* di Schiller, la Compagnia Reinhardt si è congedata ieri sera dal pubblico del Manzoni, rinnovando il successo pieno e incontrastato già registrato nell'opera pirandelliana. Tutti gli attori hanno profuso lo squisito sentimento interpretativo di cui sono dotati, riscuotendo applausi calorosissimi assieme allo stesso Reinhardt.

1934.05.05	«Il Secolo-La Sera»		*Maria Stuarda*	Articolo non firmato	*«Maria Stuarda» al Manzoni*

Per seconda ed ultima recita la Compagnia viennese di Max Reinhardt ci ha presentato *Maria Stuarda*, che Federico Schiller scrisse negli ultimi tempi di sua vita, con quell'impeto romantico che, dai *Masnadieri* in poi, impresse un marchio inconfondibile a tutto il suo teatro, liberato dal grave paludamento classicheggiante della tragedia aulica settecentesca.
Maria Stuarda, e per l'argomento di per sé tanto ricco di pathos e per la ricchezza dei contrasti più violenti, ha sempre goduto ampia popolarità in Patria e fuori. Basti ricordare, per quanto ci riguarda, la memorabile interpretazione della grande Ristori. Ed anche ai giorni nostri la tragedia è riapparsa più volte sui palcoscenici italiani. Non si trattava dunque, per il pubblico, di opera nuova. Questo va detto per meglio inquadrare nel suo esatto valore l'interpretazione che della tragedia schilleriana – così tipicamente teutone – ha dato il Reinhardt.
La costruzione scenica è di per sé, data la mole ed il groviglio dell'intreccio, assai macchinosa. Il Reinhardt anzitutto ha chiarificato, vorrei dire schematizzato, quanto d'involuto è in quest'opera in cui l'artificio non distrugge l'arte, o, se preferite, la poesia. È tutta questione di «stile»: e questa volta, naturalmente, il Reinhardt ha saputo mettere a fuoco perfettamente quelli che sono per l'appunto gli elementi costitutivi: non il particolare per il particolare, per il semplice gusto del «colore»: ma una scomposizione analitica dell'assieme che poi si ricompone, infine, in una sintesi armonica. Ogni quadro, cioè, pur risultando, preso a sé, in nitido rilievo, non rimane isolato – figurazione singola a sé stante – ma converge allo scopo ultimo ed essenziale dell'opera del regista: l'espressione totalitaria dello spirito dell'opera rappresentata.
Se nei cinque atti della tragedia il sentimento talora si snoda attraverso accenti di soave dolcezza, e la sottile melanconia di «fine secolo» singhiozza in sordina, il tono predominante è quello eroico: romanticamente eroico. Onde a questo il Reinhardt ha informato la sua interpretazione raggiungendo, con squisito magistero d'arte, effetti di stupenda efficacia emotiva, pur senza determinare pericolosi squilibri. Concertazione euritmica, dunque, nel più completo senso della parola. Ventate d'eroismo; l'atmosfera tutta bagliori di fiamma dell'epoca dello «Sturm und Drang»; i personaggi stagliati in atteggiamenti talora statuari, senza manierismo ed affettazione: questo ci ha dato Reinhardt. Ed il pubblico ha mostrato la sua ammirazione.
Elena Thimig era la «Regina Elisabetta». E l'attrice illustre ha reso con impressionante evidenza la superba regalità, penetrando con acutezza d'analisi entro i meandri di quell'anima tormentata, trovando, negli accenti e negli atteggiamenti, nella maschera nobilissima, l'espressione precisa dell'odio e dello sdegno prorompenti da una femminilità che sembra inaridita ed è invece tutta saettanti vibrazioni. «Maria Stuarda» era Eleonora Mendelssohn: ed il dolente personaggio trovò in quest'attrice così sincera e fresca una interpretazione degna d'incondizionato elogio.
Tutta la Compagnia del resto ha cooperato alla perfetta concertazione della tragedia. Ricordiamo l'Hubner, un «Busleigh» incisivo, il Berghof, dalla recitazione ricca di giovanile vibrazione, il Teubler, il Thimig, lo Schafheltlin, il Lange, la signora Richard, il Danegger, lo Stahl.
Signorilmente pittoreschi costumi e scene.
Caldo e unanime è stato il successo. Numerose le chiamate ad ogni atto, particolarmente insistenti dopo il secondo e il terzo atto. Reinhardt è stato più volte evocato alla ribalta.

1934.05.13	«L'Italia Letteraria»		*Sei personaggi in cerca d'autore*; *Maria Stuarda*	Cesare Afeltra	*Teatri milanesi. «Angelina mia» di Paola Riccona – Reinhardt al «Manzoni» – «Petrus» di Achard*

[… Trascritto solo il brano riguardante gli spettacoli di Reinhardt]

Alle rarità goethiane alternate agli evangeli di Ibsen, alle esumazioni shakespeariane che facevano da contrappeso allo sconcertante modernismo di Wedekind, Max Reinhardt ha voluto aggiungere, per il suo repertorio di regista, anche i *Sei personaggi in cerca d'autore.*
Lo spettacolo è vivo e palpitante anche se risulta alterata la fisionomia che l'autore ha voluto imprimere alla sua opera, sì da apparire tecnicamente più rivoluzionaria della rivoluzionaria creazione di Pirandello. C'è, nei movimenti di questi attori, una raffinatissima perfezione di stile. Se Pirandello aveva immaginato di corpire il volto dei sei protagonisti della commedia con maschere che fissassero l'espressione essenziale del sentimento per ciascuno immutabile e definitivo, maschere davvero essi sembrano senza portarne il peso sul volto. Il Padre è quadrato e massiccio, lievito di sensualità e tormento di spirito irrequieto; la Madre, in un vestito di raso nero, pallida e macerata con una piega amara all'angolo delle labbra; la Figlioletta, innocente testimone, grazia infantile troppo presto in gramaglie; la Figliastra, impudica e felina, acerba nel fisico guizzante; il Figlio maggiore, deforme nella serpentina contorsione delle braccia anchilosate; il minore, deficiente ed istintivo che avvicina le cose con grandi occhiali da miope. E intorno il vasto palcoscenico squallido ed elementare, con la folla mobilissima degli attori incapaci di sentire lo spirito dei sei così com'è davvero e non già come si vedono e si ascoltano per i gesti e per le parole.Tutti sono stagliati nel quadro e la vivacità, l'interesse, l'animazione vengon trovati dovunque. Mai un istante di rallentamento o di sosta. Il trasognato o il drammatico procede sempre parallelo alla convulsione affannosa e concitata.
L'interesse s'è ancora rinnovato per la *Maria Stuart* di Schiller. Anche qui composizioni e scomposizioni perfette e scultoree, ricerca del conflitto fra i caratteri e i sentimenti. È un'obbedienza degli attori agli intendimenti del regista senza appariscenze e senza arbitri. Una perfetta disciplina, insomma, che crea perfetti spettacoli.

1934.06.00	«Comœdia»	Anno XVI, n. 6	*Sei personaggi in cerca d'autore*	Guido Salvini	*Vecchia e nuova regìa (Come Reinhardt vede Pirandello)*

Un critico giovane e intelligente ha scritto: Reinhardt è vecchio.
Ha inteso dire, naturalmente, che la sua regìa è vecchia.
Ora io, per mia scienza, vorrei chiedere che cosa s'intenda per regìa nuova. Un critico, si sa, non è obbligato per il fatto che giudica le commedie altrui e ne scopre e ne indica i difetti, a scrivere poi lui autentici capolavori. Molti giovani autori, dopo una stroncatura, usano esclamare: – Ci si provi un po' lui, il mio carnefice! – Ma hanno torto, si sa.
Però se un critico asserisce che una regìa è vecchia, cioè vecchio stile, possiamo chiedergli quale sia la regìa nuova, dove cioè ci si debba indirizzare, e quali maestri prendere ad esempio.

Ormai siamo tutti d'accordo che regìa vuol dire interpretazione e realizzazione dello spettacolo inteso nel suo più vasto significato. È inutile qui aggiungere quel che il regista farà per dar vita al testo; se cioè lo rappresenterà secondo un suo stile inconfondibile, o cercherà invece di far aderire la sua sensibilità allo spirito del dramma e del suo stesso autore. Come è inutile ricercare se le scene saranno disegnate da lui o da lui ispirate a un architetto di scena. Ma sarà utilissimo invece ricordare che regìa vuol dire principalmente: recitazione. Gli attori insomma, bravi o non bravi che sieno, debbono *essere a posto* cioè recitar bene la parte loro assegnata.

Il teatro è tecnica, per un maestro. Ma quale tecnica? Qui sta il punto.

Dopo la ventata di teatro intimista alcuni credettero che recitazione fosse: soffio. Dopo gli esperimenti di Piscator e più che altro di Tairoff, altri dissero che recitare significava disumanare i personaggi per raggiungere le sintesi più alte. È questa forse la regìa moderna?

Io credo, e molti oggi con me, che tutto questo sistema più o meno voluto, sforzato, meccanico, sia di gran lunga sorpassato. Lavorando a fianco di Reinhardt, come ho avuto più volte l'onore e il piacere di poter fare, mi sono accorto che nulla di più falso è stato detto da coloro che accusano in lui un eccesso di meccanica nel voler costringere l'attore a fare solo quello che lui sente e comanda. Tutt'altro.

Reinhardt, come tutti i grandi direttori, ha un intuito immediato delle possibilità dell'attore e non appena queste gli si manifestano, egli, per così dire, piega la parte all'individuo. Con la sua enorme pratica (poiché egli stesso fu attore, e ottimo attore), con l'inesauribile fantasia di cui è dotato, con la potenza espressiva del suo volto, egli conduce per mano l'attore a cercare ogni rilievo dalla parola. Nulla dev'essere trascurato nulla gettato via, come tanti credono sia utile per sembrar semplici e naturali, ma tutto deve essere esatto. Una inflessione, uno sguardo, un gesto, una volta trovati e fissati debbono rimaner tali sempre. Questa non è meccanica, ma precisione, e tutti i nostri grandi attori, ma quelli grandi veramente, hanno usato questo sistema e solamente questo.

Nella recitazione egli non forza mai i tòni se non quando essi sian necessari al chiaroscuro della frase. Tutto deve essere animato da un fuoco interiore, quindi ogni esteriorità è bandita, ma tutto deve essere principalmente *teatro*.

E su questo punto sorgono altre critiche: per la mania del grande affresco Reinhardt, nella concezione dello spettacolo, tradisce l'opera d'arte imbarocchendola. Ma allora perché grandi e piccole opere del passato, che tutti ammirano nei libri ma che nessuno vuol più ascoltare a teatro, non appena ricevono nuova vita da lui interessano e chiamano a raccolta non solo gli iniziati ma il gran pubblico? Che forse egli si abbandoni a concessioni di dubbia qualità per conquistar le folle?

Non sembra, perché tutto è squisito sempre, e riconosciuto tale anche dalla critica più arcigna. La verità è che gli spettacoli allestiti da Reinhardt sono spettacoli, e gli attori che vi recitano, recitano bene; in una parola, questo è teatro, teatro vero, cioè eterno, né moderno né antico ma tal quale fu ai tempi di Sofocle e tal quale sarà fra mille anni. È inutile che gli immancabili ragionatori disperati, quelli cioè che vogliono trovare una causa per tutto, giustifichino l'assenteismo dei giovani d'oggi dal teatro, con la scusa che il teatro, per adeguarsi ai tempi, deve trovare una sua forma totalmente diversa dall'attuale. (È ben vero che gli autori moderni non fanno nessuno sforzo per capire che qualcosa di veramente grande è intervenuto a mutar la nostra vita, ma noi non siamo qui a parlar di spirito, sibbene di tecnica). Il teatro da noi soffre poi una crisi edilizia, e in questo si deve adeguarsi ai tempi sostituendo ai teatri dell'800 sale più ampie e più comode, ma soprattutto soffre per una crisi di organizzazione da cui deriva direttamente la impossibilità di una direzione artistica ed economica oculata e cosciente. In Germania, messi al bando i maestri, il teatro non esiste più. In Russia, dopo i vari tentativi estremisti, i veri, gli autentici maestri son tornati in onore, perché una sola è la tecnica: far sul serio e recitar bene.

Ritorno all'antico? Ma neanche per idea. Tornare all'antico significherebbe copiare, e copiare in arte significa morire; ma proseguire da basi granitiche con lo spirito vigile e la sensibilità pronta. Quanto diciamo per il teatro ha avuto del resto una riprova esatta, recentemente, nelle arti figurative e decorative.

Ora Reinhardt ci ha presentato una nuova edizione dei *Sei personaggi* di Pirandello, edizione che è

stata portata alle stelle della stampa estera e cordialmente lodata dalla stampa italiana con qualche leggera e logica riserva. Io che ho partecipato ad oltre cento recite della commedia con la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, sia in Italia come nelle varie «tournées» estere, credo di poter essere in grado di valutare tanto gli elogi quanto le critiche mosse a questa ultima edizione tedesca o, per meglio dire, austriaca; ché sarà bene non dimenticare un importante fattore, parlando di Max Reinhardt: egli è nato in Austria, dove ha studiato, dove ha debuttato, dove ha la sua casa, il suo teatro, la sua scuola. Ora io non so perché parlando, ad esempio, di Riccardo Strauss si dica: il grande compositore austriaco, e parlando di Reinhardt: il grande direttore tedesco.
Ma torniamo ai *Sei personaggi*. Luigi Pirandello ha narrato che la sua commedia fu presentata a Reinhardt da una ignota traduttrice che poteva ben chiamarsi *traditrice*. Reinhardt lesse il lavoro e non ci si raccapezzò. Intanto i *Personaggi* trionfavano. Pirandello invitato a New York per assistere ad una stagione teatrale dove non si rappresentavano le sue opere, s'incontrò con Reinhardt che aveva allora allestito il famoso *Miracolo*. Parlarono dei *Sei personaggi* e Reinhardt capì solo allora l'equivoco in cui era caduto: il testo che aveva ricevuto non corrispondeva affatto all'originale: tradito lo spirito, i vari significati, le parole. Ottenne dall'autore il permesso di rielaborare il testo tenendo conto delle vere intenzioni di Pirandello che finalmente gli si erano rese manifeste. Così giunse alla prima edizione del 1924 che ottenne un esito trionfale con altre centotrenta repliche, Rispettata fedelmente quella che poteva chiamarsi la tragedia dei *Personaggi*, egli cercò allora, per rendere questa tragedia più evidente, di forzare il contrasto comico degli *Attori* e principalmente del *Direttore*, cioè del vecchio Capocomico. Aveva per questa parte un attore d'eccezione, il Pallenberg. In quella febbre di rinnovamento delle vecchie forme teatrali che allora martoriava tutti i palcoscenici europei, Reinhardt colpì il bersaglio giusto. Teatro intimista e teatro di pensiero, filosofia e metafisica, funambolismo e futurismo, questo il tormento, e di contro la tecnica vieta, il mestiere, le trovatine, i mezzucci dei vecchi comici. Due muraglie: l'immanenza dei *Personaggi*, l'inconsistenza del *Direttore*. Impossibile ogni comprensione, di qui il cozzo e la tragedia.
Nella nuova edizione il tema, chiamiamolo così, il punto di partenza per la regìa è ancora e sempre il medesimo; il tormento del teatro d'oggi, oggi 1934.
Ma non più il vecchio Capocomico sorpassato, sordo, in tanto tumulto, a ogni voce nuova, sibbene il giovane direttore intelligente, e un poco inesperto, che non sa a quale forma nuova di teatro il suo spirito può e deve aderire.
Mentre quindi il contrasto tra i *Personaggi* e gli *Attori* permane ma molto meno marcato e ironizzato, il nuovo *Direttore* capisce o meglio tenta di capire quale nuova tragedia, quindi quale nuova forza teatrale i *Personaggi* portino in sé, li segue, li scruta, vive a tratti la loro stessa passione, finché anche egli ne rimane travolto.
Ecco il punto dove la regìa di Reinhardt si differenzia in modo sostanziale da quella di Pirandello, ecco dove la critica italiana restò perplessa e disse, per bocca del suo più autorevole rappresentante: Ma questa è la tragedia del *Direttore*, più che dei *Personaggi*.
Giustissima osservazione. Ormai l'edizione pirandelliana, con quelle quattro figure che appaiono al finale, prima in trasparenza dietro il fondale di cielo del giardino, eppoi si avanzano silenziose nel buio quasi a tornare eterni simboli del dolore, della vendetta, dello sdegno, del castigo, è da considerarsi, per noi italiani, classica. Non abbiamo più bisogno di commenti o di chiarificazioni; il pubblico che conosce intimamente il suo autore sa, o per lo meno sente il valore immanente di quei personaggi divenuti simboli, di contro alla transitorietà dei comici; ma Reinhardt, straniero, alle prese con una commedia straniera da portarsi in «tournée» sui vari palcoscenici di Europa, cioè davanti a pubblici vari per indole, per cultura, per preparazione teatrale, si era assunto il compito di chiarificare l'opera anziché quello di sintetizzarla. E per chiarificarla, senza per nulla intaccare l'intima sua essenza, né far la benché minima concessione, egli ha creduto opportuno sviluppare non con parole, ma con espressione drammatica, quel personaggio umano attorno a cui l'azione teatrale si svolge. E ne ha fatto un personaggio d'oggi, uno qualunque di noi, coi nostri dubbi e i nostri entusiasmi, le nostre inesperienze e la nostra fede.
Questa è regìa vecchia?

In un sol punto Reinhardt ha tradito il testo, quando il Giovinetto grida: Mamma, mamma!
Pirandello aveva concepito questo personaggio e quello della Bambina come *presenze*. Il Giovinetto deve solo compiere un gesto, ma non può parlare. Credo che in quel momento della tragedia, Reinhardt abbia sentito il bisogno di un grido, così come il pittore ha bisogno di un colore che canti. Ma che stupenda figura del dolore quella Madre! Proprio come Pirandello l'ha per tanto tempo sognata, quando a noi diceva che i *Personaggi* dovevano portare una maschera, a simiglianza degli attori greci, per assumere una fissità assoluta delle loro espressioni. E il Padre, con quella passione dipinta sul volto e quel fare *teatrale*. C'è infatti una battuta che spiega il suo atteggiamento: «E in me, poi, è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sé, appena si esalti, come in tutti, un po' teatrale…». Il Figlio, con quella mano mezza anchilosata, dolente nell'animo come nel corpo. La Figliastra, femmina, tremendamente femmina. E tutta la schiera dei comici, leggera, impalpabile, polvere!
E ora torniamo a domandare: se questa è regìa vecchia, se interpretare con religiosa passione l'opera d'arte cercando di chiarificarne l'intimo significato, è regìa vecchia, se l'ottenere che si reciti bene, con una fusione e un tempo magnifici, con un rispetto assoluto e preciso del significato di ogni parola è regìa vecchia, quali meraviglie ci prepara la regìa nuova?
Siamo proprio impazienti di saperlo.

1934.07.13	«La Stampa»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*?????*

Venezia, 12 notte

S.A.R. il Principe di Piemonte accettando l'invito rivoltogli da S.E. il conte Volpi di Misurata, presidente della Biennale, assisterà alla prima rappresentazione del *Mercante di Venezia* di Shakespeare che avrà luogo nel Campo San Trovaso la sera del 18 corrente.
Martedì 17 corrente, alle 21.15, nella sala del Teatro Goldoni, Silvio d'Amico terrà la seconda conferenza del ciclo goldoniano.

1934.07.14	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»			?Tedeschi?	*Reinhardt abbandonerà Salisburgo?*

VIENNA, luglio

(Tedeschi) – *Si parla insistentemente in questi giorni di profondi dissensi che esisterebbero fra la direzione del* Festspiele *di Salisburgo e Max Reinhardt e che potrebbero condurre all'uscita di Reinhardt dalla società del* Festspielhaus. *Anche quest'anno naturalmente si potrà assistere sia allo* Jedermann *che al* Faust, *ma si dice che con la messa in scena del* Faust *l'attività di Reinhardt per Salisburgo sarebbe finita. Queste notizie hanno la loro base nel fatto che già l'anno prossimo il* Burgtheater *accanto all'Opera di Stato dovrà iniziare la sua attività a Salisburgo quale teatro rappresentativo dell'Austria. È progettato infatti che il* Burgtheater, *sotto la direzione di Röbbeling abbia a dare una serie di rappresentazioni nel* Festspielhaus *di Salisburgo, che, scelte appositamente per i* Festspiele, *avranno un particolare carattere. Da parte del Ministero dell'Istruzione, che è in stretti rapporti con la direzione del* Festspiele, *la presenza del* Burgtheater

a Salisburgo è desiderata da lungo.
Naturalmente Max Reinhardt, che ha fatto tanto per i Festspiele *di Salisburgo e che era finora colà l'arbitro assoluto per il teatro drammatico, sa che le cose assumeranno un aspetto del tutto diverso colla partecipazione ai* Festspiele *del* Burgtheater *quale insieme chiuso. Si spera tuttavia che da parte delle persone che sanno ciò che significa Reinhardt per Salisburgo sia possibile trovare un accordo in base al quale si riesca a fare in modo che il grande regista collabori durante la settimana di Salisburgo con l'assieme del* Burgtheater. *Intanto in relazione ai dissensi di Reinhardt con la direzione dei* Festspiele *di Salisburgo corre voce che il Comitato della «Pro Lugano» abbia in animo di allestire nel castello di Trevano presso Lugano dei* Festspiele *sotto la direzione di Reinhardt.*

1934.07.14	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Principe di Piemonte a Venezia per assistere alla recita shakespeariana*

S.A.R. il Principe di Piemonte, accettando l'invito rivoltogli dal Presidente della XIX Biennale, assisterà alla prima rappresentazione del *Mercante di Venezia* che avrà luogo in Campo San Trovaso la sera del 18 corrente.

1934.07.15	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Festival teatrale della XIX Biennale alla vigilia della prima rappresentazione del «Mercante di Venezia»*

Max Reinhardt prova in Campo S. Trovaso
Abbiamo tentato di avvicinare Max Reinhardt nel pomeriggio di ieri, durante la prova. Si prova già da alcuni giorni in Campo San Trovaso, dove ora la gigantesca ossatura metallica della tribuna è quasi interamente montata: mancano a completarla soltanto quella dozzina di gradini, che formano la sezione del *meccano* dedicata fino a tutt'oggi alla *Bottega del Caffè*, in Corte del Teatro a San Luca; sezione che verrà smontata domani, dopo la replica odierna della *Bottega*, ultima, con grande rammarico di moltissima gente, della breve e fortunatissima apparizione goldoniana in Corte del Teatro San Luca.
Ma riuscire a parlare con Reinhardt, mentre si prova, è pressoché impossibile. Vi avvicinate, in un attimo di pausa. Egli volge verso di voi i suoi occhi chiari, nei quali non sapete se sia maggiore il riflesso della bontà o quello della genialità, sorride cortesemente, vi saluta… e poi torna, con il pensiero e con l'azione, alla sua prova. Richiama gli attori che ha testé congedati, vuol che rifacciano un lembo di dialogo, una battuta, un gesto; e quel dialogo, quella battuta, quel gesto egli riplasma, corregge, rettifica con una pazienza cortese, che non ha nulla di offensivo o di seccante per gli attori, perché gli attori sentono chiaramente che il regista non mira ad altro che a mettere nel massimo valore le loro qualità.
Ma mentre il grande regista ritorna ai suoi attori ecco la sua gentile segretaria, signorina Adler, che ci soccorre. Che cosa vogliamo sapere? Qualche dato biografico di Max Reinhardt? È presto detto.
L'illustre regista è nato a Baden presso Vienna il 9 settembre 1979. Era impiegatino adolescente in una banca della metropoli austriaca quando, sentendosi attratto irresistibilmente verso il teatro, gli venne in mente di studiare recitazione: studiò con Bnerde un paio d'anni; e a diciott'anni aveva già

la sua prima scrittura, a Salisburgo.
Il giovane attore promette molto bene, e ben presto gli vengono affidate parti importantissime nei classici del teatro tedesco. Un giorno arriva a Salisburgo il signor Brahm, un magnate del teatro tedesco: nientemeno che il direttore del Deutsches Theater di Berlino. Brahm viene per sentire un altro attore, che pensa di scritturare per il suo teatro. Sente Reinhardt, e lo scrittura immediatamente. È il 1899: Reinhardt ha vent'anni giusti quando fa il suo debutto al Deutsches Theater di Berlino, dove riporta successi memorabili.
Qualche tempo dopo gli offrono la direzione d'un piccolo teatro-cabaret, il *Schall und Rauch*. Reinhardt accetta, e vi conosce il primo grande successo della sua carriera di regista, mettendo in scena *L'albergo dei poveri* di Gor'kij. Passa poi, sempre a Berlino, al Kleines Theater, dove mette in scena per la prima volta il *Sogno d'una notte di mezza estate* di Shakespeare; che viene replicato 600 volte. Il successo è tale, che lo steso Brahm, ritirandosi dalla direzione del Deutsches Theater, designa Max Reinhardt come suo successore. E alla direzione del grande teatro berlinese egli rimane per ventott'anni, dal 1904 al 1932.
Da quell'altissimo piedistallo la fama di Max Reinhardt spicca il volo per tutto il mondo. Le sue realizzazioni diventano avvenimenti d'arte internazionali: basti ricordare *Turandot* del Gozzi messa in scena a Berlino da Reinhardt nel 1912, la quale rivelò al mondo un lavoro del Settecento, trasformato in capolavoro dalla genialità creativa del regista.
Adesso il Maestro ha sospeso per qualche istante la prova: possiamo avvicinarlo di nuovo; la signorina Adler si fa interprete precisa e gentile.
Se ha già messo in scena *Il mercante di Venezia*? Sì, parecchie volte. La prima volta fu a Monaco, nel Kunstlertheater, con una scena così piccola, che Venezia dovette essere sintetizzata in un palo e in un ferro da gondola, e in una *riva.* Ma ciò bastava per creare la suggestione dell'ambiente. Anche a Berlino il capolavoro shakespeariano venne messo in scena dal Reinhardt sia al Deutsches Theater, con illustri interpreti di Shylok, come il Schildkraut e il Krauss, sia – dopo la guerra – nel Grosser Schauspelhaus, con una scena grandiosa. Un'altra volta ancora la tragedia di Shylock fu messa in scena da Reinhardt al Josephstaedter Theater di Vienna, con allestimento dell'illustre scenografo Strnad.
Varcata che ebbe la frontiera, la fama di Reinhardt non tardò a varcare anche l'Oceano. Ed egli conobbe i trionfi inauditi, decretatigli dalla folla americana durante la tournée del Deutsches Theater negli Stati Uniti, con la quale rappresentò il *Sogno d'una notte di mezza estate*, *Il servo di due padroni*, *Periferia* di Frantisek Langer, *Clavigo* di Goethe, *Cabale und Liebe* di Schiller, e quel *Danton* di Büchner, ch'egli doveva dare, con grandioso successo, nel 1929, a Vienna, nella corte del Rathaus.
Dei grandi spettacoli all'aperto Max Reinhardt, se non è stato il creatore, è certo stato uno dei più grandi realizzatori.
Fu dopo la guerra, nel 1920, che egli cominciò a Salisburgo la serie dei suoi famosi Festival; fu lì ch'egli ebbe l'idea di mettere in scena l'*Jedermann* sulla piazza del Duomo, nella squisita cornice barocca dell'antico centro dei principi vescovi primati della Germania. Poi altre due opere furono rappresentate nella stessa cornice: finché l'anno scorso Reinhardt non trovò un nuovo ambiente nelle antiche scuderie e nel maneggio imperiali, scavati nella roccia; e lì mise in scena un memorabile *Faust*, con Pallenberg – il grande attore tragicamente perito tre settimane or sono in un incidente aviatorio – nella parte di Mefistofele, la Wassely nella parte di Gretchen, e il Basler nella parte di Faust.
Altre rappresentazioni all'aperto memorabili di Reinhardt furono quella del *Sogno* shakespeariano a Firenze l'anno passato, e quella dello stesso *Sogno* ad Oxford. Quest'ultima valse la laurea *honoris causa* di quell'insigne università al Maestro, che già si fregiava dei titoli di dottore onorario delle Università di Francoforte sul Meno e di Kiel.
Quel che soprattutto piace a Reinhardt in queste rappresentazioni all'aperto dei capolavori classici, come quelli di Shakespeare e di Goethe, è la possibilità che essi offrono, di superare lo scoglio dei mutamenti di scena senza frapporre un sipario tra gli spettatori e l'illusione scenica.

