

Il caso Tatiana Pavlova
(a cura di Doriana Legge)

INDICE DEI MATERIALI:

Intervista a Tatiana Pavlova:	p. 2
Recensioni (a cura di Fabrizio Pompei e Doriana Legge):	p. 19
Tatiana Pavlova – cronologia	p. 161

**IL MESTIERE DELL'ATTORE - TRASMISSIONE RADIOFONICA A CURA DI FERNALDO DI
GIAMMATTEO E ALESSANDRO D'AMICO**

«INTERVISTA A TATIANA PAVLOVA»

14/03/1963; 21/03/1963; 28/01/1966

(a cura di Dorian Legge)

La mia famiglia non ha mai avuto a che fare con l'arte, mai nessuno degli avi più lontani, né da parte di mio padre né da parte di mia madre. Mio padre proviene da una famiglia di agricoltori, mia madre, di origine spagnola, di operai.

La sensazione che ho è di aver cominciato a pensare al teatro da quando ho aperto gli occhi. Quando avevo due anni -per quel che ricordo- già recitavo senza sapere che quello che facevo era teatro. Mi camuffavo e mi travestivo più che potevo rubando i vestiti di mia madre, e ricevevo così tanti schiaffi che tu non puoi immaginare. Qualche cosa del teatro era già dentro di me, indubbiamente. Quando sono cresciuta, a quattro o cinque anni, ho cominciato a invitare le mie piccole amichette. Facevo con loro principesse, duchesse, fate, sempre con i vestiti di mia madre e come sempre con le solite punizioni abbastanza gravi.

Andava a teatro?

No a quell'epoca non andavo a teatro.

Perché non c'era un teatro?!

Credo che a quell'epoca in Russia -io avrò avuto cinque o sei anni- i teatri per bambini non esistevano, neanche nel paese dove abitavo io Ekaterinoslav, una bellissima città sul fiume Dnepr, attraversata da una bellissima prospettiva che finiva con la cascata di Dnepr. La città era chiamata Ekaterinoslav in onore della zarina Caterina (*slav* vuol dire Gloria), ora si chiama Dnipropetrovsk, dal nome del fiume.

Solo quando ho compiuto sette, otto anni ed ho cominciato ad andare a scuola, ho capito che esisteva il teatro. Ho visto spettacoli fatti a scuola tra noi bambini, spesso mi mandavano via perché a loro parere non ero brava. Facevo allora le recite a casa mia, con i miei fratelli, indossavo le loro lenzuola o le mie, funzionavano a meraviglia, forse per questo anche oggi molti dicono che porto molto bene i vestiti in scena... perché già indossavo bene queste lenzuola. Naturalmente tutto questo mi portava a ricevere non poche punizioni.

Con un fazzoletto in testa recitavo a voce tanto alta che i miei fratelli prima mi supplicavano di smettere, e poi mi picchiavano. Avevo due fratelli, io ero la loro unica sorella. A volte, stufi di tante grida -avevo una voce molto forte- mi buttavano per terra, mettendomi un cuscino sulla bocca e sedendocisi su. Io ero un maschiaccio più che una ragazza, arrabbiata com'ero, prendevo il loro mandolino e glielo davo sulla testa. Le conseguenze erano solo altri guai.

A otto anni ho cominciato ad andare a teatro, nella mia città c'erano spettacoli per la stagione invernale ed estiva.

La casa dove abitavo era poco lontana dalla stazione, e anche dall'unico teatro della città. Vedevo gli attori arrivare all'inizio dell'inverno o dell'estate per la stagione estiva.