Così, nel *Mercante di Venezia* l'alternarsi dell'azione di uno stesso atto tra Venezia e Belmonte, avviene con un semplice spostamento di fasci luminosi, senza disturbare l'attenzione degli spettatori e il loro stato di grazia rispetto alla grandiosa concezione della tragedia.
La prima rappresentazione del *Mercante di Venezia* è fissata senz'altro al 18 luglio, cioè a mercoledì prossimo.
L'intensità dell'attesa del pubblico è provata dal fatto che quasi tutti i posti per la prima rappresentazione sono esauriti, e che già si sono iniziate le prenotazioni per la seconda rappresentazione, che avrà luogo giovedì 19.

———

Il testo del «Mercante di Venezia» nella versione di Paola Ojetti.
La Biennale pubblica, in bella veste editoriale curata dalle Officine Grafiche di Carlo Ferrari, il testo della nobilissima traduzione italiana di Paola Ojetti del *Mercante di Venezia* di Shakespeare, nella riduzione teatrale di Max Reinhardt.
Il volumetto elegante, facilmente maneggevole e tascabile, reca anche la distribuzione delle parti tra gli attori che concorrono alla grandiosa realizzazione artistica. Sarà pertanto utilissimo agli spettatori, che potranno acquistarlo al prezzo di L. 3.50.

———

L'ultima rappresentazione della «Bottega del Caffè»
Ricordiamo che questa sera alle ore 21.30 avrà luogo nel Campiello dietro il Teatro Goldoni l'ultima definitiva rappresentazione della *Bottega del Caffè* nella gustosissima regia di Gino Rocca.
Si chiude così la fortunatissima ma troppo breve serie di queste recite del gioiello goldoniano, seguite da costanti e coridialissime simpatie del pubblico. Rigorose necessità del Festival non concedono di appagare le numerosissime richieste giunte in questi giorni da ogni parte per la continuazione degli spettacoli tanto ammirati e tanto desiderati. Domani la bellissima tribuna verrà smontata e trasferita nel Campo di San Trovaso per completare quella che accoglierà mercoledì sera il pubblico dell'attesissima prima rappresentazione del *Mercante di Venezia.*
La Bottega del Caffè avrà adunque anche questa sera il suo foltissimo pubblico delle recite precedenti e anche questa sera Gino Rocca, Raffaele Viviani, Kiki Palmer, Andreina Pagnani, Cesarina Gheraldi, Renzo Ricci, Luigi Almirante, Carlo Ninchi, Enzo Biliotti, Emilio Baldanello e gli altri tutti avranno le solite calorosissime feste.

———

«La padrona del mondo» di G. Bevilacqua al Goldoni
Continuano attivissime sulle scene del Goldoni le prove della *Padrona del mondo*, la nuovissima commedia di Giuseppe Bevilacqua, prove che già s'erano susseguite al Malibran mentre il Teatro di San Luca era occupato dalla Compagnia del Teatro Comico per la preparazione e la recita dei due acclamati lavori di E. Larry Johnson e di Mario Chiereghin.
La commedia del Bevilacqua, premiata al concorso d'arte drammatica bandito dalla XIX Biennale, è opera di pensiero e di fantasia; essa si svolge in un paese immaginario e in un'epoca impossibile e richiede un allestimento di originalità assoluta e soprattutto singolarmente fastoso.
Paola Borboni, che si presenterà per la prima volta in veste di capocomica alla testa della sua nuova armoniosissima formazione, sta personalmente curando la concertazione dello spettacolo, alla quale dedica tutti i tesori del suo buon gusto, della sua sensibilità, della sua intelligenza e della sua passione di artista.
Come abbiamo annunciato, la rappresentazione della *Padrona del mondo* avrà luogo domani sera alle ore 21.30 ed avrà per interpreti, oltre a Paola Borboni che realizzerà il carattere della

protagonista, attrici e attori noti ed apprezzati tra i quali Pietro Carnabucci, Giulio Paoli, Silvio De Macchi, Tina Mercadali, Gina Paoli, Teresa Calò, Mario Pucci, Nico Pepe, Aldo Allegranza, Edoardo Tonolo, Maria Zanoli e Ziki Ferida.
Inutile dire che per la interessante serata è assai viva la aspettazione.

_____

La conferenza di Silvio d'Amico
Ricordiamo che martedì sera, alle ore 21.15 precise, l'illustre critico d'arte e storico del teatro Silvio d'Amico terrà al Teatro Goldoni l'annunciata conferenza sul tema *L'arte e la morale di Goldoni.*
Si raccomanda al pubblico la massima puntualità. Il conferenziere incomincerà a parlare alle 21.15 precise, e la conferenza terminerà poco dopo le 22. Il pubblico avrà così tutto il tempo per recarsi al ballo della Croce Rossa all'Excelsior, festa benefica che, come è noto, per cortese disponibilità del Conte Marino Grimani, si inizierà alle 22.30, appunto per dar tempo al pubblico di assistere alla conferenza di Silvio d'Amico.

1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	A.Z. (Alberto Zajotti)	*Il trionfale successo del «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato iersera alla presenza del Principe di Piemonte*

Lo spettacolo
Lo spettacolo ha avuto un preludio di colore, di luce e di movimento. La folla dei motoscafi nel rio di San Trovaso, il luccichio delle vernici, lo scintillare dei metalli colpiti dal dardo dei fari, il rombo delle macchine, il fragore dell'acqua agitata dalle eliche folli, il fruscio dei passi lungo le fondamenta, le tinte chiare o squillanti delle toilettes deliziose, indossate dalle signore che scendevano alle rive presso l'antico squero o accedevano al campo per la via di terra e il rapido affollarsi della tribuna slanciata con audace ascesa dal piano delle fondamenta fino al timpano della chiesa, tutto valse a creare quella festa innanzi alla festa, ch'è tra le più tipiche e pittoresche caratteristiche di queste grandi rappresentazioni all'aperto.
Alle ore 9 la Tribuna inondata di luce glaciale, è tutta un brulichio di colori; di fronte il castello di Porzia con la sua loggia aperta, l'austero *casino* dei nobili leggiadramente frescata, il ponte, il canale, le rive svelano a pena le loro tinte e i loro contorni entro la scialba chiarità notturna.
Alle 21.20 l'eco di battimani lontani giunge alla magnifica folla adunata in Campo S. Trovaso. E poco dopo la lancia dell'Ammiragliato s'attracca alla riva del Campo, e ne scende S.A.R. il Principe di Piemonte.
Il pubblico si alza in piedi di scatto, e applaude con entusiasmo, mentre echeggiano le note della Marcia Reale e di Giovinezza.
A ricevere l'Augusto Ospite, che è accompagnato dall'Aiutante di campo generale Gabba, dall'ufficiale addetto ten. col. Porta e dall'ufficiale d'ordinanza cap. Grandi, s'avanzano il Ministro della Giustizia on. De Francisci, il Ministro di Stato conte Volpi di Misurata, Presidente della Biennale, il Sottosegretario agli Affari Esteri on. Suvich, il Prefetto Beer, il Podestà Alverà, il Segretario Federale Pascolato, l'on. Balbino Giuliano, il conte Andrea di Valmarana, gentiluomo di Corte. Il Principe stringe la mano alle autorità, e s'avvia subito al posto riservatogli.
Nella folla magnifica che gli fa corona riusciamo a riconoscere l'Ambasciatore di S.M. il Re a Berlino e Donna Elisabetta Cerreti, l'Ambasciatore degli Stati Uniti di America a Roma e la signora Brekeridge Long, il Ministro degli Affari Esteri di Grecia e la signora Metaxas, gli Accademici

Ojetti e Pirandello, i senatori Cini e Orsi, i deputati Ezio Maria Gray, Suppiej e Lualdi e innumerevoli altre autorità, critici illustri italiani e stranieri e moltissime eleganti signore.

*****

Il teatro di Guglielmo Shakespeare non serba soltanto le essenze delle eterne passioni e solo i palpiti dei sentimenti universali, ma nasconde tra le sue pieghe i germi della vita in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue espressioni. Passano le creature, si succedono i fatti, il fondo si cangia, si trasmuta il clima, l'azione balza di luogo in luogo e di tempo in tempo aprendo spiragli di luce sui panorami del mondo, sui gesti delle folle, sulle furie degli elementi, sulle divine armonie del creato.
Anche nel *Mercante di Venezia*, ch'è tra i drammi romantici dello Shakespeare forse il più noto ed il più fortunato, tutto questo si avvera. Anche nel chiuso mondo di Porzia tormentata tra le aspirazioni dello spirito e gli spasimi di una carnalità esasperata, anche nella cupa vicenda di Shylock, che schiude le strade alla gioia oltre i viluppi della malasorte e narra la crudeltà pertinace dell'uomo perverso, irrimediabilmente attaccato ai più bassi istinti della sua razza, sbaragliato alla fine dalle forze di una volontà superiore, lo scenario è mutevole quanto non altri mai: ora chiuso attorno al caso dell'individuo ed ora spalancato davanti alle passioni della folla. L'azione stessa si modifica e trascolora, passa da zone comiche ad istanti di drammaticità tempestosa, dagli sfoghi di un'ironia beffarda alla dolcezza di un'esaltazione lirica nella quale la musica sembra essere invocata come elemento essenziale del clima in cui la commedia si anima e respira.
Il mercante di Venezia, in altre parole, ha tutta una somma di possibilità da offrire alla fantasia del regista che voglia trarre la commedia ai fasti dello spettacolo, e indubbiamente ha sedotto il genio di Max Reinhardt il privilegio di poter accompagnare il vecchio Shylock tra le mura della sua casa, di proiettare la figura leggendaria tra l'acque e i marmi di Venezia reale, di incorniciarla nello splendore della Serenissima rievocata nel suo periodo d'oro, quando pareva che la sua gloria si esaltasse nelle immortali visioni di Paolo Veronese.
Così se l'altr'anno il Moro di Venezia ha tentato di ricomporre e i rapimenti della sua passione e gli scatti della sua tragedia entro il cortile illustre del Palazzo Ducale; quest'anno Shylock ha cercato la sua casa e il suo tormento in un angolo assorto della città divina.
Il campo di San Trovaso non offriva allo spettacolo, né il fasto di suntuose architetture, né ricchezza di marmi, né tripudi di tinte riflesse negli specchi lagunari. Ma la dimora del cocciuto ebreo pareva aprire le sue larghe occhiaie tra le case affacciate al placido canale, e il largo ponte che scavalca il rio, e quelle terrazze lontane e quel bizzarro gioco dei tetti, e quella fondamenta slargata tra il ponte ed il campo e sfuggente da un lato lungo il rio degli Ognissanti, tutto creava l'ambiente più propizio al muoversi della commedia e allo spiegarsi dell'azione. Ma bisognava aggiungere alla realtà la finzione, creare il castello di Porzia, circondarlo di parchi illusori, e dargli le logge e le scalee. Bisognava costruire il «casino» dei nobili veneziani e offrirgli dignità di aspetto; bisognava, soprattutto, con una opportuna distribuzione planimetrica dello scenario, dare il modo al regista di staccare l'uno dall'altro con la sola magia dell'ombra e della luce, i vari frammenti del quadro perché senza sforzo l'immaginazione del pubblico potesse vagare dalle strade di Venezia alla villa di Belmonte, dal chiuso di un'aula di giustizia ai viali di un giardino assorto nella struggente poesia del plenilunio. L'architetto Duilio Torres ha compiuto il prodigio con qualche sottile accorgimento: ha chiuso la casa di Shylock tra una candida loggia di marmo che s'ispira nell'adornarsi dalle grazie della rinascenza, e una facciata squisitamente affrescata; ha disteso due fondamenta al di là del canale, ha costruito più a destra una specie d'arco trionfale che ricorda gli accessi alle più ricche ville veneziane e s'apre a una verde sfuggita di bussi e di allori. Il quadro, armonioso nel suo assieme è magnifico nelle sue parti.
Iersera quando una timida luce d'aurora l'ha rivelato in tutta la sua ampiezza, esso sembrava ripetere quei divini connubi tra la realtà ed il sogno che il Guardi amava creare nella luce dei suoi «capricci». Le ampie vele di un bragozzo, ancorato a sghimbescio del rio, tagliavano a destra la scena con due vasti triangoli arancione e la […]tonda prora recava i misteri del mare e i fascini delle

distanze. La bassa marea aveva fasciato le rive coi verdi velluti di musco, sulle facciate delle case, impallidite dall'ultimo chiaro di luna, sull'arco del ponte e sovra gli orli delle fondamenta era un bizzarro rabesco di luce che l'acqua vi proiettava e il calmo respiro dell'onda lentissimamente moveva.
L'anima di Venezia pareva emergere dall'acque e sorridere ed esaltarsi sotto il purpureo vessillo di San Marco ondeggiante nel cielo presso le guglie dell'arco trionfale. In questo mondo di realtà e di sogno Max Reinhardt, con l'aiuto prezioso di Guido Salvini, ha proiettato la storia del mercante di Venezia, ne ha raccolto i palpiti e gli svoli, ne ha divisi i quadri, e li ha ricomposti in cornici di musica e di luce, li ha uniti gli uni agli altri coi fili della poesia, ha intercalato le danze ai pittoreschi cortei, ha radunato la folla partigiana e rumorosa attorno al seggio di un giudice, ha sciolto gli slanci di moltitudini scapricciate nell'orge del carnevale. Ed ha creato uno spettacolo che va dalle grazie del balletto russo allo splendore delle grandi fantasie coreografiche, senza sovrapporsi alla commedia, senza tradirla, senza profanarla. L'azione del *Mercante di Venezia* è di per sé stessa frammentaria, la logica continuità del suo sviluppo è d'attimo in attimo interrotta, niente unità di tempo, niente unità di luogo. Tra una scena e l'altra è sempre un'intercapedine che può esser colmata senza turbare il carattere dell'opera d'arte. Non è adunque tutta colpa della regìa non è in causa delle sovraornamentazioni dello spettacolo, non è per torto dello slargarsi del dramma passando dal teatro all'aria aperta se la vicenda appare in certi tratti un poco slegata.
Essa è tornata come una successione di quadri stupendi esposti in un tripudio di luci e di armonia; l'arrivo del Principe di Marocco al castello di Porzia, il tenerissimo incontro di lei con Bassanio che giunge seguito dalla schiera degli amici, la scena d'amore nell'alto della loggia, quei dialoghi scambiati dalla gondola alla riva, dal ponte alle finestre della casa di Shylock, tra Jessica e il padre, tra la fanciulla e Lorenzo il suo innamorato e lo scapricciarsi del carnevale verso la fine del prim'atto, sono altrettanti episodi dei quali la fantasia del regista ha fatto altrettante opere d'arte. Il suggestivo aspetto dello scenario, tagliato con tanto buon gusto dai coltelli dell'ombra, gli squisiti e ricchissimi costumi ideati dalla fantasia e dal buon gusto di Titina Rota, l'accorto impiego delle luci disciplinate dall'ingegnere Luciano Medail coadiuvato dal sig. Oliva, tutto è servito a Max Reinhardt e per dare alle sue composizioni una armonia mirabile di colore, di linee e di movimento. Tutto in esse è studiato, è un perfetto equilibrio tra le parole e il gesto dei personaggi la frase e l'atteggiamento, l'effetto spesso è raggiunto dai più semplici mezzi, la trovata si svela nella giuntura tra i vari elementi dello spettacolo, il rilievo della minuzia d'un particolare, la sapienza di certi rapporti, il gusto e la genialità dell'invenzione hanno saputo cogliere più volte le più avvincenti forze emotive.
Certo la realizzazione del dramma all'aperto ha creato problemi di ardua soluzione, come quello riguardante la necessità di trasmutare d'un tratto la campata di un ponte in un'aula di giustizia e di trasferire la divina scena d'amore di Jessica e Lorenzo nell'ultimo atto dal giardino di Porzia in uno scenario sì stretto nella cornice rigida di pietra. Potrà piacere o no quel febbrile affaccendarsi di maestranze intorno al comporsi di un'aula di giustizia sovra il selciato della fondamenta e quell'arrivo del Doge sulla purpurea prora dello «Scalè» e quel suo presiedere il processo dal trono rizzato sovra i gradini del ponte. E non è chi non veda come sia svaporata un poco la poesia del soave colloquio d'amore tra Jessica e Lorenzo nel passare dal parco inondato dal chiaro di luna ai cuscini di una gondola, dietro alla quale si forma una specie di siepe galleggiante, che dà col leggero fruscio delle sue fronde e con gli alterni bagliori delle lucciole, l'illusione di un viale affacciato alla sponda di un lago. Ma anche in tali episodi la genialità di Max Reinhardt ha saputo rivelarsi e anche qui egli ha impresso il segno della sua arte possente.

*****

Per creare l'atmosfera lirica della commedia, il M.o Victor De Sabata si è ispirato al gusto della musica profana cinquecentesca, il che non gli ha vietato di dar libero sfogo alla propria fantasia e alla gioia di seguire liberamente la vicenda in tutto il processo del suo sviluppo, di commentarla e

spesso di interpretarla, col dare un rilievo musicale al carattere dei suoi personaggi e un sostegno di suono all'esprimersi delle loro passioni. La musica serpeggia infatti da un capo all'altro della commedia, sia in forme sinfoniche e corali, abbandonate e riprese secondo le esigenze dell'azione, sia nel brano chiuso, sia quale appunto di ritmo e di colore affidato ad una squillante sonorità di trombe, o a un breve e bizzarro disegno del flauto, o all'arpeggio di una chitarra o a un cupo accento del timpano o al rullo di un tamburo.
La commedia si apre con una specie di arazzo sinfonico di carattere decisamente descrittivo, nel quale è espressa la poesia del mattino che si desta tra il sussurro dell'acque e gli echi delle campane, mentre il coro va intessendo sopra la trama un languido movimento di *gondoliera* dalla quale si fa largo il tema di Antonio, che seguirà la figura del povero mercante di Venezia fino a coronarla in un alone di melodia, quando la notte l'avvolge, al termine della commedia.
Tra gli altri brani più notevoli sono la *gagliarda*, con la quale l'orchestra accompagna la prima scena di Jessica con Lancillotto, la serenata sulle cui ali la voce di Lorenzo ascende dalla gondola al balcone dell'innamorata, e ch'è uno sfogo di appassionato fervore, raccolto sui lievi arpeggi del liuto, la marcia grottesca di saporito gusto orientale che segue il corteo del Principe del Marocco e la danza carnevalesca, nella quale il musicista ha inteso «sintetizzare tutta la sana giocondità sensuale di un popolo giovane, in pieno vigore di vita». Un altro movimento di danza accoglie al suo arrivo il Principe di Aragona e si snoda tra il crepitio delle nacchere e gli accordi delle chitarre; un effetto di *carillon* segue l'aprirsi dei tre scrigni di Porzia, dolci e sentite effusioni dell'orchestra commentano i più alti trasporti amorosi di Porzia, di Jessica e di Nerissa e l'incontro fra la ricca ereditiera e Bassanio, l'eletto del suo cuore, è sottolineato da una pregevolissima pagina madrigalesca affidata ad un sapiente intreccio di voci scoperte.
La musica del M.o De Sabata, che venne iersera presentata in forma squisita dal M.o Angelo Questa, è limpida, piana, sentita, schiettamente e soavemente melodica, nutrita dalla sostanza sonora di uno strumentale ricco e insieme leggero, nel quale inusitati accostamenti di timbri colgono effetti nuovi e suggestivi.
Max Reinhardt per la realizzazione si è valso della sua riduzione tradotta nel chiaro, armonioso ed italianissimo testo di Paola Ojetti. Egli ha tagliato solo due scene di poco rilievo, altre ne ha alternate, ha tolto via dal dialogo originario qualche ingombrante fronzolo verbale, ha dato finalmente ai personaggi le loro funzioni naturali, sicché Shylock non ci è giunto quale figura di valore preponderante nell'equilibrio del quadro, come quando serviva alle ambizioni dei capocomici, ma collocato al suo posto nell'armonia dell'assieme.

*****

La recitazione è stata nel suo assieme plastica e viva, attanagliata all'accento, incisiva, scarnita, martellata, talvolta forse in contrasto con la recitazione morbida e fluida dell'attore italiano, ma sempre di bella potenza espressiva. Max Reinhardt, concertatore sensibilissimo, ha voluto sfruttare fino alla sfumatura i bei timbri delle voci, sia presi nel loro valore isolato sia accordandoli al gruppo od al coro, e trarre costantemente la frase ad effetti squisitamente musicali.
Nei due poli della commedia sono Porzia e Shylock e attorno ad essi la vicenda s'intreccia. Responsabilità, adunque, di grande impegno quella di Marta Abba e di Memo Benassi. La intelligentissima attrice nel dar vita ad un carattere che in se stesso riassume lo spirito di tutta una razza e di tutto un tempo, ha dato al personaggio le più schiette vibrazioni del suo temperamento d'attrice, ed è stata di un avvincente fervore lirico nelle sue inquietudini d'amore, di una semplicità e di una piacevolezza squisita nella foga lievemente caricaturale dell'arringa e nelle malizie dell'ultima scena. Memo Benassi ha approfondito l'indagine nella natura di Shylock con quella serietà di studio e con quell'acutezza di intuito, che lo guidano sempre nel cogliere il senso delle sue realizzazioni. Pur senza mai staccarsi da quei legami che lo allacciavano ad un assieme sì rigorosamente concertato, egli ha saputo imporre nel quadro i caratteri della sua spiccatissima personalità artistica. La sua espressione chiara, incisiva, tagliente, il gioco della maschera di mirabile eloquenza, sì trasmutata iersera dietro le impresse stigmate della razza asiatica, tutto ciò

che di più potentemente comunicativo può essere nel gesto e nell'atteggiamento è servito alla sua vigorosa costruzione e questo dicasi specie nel suo colloquio con l'amico Tubal coronata da un lungo applauso e più ancora nella scena del giudizio e della conseguente depressione, nella quale egli ha rivelato vere e proprie possibilità di grande attore.
Nerio Bernardi ha raccolto la figura di Antonio entro un alone di melanconia e le ha dato una dignità di atteggiamenti e una nobiltà di espressione da riaffermare in forma assai chiara la sua schietta coscienza artistica. Bassanio, amico di Antonio e pretendente di Porzia, ha avuto in Renzo Ricci un interprete delicatissimo, Andreina Pagnani ha reso in limpido e fresco colore la figura di Jessica e s'è valsa della sua armoniosissima voce per rendere più suggestivi i suoi tenerissimi trasporti; Kiki Palmer ha dato un intelligentissimo rilievo al carattere di Lancillotto ed è stata di spirito di osservazione acutissimo, di inesauribile inventiva e di una vivacità guizzante nel dare al personaggio un senso garbatamente caricaturale, e Luigi Almirante, nella sua creazione di Tubal, geniale, precisa in ogni dettaglio, mirabilmente ricca di particolari e di ogni sorta di finezze, ha dimostrato ancora una volta il grado del suo buon gusto e la misura delle sue superbe facoltà di attore. Laura Adani fu una Nerissa semplice, spontanea e delicata, Enzo Biliotti ha tratteggiato con molta evidenza il carattere di Graziano, cui diede un sapore comico gustosamente caricato, l'eccellente Carlo Ninchi ha reso con impeto selvaggio la mortificata passione del principe del Marocco, Gino Sabbatini ha reso in gustoso risalto le effusioni amorose di Lorenzo ed espose con molta finezza la serenata a Jessica. Tra gli altri vanno particolarmente elogiati Carlo Lombardi nei panni del Principe d'Aragona, Guido Riva nella parte del Doge, Tino Erler, Alfredo Menichelli, Amedeo Nazzari e Umberto Giardini.
Ammiratissime le figure di danza, disciplinate dal coreografo Joanis Osvald Lehmanis ed eseguite con precisione dall'ottimo corpo di ballo, nel quale si distinsero la elegantissima danzatrice Nives Poli e il ballerino Simon Chapiro.
Come sopra s'è detto, la parte musicale venne diretta dal M.o Angelo Questa, il quale nel porgere in forme sì limpide le difficili partiture, riaffermò tutta la somma delle sue doti, assecondato dal M.o Dick Marzollo e dai maestri sostituti Ernesto Barbini, Augusto Govoni e Mario Pedrazzoli, collaboratori oscuri, ma preziosi del successo.
I cori furono preparati e diretti con eccellenti risultati dai maestri Caleffa, Guglielmo Russo e Tommaso Zanardi.
La cronaca della serata registra un successo grandioso. Il pubblico rimase fin dalle prime scene soggiogato dalla suggestiva bellezza dello spettacolo. Applaudì nel primo atto, con grande calore durante l'azione, due volte Memo Benassi dopo le sue scene più salienti, Marta Abba, Kiki Palmer e ancora dopo la pittoresca scena del Principe del Marocco e dopo la danza carnevalesca.
Alla fine dell'atto una vibrante ovazione venne rivolta a Max Reinhardt il quale dovette presentarsi otto volte sulla loggia di Porzia da solo e con Guido Salvini, il M.o De Sabata e i suoi più immediati collaboratori.
Feste parimenti espansive vennero rivolte agli interpreti durante il secondo atto. Il colloquio fra Shylock e Tubal venne seguito da un calorosissimo applauso: un lungo battimani echeggiò dopo le ultime battute della scena del giudizio e alla fine dello spettacolo le chiamate a Max Reinhardt, a Paola Ojetti, al M.o De Sabata e agli attori furono tante da non contarsi neppure.
Entusiasticamente acclamato dalla folla S.A.R. il Principe di Piemonte s'avanzò verso la scena, si rallegrò con Max Reinhardt e coi suoi collaboratori, strinse la mano a tutti gli interpreti e quindi scese nella lancia dell'Ammiragliato mentre un uragano di applausi si levava dalla tribuna.