Amici del figlio del proprietario del teatro mi informavano dell'arrivo degli attori; riunivo un piccolo gruppo di ragazzine del mio cortile (nessuna di loro ha fatto carriera nel teatro, e credo che nessuna di loro aveva questo forte desiderio), e ci mettevamo sulla strada, li vedevamo arrivare su queste carrozzelle misere e povere -i bauli italiani che conosciamo oggi allora non esistevano- e noi stavamo sotto il sole o sotto la neve ad aspettarli, e correvamo dietro questi cavalli finché loro non arrivavano al teatro e si fermavano, scendevano per domandare dove dovevano alloggiare e noi stavamo lì ad immaginare che ruolo avrebbero avuto... a quel tempo gli attori avevano una mimica ben chiara anche nella vita di tutti i giorni; insomma, non somigliavano agli uomini della mia città. Quando poi partivano noi tornavamo a casa perché dovevamo fare i nostri compiti noiosi. Io li facevo sempre alla meno peggio. Sapevo che se anche prendevo brutti voti alla fine dell'anno avrei rimediato.

La mia famiglia -che non era ricca- mi dava dei soldi per andare in galleria al teatro, la domenica, quando si faceva quasi sempre il repertorio classico: Schiller, Goethe, Ostrowski... Questa era l'usanza del nostro paese.

I miei due fratelli, che avevano otto o dieci anni per fumare mi portavano via questi soldi con grandi lotte, ma volevo andare a teatro e non mi avrebbero lasciato sola. Escogitai un metodo, loro si compravano le sigarette, io andavo in galleria, entravo dentro, poi sgusciavo fuori e prendevo una contromarca, portavo mio fratello dentro, prendevo un altro bigliettino e così via. Un lavoro colossale per vedere questo spettacolo.

Questo era il mio vero amore, facevo cose inverosimili pur di andare a teatro. Amavamo gli attori senza ma senza avvicinarsi a chiedere autografi, perché non era in uso. Li adoravamo.

Quali attori c'erano in quell'epoca?

Non ricordo neanche un nome, ma invece ricordo molto bene quello che ho visto. A furia di vederli, di leggere, avevo imparato a memoria il monologo di Giovanna d'Arco, il monologo di Maria Stuarda con Elisabetta, e non ti dico in che modo lo ripetevo a tutti i miei compagni, a casa, alla donna di servizio eccetera. Le mie compagne li trovavano buoni, i miei fratelli pessimi. Quando però hanno cominciato a fare dei piccoli spettacoli per bambini non mi hanno voluta perché non mi trovavano brava.

Così è andata per molto tempo, amando e andando sempre a teatro. Io studiavo sempre molto poco d'inverno e di più a fine stagione. Arrivai ai miei 16 anni sempre immersa in questa atmosfera di grande amore per il teatro e recitando per conto mio.

Ricordo che ero molto amica del figlio del proprietario del teatro.

Una sera era arrivato in questa città, come era uso delle province russe, un grandissimo attore che si chiamava Paolo Orlènev, uno dei più grandi nomi del teatro russo, un uomo che ha portato una nuova forma di recitazione, lui da solo, senza nessun regista, senza nessuna compagnia, senza insegnamenti. Era figlio di un cameriere e di una madre italiana, aveva quindi una splendida voce. Lo stesso fenomeno di Moissi, una bella voce di origine italiana e una disciplina teatrale, Moissi tedesca e Orlènev russa.

Per vedere questo spettacolo qualcuno senza biglietto ha persino sparato, erano *I fratelli Karamàzov*. Noi stavamo nel palco del proscenio. Questo artista bizzarro, strano, che non riceveva nessuno critico, mentre faceva il primo atto -il dialogo con Aljoscia- al posto di guardare o dirigere la sua voce verso la platea, recitava verso il nostro palco, ciò ci ha molto inorgoglit. Poco dopo però ci siamo accorti che lui guardava soprattutto me. Io ero talmente giovane che non potevo inorgogliarmi come avrebbe fatto una ragazza più grande, ma non si capiva perché guardasse così tanto me. Nel palco che occupavamo doveva arrivare il vicegovernatore della città, ci hanno mandato via, ma senza arrenderci -io oggi come allora ho lo stesso temperamento- siamo arrivati fino al palcoscenico, non so davvero come abbiamo potuto. Allora il direttore di scena ha cominciato a gridare e a mandarci via, ma noi siamo riusciti ad avvicinarci a una finestra, siamo rimasti lì tutto il secondo atto. Ci hanno tirato addirittura per le sottane, c'era paura che quest'uomo potesse buttarci fuori in malo modo. Sennonché lui si è accorto di noi, ha aperto la finestra e dato l'ordine di lasciarci vedere. Che grande impressione! Così abbiamo visto tutto lo spettacolo.