1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La seconda rappresentazione del «Mercante di Venezia»*

Ricordiamo che con questa sera incominciano le repliche della grandiosa e fortunata rappresentazione del *Mercante di Venezia* in Campo San Trovaso.
Lo spettacolo ha inizio alle ore 21.15 precise.

1934.07.19	«Il Tevere»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il «Mercante di Venezia» conclude con vivo successo il Festival del teatro*

VENEZIA, 18 sera

Questa sera alla presenza del Principe di Piemonte, di ministri, accademici, diplomatici, di tutte le personalità cittadine, di cospicue personalità del mondo intellettuale, di artisti, giornalisti e critici italiani e stranieri e di un pubblico magnifico, è stato rappresentato in Campo San Trovaso il *Mercante di Venezia* di Shakespeare.
La rappresentazione del lavoro shakespeariano svoltasi nella suggestiva cornice di uno degli angoli più tipici di Venezia opportunamente sistemato per l'occasione con adattamenti scenici e con aggiunte di costruzioni provvisorie ha avuto ad interpreti noti attori e attrici. Lo spettacolo è stato intercalato da commenti musicali del maestro De Sabata ispirati alle composizioni del secolo XVI.
Con questa eccezionale realizzazione artistica – il cui successo è stato veramente imponente – si conclude il primo Festival internazionale del teatro, svolto e organizzato dalla 19° Biennale.

1934.07.19	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il Principe Ereditario a Venezia*

VENEZIA, 18

Alla presenza di S.A.R. il Principe Umberto e di numerose personalità sarà data questa sera in Campo San Trovaso la prima rappresentazione del *Mercante di Venezia* di Shakespeare.

1934.07.19	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Riduzioni per gli spettacoli alle Associazioni cittadine*

La Biennale d'Arte per venire incontro alle numerose richieste delle Associazioni cittadine, ha stabilito di concedere una riduzione del 20 per cento sul prezzo dei biglietti che verranno acquistati dalle associazioni stesse per le rappresentazioni del *Mercante di Venezia*, purché i posti acquistati raggiungano almeno il numero di venti.

1934.07.20	«Il Giornale d'Italia»		*Il mercante di Venezia*	Alberto Zajotti	*Il «Mercante di Venezia» di Shakespeare rappresentato nella scena dell'antico*

					Campo S. Trovaso alla presenza del Principe di Piemonte, come ultimo spettacolo della Biennale del Teatro

(Dal nostro corrispondente)
VENEZIA, 19 – Il teatro di Guglielmo Shakespeare non serba soltanto le essenze delle eterne passioni e solo i palpiti dei sentimenti universali, ma nasconde tra le sue pieghe i germi della vita in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue espressioni. Passano le creature, si succedono i fatti, il fondo si cangia, si tramuta il clima, l'azione balza di luogo in luogo e di tempo in tempo aprendo spiragli di luce sui panorami del mondo, sui gesti delle folle, sulle furie degli elementi, sulle divine armonie del creato.
Anche nel *Mercante di Venezia*, ch'è tra i drammi romantici dello Shakespeare forse il più noto ed il più fortunato tutto questo si avvera. Anche nel chiuso mondo di Porzia tormentata tra le aspirazioni dello spirito e gli spasimi di una carnalità esasperata, anche nella cupa vicenda di Shylock, che schiude le strade alla gioia oltre i viluppi della malasorte e narra la crudeltà pertinace dell'uomo perverso, irrimediabilmente attaccato ai più bassi istinti della sua razza, sbaragliato, alla fine, dalle forze di una volontà superiore, lo scenario è mutevole quanto non altri mai: ora chiuso attorno al caso dell'individuo ed ora spalancato davanti alle passioni della folla. L'azione stessa si modifica e trascolora, passa da zone comiche ad istanti di drammaticità tempestosa, dagli sfoghi di una ironia beffarda, alla dolcezza di una esaltazione lirica nella quale la musica sembra essere invocata come elemento essenziale del clima in cui la commedia si anima e respira.

Fantasia shakesperiana

Il campo di San Trovaso non offriva allo spettacolo, né il fasto di suntuose architetture, né ricchezza di marmi, né tripudi di tinte riflesse negli specchi lagunari. Ma la dimora del cocciuto ebreo pareva aprire le sue larghe occhiaie tra le case affacciate al placido canale, e il largo ponte che scavalca il rio, e quelle terrazze lontane e quel bizzarro gioco dei tetti, e quella fondamenta slargata tra il ponte ed il campo e sfuggente da un lato lungo il rio degli Ognissanti, tutto creava l'ambiente più propizio al muoversi della commedia e allo spiegarsi dell'azione. Ma bisognava aggiungere alla realtà la finzione, creare il castello di Porzia, circondarlo di parchi illusori, e dargli le logge e le scalee. Bisognava costruire il «casino» dei nobili veneziani e offrirgli dignità di aspetto; bisognava, soprattutto, con una opportuna distribuzione planimetrica dello scenario, dare il modo al regista di staccare l'uno dall'altro con la sola magia dell'ombra e della luce, i vari frammenti del quadro perché senza sforzo l'immaginazione del pubblico potesse vagare dalle strade di Venezia alla villa di Belmonte, dal chiuso di un'aula di giustizia ai viali di un giardino assorto nella struggente poesia del plenilunio. L'architetto Duilio Torres ha compiuto il prodigio con qualche sottile accorgimento: ha chiuso la casa di Shylock tra una candida loggia di marmo che s'ispira nell'adornarsi dalle grazie della rinascenza, e una facciata squisitamente affrescata; ha disteso due fondamenta al di là del canale, ha costruito più a destra una specie d'arco trionfale che ricorda gli accessi alle più ricche ville veneziane e s'apre a una verde sfuggita di bossi e di allori. Il quadro, armonioso nel suo assieme è magnifico nelle sue parti.

Realtà e sogno

Il campo di San Trovaso non offriva allo spettacolo, né il fasto di suntuose architetture, né ricchezza di marmi, né tripudi di tinte riflesse negli specchi lagunari. Ma la dimora del cocciuto ebreo pareva aprire le sue larghe occhiaie tra le case affacciate al placido canale, e il largo ponte che scavalca il rio, e quelle terrazze lontane e quel bizzarro gioco dei tetti, e quella fondamenta slargata tra il ponte

ed il campo e sfuggente da un lato lungo il rio degli Ognissanti, tutto creava l'ambiente più propizio al muoversi della commedia e allo spiegarsi dell'azione. Ma bisognava aggiungere alla realtà la finzione, creare il castello di Porzia, circondarlo di parchi illusori, e dargli le logge e le scalee. Bisognava costruire il «casino» dei nobili veneziani e offrirgli dignità di aspetto; bisognava, soprattutto, con una opportuna distribuzione planimetrica dello scenario, dare il modo al regista di staccare l'uno dall'altro con la sola magia dell'ombra e della luce, i vari frammenti del quadro perché senza sforzo l'immaginazione del pubblico potesse vagare dalle strade di Venezia alla villa di Belmonte, dal chiuso di un'aula di giustizia ai viali di un giardino assorto nella struggente poesia del plenilunio. L'architetto Duilio Torres ha compiuto il prodigio con qualche sottile accorgimento: ha chiuso la casa di Shylock tra una candida loggia di marmo che s'ispira nell'adornarsi dalle grazie della rinascenza, e una facciata squisitamente affrescata; ha disteso due fondamenta al di là del canale, ha costruito più a destra una specie d'arco trionfale che ricorda gli accessi alle più ricche ville veneziane e s'apre a una verde sfuggita di bossi e di allori. Il quadro, armonioso nel suo assieme è magnifico nelle sue parti.

Iersera quando una timida luce d'aurora l'ha rivelato in tutta la sua ampiezza, esso sembrava ripetere quei divini connubi tra la realtà ed il sogno che il Guardi amava creare nella luce dei suoi «capricci». Le ampie vele di un bragozzo, ancorato a sghimbescio del rio, tagliavano a destra la scena con due vasti triangoli arancione e la rotonda prora recava i misteri del mare e i fascini delle distanze. La bassa marea aveva fasciato le rive coi verdi velluti di musco, sulle facciate delle case, impallidite dall'ultimo chiaro di luna, sull'arco del ponte e sovra gli orli delle fondamenta era un bizzarro rabesco di luce che l'acqua vi proiettava e il calmo respiro dell'onda lentissimamente moveva.

L'anima di Venezia pareva emergere dall'acque e sorridere ed esaltarsi sotto il purpureo vessillo di San Marco ondeggiante nel cielo presso le guglie dell'arco trionfale. In questo mondo di realtà e di sogno Max Reinhardt, con l'aiuto prezioso di Guido Salvini, ha proiettato la storia del mercante di Venezia, ne ha raccolto i palpiti e gli svoli, ne ha divisi i quadri, e li ha ricomposti in cornici di musica e di luce, li ha uniti gli uni agli altri coi fili della poesia, ha intercalato le danze ai pittoreschi cortei, ha radunato la folla partigiana e rumorosa attorno al seggio di un giudice, ha sciolto gli slanci di moltitudini scapricciate nell'orge del carnevale. Ed ha creato uno spettacolo che va dalle grazie del balletto russo allo splendore delle grandi fantasie coreografiche, senza sovrapporsi alla commedia, senza tradirla, senza profanarla. L'azione del *Mercante di Venezia* è di per sé stessa frammentaria, la logica continuità del suo sviluppo è d'attimo in attimo interrotta, niente unità di tempo, niente unità di luogo. Tra una scena e l'altra è sempre un'intercapedine che può esser colmata senza turbare il carattere dell'opera d'arte. Non è adunque tutta colpa della regìa, non è solo in causa delle sovraornamentazioni dello spettacolo, non è per torto dello slargarsi del dramma passando dal teatro all'aria aperta se la vicenda appare in certi tratti un poco slegata.

Ostacoli vinti

Essa è tornata come una successione di quadri stupendi esposti in un tripudio di luci e di armonia; l'arrivo del Principe di Marocco al castello di Porzia, il tenerissimo incontro di lei con Bassanio che giunge seguito dalla schiera degli amici, la scena d'amore nell'alto della loggia, quei dialoghi scambiati dalla gondola alla riva, dal ponte alle finestre della casa di Shylock, tra Jessica e il padre, tra la fanciulla e Lorenzo il suo innamorato e lo scapricciarsi del carnevale verso la fine del prim'atto, sono altrettanti episodi dei quali la fantasia del regista ha fatto altrettante opere d'arte. Il suggestivo aspetto dello scenario, tagliato con tanto buon gusto dai coltelli dell'ombra, gli squisiti e ricchissimi costumi ideati dalla fantasia e dal buon gusto di Titina Rota, l'accorto impiego delle luci disciplinate dall'ingegnere Luciano Medail, tutto è servito a Max Reinhardt ed a Guido Salvini per dare alle loro composizioni un'armonia mirabile di colore, di linee e di movimento. Tutto in esse è studiato; è un perfetto equilibrio tra le parole e il gesto dei personaggi, tra la frase e l'atteggiamento. L'effetto spesso è raggiunto dai più semplici mezzi, la trovata si svela nella giuntura tra i vari

elementi dello spettacolo; il rilievo della minuzia d'un particolare, la sapienza di certi rapporti, il gusto e la genialità dell'invenzione hanno saputo cogliere più volte le più avvincenti forze emotive.

La musica di De Sabata

Certo la realizzazione del dramma all'aperto ha creato problemi di ardua soluzione, come quello riguardante la necessità di trasmutare d'un tratto la rampata di un ponte in un'aula di giustizia e di trasferire la divina scena d'amore di Jessica e Lorenzo nell'ultimo atto, dal giardino di Porzia in uno scenario sì stretto nella cornice rigida di pietra. Potrà piacere o no quel febbrile affaccendarsi di maestranze intorno al comporsi di un'aula di giustizia sovra il selciato della fondamenta e quell'arrivo del Doge sulla purpurea prora dello «Scalè» e quel suo presiedere il processo dal trono rizzato sovra i gradini del ponte. E non è chi non veda come sia svaporata un poco la poesia del soave colloquio d'amore tra Jessica e Lorenzo nel passare dal parco inondato dal chiaro di luna ai cuscini di una gondola, dietro alla quale si forma una specie di siepe galleggiante, che dà col leggero fruscio delle sue fronde e con gli alterni bagliori delle lucciole, l'illusione di un viale affacciato alla sponda di un lago.
Per creare l'atmosfera lirica della commedia, il M.o Victor De Sabata si è ispirato al gusto della musica profana cinquecentesca, il che non gli ha vietato di dar libero sfogo alla propria fantasia e alla gioia di seguire liberamente la vicenda in tutto il processo del suo sviluppo, di commentarla e spesso di interpretarla, col dare un rilievo musicale al carattere dei suoi personaggi e un sostegno di suono all'esprimersi delle loro passioni. La musica serpeggia infatti da un capo all'altro della commedia, sia in forme sinfoniche e corali, abbandonate e riprese secondo le esigenze dell'azione, sia nel brano chiuso, sia quale appunto od indicazione, affidata o ad una squillante sonorità di trombe, o a un breve e bizzarro disegno del flauto, o all'arpeggio di una chitarra o a un cupo accento del timpano o al rullo di un tamburo.
La commedia si apre con una specie di arazzo sinfonico di carattere decisamente descrittivo, nel quale è espressa la poesia del mattino che si desta tra il sussurro dell'acque e gli echi delle campane, mentre il coro va intessendo sopra la trama un languido movimento di *gondoliere* dalla quale si fa largo il tema di Antonio, che seguirà la figura del povero mercante di Venezia fino a coronarla in un alone di melodia, quando la notte l'avvolge, al termine della commedia.
Tra gli altri brani più notevoli sono la *gagliarda*, con la quale l'orchestra accompagna la prima scena di Jessica con Lancillotto, la serenata sulle cui ali la voce di Lorenzo ascende dalla gondola al balcone dell'innamorata, e ch'è uno sfogo di appassionato fervore raccolto sui lievi arpeggi del liuto, la marcia grottesca di saporito gusto orientale che segue il corteo del Principe del Marocco e la danza carnevalesca, nella quale il musicista ha inteso «sintetizzare tutta la sana giocondità sensuale di un popolo giovane, in pieno vigore di vita». Un altro movimento di danza accoglie al suo arrivo il Principe di Aragona e si snoda tra il crepitio delle nacchere e gli accordi delle chitarre; un effetto di *carillon* segue l'aprirsi dei tre scrigni di Porzia, dolci e sentite effusioni dell'orchestra commentano i più alti trasporti amorosi di Porzia, di Jessica e di Nerissa e l'incontro fra la ricca ereditiera e Bassanio, l'eletto del suo cuore, è sottolineato da una pregevolissima pagina madrigalesca affidata ad un sapiente intreccio di voci scoperte.
La musica del M.o De Sabata, che venne iersera presentata in forma squisita dal M.o Angelo Questa, è limpida, piana, sentita, schiettamente e soavemente melodica, nutrita dalla sostanza sonora di uno strumentale ricco e insieme leggero, nel quale inusitati accostamenti di timbri colgono effetti nuovi e suggestivi.

La traduttrice e gli attori

Max Reinhardt, per la realizzazione, s'è valso della chiara, armoniosa ed italianissima riduzione di Paola Ojetti, vi ha tagliato solo due scene di poco rilievo, ha tolto via dal dialogo originario qualche ingombrante fronzolo verbale, ha dato finalmente ai personaggi le loro funzioni naturali, sicché

Shylock non ci è giunto quale figura di valore preponderante nell'equilibrio del quadro, come quando serviva alle ambizioni dei capocomici, ma lo ha messo al suo posto nell'armonia dell'assieme.
La recitazione è stata nel suo assieme plastica e viva, attanagliata all'accento incisivo, scarnito, martellato, talvolta forse in contrasto con la recitazione morbida, fluida degli attori italiani, ma sempre di bella potenza espressiva. Max Reinhardt, concertatore sensibilissimo, ha voluto sfruttare fino alle sfumature i bei timbri delle voci, sia presi nel loro valore isolato sia accordandoli al gruppo o al coro, e trarre costantemente la frase ad effetto squisitamente musicale.
Nei due poli della commedia sono Porzia e Shylock e attorno ad essi la vicenda s'intreccia. Responsabilità, adunque, di grande impegno quella di Marta Abba e di Memo Benassi. La intelligentissima attrice che ha dato al personaggio le più schiette vibrazioni del suo temperamento d'attrice è stata di un avvincente fervore lirico nelle sue inquietudini d'amore, di una semplicità e di una piacevolezza squisita nella foga lievemente caricaturale dell'arringa e nelle malizie dell'ultima scena. Memo Benassi ha approfondito l'indagine nella natura di Shylock. Pur senza mai staccarsi da quei legami che lo allacciavano ad un assieme sì rigorosamente concertato, egli ha saputo imporre nel quadro i caratteri della sua spiccatissima personalità artistica. La sua espressione chiara, incisiva, tagliente, il gioco della musica di mirabile eloquenza, tutto ciò che di più potentemente comunicativo può avere il gesto l'atteggiamento, è servito alla sua vigorosa costruzione. Nerio Bernardi ha raccolto la figura di Antonio entro un alone di melanconia e le ha dato una dignità di atteggiamenti. Bassanio ha avuto in Renzo Ricci un interprete delicatissimo, Andreina Pagnani ha reso il più limpido e fresco colore alla figura di Jessica, Kiky (*sic*) Palmer ha reso con bella finezza il carattere di Lancillotto e Luigi Almirante, nella sua creazione di Tubal, ha dimostrato ancora una volta il grado del suo buon gusto e la misura delle sue superbe facoltà di attore. Tra gli altri vanno particolarmente elogiati Laura Adami, Enzo Biglietti, Carlo Ninchi, Gino Sabbatini, Carlo Lombardi, Guido Riva, Tino Erler, Alfredo Menichelli, Amedeo Nazzari e Umberto Giardini. Ammiratissime le figure di danza e le coreografie.
Allo spettacolo, quinto delle manifestazioni sceniche indette dalla diciannovesima Biennale in occasione del suo festival di teatro, ha partecipato attorno all'augusta figura del Principe di Piemonte, una magnifica folla composta di autorità eminenti, italiane e straniere, di critici, di artisti e di molte eleganti signore.
Il successo della recita è stato addirittura trionfale. Gli applausi interruppero più volte l'azione degli attori e alla fine dei due atti i direttori e i loro collaboratori dovettero presentarsi una infinità di volte alla ribalta.

1934.07.20	«La Tribuna-L'Idea Nazionale»		*Il mercante di Venezia*	Silvio d'Amico	*«Il mercante di Venezia» inscenato da Reinhardt*

VENEZIA, 19.

L'ultimo grande ricordo rimasto al pubblico italiano del *Mercante di Venezia*, è quello della famosa interpretazione d'Ermete Novelli. Vero è che il nostro enorme attore non rappresentava propriamente *Il Mercante di Venezia*, rappresentava un suo raffazzonamento, opera di Luigi Suner, onestamente intitolato *Shylock*. Si trattava, in sostanza, d'una specie di monologo, dove campeggiava una sola figura, quella del vecchio ebreo: tutti gli altri interlocutori, scoloriti sino all'incredibile, non parevano avere altro compito che quello di «dare la replica» alle sue battute. Incarnazione personale di stupenda potenza e genialità (tanto che un insigne attore e regista francese, Firmin Gémier, per una sua messinscena assai pregiata in altri tempi, non aveva esitato ad

appropriarsi di alcuni dei «soggetti» audacemente introdotti dal Novelli nel testo scespiriano); ma nella quale sarebbe stato inutile cercare il clima dell'opera, e in conclusione il suo significato. Si pensi che al caratteristico, fantasioso, insopprimibile procedimento originale per continui mutamenti di scena, il Suner aveva sostituito quattro atti ciascuno con scena fissa, e soppresso addirittura l'atto quinto, per l'ottima ragione che Shylock non v'appare (il Gémier ricorse invece a un compromesso: fece passare, in fondo all'ultima scena tra gli amanti felici, l'ebreo affranto, pronunciando l'imprecazione con cui il nostro Novelli, di suo arbitrio ma con grande effetto, chiudeva l'atto del processo: «Cristiani!»).

E invece la commedia, come tutte quelle del gran Will, non svolge un intreccio, ne svolge due paralleli, provenienti da due leggende: quella della «libbra di carne», e quella dei «tre forzieri». Gli eruditi si sono sbizzarriti a raccontare come anche questi due motivi siano giunti al poeta per il tramite della novellistica, al solito, italiana: ma le loro origini son più remote, una deve avere qualche fondamento storico, l'altra viene dall'Oriente.

La commedia non ha quindi un protagonista, nel senso vero della parola; ma prende il titolo dal mercante di Venezia, Antonio, che a rigore non è il suo personaggio principale, bensì rappresenta il punto di congiunzione tra i due intrighi. È lui che, come si sa, presta i tremila ducati al tenerissimo amico Bassanio (anche troppo tenero, suggerisce con freudiano sottinteso Max Reinhardt, richiamandosi a certi indizi che gli par di trovare in questa opera di Shakespeare, come in altre ben note espressioni del suo genio, e in genere nel clima del Rinascimento italiano da cui l'opera deriva). Bassanio ha bisogno di quella somma dovendosi equipaggiare fastosamente per concorrere alla gara bandita dalla bellissima Porzia; la quale nel suo favoloso castello di Belmonte, per un bizzarro testamento paterno, concederà la sua mano e le sue ricchezze al pretendente che indovinerà in quale dei tre scrigni, uno d'oro uno d'argento uno di piombo, sia contenuto il suo ritratto. E il benefico Antonio, ch'è dovizioso ma non ha contanti perché tutti i suoi averi sono investiti in imprese di commercio oltre mare e oltre oceano, procura i denari all'amico facendoseli dare dall'usuraio ebreo, col «buffo patto» che, se non lo pagherà alla scadenza, gli lascerà prendere una libbra della propria carne.

Quel che succede poi, non è chi non lo ricordi. Mentre Bassanio, riamato amante fra tanti pretendenti risibili o goffi (il principe di Marocco, il principe d'Aragona) vince la prova, e ottiene la mano di Porzia, tutti i vascelli del mercante, a Oriente e a Occidente fanno naufragio; Antonio rimane senza un ducato, alla scadenza non paga, e Shylock lo cita al tribunale del Doge. Invano Bassanio, che le nozze con Porzia hanno fatto ricco, offre all'ebreo il triplo della somma: Shylock è inesorato, vuole la libbra di carne. È allora che, dallo studio di Padova, si presenta a giudicar la causa davanti al Doge un giovine giurista col suo segretario: costoro non sono altri che Porzia e la sua ancella Nerissa, camuffate in un travestimento virile che, secondo la convenzione della vecchia Commedia italiana, deve renderle irriconoscibili. Il misterioso giudice, tentate invano tutte le vie di conciliazione, pronuncia infine la sua sentenza: sì, la libbra di carne è di Shylock, che è invitato a prendersela; ed egli già leva il coltello. Ma il contratto dice carne, non dice sangue: se egli per prendersela spargerà una sola goccia di sangue cristiano, sarà, per le leggi di Venezia, condannato a morte. Ancora: non ha l'ebreo, con quel contratto, attentato alla vita d'un cittadino veneziano? In tal caso, la legge stabilisce che tutti i suoi beni siano confiscati, metà a vantaggio dell'offeso, metà allo Stato.

Shylock è dunque battuto, spogliato, sconfitto: non avrà la sua vendetta, e per di più perderà tutto il suo. Solo se si farà cristiano gli sarà accordata in grazia una parte dei beni; ma col patto che, morendo, egli li lasci a Lorenzo, il giovine cristiano che gli ha sedotto e rapito l'amor suo più puro, la figlia Gessica. Così, annientato l'ebreo, la felicità degli amanti ha libero corso: Porzia con Bassanio, l'ancella Nerissa con l'amico Graziano, Lorenzo con Gessica. E l'atto quinto, tutto svolto sul labile pretesto di una storia di certi anelli che portano a riconoscere, nei creduti legali padovani, la bella Porzia e la fida Nerissa, non è se non la beata rappresentazione di questa lirica gioia d'amore.

***

Dunque non un protagonista, ma due antagonisti: Porzia e Shylock. Qui è il contrasto della commedia: tra la figura luminosa della donna bellissima e saggia, con quella sua facondia che incantava Heine, tutta piena di splendenti immagini, incarnazione vivente dell'amorosa rinascenza nostra, e di fulgor veneziano – e la tetra maschera del vecchio usuraio, col suo fosco eloquio tutto irto di rozze citazioni bibliche, di facezie livide, e di metafore ripugnanti.
Abbiamo detto «tetra maschera»: fu sempre così? O non è vero che questo lavoro di Shakespeare, ai suoi tempi e poi per due secoli almeno, venne classificato non fra i suoi cosiddetti «drammi», ma fra le sue commedie? Strani scherzi del genio e delle inattese possibilità che l'opera sua, specie a teatro, offre agli interpreti. Celebre è il caso del *Misanthrope*, che Molière scrisse e interpretò, giurano, come un personaggio comico; mentre noi lo consideriamo il suo capolavoro appunto perché lo sentiamo e interpretiamo come tragedia. Qualcosa di non dissimile è accaduto a Shylock; che dall'epoca elisabettiana in qua una lunga tradizione ha visto ed espresso come un eroe ridicolo, da provocar le beffe se non gli sputi e le sassate, genio malefico ma di commedia e non di tragedia; mentre specie dal Romanticismo in poi, lo si è guardato e inteso con strazio, con angoscia, se non addirittura con pietà. Sicché l'opera, nella sua apparente obbiettività – la famosa obbiettività scespiriana cara a Benedetto Croce –, dopo essersi prestata allo scherno e alla propaganda contro gli ebrei, s'è tutt'ad un tratto spostata di tono al punto, da potersi considerare, almeno secondo alcuni critici, una specie d'atto d'accusa all'antisemitismo dei nostri avi.
E qui non vorremmo davero spinger le cose al punto di dichiarare che in fondo, fra tanti personaggi della commedia – Antonio figura (secondo Reinhardt) equivoca, Bassanio, cacciatore di doti e i suoi rivali, Gessica, traditrice del padre e della razza, e i cristiani in genere, spietati sino alla ferocia – il più simpatico sia Shylock: che tirate le somme non agisce per interesse ma per sete di vendetta, contro chi lo ha sempre spregiato e calpestato; rifiuta i denari, vuole la libbra di carne. Né insisteremo sulla inconsistenza, già rilevata da altri, del cavillo di Porzia: siamo evidentemente nel regno d'un diritto contaminato da usanze barbariche, un giurista romano avrebbe dichiarato nullo il contratto dalla base perché immorale, ma non si sarebbe appigliato all'espediente della goccia di sangue, che non regge: perché, una volta ammesso che Antonio deve una libbra di carne a Shylock, che monta se per dargliela si dovrà, come è ovvio, spargere il suo sangue? e che cos'è la carne, fu già facilmente notato, se non vasi ripieni di sangue? Ma insomma ciò che importa è che il senso della commedia a un certo punto diventa tragico: l'oppresso è Shylock, la grande figura è la sua; in lui geme e impreca, con parole d'inobliabile terribilità, la razza martoriata e maledetta.
Com'è naturale, Max Reinhardt ha inteso ed espresso tutto ciò. Ma per porlo a contrasto coi colori, assai più pagani che cristiani, de' suoi antagonisti, ha puntato sull'incomparabile scenario offertogli dalla città dove si svolgono le scene salienti della commedia: la città dove il reale è sogno e la verità scenografia, Venezia. Non ha potuto però adottare uno scenario già bell'e fatto dal caso, senza che fosse necessario modificarne una linea, com'era stato integralmente possibile a Gino Rocca per il suo Goldoni della *Bottega del caffè*. Reinhardt si è scelto una piazza – lo «squero» presso il campo di San Trovaso – che ha per sfondo un rio, quello d'Ognissanti, cavalcato da un ponte. Di là dal rio, a destra di chi guarda, ha fatto costruire dall'archietetto Torres la facciata d'un palazzo, che sarebbe il «casino» dei signori veneziani; lasciando intatta a sinistra la casa che già c'era, e ch'è divenuta la dimora di Shylock, con una soggetta per gli amori di Gessica. E di qua dal rio, ancora più a sinistra, ha eretto il palazzo di Porzia, che nel testo dovrebbe trovarsi in plaghe favolose e remote – il castello di Belmonte –, ma a cui egli invece ha soppresso qualunque denominazione, collocandolo in un luogo indeterminato. (E questa, diciamolo subito, non è stata forse la sua trovata più felice; perché l'intrigo presuppone ed esige la lontananza di Belmonte, a cui Bassanio deve giungere dopo un lungo viaggio).
Il gioco sapiente delle magiche luci, gl'iridescenti costumi della inesausta Titina Rota e, più ancora, le scintillanti musiche di Victor de Sabata, che la nostra incompetenza si duole di non saper lodare quanto vorrebbe, sono stati i primi strumenti del regista per introdurci nel regno della favola. Ma

non della *féerie* meramente visiva; ché, ripetiamolo, messinscena vuol dire soprattutto arte di insegnare e concertare la recitazione.

***

Max Reinhardt ha «ridotto», come si dice in gergo, il testo; ma senza compiere profanazioni né manipolazioni. Non ha soppresso che due scene di minima importanza, e ha spostato alcune battute di una terza. Ha poi alleggerito, col tagliarne via le ridondanze, molte altre battute, ma sempre lasciando al dialogo il suo netto disegno. E, attenendosi strettamente alle linee della commedia, le ha rilevate con una serie di tocchi accortissimi; frugando in ogni angolo, sfruttando ogni particolare, suscitando un effetto da ogni pretesto; e anche portandone, perché non dirlo?, qualcuno.
La singolarità dello scenario di cui disponeva gli ha suggerito innumerevoli risorse. Egli ha fatto apparire e dialogare e contrastare i personaggi di qua e di là dalle sponde del rio, dalle logge di Porzia e dalle finestre di Shylock, pei declivi del ponte e sull'orlo d'una «vera» da pozzo (altro ornamento naturale della bella scena). Ha fatto arrivare gente in gondola: in gondola, tra un improvviso fiorire di vegetazione, ha collocato gli amanti; da una gondola dogale ha fatto approdare il Doge al giudizio in piazza: per il quale giudizio sono stati scaltramente utilizzati, in una composizione d'augusta solennità, gli stessi gradini del ponte. E che danze leggiadre, che quadri delicati, che sùbiti colpi di scena, che accorte successioni di parole e di note, di silenzi e di scoppi! E, soprattutto, che tremore d'amorosi colloqui, che comiche trovate di scontri moreschi, e che furore di contrasti individuali e corali – favoriti anche dalla svelta, stringente, vivace, italiana e toscana volgarizzazione di Paola Ojetti!
Dal contrappunto delle scene a due, i nostri validi attori, così pronti a intonarsi allo stile d'un maestro quando il maestro c'è, così dilettosi nel compiacimento delle belle voci virili effuse sotto l'aperto cielo, sono bravamente trascorsi ai quartetti, ai sestetti, all'ampia sinfonia delle scene di folle, suscitando brividi, consensi, applausi. Al primo luogo, naturalmente, Marta Abba, così ariosa nelle fulgide vesti di Porzia, così gagliarda e dominatrice nel suo travestimento da giudice con toga nera, occhiali, e tanto di coturni; e Memo Benassi, che in questa sua potente figurazione di Shylock, ad ora ad ora insinuante, cupo, implacato, straziato, disfatto, ci ha forse dato il meglio di sé.
E poi Renzo Ricci, tutto avvampato d'amore e di sdegno nei fremiti del suo Bassanio. E Nerio Bernardi, che serbò una linea così parca ed elegante alla nobile malinconia del suo Antonio. E Andreina Pagnani, tenerissima Gessica, divenuta per l'occasione bruna ma dolce come una colomba. E Carlo Ninchi e Carlo Lombardi, pieni di sapore nei grotteschi atteggiamenti dei pretendenti delusi, Marocco e Aragona. E il tunisino Luigi Almirante, attore di prim'ordine, gustosissimo per semitica unzione nella perfetta sagoma di Tubal, l'amico di Shylock: pareva uno di quegli ebrei che s'incontrano a gemere sulle «mura del pianto» a Gerusalemme. E Laura Adani, la quale non ci era apparsa mai così fresca e biricchina come nella amorosa fisionomia di questa sua Nerissa, ch'era viceversa tutta bionda. E Enzo Biliotti, materiato di piacevole buffoneria nei tratti del suo amante Graziano. E il Menichelli, lo Erler e il Nazzari nella varietà di Solanio, Salarino e Salerio; e il Riva, nell'imponente robone del Doge; e il Sabatini, Lorenzo, che ci dette saggio anche delle sue virtù canore. E, *pour la bonne bouche*, Chichi Palmer, l'attrice sempre pronta a tutto, che s'ebbe un successo personale negli indiavolati lazzi e nelle acrobazie e capriole del *clown* Lancillotto Gobbo.

***

Forse nello spettacolo, e specie nei primi due atti, la sovrabbondanza dei sussidi coreografici e musicali sostituì in alcuni punti, all'interesse drammatico, uno splendore colorito ma freddo. Forse, il tipico metodo del Reinhardt di esprimere teatralità da ogni particolare, l'ha indotto a un processo che talvolta sfiora l'esasperazione, e rischia di sopraffare la progressione dinamica delle scene fermando ugualmente l'attenzione su tutti i dettagli. Non avrebbero nociuto insomma, una minore

insistenza, una più brillante agilità e levità. Ma scene come quelle di Shylock con Tubal, e tutto il vibrante atto del processo, e la bellissima concitazione di quel quinto atto che ha da esprimere l'inesprimibile, ossia la intima felicità delle tre coppie di amanti rappresentata in tre diversi gradi di amore, dettero al pubblico la sensazione di una natura tutt'altro che consueta.
E, malgrado la lunghezza dello spettacolo, spezzato da un solo intermezzo e finito oltre il tocco, il successo fu cordiale. Applausi interruppero molte volte la rappresentazione; ciascuna delle sue due parti si chiuse con consensi prolungati, e con innumerevoli chiamate a Max Reinhardt, al suo eccellente collaboratore Guido Salvini, a Victor De Sabata, a Paola Ojetti, e ai bravi attori.
I quali s'ebbero da ultimo, individualmente, anche le congratulazioni di Sua Altezza Reale il Principe Umberto, che, presente a quest'ultimo degli spettacoli promossi dalla Biennale, fra una corona di Ministri, gerarchi, e grandi nomi dell'arte e dell'aristocrazia, volle stendere la mano a tutti gli artisti, e se ne ripartì in lancia, acclamato a sua volta, al suono degli inni nazionali.

1934.07.23	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le recite del «Mercante di Venezia». La rappresentazione di questa sera in onore degli ospiti baresi*

Campo San Trovaso. Sembrerà quasi strano, fra una settimana, ritrovarlo nella sua composta fisionomia: gli alberi leggeri che zebrano di verde la facciata pallida della chiesa; il sagrato con i peluzzi d'erba tra le pietre; i gatti flosci, stremati, allungati sul muretto, i passanti rari che sembrano trovarsi là solo per entrare e uscire di chiesa: e quel silenzio che si frantuma, a tratti, sotto i martelli dello squero, o al rimescolar delle campane.
Adesso, quasi quasi non lo ricordiamo più; di notte – dov'era silenzio, e ogni passo faceva un effetto strano, e solo la fonte aveva note placide – l'aria pare sobbalzare sotto l'urlo di Shylock che chiama la figlia fuggita; e domani, avranno un bel cantare le serenate, e gli innamorati far gruppo all'imbocco delle calli, e i ragazzi far capriole entro le peate, e le donne intrecciar ciacole dalle finestre: quell'urlo, per chi lo ha sentito, sembrerà per qualche tempo rimanere fermo nell'aria e soprassare ogni altra voce. Come la casa dell'ebreo rimarrà, per chi l'ha vista in queste sere, con quel suo aspetto misterioso, tragico e grottesco insieme. Le donne torneranno a distendere il bucato al balcone dove Jessica lanciava frasi d'amore; i davanzali avranno ancora i loro vasi d'erba menta e di salvia; i bimbi tratterranno il filo di aquiloni accesi: ninne nanne, risate, acciottolii di stoviglie, «fiol d'un can», «distrighite»: ma la casa, anche tornata allegra, parrà ancora l'antro favoloso dell'ebreo, con un occhieggiar di ducati, un odore grasso di cuoi e di tabacco, zimarre appese al muro come farfalloni, strascicar di ciabatte, rovistar di cassetti, starnuti, e tra tanta muffa, il bel viso pallido, assetato, della ragazza che si appresta a fuggire.

Il bar provvisorio, che prelude all'ingresso del teatro fantastico, spalanca nel buio due luci candide come quelle del carrettino dei gelati, e se ne ha un'impressione agreste che basta a confonder le idee: anche le piccole tavole apparecchiate fan pensare alle trattorie di fuori porta, il vino nei bicchieri grossi, foglioline e farfallucce sulla tovaglia, e il pianino meccanico al di là della siepe con «Santa Lucia sul limpido mar…».
Niente di tutto questo: basta che tu volga un poco il capo a sinistra, e ti trovi l'immagine di una Venezia concentratissima in grazia al palazzone che piove giù da tutte le sue finestre una luce d'oro rosato, quella luce così tenera e calda, piena di trasparenze, di guizzi, di sfumature che solo gl'interni veneziani possiedono e dove tutto pare ondeggiare e vaporare come entro un acquario.

E poi, dinanzi alle suddette, spettrali luci del bar, non passano le ragazzette di paese vestite di seta dubbia e creste incomposte di riccioli: ma passano le donne magnifiche che solo Venezia sa dare: donne di quadro, donne di sogno, donne tremendamente terrene, fiorite qui o venute da città d'oltre oceano. Le luci, allora, diventano improvvisi riflettori di ribalta: si avventano su vesti eteree che salgono a lambire spalle tenerissime, avviluppano gonne lucenti che cadono a terra col cirro di uno strascico, accendono visi smaltati, investono chiome di platino, chiome di tenera bambagia, diademi di cobalto, scarpine di argento, mani che volteggiano come piccole colombe di zucchero.
Ben strana processione questa che sfila dinanzi ad una chiesa dove si è spenta da poco una nota d'organo e un grano d'incenso.
Dov'è l'ingresso trionfale del teatro: ingresso che parrebbe inevitabile per accogliere tanta ricchezza?
Invece ci si interna come in un breve andito misterioso, gustosissimo che par condurci in un luogo di convegni segreti. Ma quando l'abbiamo oltrepassato, qualche cosa di improvviso, di ancora non visto – ma avvertito – sembra schiacciarci con la sua strana maestà. È questa, la grandiosa impalcatura per il pubblico, che invade tutto il campo, che si drizza ripida fin quasi sotto il tetto della facciata laterale della chiesa: solenne, immensa. È abbagliante. Tre rampe di scale la dividono: e per esse, in fila […], il pubblico sale: badi a non pestar lo strascico che ti precede, mentre sorreggi il tuo perché non sia pestato. Risatine, guizzi dialettali, frasi in lingua straniera, una *trousse* che si chiude entro una spira di profumi, una scatola di sigarette che si apre alla scelta di due dita gemmate, un giacchettino di lamè che viene agitato in un saluto lontano. Chi pensa che sopra ci sono le stelle? Chi pensa che finestre di appartamenti interi sono state pressoché sepolte da questa impalcatura che ora è tutta una morbidezza scintillante di braccia nude, di gioielli, di riccioli, di velluti e di sete?
Ecco, adesso si oscura, e nel gran silenzio, le pupille si fissano sulla scena d'acqua e di pietra che la luce dei riflettori sembra aver fatto emergere dall'ombra come in un incantesimo. E adesso si avverte la notte, si avverte il cielo aperto, finzione e realtà si fondono per darci intera la magia di Venezia. Si coglie il volo basso di qualche uccello, l'agitarsi di rami in fiore dalle finestre vicine. Poi, più lontano, a tratti, l'urlo di qualche nave in partenza.
Allora vien fatto di pensare anche alle vele che solcano l'acqua: e ci sembra veramente che esse portino alla deriva i carichi del Mercante di Venezia che ora, dalla gondola, lancia il suo saluto agli amici, che gli fan festa dalla spalletta del ponte.

*

Ricordiamo che questa sera avrà luogo in Campo San Trovaso la quarta rappresentazione del *Mercante di Venezia*, nella superba edizione ideata e realizzata da Max Reinhardt con musiche del maestro Victor De Sabata, per iniziativa e sotto gli auspici della Biennale.
La serata sarà in onore della rappresentanza della Città di Bari, ospite graditissima di Venezia, e avrà particolare prestigio dalla presenza dell'on. Araldo Di Crollalanza, Ministro dei Lavori Pubblici, e delle più eminenti autorità di Bari e di Venezia.
Anche questa sera adunque lo spettacolo sarà seguito da un pubblico foltissimo quale si addice all'importanza dell'avvenimento.

*

La terza rappresentazione dell'immortale capolavoro shakespeariano si è svolta ieri sera davanti ad un pubblico magnifico, nel quale abbiamo notato i 250 triestini giunti espressamente dalla loro città a bordo dell'*Ausonia* come diciamo in altra parte del giornale.
Anche ieri sera il successo dello spettacolo è stato entusiastico, ed anche ieri sera il pubblico ha applaudito spesso e calorosissimamente durante l'azione gli interpreti principali e alla fine di ogni atto ha rivolto vibranti ovazioni a Max Reinhardt, al M. Victor De Sabata, autore dei pregevolissimi

commenti musicali, a Paola Ojetti, a Titina Rota, ed agli interpreti tutti: da Marta Abba, a Memo Benassi, a Nerio Bernardi, a Kiki Palmer, a Renzo Ricci, ad Andreina Pagnani, a Luigi Almirante, a Laura Adami, a Carlo Ninchi, al Biliotti, al Menichelli, all'Erler, al Sabbatini, al Lombardi ed agli altri tutti.
Anche ieri si rinnovarono le feste consuete dopo i più suggestivi quadri coreografici e dopo le danze mirabilmente eseguite dall'ottimo corpo di ballo.

1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Riccardo Nobili	*Le ultime rappresentazioni del «Mercante di Venezia». Shakespeare a S. Trovaso*

Cosa ne penserebbe Guglielmo Shakespeare? io mi chiedeva ieri sera al termine della rappresentazione del *Mercante di Venezia*, data come tutti sanno in Campo San Trovaso, uno dei ridotti più tranquilli di Venezia, a sera ricco di benevola penombra, così rara ai gatti ed agli innamorati; ed ora trasformato in un'arena capace di contenere milletrecento spettatori, abbagliante di luce, popolato da un pubblico di scelta qui convenuto per godersi uno spettacolo più unico che raro.
Il dramma era stato abilmente tradotto da Paola Ojetti, una legione di operosi artefici aveva lavorato assiduamente per più di un mese, architetti, artisti e musicisti si erano dati faccenda perché nulla mancasse. Gli attori, tra i migliori nostri, felici di darsi ad un'opera di tutto respiro di erano messi con cuore ed anima al paziente lavorio delle prove. Vigile ed attento direttore impagabile, vigilava su tutto uno dei più noti registi del nostro tempo, Max Reinhardt, un maestro tra i maestri.
Si voleva la perfezione, e, dico la verità, la perfezione è stata raggiunta.
Ed è proprio per questa perfezione forse, così ammirabilmente raggiunta, che io mi chiedeva cosa ne avrebbe pensato l'autore assente, morto, come sapete, trecento settanta anni fa.
Poiché, bisogna pensare che ai vecchi tempi dello Shakespeare le cose erano diverse. Londra aveva due teatri di voga, dei quali lo stesso Shakespeare, raggranellata una certa fortuna, era divenuto il più forte azionista. Un teatro, quello che ebbe l'onore di rappresentare i drammi del poeta inglese, prese il nome dal sito dove era stato eretto, Blackfriars, nome ancora esistente, l'altro presso il Tamigi forse il più popolare era detto il Globe. Ridotti tutt'altro che comodi se dobbiam credere agli scrittori del tempo, ad esempio Ben Johnson; e non dovevano rassomigliare i teatri d'Italia, così presto divenuti veramente degni di questo nome.
Il Globe doveva essere poco meglio di una stamberga. Si dice che il vento vi passasse comodo e che la pioggia raggiungesse la platea senza imbarazzi. Il pubblico frequentatore era in generale rozzo e virulento, e manco a dirlo vociferatore ed imperante; e tale, ad esempio, da bastonare attori e poeti che non facevano il fatto suo. Adusto a correre le vie impantanate di Londra pare che non facesse gran caso della pioggia sulla testa. Pei facoltosi vi erano posti al coperto facenti ala alla scena, in questi, con uno scellino si aveva il diritto di ascoltare in piedi; si poteva però noleggiare uno sgabello con un altro scellino. Dicesi che di tanto in tanto nascessero battibecchi tra la platea ed i privilegiati al riparo dalle intemperie; e che allora dai motti salaci si venisse alle insolenze sin che la platea a corto di vocabolario, *miranda res*, tirasse mele, e, si capisce, non soltanto mele. In platea si bivaccava, si beveva e si mangiava ed è da credere che si facesse tutto il proprio comodo, a tal punto che nel mezzo della platea era stata collocata una botte per ricevere i rifiuti del pubblico. A volte l'aria del teatro, non ostante gli spifferi delle fessure, diveniva asfittica, pestilenziale ed allora si correva ai ripari. Da ogni parte si gridava: Ginepro, ginepro! E giungeva un garzone con un bacile rovente, vi gettava manate di ginepro. Un fumo denso ed acre si sprigionava, tossiva il pubblico, tossivano gli attori ed il rimedio in fatto di molestia valeva il male.

Che il pubblico bastonasse attori e poeti non è poi cosa da sorprendere, se si pensa come proprio in quel tempo la regina Elisabetta soleva bastonare le damigelle di Corte e le faceva strillare per delle ore. Nessuno, si capisce, osava interporsi. Al Conte di Essex, il favorito dei favoriti, perché disattento voltò un momento la testa, la Regina assestò un pugno magistrale nell'occhio.
Anche nei drammi del grande poeta inglese si riflette un poco la rozzezza di quei tempi. Vi sono dei personaggi, e non sempre raffiguranti plebei, ma duchi e conti che hanno veramente gusti cannibali. Gli esempi son varii: ne cito uno di volo. Ricordate nel *Re Lear* quel duca di Cornovaglia che fa legare su di una seggiola il vecchio conte di Gloucester e si diverte a pestargli la faccia spappolandogli un occhio col tacco dello stivale.
Niente di più notevole che rappresentando il *Mercante di Venezia*, finalmente in casa sua e nella cornice più adatta, si avesse a profittare di tutti i mezzi del nostro tempo progredito e valersi di tutte le raffinatezze offerte dal teatro moderno e dalla sua tecnica avanzata.
Né certo si potrebbe parlare d'arbitrio nel dire della fastosa decorazione. L'arte, del resto, non è forse tutto un arbitrio? Direi quasi che l'arte si diverte a volte a dettar delle regole pel […]go di contraddirle alla prima occasione.
Arbitrii e controsensi non mancano neanche alla mirabile opera dello Shakespeare, persino nel *Mercante di Venezia*, e nessuno se ne lagna. Tanto varrebbe rizzar baracca per sapere se egli ebrei erano o non erano, a Venezia al tempo dell'autore. Ed anche chi farebbe un carico a Shakespeare di certe amenità: la leggenda è tolta da un antichissimo scritto, il Pecorone, quasi di pianta, ed in que' tempi mitologici si poteva anche credere ad un concorso di innamorati del genere architettato da Portia, e ad un contratto leonino ed antropofago quale quello con Shylock. Ma nel Cinquecento anzi presso la sua fine, come pare si volesse dall'autore per certi suoi definiti caratteri, potete voi immaginare il nobile consesso: Doge, Inquisitori e Giudici ad ascoltare Portia che proprio da Padova viene per leggere le più amene castronerie che mai fossero udite nel tempio di Temi. Probabilmente andando bene le cose il caso sarebbe stato liquidato così; a Portia rea di aver letto tante scempiaggini, si sarebbe perdonato, ed all'Ebreo si sarebbero dati vari tratti di corda prima di calarlo nei bassifondi delle prigioni a beneplacito etc. etc.
Io naturalmente stimo certi eruditi, dirò così, squisiti, che vagheggiano di sentir Shakespeare su di uno sfondo nudo, ove son dei cartelli che segnano cosa dovrebbe esser lo scenario ed in che posto siano, e non li credo capaci di desiderare una botte del genere di quella del Globe in mezzo alla platea di San Trovaso; rispetto questa loro idea di reclusione e ne sento un po' la ragione, sento infine come nella mente di «pochi raffinati» questo desiderio può divenire plausibile.
Pochi, ecco detta la parola, ci siamo venuti; ma l'arte deve essere il godimento di tutti; arte e vita e vita sana all'aria aperta gridante a tutti la sua sublime parola, risvegliante in tutti un sentimento che è infine vita e progresso.
Cosicché io trovo che in Campo San Trovaso si è fatto benissimo a non ricusare ed un solo mezzo tra quelle forme suggestive che nei nostri tempi evoluti possono attuarsi.
Vera o no che sia la storia fiorentina che ai tempi di Cimabue: tutto un popolo festante portasse la bella madonna in trionfo alla chiesa di S.M. Novella, traendo a braccia per le strade di Firenze la tavola che il pittore aveva terminata; essa leggenda significa ed insegna, dice come tutto un popolo possa divenire artista. E non saranno i cenacoli che faranno tra noi tanto miracolo.
Ed infine che cosa è un capolavoro se non per la sua più o meno varia interpretazione con tutti i suoi diritti in tasca è cosa muta una perla in fondo al mare.
Portate una pittura del Tiziano a far vedere agli Ottentotti, o meglio a qualche tribù dell'Africa e vedrete.
E la musica con tutto il suo grande mistero intesa da tutti non ha essa necessità del consenso della interpretazione, di un tutto che ne metta in evidenza le bellezze?
Si racconta come un giorno il violinista Sivori traversando nel Sud America il Paranà con piroga guidata da due indiani, fosse tentato di provare l'effetto della sua musica sui due conducenti la barca. Trasse dalla busta il violino e si mise a suonare uno dei pezzi più dolci e melodici dello Chopin. Dopo un poco i due si misero a far boccacce e stiramenti. Uno che accompagnava il Sivori

e conosceva la lingua degli indigeni, gli disse: Maestro riponete il violino, vi vogliono buttare in acqua dicono che siete il Diavolo. L'interpretazione c'era, mancava il resto.
Revenons à nos moutons.
Tutti siamo d'accordo sul fatto che il *Mercante di Venezia* sia un capolavoro, crediamo che ai tempi dell'autore l'opera fosse gustata ugualmente e che la fantasia supplisse a certe manchevolezze materiali della scena, proprio come ad un fanciullo può supplire la immaginazione a persuadersi, con una granata tra le gambe di trovarsi a cavallo. Ma non si vede la ragione per la quale proprio qui a Venezia così esuberante di vita e di colore si debba porre in disparte uno solo dei mezzi che noi possediamo.
Tutto ciò riguarda intendiamo, la parte decorativa, accessoria; per gli attori la cosa è ben diversa, essi creano sulle parole il loro personaggio. Ed è proprio su questo ove il progresso non entra affatto o vi entra relativamente.
E mi piace di citare a questo proposito le belle parole dette al Reinhardt:
«Noi possiamo oggi volare, vedere, udire attraverso gli oceani, ma la distanza per giungere sino a noi, è astrale. L'attore è sulla giusta via. Con la luce del Poeta egli scende negli inesplorati abissi dell'anima umana la sua propria anima, per tramutarsi misteriosamente. Egli è scultore e scultura nello stesso tempo. Nessuna finzione v'è nel suo lavoro, ma rivelazione. Egli è l'essere al confine più eccelso fra la verità e il sogno».
Quest'ultimo il quadro, il resto è la cornice.
Cosa ne penserebbe Guglielmo Shakespeare?
Ecco, a conti fatti, io credo che se l'Autore fosse stato con noi in queste sere in Campo San Trovaso, avrebbe finito per dare una bella stretta di mano all'inglese, agli attori ed a Max Reinhardt il *deus ex machina* dello stupendo spettacolo.