L'accaduto mi ha suggerito l'idea che lui avesse un interesse per me, ma non come potrebbe pensare una donna, piuttosto come una ragazzina che ama il teatro. Chiesi a uno dei figli del direttore di dire a Paolo Orlènev che io amavo e volevo andare a teatro, ma i miei genitori non me lo permettevano, volevo essere ricevuta e ascoltata severamente... immaginavo di aver un gran talento. La sera -prima di andare a dormire, sapendo che la mia famiglia era contro- chiedevo a Dio di farmi morire se non avessi potuto far teatro. Quel ragazzo -figlio del direttore- è andato da questo attore e lui accettò di ricevermi il giorno dopo. Nessuno di noi capiva questo interesse verso di me, perché non ero questa gran bellezza, solo una ragazzina.

Il motivo lo seppi dopo.

Andai da lui accompagnata da mio padre solo dopo averlo convinto.

Paolo Orlènev tornava da una sua tournée in America, insieme a lui era andata sua moglie -o una amica- un'attrice che si chiamava Alla Nazimova -che poi divenne una grande celebrità del cinema muto di Hollywood- che ha New York lo piantò, facendolo soffrire molto. Quando la compagnia mi ha visto in quel palco del proscenio, un po' per essere gentili col capocomico, un po' forse perché le somigliavo, gli hanno detto: «Guarda il palco di sinistra che c'è una che somiglia ad Alla Nazimova» e lui ha rivolto tutta l'attenzione verso di me.

Oggi che l'ho vista non credo che mi somigliasse affatto.

Lui mi ha sentito e mi ha detto: «Tu probabilmente hai già preso qualche lezione, hai una recitazione molto sporca, però hai una bella voce e un aspetto interessante, se tu credi puoi venire in questa mia compagnia».

Lui non era un uomo giovane, avrà avuto 48 anni, a me sembravano tutti vecchissimi. Era bello di aspetto e molto interessante. Ho risposto subito di sì, ne avrei parlato con papà e ricordo che lui stesso gli disse che si sarebbe molto interessato a me, e valeva la pena che studiassi teatro. Tornando a casa mi hanno detto che ne avremmo parlato in futuro.

Lei ha recitato qualcosa davanti a lui?

Sì ho recitato cose che ho imparato sentendo attori provinciali. E lui ha capito che era una recitazione sporca.

Cosa intende per sporca?

Parlava del modo di esprimersi, quando il pensiero si esprime nella nostra voce e nel nostro temperamento. Gli attori di allora, invece cantavano le battute, le recitavano, non le vivevano. Per lui tutto ciò era sporco.

Anch'io oggi lo direi di una persona che viene qui e recita con questi sghiribizzi nella voce, inutili, al di fuori della logica e del sentire vero.

Tornando a casa ho capito che i miei volevano tirarla per le lunghe e alla fine farmi sposare con qualche avvocato, dentista, banchiere... Ho preso quei pochi soldi che avevo, ho persino rubato e mi sono imbarcata su un piroscafo. La compagnia andava a Cremenciù, città del Dnepr, io sono partita da sola. Quando sono arrivata mi hanno ricevuto e detto di andare in albergo. Mi sono ritrovata sola in camera, senza nessuno ad occuparsi di me. Mi avevano detto che l'indomani mattina mi avrebbero parlato. Ma l'indomani, quando mi sono svegliata, ho trovato mia madre al letto sdraiata con me: «Adesso tu torni a casa».

Avevano scoperto la mia fuga e mi avevano seguita. Le mamme pensano che le figlie fuggano per altre ragioni, ma io sono fuggita per il teatro.

Tornando a casa ho aspettato due o tre giorni poi sono partita di nuovo, vestita con una giacchetta da marinaio. Anche questa seconda volta è arrivata mia madre -donna di sangue spagnolo, molto energica- ma noi siamo subito partiti per la Siberia e la mamma è rimasta a Cremenciù. Orlènev le ha poi mandato un telegramma scrivendo: «Vale la pena che questa ragazza lavori, potrebbe avere un bell'avvenire».