1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le ultime rappresentazioni del «Mercante di Venezia»*

Ricordiamo che questa sera avrà luogo in Campo San Trovaso la penultima rappresentazione del *Mercante di Venezia* nella superba realizzazione di Max Reinhardt con commenti musicali di Victor De Sabata.
Le repliche dello spettacolo sono, purtroppo, alla fine. Una compagnia di eccezione qual è quella che interpreta questa magnifica edizione del capolavoro shakespeariano, non può stare unita lungo tempo neppure in un periodo nel quale la vita teatrale italiana si può dire in riposo. Essa annovera infatti nei suoi ruoli alcuni capocomici i quali debbono trovarsi in questi giorni nei centri di adunata per formare le loro compagnie per la nuova annata teatrale.
Giovedì sera 26, pertanto, il *Mercante di Venezia* verrà rappresentato per l'ultima volta. E questo deve essere tenuto presente da quanti, non avendo ancora goduto il fastoso ed interessantissimo spettacolo, abbiano intenzione di assistervi.
La richiesta di posti per queste due ultime recite è stata in questi giorni fervidissima, il che assicura che anche queste due ultime manifestazioni del fortunato Festival di teatro della XIX Biennale saranno seguite da un pubblico imponente.

1934.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Riduzioni pel «Mercante di Venezia», ai soci della Croce Rossa*

Si ricorda ai Soci della Croce Rossa che desiderino assistere a prezzo ridotto alla rappresentazione di stasera del *Mercante di Venezia* di presentarsi non più tardi delle ore 11 di stamattina alla Sede del Comitato (Ponte Canonica) con l'importo dei biglietti a prezzo ridotto del 20 p.c. (L. 20, anziché 25 per i secondi posti).
I biglietti verranno poi consegnati ai rispettivi acquirenti, nel pomeriggio di oggi, dopo le ore 16, alla sede del Comitato stesso.

1934.07.29	«L'Illustrazione Italiana»	Anno XII, n. 30	*Il mercante di Venezia*	Marco Ramperti	*Teatri. Il «Mercante di Venezia» a Venezia – Bilancio d'una festa – «Gastu visto i baloni?»*

Unanimi e cortesi, gli spiriti della Serenissima si sono fatti incontro al grande corteo celebrativo che Max Reinhardt, in Venezia, dedicava a Venezia. Fu, questa festa, nel nome di Guglielmo Shakespeare, e prese il titolo da una commedia. Le campane l'annunziarono per quanto poté risonarne la laguna; seicentomila lire furono spese; avvampò nell'attesa il popol tutto; il cielo stesso, sospese le ostilità della vigilia, concesse la luna, le stelle e quanto alito di scirocco bastasse a dare un respiro alle genti, nonché un palpito, nello scenario autentico di San Trovaso, alle acque del rio e alle ombre delle frasche sui muri. Fu, ripeto, l'Allegoria di Venezia, quale da tempo non vedevamo figurata che nelle tavole dei maestri. Avemmo i cori e le danze, le lanterne e le fiaccole, il corteo dogale dai paggi immagliati, il Carnevale dalle maschere nasute, il Principe di Marocco vestito di bruno e giallo, il Principe d'Aragona ammantato di nero ed oro, il liuto arabo e la mandola veronese, le vere patere dell'etera, e le finte lucciole che aprivano e chiudevano a tempo, quasi a comando del direttore d'orchestra, i loro spiracoli fulgenti. Vi furono duecento persone in scena, e più che duemila a vedere: senza contare gli invisibili, spianti dai comignoli in ombra, da cui non lucevano che le pupille dei gatti scacciati. Quest'aura festosa, per la verità, era anche nel dramma. Era persino nella novella fiorentina che aveva ispirato il poeta britannico. Che dice, ser Giovanni nel *Pecorone*? «*…E tutto quel giorno si danzò e si cantò… si die' nelle campane e negli stromenti… e si fece festa alla Corte per amore di Giannetto*». E allora venissero pure la luna e le lucciole, il tamburello basco e il piffero arabesco, la danzatrice della Scala e il ballerino dell'Estonia. Questa Allegoria veneziana è già, per lo meno nelle apparenze, lo «spettacolo collettivo» che il Capo augura alla Nazione; ed è ancora la «rappresentazione» che la Repubblica, in nome della sua fantasia e del suo fasto, dedicava a un Re di Francia o a una Dogaressa Morosini. E forse saremo fuori dal teatro. Però restiamo nella tradizione; e restiamo nell'illusione. Ora, vi sono divinità che non si adorano se non a scapito di qualche altra.
E il successo, dunque? Sì, c'è stato: vasto, continuo, impulsivo, fragoroso. Una specie di referendum internazionale, m'ha persuaso che lo spettacolo non era spiaciuto nemmeno ai dissenzienti. Un Senatore italiano poté dirmi, è vero, d'avere assistito a un'operetta in due atti; ma i suoi occhi non mi parvero meno rischiarati di quelli di Sua Eccellenza Giordano; per cui le tre ore in San Trovaso furono «tre ore di sogno». Tra i Francesi, Lucien Dubech era accigliato; mentre Emile Fabre se la rideva in quella sua faccia da Barbariccia: ma l'uno e l'altro li sorpresi che battevano le mani. D'alcune signore americane, poi, ch'ebbi vicine alla recita, una mi confidò che le piacevano tanto le gale del giustacuore di Bassanio; mentre un'altra non seppe tacermi che il giovine Lorenzo, in quanto rapitore di fanciulle, l'avrebbe voluto più muscoloso: però entrambe erano soddisfatte; ed anzi acquistarono una cartolina-ricordo dell'avvenimento. C'era l'altra sera nel pubblico, in tutto il pubblico, la particolare ebbrezza che gli dà ormai in ogni siffatto raduno la vista dell'orizzonte liberato: quasi presagio dell'altro orizzonte ideale, che dovrà finalmente aprirsi e chiarirsi sulla notturna confusione della nostra vita scenica. È a questo titolo, credetemi, che tali

spettacoli sono seguiti ed ambiti. La convenzione scenica non è morta, né morta può essere. Ma poiché essa non si rinnova, il pubblico n'è stanco; e cerca arie di brezza all'aperto, in attesa di ritrovare arie di fantasia al chiuso. Altra volta ve lo dissi. Anteo toccava terra per riprendere sue forze. Lo spettatore – lo spettacolo – toccano il cielo per recuperare le proprie. La festa veneziana è stata l'ultima, e la maggiore, delle tante celebrate negli ultimi anni: simili, per l'appunto, alle feste che i maghi offrivano nelle favole ai principi languenti. Qui il mago è Max Reinhardt, e il malato è il teatro italiano. Consideriamo la medicina.

*

Dalla Direzione della Biennale, Max Reinhardt non ha avuto, né poteva avere, i tre milioni che i Castiglioni banchieri si dice prodigassero a Salisburgo per lo *Jedermann*. Però seicento fogli da mille furono spesi: e con una tal somma, non è poi da stupire che l'illustre regista abbia realizzato kun *Mercante di Venezia* assai più ornato di quello che vent'anni fa, al Kunstlertheater di Monaco, egli riusciva ad allestire con due pali e un ferro da gondola. A quel tempo Reinhardt ci dava la sintesi di Venezia: e forse era poco. Oggi egli ce ne dà la parafrasi: e forse è troppo. Non vogliamo dire che qualche aggiunta, trattandosi d'uno scenario veneziano, ci spaventi. Venezia è il paese delle aggiunte. Dal genio umano alla salsedine, e dall'oro dei Bizantini ai lasciti dei colombi, millanta cose hanno contribuito al suo fascino per effetto di donazioni successive. Non rammarichiamoci troppo che ora Max Reinhardt ci metta qualche cosa di suo, dopo i Bizantini e dopo le tortorelle. Soltanto, a fare della nuda croce di San Marco la settima meraviglia, il Tempo regista ci ha messo dieci secoli; mentre per fare di San Trovaso la Venezia, tutta la Venezia sua oltre che della storie e di Shakespeare, Max Reinhardt non ha che venti giorni di prova. E allora egli forza la mano: e in luogo d'un Rinascimento esce un dubbio Barocco, dove a parer stonati non sono soltanto i rocchetti del telegrafo, o le accese pupille dei soriani. In verità quegli ornamenti furon troppi; né il regista illustre mostrò d'intendere abbastanza il monito che uno dei personaggi del dramma, Bassanio, gli esprimeva nella libera ma eccellente traduzione di Paola Ojetti: poter essere l'eccessiva decorazione «un bel velo sopra un sembiante di negra» (*veiling an Indian beauty*), e persino la sponda ingannevole d'un mare traditore. Eccessivo fu questo Carnevale veneziano nel nome di Shakespeare, di cui al vento di sud-est spirarono le voci e i gridi, i concenti ed i fragori. Fra tante finzioni, troppe cose vere parvero finte. L'orchestra superò il canto; nel colore più non ravvisammo il disegno. Potrei pure, in odio ai pedanti, trascurare qualche offesa al gusto o all'esattezza storica; ma neppure se mi si togliesse, come al mercante Antonio, una libbra di carne, saprei nascondere il rammarico che il genio di Shakespeare sia stato sacrificato, più e più volte, ai genietti della coreografia. Perché tacerlo? Dice Graziano, nel dramma, che il silenzio non sta bene che alle vergini decise di restar tali, o alle lingue di porco affumicato. Ma la mia lingua non è né suina né verginale. Ora mi chiedo che sia rimasto, ad esempio, del divino dialogo fra Jessica e Lorenzo nella penultima scena. Il regista ha addirittura tagliato via, alla repliche, tutte le battute di richiamo ai fatti favolosi di Clessidra, di Tisbe, di Didone «in una notte come questa»; richiami mitologici così giusti, così belli (a Bontempelli non dispiaccia), così scespiriani e cinquecenteschi nella loro saccenza ingenua, nel loro svagare in lontananza come veri sospiri d'amanti. E se Reinhardt ha fatto queste sottrazioni, è stato, a scanso di lungaggini rischiose, per compensare le addizioni sue proprie: ma io dubito che l'operazione sia ammissibile, sia dalla legge cristiana che da quella di Shylock. Dubito che i fili dell'arazzo mitico ed arcadico non tradissero il cotone anziché la seta; che il grande quadro di Carpaccio non sfumasse, qua e là, nel quadretto di De Blaas. Che l'onnipotente Max ci presenti, con l'autorità di lire seicentomila, una Jessica bruna e una Nerissa bionda, potrei anche concedere: dei colori non si discute, se anche si tratta di colori che Shakespeare propone, che il regista dispone; ma che Lancillotto Gobbo diventi addirittura il monello veneziano, essendo nato «a Clown», è già licenza più che libertà: tanto più se colui che dovrebbe aver «barba lunga come coda di cavallo», mostra invece le lisce gote d'una donna, anzi d'una fanciulla: Kikì

Palmer. E via dicendo. In linea tecnica, poi, riconosciuto che tutti gli attori furono bene ammaestrati – tutti, meno una – resterebbe a dire che le aggiunte architetture andavano più patinate; che la lontananza di Belmonte da Venezia non fu ottenuta; che delle lucciole equidistanti e brillanti in cadenza, come un corpo di ballo, non potevano che essere scambiate per lanterne: ammesso pure che potessero trovarsi lucciole, e non lanterne, lungo prode sfiorate dalle gondole. Purtroppo, o splendenti vermi, il genio di Shakespeare non spirò abbastanza neppure dai vostri podici luminosi!

*

Peccato: perché forse era di Shakespeare che il pubblico aveva curiosità, più che delle lucciole e dei similori. Tanto è vero che la scena più applaudita fu quella tra Shylock e Tubal: la più spoglia d'apparature, la più svincolata da Max Reinhardt. Questa volta, poi, c'era l'ottima traduzione che dicemmo, adamantina fatica di Paola Ojetti, così lontana dalle ridondanze arcaiche d'un Carcano, come dalle infedeltà d'un Rusconi. Tutto il colore e tutta la musica che ci volevano erano forse là nel testo, così approntato, del dramma. E si dica pure che l'*excellent history* appare ormai, in sua vicenda riassunta da tre fonti diverse, alquanto strana e discorde. Storia d'anelli scambiati e di cofani da indovinello; fiaba dove tutto è incredibile: da un assurdo intervento di Doge in processo, a un collettivo salvataggio di navi collettivamente naufragate in mari diversi. Si dica che i personaggi sono iniqui o sospetti; tutti: dal mercante Antonio, che un mio casto collega chiamò freudiano, a Bassanio cacciatore di dote e a Lorenzo spogliatore d'ogni ricchezza di Shylock: figliuole e gioielli – mentre poi gli Ebrei non valgono meno dei Cristiani: a cominciare da Shylock, che pretende una libbra di carne viva in rivincita d'uno sputo nella barba, per finire a Jessica fuggiasca, a Lancillotto infedele e a Tubal schernitore. In verità, quest'avventura del giudeo «che credea uccellare e fu uccellato» (cose che accadevano soltanto al tempo di Ser Fiorentino) si traduce in un ben tristo duello di forze disumane: le disumanità di Shylock nelle sue prepotenze legali; la disumanità di Porzia nel suo legale cavillo. C'è poi chi gusta, e chi non gusta, il preziosismo verbale onde l'inglese del Seicento traduceva, un po' in ritardo e un po' all'ingrosso, l'umanesimo cinquecentesco di Venezia dotta e corrotta. E però chi negherebbe che, malgrado tutto questo, l'ala del trageda non si levi possente da quasi ogni scena del dramma, e tutti in essa raccolti ci rapisca? Allora, dopo Shakespeare, ma soltanto dopo di lui, siano encomiati i collaboratori: Max Reinhardt, immaginazione e azione comunque sovrane, col suo fido Guido Salvini, brillante secondo; il maestro De Sabata, ch'ebbe il torto di chiamare «affreschi» i suoi commenti musicali, ma ebbe ragione di volerli così ambientali ed espressivi (che gioiello, quell'arrivo del Principe d'Aragona!); Titina Rota, la fata suscitatrice dei costumi; Duilio Torres, l'architetto; Simon Chapiro, il coreografo, coi danzatori di Riga; il maestro Questa, direttore invisibile, coi suoi musicanti; la prima ballerina Poli, e con lei le signorine Colombo, Sala ed Alziati, fino alla piccola Olgiati e alla vezzosissima Ghezzi. Con fatica, dicevamo, s'era riusciti alle prove di tener lontani i gatti, che le musiche sul rio eccitavano singolarmente alle risse ed agli amori: e anch'essi fecero il dover loro, restando zitti le sere di recita; mentre gli attori umani gareggiarono, viceversa, nel farsi intendere anche troppo. Ma, salvo qualche voce forzata – inutile spreco, nella perfetta acustica del campo – che fervore, che impeto, che estro, che gioia di recitazione! Come vibrano, come splendono gli attori italiani, ogni qualvolta li portano fuori all'aperto! Come s'illumina il loro volto, come s'aggrazia il loro passo, come si rassicura il loro contegno; e il gestire divien tutto un'eleganza; il dire, tutto una melodia; il soffrire, tutto uno spasimo! Si direbbe che la presenza di Domine Iddio, là su nel cielo scoperto, li esalti: e allora, se anche si danno un poco d'aria, è per lo meno dell'aria libera; e la stessa baldanza è accettata, la stessa fatuità è felice; direi, quasi, che la stessa presunzione è geniale. È vero che Reinhardt, in una confidenza a un critico, li ha chiamati sublimi? Non so; ma è verissimo il suo grido a Pirandello: – Con attori simili, voi non avete un teatro! –. Si tratta di quegli attori italiani, lo sapete, che recitano sempre benissimo la prima sera, salvo peggiorare subito alle repliche: mentre succede il contrario agli attori di tutto il mondo. Si tratta di quegli attori italiani che sarebbero, nel mondo, ancora i primi, se insieme ad un regista potesse

dirigerli un domatore.

*

Perfetti. Stavolta l'abusata parola quasi si può scrivere. Diciamo, dunque, che tutti furono perfetti. Tutti: meno una.
Ad Arrigo Heine il personaggio di Porzia pareva intessuto coi fili dell'iride. Era un'impressione poetica. Da parte nostra, traducendola in prosa, potremmo convenire che Porzia è un personaggio da fiaba. Ma di quell'alone di magia, di lontananza, di celestialità, restò priva la fronte, ch'è pure sì bella, di Marta Abba. Certo, allorquando la vedemmo salire alla sua loggia di Belmonte, accanto alla fida Nerissa imbiondita per l'occasione; e un ronzante raggio le investì; e un *carillon* in anticipo di tre secoli sorse dalle tenebre ad arpeggiare in loro onore, veramente riconoscemmo le «due donzelle che parevano due agnoli» della novella di Ser Fiorentino. Ma quando, nella giusta esaltazione generale – poiché un'opera siffatta, recata in piazza con le musiche e i cori, non può più essere recitata nei modi che le converrebbero, privata d'ogni ornamento, in teatro – sentimmo Porzia sillabare dimesso, piano – così piano che invocammo gli spiriti della notte, il vento del sud-est, perché neppure una sillaba andasse dispersa – ed anzi in tono ragionativo, quasi che dei concettini cinquecenteschi quali «*E così, pur essendo vostra, vostra non sono…*» fossero invece dei pensamenti pirandelliani, non la riconoscemmo più. Ché se poi ella avesse inteso, contro l'esempio di tutti, di dar carattere realistico alla sua parte, perché allora non assunse voce virile e accento comico nella scena del processo?
Mi convinse invece Nerissa, cioè Laura Adani, pronta e briosa; e anche più Jessica, cui Andreina Pagnani prestò tutta la trasognata remissività che alla fuggitiva e ladroncella per amore conviene; e quanto a Kikì Palmer, riconosco che il totale, clamante plebiscito ottenuto nell'inattesa incarnazione di Lancillotto, fu ben dovuto alla più cosciente e docile delle attrici nostre.
Chi però emerse nella recita fu Memo Benassi. Che questo suo Shylock sia definitivo, bisognerebbe poterlo asserire per virtù di confronti: e, ohimè, mentre i miei confratelli si lamentano di non aver conosciuto Burbage, io debbo ammettere a mia gran vergogna di non aver sentito, tre secoli dopo, neppure Krauss, Schildkraut o Novelli. Mi sia peraltro concessa l'opinione ingenua che di Benassi non si possa far meglio, soprattutto nelle espressioni di collera e di odio – quelle dell'angoscia non mi parvero alla stessa altezza – e nel rivelare, più che il proposito, la fatalità ebraica dell'usura: quell'usura cominciata ai danni di Labano fin dai tempi del pio Giacobbe. Non meno inappuntabile mi parve l'Almirante nel suo torto, adunco Tubal; mentre il Graziano di Biliotti mi sembrò anche più rigido del suo Caffettiere nella *Bottega* goldoniana. E quella schiera di giovani veneziani, pomposa d'abiti e di linguaggio, che pareva tolta via da una Cena di Bonifazio o da una cronaca dell'Aretino! Cantandolo [?], dissi, un po' tutti: ma a ragione. In una rappresentazione siffatta *chi no canta xe mato da ligar*, come nel precetto lagunare. E così, né Ricci, Bassanio, avrebbe potuto essere più grandeggiante e fiorito; né il Bernardi, Antonio, più accorato in una melanconia di sguardi che veramente, parevano seguire a distanza dei vascelli sul mare; né Tino Erler meglio poteva lanciare al vento il saluto di Salarino ai velieri «come dame sfarzose»; né il Menichelli meglio atteggiarsi; né il Sabatini meglio intonare le sue parole e le sue strofe. M'ero ripromesso, alle prove, un grande successo personale per Gino Sabatini: ma la sua parte fu di quelle sacrificate, e non certo con pieno diritto, alla recita; e così, soppresso il delizioso canto sfumato in melologo della penultima scena, il bel Gino andò eclissato fra le ombre. Chi mi resta ancora da menzionare? Carlo Ninchi, che sulle fistole arabesche pronunziò con sì fermo vigore la tirata del pretendente moro. E Carlo Lombardi, prence d'Aragona: tocco sull'orecchia, mantelletta sulle spalle, lo strascico abbandonato ai paggi (perle e risate si perdono per la via); Carlo Lombardi, dico: attore immancabile e impagabile, per sua larga prestanza conquistatrice, in queste recite di vasto campo. E il Riva, ottimo Doge. E il Nazzari, altro della brigata godereccia. E, infine, il giovine Max Allori: al quale, come nella *Bottega del caffè*, toccava qui di fare grandi corse e gettare grandi urlate: parti di buon augurio, dopo tutto, per chi ha speranza di far della strada diventando attore di grido.

*

Nel mio referendum internazionale sull'esito della rappresentazione, mancava una voce di popolo. L'ho udita – o m'è parso – mentre me ne tornavo pel vecchio *squero*, cessate appena le acclamazioni rivolte prima a Max Reinhardt e ai suoi attori, e quindi al Principe Umberto, che lasciava San Trovaso fra gli inni della Patria e lo sventolio dei gonfaloni. Si spegnevano ad una ad una le lampade, le fiaccole. Non era rimasta lassù che la luna, un po' triste di sentirsi così incredibilmente genuina. E uno della calle, che veniva dall'aver rubato la recita da un abbaino, diceva ad un altro, quasi che invece da uno spettacolo tornasse dalla festa del Redentore: «*Gastu visto i baloni?*».
Baloni meravigliosi, quelli che han parato il *Mercante di Venezia* nel Campo di San Trovaso. Ma io penso che il volto di Porzia non si scoprì dentro il cofano d'oro, e neppure dentro quello d'argento: ma solo in fondo a un vaso di piombo, che certo valeva meno di seicento mila lire.

1934.08.00	«Comœdia»	Anno XVI, n. 8	*Il mercante di Venezia*	Carlo Lari	*Il Festival del teatro a Venezia*

Verso un più vasto programma, e cioè quello di «riunire a Venezia le formazioni più caratteristiche d'arte drammatica delle varie Nazioni nelle quali il teatro abbia una vita propria e un proprio accento» (il virgolato appartiene ad una nota che per recare la sigla del capo dell'ufficio Stampa della Biennale odora in certo qual modo d'ufficiosità); ed inoltre (aggiungo io, agevolmente interpretando dai primi segni lo spirito dell'iniziativa) di presentare con specialissimo riguardo quanto di più significativo abbia prodotto in fatto d'arte scenica il nostro Paese, la Biennale, con il Festival Internazionale del Teatro, ha mosso or ora un primo passo. Aggiunge infatti quella nota:
«II progetto non ha avuto e non poteva avere immediatamente un'apparizione integrale. Far convergere a Venezia, da tutto il mondo, formazioni teatrali organiche, registi, attrezzi, è un problema ben più arduo che riunire spartiti, direttori d'orchestra e solisti, o pellicole cinematografiche. L'impresa domanda un'organizzazione tanto più solida, vasta e complessa, in quanto la Biennale tende a conferire alle partecipazioni collaterali lo stesso carattere ufficiale che tale partecipazione assume per le arti figurative».
Tutto ciò significa che si tende ad ottenere, come si è già ottenuto per la pittura e la scultura, e in parte per la musica e la cinematografia, la presenza di ogni Nazione «con un materiale artistico e con un personale scelti ed inviati direttamente dai rispettivi Governi ed a proprie spese».
Saggio programma. Quest'anno invece – inizio laborioso e dispendioso – lo sforzo è stato compiuto per intero dalla Biennale, alla quale si deve riconoscere il merito di essersi prontamente inquadrata in quel vasto movimento che, con lo scopo di avvicinare il popolo all'arte, si è iniziato da qualche tempo in Italia. Ognuna delle imprese che a rendere vivo ed efficace quel movimento concorrono, ha una sua distinta fisionomia che le deriva dal gusto e dalle aspirazioni in cui è sorta e si svolge.
A Firenze, l'anno scorso, la fantasmagorica rappresentazione del *Sogno d'una notte d'estate* nel giardino di Boboli, e quella così vibrante per misticismo della leggenda medioevale di *Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce, non raccolsero soltanto spettatori scelti, specialmente interessati all'avvenimento d'arte, ma richiamarono il popolo in massa, il quale col suo schietto entusiasmo, e con la giovanile esuberanza che è di tutte le folle portò, per cosi dire, un diretto contributo di vita agli spettacoli.
Uguale copia di vibrazioni è lecito aspettarsi dall'annunciata rappresentazione del *Savonarola* di Rino Alessi in Piazza della Signoria, durante il venturo Maggio Fiorentino. E chi sa a quale grado di solennità potrebbe assurgere domani una rappresentazione che nello sfondo eroico di Roma evocasse i fasti della Romanità e dei Cesari!

Sarebbe assurdo che si fosse chiesto altrettanto o poco meno alle recenti manifestazioni veneziane. La raccolta intimità del «campiello» e la grazia sorridente, e la festevolezza pittoresca del teatro goldoniano non sono fatte per suscitare emozioni profonde, ma per accarezzare l'occhio e dilettare lo spirito. Esercitazioni di buon gusto che riescono tanto più efficaci quanto più sono compiute nel raccoglimento di un ambiente che non sia attraversato da raffiche violente di passioni e di troppo vivi entusiasmi.

E neppure quando il «campiello» si allarghi in un «campo» ed a Goldoni si sostituisca Shakespeare, (uno Shakespeare che addolcisce mirabilmente il suo temperamento di poeta tragico nella fantasia fiabesca e nell'idillio), si potrà ottenere per questo un clima nel quale la grande folla possa respirare appieno.

Ma ciò non toglie che le rappresentazioni di Venezia, appunto per la fisionomia che l'ambiente nel quale si sono svolte e lo spirito col quale sono state volute e realizzate ha loro impressa, non abbiano un particolare ed apprezzabilissimo significato; e che ad esse si possa negare il merito di un contributo più che valido al movimento di cui è stato detto, e che, soprattutto di alcune fra esse, si voglia e si possa offuscare la fresca e smagliante bellezza.

Ho già avuto altrove occasione di rilevare come avvenimenti teatrali di questo genere e di questa importanza, fossero destinati a risollevare fra il pubblico un entusiasmo che per troppe delusioni sembrava sopito, a rinfocolare una passione che i disfattisti del teatro si ostinavano a dichiarare spenta.

Per un mese, Venezia ha rivissuto ardentemente la sua bella passione teatrale. Ha ospitato i più reputati artisti del mondo, registi famosi, letterati, commediografi, uomini di teatro accorsi da tutti i Paesi. Ogni questione che alla vita e al fiorire del teatro si connetta è stata risollevata e agitata. Basi di nuove iniziative sono state gettate; si sono stabiliti accordi, sono stati formulati programmi. E si è venuto a creare fra il pubblico e gli artisti, attraverso un più diretto contatto, nei ricevimenti, nelle riunioni, alle prove, dappertutto insomma, quella comunione spirituale per la quale davvero il pubblico ha potuto appassionarsi alla fatica dell'artista ed intendere il suo nobile tormento.

E da Venezia è partito e s'è irradiato ovunque un fluido di rinnovata fiducia e d'entusiasmo.

A provocare questo clima e a dare agli avvenimenti una pronta risonanza mondiale, ha contribuito indubbiamente con l'attiva e generosa preparazione del Festival e con l'autorità del nome la Biennale Veneziana.

***

Fra due rappresentazioni come quelle della *Bottega del Caffè* nel campo del Teatro a San Luca e del *Mercante di Venezia* nel campo di San Trovaso, si sono inserite, come una parentesi, le recite delle tre commedie premiate al Concorso d'arte drammatica della Biennale. Mi riferisco ancora alla citata nota: da essa si apprende che questa breve serie di rappresentazioni deve essere considerata il nocciolo del Festival teatrale di Venezia. Quanto a questo affare del nocciolo avrei qualche cosa da dire. Per essere il nocciolo quella parte del frutto che contiene il seme, cioè il prodigio divino della fecondità, s'ha da credere che alla parola siasi voluto dare un significato di importanza essenziale.

Ora, così come il Festival è riuscito quest'anno, come è stato organizzato, e come, salvo contrordini, sarà organizzato in avvenire, non si potrà mai ottenere che quella parte del Festival alla quale è riservato il compito di agguagliare la mostra contemporanea delle arti figurative di fronte alle mostre retrospettive (le mostre retrospettive furono quest'anno, nel Festival Teatrale, la commedia goldoniana e quella di Shakespeare) venga ad assumere un'importanza preponderante.

Dal primo esperimento è venuta fuori una commedia: quella del Bevilacqua, *La padrona del mondo.*

L'altra commedia italiana prescelta dal Concorso, *La barca di Caronte* di Mario Chiereghin, se pur meritevole dell'attenzione benevola dei Commissari, è risultata alla recita soltanto un'intelligente esercitazione letteraria di un giovane che possiede tuttavia qualità singolari di drammaturgo e che rivela una preparazione seria.

La commedia straniera, *Un signore che passava* dell'americano Larry Johnson, nata a New York una diecina d'anni fa, vissuta prosperamente, a quanto si dice, nel suo paese d'origine, non mi sembra, ad onta del suo successo, che abbia tali doti da farla degnamente figurare in un Festival Internazionale.
È una commediola che reca già i segni della sua età e che non si distingue né per originalità, né per arditezza, e neppure per una tecnica raffinata. Può allinearsi, per far numero, nel repertorio di una Compagnia, ma non può essere un'attrattiva in un Convegno come quello veneziano.
La Padrona del mondo invece è una commedia costruita robustamente, tutta attraversata da un nervosismo che le dà forza e carattere, la quale tende ad inserirsi, per il suo significato e per la mèta cui tende, nel grande quadro di una rinascita spirituale ed artistica. Bellezze, queste, più intraviste che completamente godute alla rappresentazione; e non per mancanza di buona volontà e neppure di abilità degli attori, ma per la mancanza di un senso ordinativo nella regìa, che è quello da cui nasce lo stile, per cui si stabilisce un clima.
Ed ecco che si rientra, a questo punto, nel tema dell'organizzazione. Perché questa parte contemporanea del Festival diventi veramente il nocciolo di esso, bisogna che la Biennale si ponga e risolva parecchi problemi.
Chiedere, nel mese di luglio, utile contributo per il Festival alle Compagnie Drammatiche regolarmente e di loro iniziativa costituite, mi sembra sia come vociare nel deserto. Le più e le migliori sono sciolte da una trentina di giorni; e le poche in questi mesi roventi costituite non hanno vere e proprie pretese artistiche. Si propongono di superare la canicola recitando commedie possibilmente allegre nelle città balneari e nelle così dette stazioni climatiche. I grandi artisti sono quasi tutti assenti: qualcuno prende il suo meritato riposo, qualche altro ancora suda e spasima sotto il riverbero dei riflettori nei teatri di posa e sotto il sole cocente, mentre si girano gli «esterni». In questo periodo si può fare assegnamento su buoni complessi, ma non su complessi d'eccezione come l'eccezionalità della circostanza esigerebbe.
La Compagnia di Paola Borboni, giovane e ardimentosa capocomica, e quella che si chiama del «Teatro Comico » la quale riunisce Dora Menichelli, Rossana Masi, il Migliari, lo Stival, il Roveri, che hanno preso parte al Festival, sono infatti buone compagnie le quali possono degnamente figurare in circostanze normali, ma che sono nell'impossibilità di reggere il confronto con i formidabili complessi riuniti quest'anno a Venezia.
Di qui la necessità o di un ritocco nel calendario del Festival, o, meglio, di provvedere, da parte del Festival stesso, a formazioni per realizzare scenicamente quelle opere contemporanee destinate a costituire il nucleo della manifestazione.
E per ciò che si riferisce alle opere non sarebbe forse inopportuno che oltre all'indire un concorso, dal quale dovrebbero presumibilmente scaturire le giovani forze ignote, fossero diramati inviti – proprio a somiglianza di quello che si fa dalla Biennale per i pittori e per gli scultori – ai nostri più noti scrittori teatrali.
Così il Festival si assicurerebbe, anche per il suo nocciolo, attrattive le quali varrebbero a mantenere le manifestazioni sempre sullo stesso piano d'interesse dall'inizio alla fine.
Il che, credo, sia nelle aspirazioni e nei propositi degli ardimentosi organizzatori della riunione.

***

Non si poteva pensare ad un Festival del Teatro a Venezia senza che a Carlo Goldoni fosse riservato il posto d'onore. È il Goldoni infatti che ha aperto il Festival. E prima ancora di riapparire, malizioso e ridente, per bocca dei suoi personaggi in una delle sue più saporite vicende comiche, il grande commediografo è stato evocato da Renato Simoni, in una conferenza che per la sua originale sostanza è destinata ad essere la base di nuovi e interessanti studi goldoniani. Il Simoni ha parlato del Goldoni nei suoi rapporti con gli attori, precedendo Silvio d'Amico, il quale ha trattato, con sottile acume e con la riconosciuta sua dialettica, dell'arte e della morale in Goldoni, mentre l'Ortolani, studioso goldoniano fra i più autorevoli, intrattenendosi sulla fortuna dell'opera di lui, ha

chiuso il ciclo delle conferenze che sono state tenute, durante il Festival, nel teatro che al nome del Goldoni s'intitola.
I discendenti e gli eredi di quel nobiluomo Francesco Vendramin, (il quale tenne il Goldoni legato al suo Teatro di San Luca dal 1755 al 1765 spesso discutendo col Poeta con minuziosa severità e con oculata circospezione amministrativa, fiero e dritto nella dignità del suo nome ma di continuo vigilante al proprio utile) dopo una lunga parentesi durante la quale il Teatro si chiamò Apollo, si decisero a dargli il nome glorioso del riformatore della commedia.
Nel piccolo campo che fiancheggia dal lato sinistro il Teatro che vide il Goldoni nel periodo più fecondo della sua attività di scrittore e di regista, Gino Rocca, facendo il suo «debutto» come maestro di comici, ha messo in scena *La bottega del Caffè*.
Cosicché con le conferenze e con questa rappresentazione, Venezia ha pagato il tributo di riconoscenza ad uno dei suoi figli più illustri. Lo ha pagato onestamente, con oro sonante, con zecchini che non calano di peso – oratori scelti con cura fra i più reputati di tutta Italia, un regista alle sue prime armi ma per altri aspetti della sua intelligente attività arcinoto, stimato e simpatico, attori che sono il fior fiore della scena italiana – ma, come già il nobiluomo Vendramin, non ha largheggiato. Senza nuocere alla varietà delle rappresentazioni, tutta la «mostra retrospettiva del teatro» poteva quest'anno essere dedicata al Goldoni.
È un'idea, questa, che mi è suggerita dalla simpatia che la rappresentazione della *Bottega del Caffè* seppe suscitare, e alla quale mi ha riportato in certo modo Giuseppe Ortolani quando nella sua conferenza si è augurato di veder realizzato a Venezia un ciclo di rappresentazioni goldoniane.
Ed è un'idea che ha vecchie radici: nel 1928 Luigi Pirandello, parlando con Alberto Zajotti, il quale riferì il colloquio nel «Giornale d'Italia», ebbe a dirgli: «Perché mai non organizzate annualmente a Venezia una stagione di commedie goldoniane? Ora l'affetto per Carlo Goldoni rinasce un po' dappertutto, tanto è vero che persino Max Reinhardt sta lanciando in Germania un'edizione della *Locandiera*».
Già assai prima del 1928 il Goldoni era popolare in Russia e lo Stanislawski (*sic*) aveva messo in scena più di una commedia del Nostro; e dal 1928 in poi anche Max Reinhardt ha avuto ancora occasione di rimettere le mani – come si è visto di recente anche da noi in Italia – nell'opera goldoniana con la realizzazione del *Servo di due padroni*.
Autore, dunque, esportatissimo, il Goldoni avrebbe offerto il modo di mantenere il carattere d'internazionalità che la riunione veneziana vuol avere. Registi e formazioni artistiche di ogni Paese avrebbero potuto affiancarsi ai nostri maestri di scena, mostrandoci in una pittoresca varietà d'interpretazioni come Goldoni possa essere rappresentato a seconda delle varie sensibilità artistiche con le quali si pone a contatto.
Nella produzione del Goldoni esistono, del resto, non meno di tre o quattro commedie che potrebbero essere rappresentate all'aperto, dando occasione a veri e propri spettacoli.

***

Gino Rocca ha visto un Goldoni realistico ed umano. Egli si è attenuto alla tradizione. Ed ha avuto cura di non staccarsene che per quel minimo che gli era imposto dalla speciale circostanza di una rappresentazione goldoniana all'aperto: poche pennellate di sopra-colore sul colore già brillante della commedia.
Il «campiello» del Teatro di San Luca, così opportunamente prescelto dal Rocca, ha bensì per volta il cielo stellato ma rappresenta quanto di più raccolto e per conseguenza di più adatto ad una rappresentazione goldoniana si possa immaginare. Uno scenario naturale squisitamente teatrale che si sarebbe potuto chiudere, così come si trova, fra le quinte e l'arco scenico senza che tra il fondale e i laterali venisse a crearsi una minima disarmonia. Tutto a posto sulla scena: a sinistra la locanda; in faccia, a pian terreno, la bottega di quel prodigio di saggezza che è il caffettiere Ridolfo e su, al primo piano, la «biscazza» di quella buona lana di Pandolfo con le stanze che si aprono su una terrazza in cui durante la recita sarà preparato il pranzo che il troppo generoso Eugenio offre ai suoi

spogliatori quando costoro hanno avuto la furberia di fargli vincere sei zecchini, e dalla quale, chi sa quante volte, si sarà affacciato a riposarsi delle feconde artistiche fatiche, il mite Giacinto Gallina che per molti anni occupò quell'appartamento; lì accosto, la casa della ballerina Lisaura, e giù, nello stesso stabile, la bottega del parrucchiere. A destra, Gino Rocca ha immaginato una quarta bottega, quella di un rivendugliolo, per definire il quadro.

In un ambiente così vero, ogni deformazione dell'opera goldoniana sarebbe stata inopportuna.

Per mantenersi rigidamente in quest'atmosfera di verismo, il Rocca ha voluto che la parte del gentiluomo napolitano Don Marzio fosse sostenuta da un attore nato e vissuto ai piedi del Vesuvio; ed ha prescelto un attore illustre: Raffaele Viviani. Tutti sanno ormai, per confessione dello stesso Goldoni, quali furono le ragioni che lo spinsero ad eleggere Napoli come patria del protagonista di questa commedia. Non certo perché egli attribuisse particolarmente ai napolitani le cattive qualità del maldicente, borioso, intrigante e millantatore Don Marzio, ma perché non desiderava che tali qualità fossero supposte in un veneziano. È da osservarsi inoltre che proprio in questa commedia, dovendo presentare un altro carattere tutt'altro che simpatico, quello del baro Leandro che vilmente ha abbandonato la moglie per spassarsela con una ballerina, il Goldoni lo immagina «foresto», di Torino, e che veneziani invece sono Ridolfo, una perla di uomo, ed Eugenio, sventato e dissipatore, ma bravissima persona, pronto alla prima occasione a ravvedersi.

La commedia reca indubbiamente i segni della sua derivazione dalla vita. Da quella vita che diventò per Goldoni, quasi per istinto, materia di trasfigurazione teatrale. Il Goldoni scrisse per i comici, e soltanto nell'ispirazione viva che dai comici gli veniva, come ben disse Renato Simoni, egli trovò l'opportunità e la forza di darsi al teatro. È il Pantalone Darbes che va a scovarlo a Pisa, dove s'era dato all'avvocatura, e lo risospinge verso il teatro dal quale s'era allontanato. Le commedie che egli scrisse quando si trovava lontano dagli attori sono le sue meno felici. Egli deve vivere in mezzo ad essi, vederseli sempre dinanzi, scoprire le loro debolezze, indovinare i loro difetti e le loro qualità per creare i caratteri che essi dovranno poi rappresentare. Quando Silvio d'Amico afferma che il Goldoni non mosse dalla vita al teatro, ma dal teatro alla vita, poiché egli vide la vita come spettacolo e come tale la ritrasse, non nega in sostanza che esistano elementi di vita, cioè di realtà, nel teatro goldoniano: poiché ogni artista, quando trasporti nell'opera d'arte un'essenza umana, effettua una vera e propria trasfigurazione, secondo il proprio estro e il proprio temperamento.

Paolo Ferrari ha un gran merito: di aver risuscitato l'amore per gli studi goldoniani (sono del suo tempo le ricerche erudite del Camerini, dello Spinelli, del Martini, del Masi) e di aver riportato sulla scena molte commedie di lui, dopo il gran successo del *Goldoni e le sue sedici commedie* e dopo i suoi rifacimenti goldoniani. Infatti, *Amici e rivali* del Ferrari non è che una riattazione del *Vero amico* e *L'amore senza stima* segue le tracce della *Moglie saggia*.

Ed è pure del tempo del Ferrari una famosa mistificazione. La Compagnia Pietriboni rappresentò *L'egoista per progetto* come una commedia rimasta prodigiosamente inedita, del Goldoni. Qualche critico e il pubblico abboccarono all'amo. Ma un critico illustre e competente, Yorick, negò recisamente che la commedia, la quale ebbe tuttavia fredda accoglienza, potesse appartenere al Goldoni. Si seppe più tardi che la commedia era stata scritta da Parmenio Bettòli.

Il Ferrari, dunque, amava il Goldoni e lo intendeva. Ricordate come egli nell'ultima scena del *Goldoni* fa fiorire dalla situazione stessa della commedia e dai personaggi che in essa agiscono – cioè dalla vita dal Ferrari riprodotta – i titoli delle sue sedici commedie nuove? C'è in questo artificio scenico la rivelazione di un convincimento sicuro.

La bottega del Caffè ha conservato tutto il suo profumo nella bella rappresentazione veneziana. Nel «campiello» gli attori, per quel prodigioso senso di adattamento che è una qualità fra le più preziose dei comici italiani, si sono trovati subito a loro agio. Quale complesso di attori! Tipicamente napolitano, il Viviani dette a Don Marzio le caratteristiche della maldicenza (superando per questo, come si è visto, le stesse intenzioni del Goldoni, il quale d'altra parte avrebbe voluto che altri lati del carattere fossero rilevati, mentre dal Viviani, preoccupato di rimanere napolitano, non furono), recitò con quel vigore espressivo e caratteristico che dà forza ed evidenza ad ogni sua creatura scenica.

Non è qui il luogo di soffermarci per un esame minuzioso e particolareggiato della interpretazione di ciascun attore. Quando siasi detto che accanto al Viviani erano attrici come Andreina Pagnani, personificazione ideale della grazia e della femminilità goldoniane, Kiki Palmer, ormai esperta nel raffigurare ballerine del Settecento (con intelligente disinvoltura ella è passata dalla Barberina nella *Ballerina del Re* alla Lisaura goldoniana), Cesarina Gheraldi, armoniosa e quadrata attrice; ed attori come Renzo Ricci, uno dei nostri migliori, Luigi Almirante, così nero e tortuoso Pandolfo da far sentire il bisogno di abbottonarsi a incontrarlo per la strada, Enzo Biliotti, caratterista fra i più pregiati, che ha buona dimestichezza con il Goldoni, Carlo Ninchi, un imponente Leandro, Emilio Baldanello, il garzone Trappola, che non tradì lo spirito della maschera dalla quale egli deriva; quando, dunque, tutto questo siasi ricordato, si sarà detto quanto occorre per indovinare quale armonioso quadro sia stato da essi composto, sotto la guida di Gino Rocca.

***

Shakespeare ha chiuso il Festival. Soltanto il nome del grande Poeta tragico denuncerebbe a sufficienza il proposito degli organizzatori di questo convegno: che deve essere stato indubbiamente quello di dare alle manifestazioni un movimento ascensionale, di realizzare una specie di «crescendo» pel quale si è chiesto a Shakespeare di segnare il più intenso dei «fortissimo». Ma c'è di più.

Accanto a Shakespeare, Max Reinhardt. Facendo le dovute proporzioni e stabilendo le necessarie differenze, due colossi. Intorno a questo avvenimento ha finito per polarizzarsi, e non poteva essere se non cosi, tutto l'interesse per il Festival; e già da prima assai che la rappresentazione si effettuasse. Tutta Venezia e la folla enorme degli ospiti si protendevano, piene di aspettazione, verso il Campo di San Trovaso, ove un piccolo esercito ai artisti e di tecnici manovrava, si può dire giorno e notte, sotto il comando di un capo che in ognuno sapeva trasmettere il suo ardore e il suo entusiasmo.

Era logico che per questa rappresentazione si scegliesse *Il mercante di Venezia*. È questa la commedia shakespeariana nella quale l'elemento italiano, anzi veneziano, ha più chiari e vivi riflessi. Sebbene sia ormai sfatata la leggenda di un viaggio del Poeta in Italia, rimane invece assodato come egli al suo arrivo a Londra, nel 1586, siasi trovato in contatto con uomini che l'Italia a fondo conoscevano. Poiché se Giordano Bruno aveva da poco lasciato la città, il circolo dei suoi amici con Giovanni Florio alla testa non era ancora disgregato. E non mancano critici i quali credettero di ravvisare in due personaggi di *Pene d'amar perdute* il Florio e lo stesso Giordano Bruno. Alle fonti italiane egli ha per certo attinto; e attinto con l'intuizione del genio. Cosicché nel *Mercante* egli è riuscito a creare un'atmosfera che è tutta nostra e che a distanza di secoli conserva la sua freschezza.

L'opera, per gli elementi di cui è formata – drammatici, comici, idilliaci – offre possibilità infinite ad un regista dell'autorità e della genialità di Max Reinhardt. Ma alle infinite possibilità di effetti, contrappone infinite difficoltà di realizzazione quando si tratti di inscenare lo spettacolo all'aperto, con limitate possibilità di cambiare la visuale scenica. Il tentativo di superare queste difficoltà dev'essere stato un ardito cimento anche per il regista del *Miracolo*.

Sulle due sponde del rio degli Ognissanti, il quale scorre dinanzi al Campo di San Trovaso, con il ponticello che taglia quasi a metà la scena, Max Reinhardt ha definito la zona ove l'azione della commedia si svolge. Le costruzioni esistenti non sono bastate. C'era bensì la casa di Shylock, al di là del rio, ma non esisteva il Casino dei nobili con le sue pareti esterne affrescate e al quale si accede per un alto portale, dove Antonio e i suoi amici si riuniscono. Ma questo edificio è sorto, come per incanto, per volontà del Reinhardt. Ed è sorta anche, al di qua del rio, la villa di Porzia, con le sue ampie scalee e le sue terrazze fiorite.