Ho cominciato a lavorare: era l'inizio della mia carriera. Tutto questo sembra molto semplice eppure c'è stato un destino predeterminato. La prima fase -non direi proprio della mia carriera, ma piuttosto del mio studio- fu con questo grande attore durante la sua tournée. Il suo repertorio erano *I fratelli Karamàzov*, *Spettri*, *Brand* di Ibsen, *Amleto*, *Delitto e Castigo*. A me non fu affidata nessun parte, lui voleva che leggessi molti libri, ed io ubbidivo.

La mia voce era già impostata dalla natura, lui cominciava a darmi piccole parti di comparse nel *Brand*, ma dovevo avere ogni volta un diverso carattere e un diverso sesso: una ragazza, una vecchia, un sano, un cieco...

Tutto ciò durò parecchi mesi. Questo era il suo insegnamento. Se le piccole parti che facevo non andavano bene me le toglievano -una severità davvero poco piacevole- ma io resistevo.

Quindi per un lungo periodo lei fece delle piccole parti?

Sì, comparse. Un giorno mi affidò la parte di un personaggio: Regina, in *Spettri*, che più o meno mi si addiceva. A quel tempo ero una ragazzona ma non avevo neanche 17 anni. Feci Regina e la studiai sempre con lui, con la sua approvazione o no. Me lo faceva capire passando davanti la mia camera -dove dalla mattina alla sera ripetevo le battute nel modo in cui il giorno prima mi aveva insegnato- lui bussava, e senza fermarsi diceva «male», e se ne andava. E io non sapevo cosa significasse, mi rattristavo, ma continuavo a cercare.

Era un magnifico insegnamento, perché quando si dice «male» non c'è bisogno di dire a cosa ci si riferisce, questo l'ho riscontrato anche con il maestro De Sabato: lui si ferma e non dice dove c'è lo sbaglio, aspetta un poco e si ferma, perché chi sbaglia deve capirlo da sé non da un altro.

La parte di Regina negli *Spettri* non era molto difficile salvo un monologo quando lei, alla fine, scoppia in insulti.

Appena poco dopo mi hanno dato la parte della zingara, quella che perde il bambino, una parte molto drammatica, tragica direi. Con il suo metodo -quello di Orlènev- ho imparato a scoprire dentro di me tutte le emozioni, senza inventarle.

Questo metodo era simile a quello di Stanislavskij?

Senza dubbio. Così tanto che quando poco tempo fa c'è stata una commemorazione di quell'attore (Orlènev), si sono lette le pagine scritte da Stanislavskij che gli fa elogi enormi. Il metodo non glielo ha insegnato nessuno, lui lo ha trovato dentro di sé.

Orlènev era un attore che, nel momento del suo massimo successo, ha smesso con il teatro, dopo aver visto recitare la Duse in Russia. Andò a lavorare nel circo equestre, si sentiva umiliato di fronte questa grande attrice. Un uomo diverso da tanti altri.

Mi ha insegnato a recitare questa zingara, è riuscito ad aprirmi il temperamento, a farmelo trattenere dentro in tal misura che nel momento giusto possa uscire fuori e arrivare allo spettatore.

Durante lo spettacolo piansi finché potei, con lacrime vere perché quella era la mia parte, ma lui mi si avvicinò dicendo che le mie lacrime non arrivavano neanche alla ribalta. Erano lacrime vere, ma aveva ragione lui, le lacrime vere non arrivano, devono essere lacrime di un'artista capace di farle sentire e soprattutto di indirizzarle. Non era contento e mi portò via la parte soprattutto perché non ero stata capace di essere padrona del mio temperamento. Intanto giravamo sempre per il mondo arrivando fino in Giappone.