Come si sa, l'azione del *Mercante* si svolge fra Venezia e Belmonte, ove il Poeta immagina abiti la bella Porzia. Per andare da Venezia a Belmonte bisogna intraprendere un viaggio. L'innamorato Bassanio chiede infatti al suo amico Antonio il denaro, che è la molla di tutta quanta l'azione, per

mettere a posto i suoi affari prima di mettersi in cammino. Ora, nella sistemazione topografica della scena, la villa di Porzia, che dovrebbe trovarsi presumibilmente sul Brenta, è invece a due passi dalla casa veneziana di Shylock e dal Casino dei nobili; ed è in vista dell'una e dell'altro. Se si fosse potuto ottenere, con una selezione di luce, l'illuminazione, per ogni quadro, di quella parte della scena riservata all'azione e il completo oscuramento delle altre, l'illusione sarebbe stata raggiunta. Ma, purtroppo, ciò non è avvenuto che assai parzialmente. Cosicché al pubblico si è chiesto uno sforzo di fantasia ben più laborioso di quello imposto, per non dire altro, da alcune elementari rappresentazioni del tempo di Shakespeare. Un cartello indicatore posto su uno sfondo neutro chiedeva allora che lo spettatore volta per volta immaginasse, a seconda delle esigenze, un giardino, una sala, una fortezza... Allo spettatore si è chiesto oggi il doppio lavoro di cancellare un'immagine reale e di sostituirla con un'altra richiesta alla fantasia. Un po' troppo.
Nell'ultimo quadro, Lorenzo e Gessica intessono il loro idillio. «In una sera come questa» – dice Lorenzo – «Gessica lasciava la casa del ricco ebreo e col suo povero amante fuggiva da Venezia fino al lontano Belmonte». E pronuncia questa battuta, mentre con Gessica è sdraiato in gondola, vicino al Ponte che taglia il rio, su uno sfondo squisitamente veneziano. È vero che sull'acqua si è stesa una siepe galleggiante a raffigurare, credo, i giardini di Porzia, dove dovrebbero trovarsi i due personaggi; ma in realtà quella fila di alberelli non illuse nessuno, e non alterò per niente la fisionomia primitiva della scena.
Mi si dirà: sono queste sottigliezze, osservazioni giustificabili soltanto quando si consideri lo spettacolo alla stregua di un piatto realismo. Sia pure. Ma poiché all'infuori di pochi episodi, nei quali è in giuoco l'elemento fiabesco e fantastico (come ad esempio nella scena del Principe del Marocco) ai quali Max Reinhardt ha conferito una vivace tinta caricaturale, tutto il rimanente della commedia mi sembra che al realismo s'informi, si potevano sacrificare, almeno *pro bona pacis*, le battute più compromettenti e stridenti.
Tuttavia lo spettacolo è di quelli che non si dimenticano. Per la prima volta la commedia ci è apparsa non più come l'esercitazione di un attore di talento, ma come un'opera complessa nella quale ogni elemento ha la sua propria funzione nel meccanismo di essa e dalla quale si sprigiona un profumo poetico di ineguagliabile squisitezza. Ed ogni elemento ha trovato in Max Reinhardt il suo preciso rivelatore e il suo brillante coloritore. Quali armonie egli ha saputo comporre in ogni quadro e nel collegare l'uno coll'altro i quadri! E quale ricchezza d'invenzioni, e quale aristocratico senso della teatralità ci ha dimostrato! Ad osservare uno per uno i «pezzi» di questa rappresentazione, si ha l'impressione di essere dinanzi a splendenti gioielli lavorati con mano maestra da un celebratissimo artefice.
E se nell'insieme, per una certa sovrabbondanza di motivi decorativi estranei alla pura essenza della commedia, come la musica del Maestro Victor De Sabata, pur così suggestiva e varia d'ispirazione, e come la coreografia affidata alle giovani e brave allieve della signora Jia Ruskaja, lo spettacolo, che fu anche largamente pausato, è sembrato un po' dilatarsi ed appesantirsi, ciò non toglie che esso non abbia suscitato una ammirazione profonda.
Max Reinhardt ha trovato una schiera di collaboratori attenti e devoti: a cominciare da Paola Ojetti che del *Mercante di Venezia* come già del *Sogno di una notte d'estate* preparò una traduzione limpida, fedele al testo, ed agevolmente recitabile; e da Guido Salvini che a fianco del Maestro ha saputo con tatto e intelligenza avvicinare a quella di lui la sensibilità dei nostri attori.
Tutti eccellenti, gli attori. Marta Abba, una Porzia di rara bellezza, radiosa d'intelligenza e vibrante d'amore; Kiki Palmer, una vera rivelazione nella parte maschile di Lancillotto con quelle improvvisazioni clownesche di pretta marca reinhardtiana; Andreina Pagnani dolcissima Gessica, Laura Adani affascinante Nerissa; e il Benassi che fece di Shylock una figura umana, profondamente e artisticamente segnata, il Ricci, Luigi Almirante, il Bernardi, Carlo Ninchi, il Biliotti, il Sabbatini... una schiera di interpreti ognuno dei quali ha contribuito da par suo a fare del *Mercante di Venezia* un modello di buon gusto e di stile.

1934.08.00	«Scenario»	Anno III n. 8	*Il mercante di Venezia*	Vittorio Tranquilli	*La regìa drammatica al Festival di Venezia*

Il primo Convegno internazionale di Teatro a Venezia, promosso dalla Biennale con nobiltà di criteri, ha da essere osservato e meditato con attenzione, fuori dalla cronaca contingente, per i suoi risultati significativi, per le caratteristiche che hanno improntato le recite della goldoniana *Bottega del caffè* e del *Mercante di Venezia* di Shakespeare, per la diversità e contrapposizione dei valori scenici che hanno guidato i registi Gino Rocca e Max Reinhardt nella realizzazione dello spettacolo all'aperto, e infine per il contributo che i nostri attori hanno recato all'interpretazione dei due lavori.
Occorre dichiarare subito che questo Convegno di teatro ha rivelato valori positivi di ordine artistico e diremo anche di ordine «politico». Le recite all'aperto di Goldoni e di Shakespeare con interpreti, registi e scenari d'eccezione, hanno creato un'atmosfera di fervore e di curiosità attorno a questi spettacoli: il teatro, l'amore al teatro, si è ridestato e scosso dal sopore estivo in tal modo, che il pubblico nazionale e internazionale ha accompagnato tanto l'esecuzione goldoniana che quella shakespeariana con palese interessamento. Quanto al successo «politico», non è esagerato affermare che l'affluenza del pubblico, dei critici e di personalità del teatro straniero ha diffuso largamente il prestigio, la dignità e il coraggio dell'iniziativa veneziana, richiamando il giudizio della stampa estera sulla maturità del teatro italiano e sulle meravigliose possibilità che lo scenario naturale di Venezia presenta all'organizzazione estiva di tali spettacoli.
Sono proprio lo scenario naturale e gli opposti concetti di regìa, seguiti da Gino Rocca e da Max Reinhardt in due opere teatrali di così differente struttura spirituale ed estetica, che hanno costituito il problema dominante del Convegno ed hanno riaperto la discussione, non solo sulla ragione artistica e il rapporto fra la verità dell'ambiente e quella delle due commedie che dall'ambiente veneziano traggono elementi e caratteri specifici, ma anche sulla funzione e posizione del regista, chiamato a realizzare una vicenda servendosi di un testo, di una realtà architettonica e di un quadro panoramico fatto di pietra, di acqua, di cielo, e insomma costruito e modellato sulla realtà vivente per gli uomini quotidiani. In altre parole, si è ripresentato il tema quanto mai interessante e soggettivo, e per ciò stesso arbitrario, del rapporto fra l'arte scenica e la realtà, e della loro capacità a fondersi ed equilibrarsi, per conferire ai personaggi un'umanità più intima e toccante. Ancora una volta abbiamo visto il teatro alle prese con la vita, l'artificio con la realtà e il palcoscenico con la strada.
Ci pare che Gino Rocca si sia dimostrato severo e onesto affermatore del principio verista sulla scena. Egli ha voluto debuttare come regista, inscenando la *Bottega del caffè* di Carlo Goldoni, nella più goldoniana tra le scene veneziane: la corte del Teatro a San Luca. E in questa messinscena, il giovane commediografo ha voluto dimostrare che il teatro goldoniano, a differenza di quanto è stato fatto in Germania e in Austria, va riprodotto integralmente e fedelmente secondo le didascalìe, senz'alterazioni di toni, senza sovrapposizione di elementi scenici, senza costruzioni e corruzioni interpretative. Goldoni tale quale, coi suoi personaggi sbozzati e inquadrati nel clima del dialogo, nello spirito della vicenda, sullo sfondo deliziosamente veristico dei palazzetti, delle altane, delle scalette e della vera da pozzo del Campo di San Luca. Goldoni a casa sua. Il concetto informatore della regìa di Rocca non può essere rigettato. Alterare Goldoni con invenzioni sceniche estranee al carattere della commedia, esasperare la forma del dialogo e la comicità dei personaggi, vuol dire anche travisare il carattere dell'autore, del secolo e dell'ambiente.
Ma quando Goldoni vien portato dal chiuso del palcoscenico nella vita stradaiola, tra lo spettegolare del campiello, tra il piccolo mondo della bottega del caffè – che è la protagonista della vicenda, a detta dello stesso autore – intorno alla quale girano gli avventori e i clienti del barbiere e i compratori dell'antiquario e i giocatori della bisca, il clima della commedia e il suo movimento devono necessariamente cambiare, a conferma proprio di quella fedele riproduzione della verità

goldoniana dichiarata dal regista. Per eccesso di devozione all'integrità del testo e alla purezza dell'intreccio, il regista Rocca ha rinunziato a far vivere intorno ai protagonisti della *Bottega del caffè*, gli episodi, le comparse, i rumori che il campiello di San Luca gli doveva suggerire con larghezza di possibilità e invenzione di motivi, senza che perciò la vicenda soffrisse deformazione alcuna. Anzi una stretta ed equilibrata fusione tra la vita del campiello e quella dei personaggi avrebbe conferito a tutto il quadro settecentesco una grazia allegra, della quale talvolta si è sentita la mancanza. Non è verosimile che il duello tra il finto conte Leandro e il suo compagno di gioco Eugenio non susciti, in tutto il campiello, la curiosità spaventata dei casigliani e dei clienti della locanda; né che la bottega del caffè abbia, nella giornata, due soli clienti, Don Marzio ed Eugenio; né che la bottega del barbiere resti semichiusa e deserta; né che la bottega dell'antiquario richiami un unico distratto visitatore; e che infine la bisca non mostri la clientela eccitata dei suoi giocatori; o la baruffa tra la ballerina e la pellegrina si accenda e si sfoghi, mentre tutte le finestre del campiello restano chiuse. Rinunzie simili avrebbero trovato giustificazione in un teatro chiuso, dove il pubblico è abituato a completare con la fantasia le manchevolezze della scena; ma di fronte a uno scenario naturale, imponente e massiccio, trasformato in teatro proprio per riprodurre la vita goldoniana della commedia, il pubblico si trova involontariamente ad esigere la partecipazione di quella realtà di pietra e mattoni alla finzione scenica.

D'altra parte, il rispetto alla lettera goldoniana ha dato modo a Gino Rocca di mettere in evidenza episodi di gusto delicato, ideati con estro felice. Le luci, i commenti musicali, le canzoni, i brevi passaggi da un atto all'altro hanno suggerito al regista l'atmosfera dell'ambiente e lo spirito della vita veneziana. Perciò la vicenda si è snodata con indipendenza, libera da ogni intervento scenico a lei estraneo e in codesta indipendenza, molto spesso, ha trovato il suo carattere e scolpito la natura dei personaggi. Una certa stilizzazione nella recitazione avrebbe servito a fondere meglio i personaggi con la scena viva, ma Rocca ha preferito intonarli fra loro senza preoccupazioni stilistiche, lasciando a ciascuno la spontaneità individuale nel modo di muoversi, di agire, di parlare. Qual è la conclusione che possiamo trarre da questa pur interessante e nobile regìa? Che la realtà dello scenario, quando non sia animata da elementi e fatti corrispondenti alle necessità dell'ambiente e alle ragioni della scena, diviene ostile all'arte, e che, tra l'abuso della cosiddetta teatralità e la totale rinunzia ad essa, c'è una via di mezzo, la quale può ristabilire l'equazione delle ragioni tra impressionismo e intimismo, e può far di un regista un sicuro evocatore del carattere e dello stile goldoniano.

*

Vi è pure una certa affinità tra il concertatore d'orchestra e il regista: ambedue devono trarre da un testo una rappresentazione di sentimenti, di colori, di movimenti. Il concertatore costruisce i suoni nel tempo, il regista costruisce la vita e le forme nello spazio; per tutti e due, la misura è dettata dal ritmo, dal colore e dal rilievo dei motivi fondamentali. Per Goldoni, il regista Rocca avrebbe potuto pensare al ritmo e alle forme mozartiane; per il *Mercante di Venezia*, Max Reinhardt ha certo sentito i richiami del madrigale secentesco, quando ha inscenato i tre idilli di Porzia a Belmonte, sullo sfondo corale a quattro voci, composto con raffinato gusto arcaico dal maestro De Sabata. Ma, accanto a questo lirismo, al fiorire dell'elemento musicale dalla stessa conformazione della commedia shakespeariana, Reinhardt non ha potuto dimenticare, anzi ha tenuto presente e forse con troppa insistenza (in alcuni episodi) l'elemento veristico, quello decorativo e fantastico che gli suggeriva lo sviluppo parallelo dell'azione della commedia, la quale si svolge ora nell'atmosfera favolosa e piena di grazia e scaltrezza femminile in cui vivono Porzia e il mondo dei suoi adoratori esotici, ora nell'ambiente drammatico e concreto in cui agisce Shylock e si svolge il giudizio contro di lui alla corte dogale.

Se Rocca ha voluto realizzare Goldoni senza sovrapporre la sua individualità all'opera d'arte, Reinhardt ha affermato ancora una volta il diritto del regista di signoreggiare la realizzazione scenica col sussidio di fattori fantastici, ricavati dalla commedia stessa, col migliore e più pittoresco

possibile sfruttamento dello scenario che il campo di San Trovaso gli offriva. Come si fa a rinunziare alla figurazione plastica e variopinta e luminosa del mondo veneziano del Rinascimento, ai costumi fastosi, alla regalità dogale, al romantico incontro di Porzia e Bassanio quando, agli occhi del regista Reinhardt, Venezia appare tutta luce, plastica e colorita? quando la commedia shakespeariana è popolata da un piccolo mondo di religioni, di razze e di costumi diversi? e soprattutto quando una ben documentata tradizione nell'arte della regìa ci racconta che, fin dalle rappresentazioni medievali, il regista era il padrone e l'inventore estetico dello spettacolo, e che la ricerca della cosiddetta verità scenica era scrupolosissima e rigorosissima?
Abbiamo visto le didascalìe di Reinhardt al quarto atto del *Mercante di Venezia*: fogli nerissimi e fittissimi di note, di richiami, di memorie sul modo come l'attore deve gestire, parlare e atteggiarsi di fronte agli altri personaggi. Ciò non è nuovo, né deve meravigliare: il grosso manoscritto del *Livre de la conduite du régisseur* del *Mistero della Passione* recitato a Mons nel Belgio nel 1501, corrisponde a ben 450 pagine di stampa moderna. Il regista di quel tempo era così preoccupato della verità scenica, che insegnava agli attori ogni movimento studiato dal vero, e sulla scena si cercavano sempre sfondi naturali, veri alberi, vero fuoco e luce autentica. Anche nel Mercante *di Venezia*, Reinhardt ha notate le didascalìe con precisione, ha insegnato ai nostri eccellenti attori la figura e il senso del personaggio che rappresentavano, li ha modellati e imprigionati nel carattere secondo la verità psicologica e il tipo della razza e, attorno ad essi, ha creato alternatamente l'atmosfera di sogno e di favola, di realtà e di musiche della commedia.

*

Il Campo di San Trovaso, opportunamente ritoccato e in alcune parti ricostruito, secondo lo stile architettonico del tempo e le necessità della meccanica scenica, costituiva lo scenario naturale della vicenda; scenario illeggiadrito dal Rio d'Ognissanti, sul quale le gondole degli amanti, delle brigate allegre e la gondola dogale andavano e venivano, con grande diletto degli occhi nostri. Musiche d'acque, musiche d'orchestra sinfonica, musiche corali, melopee esotiche, danze orientali e spagnole. Certo queste scenografie o coreografie, elementi complementari della regìa, furono immaginate da Reinhardt quale sussidiario alle complesse difficoltà sceniche nel passaggio da un episodio all'altro.
Ma la persistenza di questi quadri decorativi, particolarmente nella prima parte, ha messo alquanto in subordinazione l'essenza poetica, il valore filosofico, il sapore intimo di alcune scene; ha talvolta offuscato temi importanti. Invenzione fantastica e voluttà del quadro realistico, luci, forme, colori hanno preso la mano a Reinhardt: il quale, all'aperto, vuol fare soprattutto spettacolo, per non affievolire il ritmo e il movimento della commedia. Shakespeare invece, di questo sfoggio del realismo e della decorazione teatrale, aveva paura. Da perfetto uomo di teatro, egli conosceva bene tutte le possibilità della messinscena per i suoi lavori; ma, come dice il Gregor, non voleva sacrificare la vastità, la grandezza delle concezioni universali dei suoi drammi, né la potenza di caratterizzazione dei protagonisti alle fantasie scenografiche. E perciò si accontentava di semplici tendaggi, con richiami scritti, che ricordavano allo spettatore l'oggetto rappresentato (talché, quando era notte sulla scena, Shakespeare faceva accendere le torce anche se nel ciclo splendeva il sole).
Non so se questa semplicità fanciullesca della originale messinscena shakespeariana abbia servito di orientamento e di modello a qualche regista moderno. Certo, nella seconda parte dello spettacolo, Reinhardt ha trovato un più ispirato, felice equilibrio; e nella scena del giudizio al Tribunale, alla presenza del popolo acclamante alla pietà invocata dal Doge, e imprecante contro la malvagità di Shylock, ha realizzato non solo il quadro fastoso, ma anche il clima drammatico, la concitazione del dibattito, e il dramma intimo dell'ebreo, che da persecutore dei cristiani, si ritrova alla fine perseguitato e deriso.
La caratterizzazione dei personaggi è apparsa la cosa meglio riuscita di questa regìa così ricca d'ingegno e di scaltrezza. Per ciascun tipo, Reinhardt ha trovato i caratteri espressivi della razza, lo

stile del costume nella mimica, nella parlata, nell'atteggiamento: così gli ebrei Shylock e Tubal, pittoreschi e caratteristici nella nenia della loro lamentazione; così l'orientale principe del Marocco e lo sdolcinato principe d'Aragona; così la comicità caricaturale di Lancillotto, lo stoicismo romano di Antonio, la fermezza e la virtù di Porzia, lo struggimento amoroso di Gessica. Caratteri dai quali si determinano i temi e i significati morali della commedia, in cui la misericordia vince la giustizia, e lo spirito uccide la freddezza della lettera, e l'amicizia è celebrata nel sacrificio volontario di Antonio come la più elevata espressione della gentilezza umana.

*

Nella composizione delle sue smaglianti pagine sinfoniche e corali, le prime artisticamente interessanti per la robustezza e il colorito istrumentale, le seconde per la finezza dell'elaborazione tematica, il maestro De Sabata si è ispirato ai motivi stessi che la commedia gli offriva: così gli ottoni celebrano la regalità di Venezia dogale e la fermezza della sua giustizia, e i madrigali commentano lievi gli episodi d'amore. Si sa poi che Reinhardt ha trovato due preziosi e intelligenti collaboratori in Guido Salvini, il quale essendo a sua volta esperto regista e bene edotto nella lingua tedesca, ha reso più agevole e pronto il contatto del maestro di scena coi vari interpreti; e Paola Ojetti, che gli ha offerto il nuovo testo in lingua italiana, di una singolare incisione e forza espressiva, sia nella snellezza del dialogo, sia nella delicatezza degli episodi lirici, sia infine nell'immediatezza e semplicità con cui ha saputo rendere quelle immagini, sentenze e pensieri di cui la commedia abbonda.

1935.05.22	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*«Il mercante di Venezia» a S. Trovaso*

Nel programma dei festeggiamenti che sono stati organizzati e predisposti dal Comune in sede di Stazione di soggiorno, cura e turismo, e che dovranno servire come sono sempre serviti ad incrementare quel largo movimento di afflusso di stranieri che già si delinea in questa primavera per il magnifico richiamo della rassegna di Tiziano nelle sale di Ca' Pesaro, è compreso come appare da una determina esposta nell'albo del Comune il *Mercante di Venezia* già l'anno scorso ebbe un enorme successo di critica e di pubblico nelle organizzazioni della Biennale.
Nessuno ha dimenticato il vivo interesse della popolazione e degli ospiti stranieri per il capolavoro di Shakespeare. Rinnovato con gli stessi attori, con gli stessi suggestivi scenari, inquadrato nel naturale e affascinante teatro di San Trovaso, diretto da Max Reinhardt, nella versione originale di Paola Ojetti, con i commenti musicali di Victor de Sabata e i figurini di Titina Rota, il dramma sarà rivisto e riascoltato appassionatamente e dal pubblico dell'anno scorso e da quello che in una troppo breve serie di rappresentazioni non ebbe la fortuna di goderlo e di ammirarlo.

1935.06.30	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La ripresa del «Mercante di Venezia». I preparativi in Campo San Trovaso*

Da due giorni la pace idilliaca del Campo di San Trovaso è rotta da un frastuono insolito. Squadre di ben addestrate maestranze drizzano impalcature, scaricano materiali, piantano palizzate,

martellano strane e colossali armature di ferro. Che accade? È un grande avvenimento d'arte che si prepara: si incomincia il lavoro di allestimento per la ripresa del *Mercante di Venezia*.
La spettacolosa messa in scena, creata l'anno scorso da Max Reinhardt per la XIX Biennale, viene rimessa in efficienza quest'anno a cura e per conto del Comune di Venezia e particolarmente dell'Ufficio Turismo.
Già la grandiosa impalcatura metallica, che offre il comodo posto a sedere per duemilacinquecento spettatori, e che ha passato l'inverno nel silenzio discreto di un grande magazzino alla Giudecca, è stata rimossa, e, trasportata con le duemilacinquecento poltroncine in campo San Trovaso, si sta montando sotto la direzione di Giovanni Puliero, che già l'aveva montata l'anno scorso.
La Biennale ha prestato al Comune tutto l'armamento tecnico e artistico della sua fortunata e ormai famosa edizione del capolavoro shekespeariano: dall'impalcatura d'acciaio alla bella traduzione di Paola Ojetti, dal complesso di scena alla musica di Victor De Sabata.
Il complesso artistico sarà pertanto identico a quello del luglio 1934: rivedremo Memo Benassi nella interpretazione indimenticabile ch'egli ha data alla parte di Shylock e Marta Abba in quella di Porzia; Kiki Palmer darà la sua grazia e il suo talento alle acrobazie di Lancillotto Gobbo e Nerio Bernardi presterà la sua elegante figura alla aristocratica e ambigua malinconia di Antonio, mentre le stesse danzatrici della scuola di Jia Ruskaia eseguiranno le fantasie ritmate che, nel […] tracciato dalla musica [del Maestro De] Sabata, simboleggiano il Carnevale di Venezia, o accompagnano i grotteschi corteggi del Principe del Marocco e del Principe d'Aragona.
Guido Salvini, che l'anno scorso è stato l'infaticabile e valoroso maestro di scena della grandiosa creazione, ha già raccolto la fila della formazione, e, dopo essere venuto in questi giorni alcune volte a Venezia, sta terminando a Milano gli ordini d'operazione per l'imminente battaglia.
Già la casa di Porzia a Belmonte, simboleggiata dal portico e dalla terrazza cinquecenteschi, che si addossano al tergo del vecchio squero di San Trovaso, e che sono stati mantenuti in piedi dall'anno scorso, stanno rivivendo sotto pochi tocchi sapienti di vernice. E così stanno per rivivere gli affreschi simulati, che adornano la bella facciata massiccia, che maschera, oltre il rivo, il *teren da legname* degli Scarpa, e nuove pietre di gesso e di cemento ridaranno un aspetto di autentica fondamenta alla passerella di legno che passa davanti alla facciata stessa, mentre la vera da pozzo accanto alla quale Benassi e Almirante cesellano l'impareggiabile duetto satirico di Shylock con Tubal è sempre rimasta al suo posto, all'angolo che fa la casa di Giorgio Viola tra il campo di San Trovaso e la fondamenta Bonlini.
La prima prova del complesso artistico è fissata per il 15 luglio. Alle ultime prove interverrà personalmente Max Reinhardt. L'illustre regista, che ha dato vita a questa memorabile edizione del *Mercante di Venezia* sarà accompagnato dal personale tecnico di una delle maggiori case cinematografiche americane, incaricato di prendere alcune riprese delle scene più caratteristiche della grande realizzazione, con il consenso del Ministero per la Stampa e la Propaganda.
Le rappresentazioni del *Mercante di Venezia* si svolgeranno, per quanto ci consta, tra il 27 luglio e il 5 agosto.

1935.07.06	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*«Il mercante di Venezia» in campo San Trovaso*

Abbiamo ampiamente parlato nei giorni scorsi della iniziativa presa dal nostro Comune di ripetere l'edizione del *Mercante di Venezia* di Shakespeare allestita da Max Reinhardt con la collaborazione di Guido Salvini e già accolta dai pieni consensi del pubblico internazionale, quando venne esposta l'altr'anno in occasione del I Convegno di Teatro indetto dalla XIX Biennale d'arte.
La scenografia squisita di Duilio Torres, che aveva creato, nella breve piazzetta chiusa dai canali, una finzione d'arte stupenda, fra il castello di Porzia, la casa di Antonio e quella di Shylock è stata,

com'è noto, conservata, ed è da sola una delle maggiori attrattive dello spettacolo che, con la collaborazione di Guido Salvini, verrà allestito da Max Reinhardt con i commenti musicali di Victor de Sabata.
Direttore di orchestra sarà il maestro Angelo Questa e i figurini di tutti i protagonisti ripeteranno i geniali disegni di Titina Rota. Interpreti principali del *Mercante di Venezia* nella mirabile traduzione di Paola Ojetti saranno Marta Abba, Laura Adani, Luigi Almirante, Memo Benassi, Nerio Bernardi, Enzo Biliottti, Carlo Lombardi, Alfredo Menichello, Carlo Ninchi, Andreina Pagnani, Kiki Palmer, Renzo Ricci, Guido Riva, Gino Sabbatini.
Questa eccezionale ripresa che seguirà le sere del 27, del 29, del 30 luglio, del 1°, del 3, del 4 agosto, richiamerà a Venezia una folla di visitatori: non soltanto gli stranieri che continuano a riversarsi a carovane nella città, ma quanti italiani non sono riusciti ad assistere alle rappresentazioni dell'anno scorso. Già da molte città dell'estero, da Vienna, da Parigi, da Praga, da Londra, da Berlino, sono stati prenotati centinaia di posti per le prime recite all'aperto.