Dopo ho cominciato a lavorare ad Ofelia nell'*Amleto*, poi ho fatto la Grušenka ne *I fratelli Karamazov*, poi la Irina nel *Car' Fëdor Ioànnovič* di Aleksej K. Tolstoj. A quel punto Orlènev è stato chiamato a Pietroburgo nel teatro di Suvorin per le sue recite straordinarie. Mi portò con sé e così mi videro anche a Pietroburgo.

Il celebre uomo cui apparteneva il teatro si chiamava Suvorin -tremendo uomo col bastone in mano di cui mai nessuno era contento- durante le prove si è alzato e ha detto «ma chi è questa ragazzina?»... il mio successo era evidente, anche se la parola successo a me non piace, preferisco chiamarle le mie «riuscite».

Orlènev ha poi sciolto la compagnia, voleva andare in tournée con due o tre persone che gli facevano più comodo, inserirsi nel teatro stabile di ogni città e fare il suo repertorio.

Per gli italiani che mi ascoltano è molto interessante, poiché è da qui che posso dire di essere diventata *regista*. Lui mi mandava la mattina in queste compagnie dei teatri stabili, c'erano uomini di 40-50 anni -la provincia della Russia con i suoi teatri stabili aveva importanti tradizioni- io portavo una sua lettera: «adesso arriverà questa giovane Tatiana Pavlova - allora mi chiamavano ancora Tana- che vi farà vedere tutto quello che dovete fare, allo spettacolo verrò io». Arrivavo, mostravo quello che avrebbe fatto Orlènev e quello che dovevano fare loro per non disturbarlo, e Dio solo sa per quale ragione io facevo bene queste cose. Per un anno ho fatto *regia* senza sapere che fosse *regia*. Orlènev passava le notti bevendo con i suoi amici, persone che erano intellettualmente di rango superiore. C'era molta vodka, molto champagne, molte sigarette, ed io dovevo assistere a questi discorsi e passavo così le mie notti. Giovane com'ero però non ho preso l'abitudine di bere vodka o fumare sigarette, ma quelle conversazioni le porto ancora come un grande bagaglio.

Dopo due anni e mezzo persi la voce, avevo uno strappo alle corde vocali avendo gridato troppo. Lasciai la compagnia e mi si ordinò di star zitta almeno per un mese o due.

Andai a casa, sembravo tornata la ragazza di una volta perché in famiglia c'era poco rispetto per quello che avevo fatto. In quel periodo ho pensato molto e deciso infine che era più giusto andare a recitare nelle normali compagnie, senza il peso della grandezza di Orlènev. Era un uomo davvero strano, beveva ed impazziva ad ogni rumore. Non avendo preso i suoi vizi non potevo rimanere a lungo con lui.

Fui subito scritturata in un bel teatro, molto importante, di Minsk, città che aveva già tre o quattro teatri. La prima parte che mi hanno affidato era *La donna e il burattino* di Pierre Louÿs. Riuscì ottimamente e diventai la celebrità di Minsk. Il mio compagno di lavoro era un artista di gran nome, a suo fianco feci una bella figura. In quel periodo viaggiavo sempre con una donna di servizio che ha lavorato anche con mia sorella, è morta in Russia ad 84 anni.

Fui poi scritturata ad Odessa. Ero già qualcuno.

Partì con mio fratello, la donna di servizio, e pochi soldi -con un unico pranzo, mangiavamo in tre- ma il mio successo era comunque grande. Arrivammo ad Odessa per la nuova stagione teatrale, uscì con mio fratello e guardammo le foto della mia compagnia su tutti i giornali ma quando vedemmo sotto il mio nome scritto «donna di un'eccezionale bellezza»... spaventati ritornammo: tutta quella bellezza non c'era affatto. Ci furono grandi consulti con varie donne: ci voleva un grosso velo per nascondere questa falsa idea di bellezza che si erano fatti. Abbiamo comprato un velo bianco, che allora era di moda, e mi sono presentata così a teatro, senza toglierlo per tutto il giorno. Quando dovevamo andare a prendere qualche cosa nel bar, io non andavo perché avevo paura che mi vedessero senza velo. Io sono bella, perché sul palcoscenico, col trucco, sembravo davvero una bella donna.