1935.07.23	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		

…Ora si tratta di prove d'assieme … di perfezionare quel grande meccanismo che unirà sabato sera in accordi armoniosi di colori, di suoni, di luci, di movimenti tutto il quadro meraviglioso

1935.07.24	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le prove del «Mercante di Venezia»*

Le prove del *Mercante di Venezia* si susseguono senza tregua, di giorno e di notte: si prova a sezioni, si prova d'assieme alla Fenice e in campo S. Trovaso, dove Max Reinhardt, assistito da Guido Salvini e circondato dal suo stato maggiore, va concertando il gigantesco quadro e coordinando i vari elementi dello spettacolo che sarà tutto un tripudio di luce, di musica e di movimento.
L'orchestra ed i cori che eseguiranno le musiche espressamente composte dal maestro Victor De Sabata hanno già raggiunto la loro perfetta fusione e pure il numerosissimo corpo di ballo composto di elementi eccezionali, alcuni dei quali nuovi allo spettacolo, ha perfettamente appreso le varie figure che il grande regista ha genialmente aggiunto alla vasta e complessa azione delle masse.
Lo squero di San Trovaso ha già varato le gondole cinquecentesche che saranno le complici cortesi di languidissimi amori e intanto si cullano tranquille attraccate al Rio degli Ognissanti.
Il maestro Angelo Questa sta offrendo, mentre scriviamo, le ultime pennellate alla concertazione della parte musicale dello spettacolo, egregiamente assecondato dal maestro Giuseppe Caleffa, istruttore dei cori; e già si stanno provando le luci che daranno ai colori del quadro i loro ammirevoli smalti.
La parte del ricco ebreo, che domina tutta la commedia, sarà sostenuta da Memo Benassi il quale, dopo aver segnato una tappa gloriosa della sua brillantissima carriera d'attore, nel costruire questo Shylock, tanto ammirato lo scorso anno, ha allargato ancora più la sua fama di interprete sensibilissimo interpretando nello stesso maggio a Firenze il *Savonarola* do Rino Alessi. Le altre parti sono così distribuite: il Doge di Venezia, Guido Riva; il principe Marocco e il principe Aragona, pretendenti di Porzia, rispettivamente Carlo Ninchi e Pietro Carnabuci; Antonio, Mercante di Venezia, Nerio Bernardi; Bassanio, amico di Antonio, pretendente di Porzia, Renzo Ricci; gli

amici di Antonio e di Bassanio: Salanio (*sic*), Alfredo Menichelli; Salarino (*sic*), Tino Erler; Graziano, Enzo Biliotti; Salerio, Luigi Volpi; Lorenzo, innamorato di Gessica, Gino Sabbadini; Tubal, ebreo, amico di Shylock, Luigi Almirante; Lancillotto, gobbo, giullare, servo di Shylock, Kiki Palmer; il vecchio Gobbo, padre di Lancillotto, Umberto Giardini; Leonardo, servo di Bassanio, Luigi Zerbinati; i servi di Porzia: Baldassarre, Franco Scandurra e Stefano Giulio Galliani; Porzia, ricca ereditiera, Marta Abba; Nerissa, confidente di Porzia, Laura Adani; Jessica, figlia di Shylock, Andreina Pagnani.
Primi ballerini: Teresa Legnani, Regina Colombo e Simon Sapiro. Danzatrici: A. Alzati, J. De Njiri, E. Ghezzi, M. Molina, S. Olgiati, M. Sala. Danzatori: G. Morresi, C. Bergeest, G. Ostfeld Campodini. Maestro direttore d'orchestra Angelo Questa. Altro maestro Alfredo Simonetto. Architetto di scena Duilio Torres, aiuto regista Tullio Cavaz. I figurini e i costumi sono stati ideati da Titina Rota.
Maestri del coro: Giuseppe Caleffa e Tommaso Zanardi. Maestri sostituti: Alberto Marzollo, Alberto Pedrazzoli e Guglielmo Russo.
L'attesa per lo spettacolo d'apertura della breve stagione, che avrà luogo sabato sera in campo San Trovaso, si fa sempre più viva. Ieri si è iniziata la vendita dei biglietti al botteghino del Teatro La Fenice in Piazza San Marco e già gran parte dei posti è stata fissata mentre fioccano le prenotazioni per le recite successive, specialmente da parte dell'elemento straniero.
Come è noto, la tribuna è congegnata in modo da escludere assolutamente posti in piedi, mentre le poltrone sono suddivise in tre ordini e per esse i prezzi sono fissati come segue: primo ordine lire 30, compreso l'ingresso e tasse erariali; secondo ordine lire 20 id. id.; terzo ordine lire 12 e non già lire 10 come erroneamente venne ieri comunicato alla stampa.
Per la *première* e per la recita di domenica 28 sono esclusi i biglietti a riduzione.

1935.07.26	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*		

Anche per ciò che riguarda le voci degli attori tutto è a posto. Max Reinhardt ha concertato l'accordo con cura minuziosa sfruttando la bellezza dei timbri e ragolando gli accenti così da plasmare ogni frase e da offrire ad ogni parola il suo giusto rilievo.

1935.07.28	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Il caloroso successo del «Mercante di Venezia» rappresentato in Campo S. Trovaso alla presenza del Duca di Genova*

Com'era facile prevedere, la ripresa del *Mercante di Venezia* nella superba realizzazione di Max Reinhardt ha avuto ieri sera i pieni e festosi consensi di un pubblico numerosissimo.
Il quadro incomparabile dello spettacolo reso sì nobile e sì suggestivo dalla collaborazione di Max Reinhardt, di Paola Ojetti, di Victor De Sabata, di Titina Rota, di Duilio Torres e di Guido Salvini ha avuto ancora una volta un superbo rilievo da parte degli interpreti tutti a cominciare dal maestro Angelo Questa, il quale, dopo aver concertato con cura intelligente ed amorosissima, lo spartito del De Sabata, lo ha esposto in una forma mirabile per precisione di disegno, per vigoria di rilievi e per

luminosità di colore.
Non è il caso di parlare intorno al *Mercante di Venezia* quale è e quale appare in questa singolarissima realizzazione all'aperto e vano sarebbe ritessere i pregi della forma nella quale il capolavoro del genio shakespeariano venne esposta da Max Reinhardt nel suggestivo scenario veneziano avvalendosi di quella chiara, armoniosa, italianissima versione che ci ha dato Paola Ojetti con sì sottile senso d'arte e con sì squisito buon gusto di scrittrice. Si è tanto detto l'altro anno intorno a queste cose che dovremmo ripeterci nel tornare sull'argomento.
E altrettanto si potrebbe dire nei riguardi della recitazione che tutti i maggiori critici del mondo hanno esaltato nel luglio passato scarnificandola fino a raccogliere il suo più intimo senso interpretativo e godendo ogni squisitezza delle sue espressioni mimica e musicale.
Ancora una volta essa è apparsa ieri sera di una plasticità morbida e carnosa e di una fresca e palpitante vivezza. Tutto a posto anche ieri sera, ritmi, accenti, modulazioni: una perfetta armonia tra il gesto e la frase dei singoli attori, una mirabile concertazione tra voce e voce, e tra l'azione degli attori principali e gli interpreti delle masse e il movimento delle coreografie.
Memo Benassi ha costruito con forza gagliarda la maschera viva di Shylock ed ha dato alle sue espressioni accenti da grande attore, sicché egli vide rinnovarsi non solo, ma accentuarsi i segni di quel suo calorosissimo personale successo che gli ha arriso l'altro anno e che fu riconoscimento di un merito esaltato dalla più austera critica internazionale.
Abbiamo rigoduto ieri sera la dolce, purissima espressione di Porzia offertaci ancora una volta da Marta Abba che ha dato al personaggio le più schiette vibrazioni del suo temperamento d'attrice squisitamente sensibile, ed è stata parimenti deliziosa nelle esaltazioni liriche dei suoi rapimenti d'amore come negli atteggiamenti caricaturali offerti alla scena dell'arringa e nelle malizie dell'ultima scena.
E con quale spirito, con quale brio, con quale ricchezza di piccole, acutissime invenzioni, Kiki Palmer ci ha ridato ieri sera la figura di Lancillotto il giullare! Ancora una volta la eletta attrice ha dato prova della sua intelligenza, della sua versatilità, della potenza espressiva dei suoi nobilissimi mezzi. E Nerio Bernardi ha riaffermato le sue doti eccellenti nel rendere in forma intelligentemente e coscienziosamente stilizzata il carattere di Antonio, e Renzo Ricci rese con grande acutezza la figura di Bassanio, amico di Antonio e pretendente di Porzia e di estrema dolcezza nei suoi trasporti affettuosi e semplice, schietta, soavissimamente espressiva in ogni episodio della sua recitazione fu Andreina Pagnani, interprete ideale della parte di Jessica e Laura Adani fu di una spontaneità e di una grazia ammirevoli nelle vesti di Neris.
A parte Pietro Carnabuci, che nel reggere le sorti del principe di Aragona, affidate l'altro anno al Lombardi, poté rivelare in luce nuova le sue belle doti di attore, tutti gli altri interpreti hanno incarnato l'altr'anno le medesime parti e per ciascuno dovremmo ripetere l'elogio, ridire della geniale sottile gustosissima creazione di Tubal; offertaci da Luigi Almirante che raccolse ancora una volta ieri sera gli onori di un pronto, cordiale, meritatissimo successo personale, e riportare della pittoresca figura del principe del Marocco plasmata con impeto gagliardo da quell'eccellente attore che è Carlo Ninchi, e ricordare il gustoso sapor comico dato da Enzo Biliotti all'espressione di Graziano, e rendere onore a Tino Erler e Guido Riva, ad Alfredo Menichelli, ad Umberto Giardini e ad Amedeo Nazzari; tutti perfettamente a posto nelle rispettive mansioni.
Ammiratissime per l'armonia di atteggiamenti come per la precisione ritmica furono le figure di danza, eseguite da un eccellente corpo di ballo nel quale si distinguono le danzatrici Teresa Legnani e Regina Colombo, e il ballerino Simon Sapiro.
L'orchestra fu elastica, pronta sonora, espressivo strumento obbedientissimo alla guida sapiente del maestro Questa ed ottima si rivelò la massa corale veneziana istruita e condotta dai maestri Giuseppe Caleffa e Tomaso Zanardi. Nell'opera ardua e delicatissima di coordinare tutti i vari elementi della parte musicale dello spettacolo si prestarono intelligentemente e con molta efficacia i maestri Alberto Marzollo, Alberto Pedrazzoli e Guglielmo Russo.
Ottimo il giuoco delle luci dovuto agli apparecchi ed ai tecnici della ditta Oliva sotto la intelligente direzione dell'ing. Madail, il quale aveva ai suoi ordini gli operatori Rado [?] e Archs.

La cronaca della serata è lietissima. Lo spettacolo è stato seguito da un pubblico imponente, il quale ha letteralmente gremito la gigantesca tribuna. Tra i presenti abbiamo notato S.E. il Conte Volpi di Misurata con la consorte, S.E. Ugo Ojetti, il senatore Andreoni, il Podestà comm. Mario Alverà, il vice presidente del Consiglio dei Ministri romeno S.E. Minorescu, il Segretario di Stato alla Stampa e Propaganda ungherese dott. Stefano Antal, i più bei nomi del mondo intellettuale veneziano e un elegantissimo gruppo di signore.
Tra le nobiltà della colonia straniera abbiamo notato il dottor Voronoff, il quale fu spettatore attentissimo di tutto lo spettacolo.
Alle ore 10 giungeva S.A.R. il Duca di Genova, ricevuto alla riva d'approdo da S.E. il Conte Volpi di Misurata, da S.E. Ojetti, dal Podestà comm. Mario Alverà. Più tardi accedeva alla platea il prefetto gr. uff. Benigni, accompagnato dalle autorità che avevano partecipato alla manifestazione in Piazza San Marco, come è detto in altra parte del giornale.
Il successo è stato pronto e completo. Marta Abba, Memo Benassi e Kiki Palmer ebbero più volte applausi durante la recitazione, scroscianti battimani alla fine di ogni quadro e dopo ogni atto le acclamazioni furono calorosissime e numerose le chiamate agli interpreti tutti.
Questa sera il superbo spettacolo si ripete.

1935.07.29	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La seconda rappresentazione del «Mercante di Venezia»*

Il mercante di Venezia di Guglielmo Shakespeare, rappresentato per la seconda volta nella grandiosa realizzazione di Max Reinhardt, si ebbe ieri sera pienamente confermato il trionfale successo ottenuto la sera di sabato.
Ha partecipato all'affascinante spettacolo un pubblico numerosissimo, il quale ha seguito con grande interesse la commedia, ha applaudito spesso e calorosissimamente, durante l'azione, gli interpreti principali e alla fine di ogni atto.
Anche ieri vennero seguiti da fragorosissimi battimani i più suggestivi quadri coreografici e le danze mirabilmente eseguite dal ricco ed eccellente corpo di ballo.
Come abbiamo già annunciato, la terza rappresentazione del *Mercante di Venezia* avrà luogo martedì sera alle ore 21.

1935.07.31	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La terza del «Mercante di Venezia»*

La terza rappresentazione del *Mercante di Venezia*, che aveva richiamato in Campo S. Trovaso un pubblico numerosissimo, è stata ieri sera sospesa all'ultimo momento in causa del maltempo. La recita avrà luogo questa sera e sono valevoli i biglietti staccati per la rappresentazione di ieri.

1935.08.01	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le recite del «Mercante di Venezia»*

Davanti ad un pubblico imponente si è svolta iersera in Campo San Trovaso la terza rappresentazione del *Mercante di Venezia* di Shakespeare nella superba realizzazione di Max Reinhardt. Il successo della recita è stato anche iersera calorosissimo. La suggestiva bellezza del quadro scenico, i pregi singolarissimi della recitazione, il fascino della musica composta da M.o Victor De Sabata ed eccellentemente esposta dal M.o Angelo Questa, presero ancora una volta il pubblico, che applaudì molto durante la azione Marta Abba, Memo Benassi, Kiki Palmer, Renzo Ricci, Nerio Bernardi, Luigi Almirante, Andreina Pagnani e gli altri interpreti tutti e alla fine di ogni atto essi dovettero presentarsi un'infinità di volte a raccogliere i segni cordialissimi della più viva ammirazione della folla.
L'avvincente spettacolo avrà questa sera la sua quarta replica. Ciò vuol dire che l'eccezionale teatro all'aperto sarà ancora una volta gremito e questo è garantito dalla intensa ricerca di posti verificatasi nella giornata d'ieri.

1935.08.02	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le repliche del «Mercante di Venezia»*

Un pubblico numerosissimo, che ha gremito ogni ordine di posti, ha assistito ieri sera alla quarta rappresentazione del *Mercante di Venezia*.
Notevolissima la partecipazione dell'elemento straniero che ha potuto ammirare il capolavoro shakespeariano realizzato così superbamente da Max Reinhardt.
Gli applausi hanno salutato gli artisti alla fine di ogni atto e in particolar modo sono stati festeggiatissimi Memo Benassi, Marta Abba e Kiki Palmer.
Questa sera riposo; domani avrà luogo la quinta rappresentazione.

1935.08.03	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*La quarta rappresentazione del «Mercante di Venezia»*

Ricordiamo che questa sera avrà luogo in Campo S. Trovaso la quarta rappresentazione del *Mercante di Venezia* nella superba edizione realizzata da Max Reinhardt.
Il successo ottenuto nelle sere precedenti dal fastoso spettacolo fa sì che le richieste di posti si susseguano sempre più numerose, ciò che assicura anche per questa sera un pubblico foltissimo. I biglietti sono stati infatti per tutto ieri ricercatissimi, specie da parte degli ospiti degli alberghi e dai centri principali della regione, dai quali si organizzano comitive che giungeranno fra noi oggi e domani per assistere alle ultime recite dell'immortale capolavoro di Shakespeare, offerto in forma sì suggestiva.
L'Ufficio Comunale del Turismo, organizzatore della fortunatissima stagione, ci prega di avvertire che le prenotazioni per le recite di questa sera e di domani scadranno al mezzogiorno rispettivamente di oggi e di domani domenica.

1935.08.04	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Le repliche del «Mercante di Venezia»*

La quinta rappresentazione del *Mercante di Venezia* ha raccolto iersera in Campo S. Trovaso un pubblico numerosissimo tra il quale si notava una lunga rappresentanza dell'elemento straniero.
Quantunque il tempo fattosi minaccioso verso l'imbrunire avesse fatto scendere nella serata una pioggerella sottile ed insistente durata fino alle ore 8, lo spettacolo si è potuto iniziare come di consueto alle ore 9.10 ed è proceduto sino alla fine senza interruzioni.
Il successo ottenuto dalla superba realizzazionedi Max Reinhardt del capolavoro shakespeariano è stato anche iersera calorosissimo. Applausi interminabili hanno salutato gli artisti alla fine di ogni atto e spesso anche durante la recitazione i battimani scrosciarono impetuosi. Molto ammirate anche ieri sera furono le musiche del maestro Victor De Sabata, gli artistici balletti e le coreografie.
Questa sera alle ore 21 il *Mercante di Venezia* si ripete per la sesta volta.

1935.08.05	«Gazzetta di Venezia»		*Il mercante di Venezia*	Articolo non firmato	*Una rappresentazione del «Mercante» a prezzi ridotti*

Anche ieri sera il *Mercante di Venezia* nello scenario di S. Trovaso, ha fatto un esaurito, il che dimostra una volta di più come l'iniziativa dell'Ufficio turistico municipale abbia avuto il pieno consenso del pubblico.
Poiché queste fortunate recite si dovevano chiudere con la rappresentazione di ieri sera, in seguito ad insistenti e numerosissime richieste pervenute anche dai centri della Regione Veneta, e per dare modo a tutti, anche ai cittadini delle classi più modeste, di poter assistere ad una manifestazione di arte di tanto valore, l'ufficio turismo ha opportunamente disposto che lo spettacolo si replichi stasera lunedì a prezzi ridotti sui quali non verrà però concessa alcun'altra riduzione.
I prezzi restano pertanto così fissati: primi posti lire 20, secondi posti lire 12, terzi posti lire 7.

1940.04.00	«Scenario»	Anno IX, n. 4	*Sogno di una notte di mezza estate*	Corrado Pavolini	*Regìa e messinscena al «Maggio»*

Senza parere, il Maggio fiorentino ha compiuto in sede di «spettacolo» una piccola grande rivoluzione, nei sei anni della sua esistenza feconda e, per certi lati, provvidenziale. Già gli effetti eccellenti se ne vedono un po' dovunque, nel teatro italiano d'oggi; ma poiché si tende talvolta a dimenticarne l'origine prima, non sarà male ricordarla qui per sommi capi agli immemori.
Cominciamo dalla scenografia. Quando, nel 1933, il Maggio iniziò la sua esistenza, la situazione all'ingrosso era la seguente. Nel teatro di prosa: salottini parapettati messi insieme per lo più da tappezzieri, e scene generiche di giardini prese a nolo; soltanto d'Annunzio ai suoi giorni aveva chiamato pittori come il Cambellotti e il Marussig a dargli aiuto, e più tardi il vivissimo Pirandello s'era valso di Virgilio Marchi, di Oppo, di De Chirico... A parte si sviluppava, nelle grotte di via Avignonesi, la utile polemica bragagliesca. Ma tutto sommato, si può affermare che il novantanove per cento delle messinscene d'allora erano veri e propri trovatelli; figli d'ignoti, e la sola firma che convenisse loro era quella di Esposito. Nel teatro lirico trionfavano, con meccanici ingrandimenti da cartoline illustrate, i «professori di pittura» non meglio identificati: la grande tradizione scenografica italiana del Cinque e Seicento aveva ormai abdicato nelle mani dei signori Tobler e Suchard, proprietari di grandi fabbriche di cioccolato e detentori del primato estetico con le figurine colorate, da essi furtivamente inserite tra la fodera esterna e la stagnola dei loro apprezzati prodotti.

Non solo dunque eravamo a terra completamente, ma pareva, fatto anche più grave, che né l'ambiente teatrale né il pubblico avvertissero la urgente necessità di un rinnovamento. Furono i primi dirigenti del Maggio che, valendosi delle isolate esperienze compiute da Pirandello e Bragaglia, richiamandosi ad un esempio ormai trionfante in Europa da almeno vent'anni, impostarono con chiarezza e rigore il problema nei suoi termini pur semplici: togliere la scenografia dalle mani dei mestieranti anonimi e porla in quelle degli artisti significativi. Non si trattava, in altri termini, che di aprire in questo settore alla modernità quello stesso credito di cui già godeva naturalmente in ogni altro campo. Con molta saggezza il Maggio non ha creduto, a questo scopo, di dover combattere il vecchio stato di cose: lo ha semplicemente ignorato, tirando dritto per la sua strada.

E bisogna dire che alla prova dei fatti è risultata una strada bellissima: aperta, soleggiata, ricca di panorami. Il pubblico internazionale se n'è avvisto subito, decretandola arteria di grandissima classe. Così mentre al conformismo scaligero restava il compito non superfluo di perpetuare, per i milanesi e per gli stranieri di passaggio, la tradizione melodrammatica ottocentesca nei suoi noti aspetti di fasto spettacolare e di «pittoresco» romantico, il Maggio si accollava d'autorità l'impegno di riproporre l'opera lirica nei modi d'una sensibilità figurativa sciolta da ogni legame, per confermarne l'attualità perenne. Né con ciò si sostituiva, artificiosamente, una scuola ad un'altra, una retorica a una retorica: dentro ai limiti perfettamente riconoscibili del gusto contemporaneo, di proposito si volle mantenersi fedeli a un sano eclettismo: talché al cimento scenografico – nuovo per tutti loro – vennero chiamati artisti d'ogni tendenza, dagli architetti Aschieri, Valenti, Michelucci e Chiari, ai pittori Sironi, Carena, Vagnetti, Oppo, Conti, De Chirico, Casorati e Sensani. Preconcetti non se ne videro dunque nello stile; ma neppure nelle forme tecniche di realizzazione: chi fece «costruito» alla moderna, e chi «dipinto» all'antica, liberamente, secondo l'estro e l'occasione; ma sempre fuori d'ogni accademismo, e soltanto nei termini imperiosi dell'ispirazione personale, della verità intima dell'arte. Così per la prima volta in Italia, dopo ormai secoli, si rividero scene che rispondevano non a una convenzione esterna, ma a un'emozione interiore.

Verso la stessa epoca in cui il Maggio inaugurava le sue manifestazioni, della regìa tratrale c'era da noi così scarsa abitudine che perfino sul nome si disputava: i termini di apparatore, corago, mettinscena, *régisseur* erano adoperati a vicenda dagli specialisti, e il pubblico o ne ignorava il significato o gli veniva da riderne. Quelle parvero per un certo tempo, se vi ricordate, parole umoristiche. Quando però fu chiamato Reinhardt in Boboli a mettere in scena il *Sogno di una notte di mezza estate*, e Copeau a far rivivere nel chiostro di Santa Croce il mistero di *Santa Uliva*, la gente smise a colpo di ridere e cominciò a capire che sotto quei vocaboli buffi si nascondeva una funzione seria. E da allora la regìa ebbe diritto di cittadinanza in Italia, con tutte le conseguenze del caso: nella lirica e nella prosa, al chiuso e all'aperto. Si avvertì finalmente che una volontà stilistica unitaria non poteva che giovare all'armonia, alla coerenza di una visione teatrale: e in effetti al Maggio si è da allora mantenuto sempre il buon uso che al responsabile supremo dello spettacolo sia riserbata non solo la scelta dello scenografo e del figurinista, ma che preventive intese con costoro (nonché col direttore d'orchestra, col coreografo, col maestro dei cori ecc.) siano stabilite dal regista: cui spetta poi, all'atto della realizzazione, di guidare i cantanti, le masse, di sorvegliare i costumi e le truccature, di disporre gli effetti di luce; arbitro assoluto dello spettacolo, insomma, dalle grandi alle minime cose. E l'eccellenza del metodo si è vista in esecuzioni memorabili: oltre le due citate, nell'*Alceste* di Gluck inscenato da Graf, nei *Giganti della montagna* e nell'*Aminta* inscenati da Simoni, per non citar che questi.

Il programma di quest'anno affida a Guido Salvini la regìa del *Flauto magico* (scene e costumi di Aldo Calvo), del *Boris* in edizione originale (scene e costumi di Nicola Benois), della *Turandot* di Busoni (scene e costumi di Veniero Colasanti), del *Volo di notte* di Dallapiccola (scene e costumi di Baccio M. Bacci). La *Traviata* avrà per regista Colomanno Nàdàsdy, scene e costumi di Giovanni Vagnetti; la *Turandot* di Puccini la regìa di Giorgio Venturini (scene e costumi di Umberto Brunelleschi); Pietro Scharoff inscenerà *L'elisir d'amore* (scene e costumi di Gino Sensani); C.E.

Oppo la *Semiramide*, di cui darà anche bozzetti e figurini; il sottoscritto infine *Aci e Galatea* di Händel (scene e costumi di Gino Sensani) e *Didone ed Enea* di Purcell (scene e costumi di Felice Casorati). Come spettacolo all'aperto è stato scelto il manzoniano *Adelchi*, sotto la regìa di Renato Simoni (costumi di Gino Sensani). Naturalmente non siamo in grado di fare anticipazioni di sorta, circa i criteri che i diversi registi seguiranno in queste rappresentazioni. Possiamo solo accennare a qualche punto di particolare interesse, che è bene sia messo in luce fin da ora. Per il macchinosissimo *Flauto magico* (che andrà in scena al non molto attrezzato Teatro della Pergola), Salvini e Calvo hanno studiato, dentro la cornice fissa di un «principale», un ingegnosissimo sistema di mutamenti a carrelli che permetterà le più rapide trasformazioni a vista: sarà uno spettacolo, per quel che ne so, tanto delizioso per gli occhi del pubblico che pieno d'insegnamenti utili per la gente del mestiere. Un'altra opera affidata al Salvini, la busoniana *Turandot*, vedrà cimentarsi con la scenografia un giovanissimo, Veniero Colasanti, recentemente rivelato da un concorso. Ma il Maggio non dà modo soltanto alle ultime leve artistiche, con lodevole spirito d'iniziativa, di provare le proprie energie in questo campo: attira alla scenografia artisti come per esempio Baccio M. Bacci, che dalla pittura di cavalletto passa per la prima volta all'interpretazione scenica di un'opera, cominciando dall'audacissimo *Volo di notte* ambientato nientemeno che in un campo di aviazione. Altro avvenimento notabile, il provarsi di Cipriano Oppo nella regìa dopo che in tanti altri settori ha dato le più mature dimostrazioni del suo valore. Ed ha pure il suo significato che un ottimo regista di prosa, Pietro Scharoff, entri oggi con l'incantevole *Elisir d'amore* nella regìa lirica. Come si vede, i dirigenti del Maggio non si contentano di tenersi di anno in anno al livello degli anni precedenti: tentano ogni volta esperimenti diversi, sollecitano forze nuove, continuamente si «aggiornano» in uno spirito di meditata audacia.