Anche lì recitai *La donna e il burattino*, *L'ufficiale della guardia*, poi *Nido dei gentiluomini* e qualche altra cosa. Fu sempre un gran successo.

Qualche episodio particolare di questa epoca che ricordi adesso?

Avevamo pochi soldi, eravamo tre, ed io stavo diventando una celebrità; intorno ad Odessa, in piccolissime cittadelle, c'erano degli spettacoli dove venivo invitata in quanto attrice famosa. Dopo le prove, andavo in quelle città per fare *La donna e il burattino*: la notte tornavo a casa perché la mattina dovevo essere a teatro. Arrivavamo in queste cittadelle con una slitta, ci si fermava dove si cambiavano i cavalli, si beveva la vodka, arrivati a teatro si recitava. Era sempre un gran successo, perché il pubblico non capiva niente. Alla fine dello spettacolo si tornava, e se c'era la foresta si metteva il fuoco a fianco del cocchiere perché i lupi non ci mangiassero. Sono circa 37 anni fa. Poi, quando hanno scoperto che facevo queste spaventose recite me lo hanno proibito.

Poi sono partita per una stagione d'estate a Sebastopoli. Lì c'erano navi da guerra, ufficiali ben vestiti, decisi di prendermi un po' di vacanza dopo anni di duro lavoro con Orlènev. Giravamo di notte, clandestinamente, guardando il cielo e andando sulle navi da guerra con gli ufficiali, di nascosto, ci divertivamo a sentirli cantare. All'alba si tornava nell'albergo. Pura baldoria.

Durante la guerra?

Sì, era già durante la guerra. Un anno prima che venissi in Italia.

Una sera ho recitato la *Vergine folle* di Bataille, avevo poca voce ed ero un po' stanca, non mi preoccupavo gran che, e credo proprio di non aver recitato molto bene. Per mia fortuna a guardarmi c'era il regista del teatro di Mosca, era in giro a cercare nuove forze per il suo teatro di avanguardia.

Come si chiamava?

Schmidt.

Sua moglie, Poliviscaia, grande attrice, era la prima donna di quel teatro, ciò che lui cercava era rimpiazzare un'altra prima donna giovane che era appena uscita dalla compagnia. Vedendo me probabilmente ha creduto fossi abbastanza belloccia, senza troppo talento, incapace quindi di dar dispiacere a sua moglie.

Mi scriverò immediatamente per Mosca. Capita così nel più importante teatro, c'erano Sanin ed Ozarovskij: gli uomini che sono stati creatori, insieme con Stanislavskij del Teatro d'Arte.

Questi nomi li dica bene signora...

Alessandro Sanin, Nemirovič-Dànčenko, Stanislavskij, Ozarovskij, Taïrov, Mardžanov, Merjerchòl'd, i più grandi nomi di adesso.

Questo teatro univa ciò che era più di avanguardia.

Quando sono arrivata dovevo rimpiazzare l'attrice uscente, Jurieva, e mi hanno subito dato la parte de *La signorina Giulia* di Strindberg.

Il regista era Sanin -lo avevo conosciuto in Italia- prese subito a volermi bene, così come l'attore che faceva il cameriere, una grande celebrità. Tutta la compagnia ha avuto piacere nel vedermi, non so per quale ragione...ho avuto fortuna nella vita: ero simpatica.

Ho cominciato a lavorare: erano previste venti prove. Il teatro aveva due palcoscenici, uno sul quale si provava l'altro dove si recitava. Sanin ottenne 40-50 prove solo per me: voleva a tutti i costi che io facessi bene la parte. Quando si fece lo spettacolo mi citarono con lodi al pari della grande attrice che era andata via. Fui molto contenta.

Poco dopo mi affidarono la parte de *La signora delle camelie*. Mi misi a piangere perché non volevo essere rovinata dopo il successo con *La signorina Giulia* (a proposito ci sono degli articoli di tuo padre, che mi ha descritto così bene che ho avuto paura di non essere stata davvero così brava). Questa parte mi ha fatto così tanto spavento che piansi davvero tante lacrime: credevo, infatti, che mi volessero fare la forza. Non avrei mai creduto che a me, così giovane, fosse affidata *La signora delle camelie*.

Il solo fatto di avere una parte così rappresentava non un solo scalino, ma dieci, venti scalini. Le parti a quel tempo non si davano così come oggi io capocomico in Italia posso alla mia età anche fare la bambina, lì le davano con molto criterio. Le mie lacrime non valsero a niente, fui obbligata. Il regista dello spettacolo, venuto da Varsavia in Polonia, era ??Siffon??.

Il maestro Sanin, però, mi seguì ugualmente nella mia parte, dopo lo spettacolo verso mezzanotte e mezza andavo da lui -abitava dall'altra parte di Mosca- con me veniva Runitch, l'attore che faceva Armando, e lavoravamo sulla mia parte. Le strade erano vuote, la rivoluzione era alle porte, c'erano soldati con i fucili, gente che andava via dal fronte, sparatorie...l'atmosfera non era molto serena. Non ero molto coraggiosa, avevo paura, ma feci tutto questo per recitare *La signora delle camelie*.

Lo spettacolo andò molto bene, poi cominciò la rivoluzione.

Sono dovuta partire da Mosca perché avevo il passaporto jugoslavo, quindi ero straniera. Adesso sono italiana, da sempre, ancor prima di sposare il mio attuale marito.

Con i treni bianchi -quelli degli stranieri che devono lasciare il paese- sono arrivata a Costantinopoli. Molti russi si sono fermati lì, chi facendo cabaret, chi dei piccoli teatri... ma io non sono mai stata portata per queste strane esibizioni teatrali. Dopo pochi giorni sono andata a Roma. Mi ha visto il celebre Ambrosio, del cinematografo, e mi ha scritturato per due, tre film muti...andai così anche a Torino.

Per quale motivo lei lasciò la Russia?

Perché quando è cominciata la guerra gli stranieri potevano andare via.

A Torino ho fatto questi tre film muti, ho incontrato Gabriellino d'Annunzio che stava facendo *La nave*. Ho incontrato tutte le celebrità di allora.

Mi venne l'idea di fare teatro in Italia. Lasciai Torino e andai a Parigi. Lì mi sono fermata per parecchio tempo, parlavo francese, tedesco, ma non l'italiano. Ho visto tanti spettacoli, frequentato gente del teatro. Mi misi in contatto con Pitoeff, anzi fui chiamata per fare una parte, «quella che prende gli schiaffi». Andai anche tra le quinte ma non sono stata affatto attratta da questi spettacoli, venivo dai teatri autentici russi, anche Pitoeff veniva dai teatri russi da una compagnia con idee nuove, che girava per il Nord...

[...]

In questa compagnia entrò una grande attrice del teatro imperiale per fare *La potenza delle tenebre*.

Sono andata a vedere lo spettacolo e notai che questa donna -grandiosa a Pietroburgo, dove l'avevo già vista- cercava di trasferire la musicalità russa nella lingua francese: veniva un miscuglio che urtava sia la musicalità sia il senso. Non mi piacque e pensai che la lingua francese non si prestava al mio temperamento e alla mia sensibilità.

Quando sono andata a sentire la *Monna Vanna* alla Comédie-Française e tutti gridavano che Monna Vanna doveva andare di corsa perché le cose erano in pericolo, l'attrice si fermava e diceva per mezz'ora «...et bien... mon pere...»: un' enfasi con la quale io non so davvero recitare. Anche la scuola della Comédie-Française mi sembrava piuttosto un boulevard - anche se c'era già Antoine ed altri. Capì anche che il teatro in Francia bisognava farlo non solo sul palcoscenico ma anche nella vita.

Avevo però annusato cosa era il teatro in Italia, sulla base del capocomicato, una figura che crea tutto nel suo spettacolo e nell'andamento della sua compagnia.

Cominciai ad interrogarmi... parlavo tedesco e il teatro tedesco mi era vicino per carattere; quello francese del boulevard e della Comédie-Française per nulla; quello di Antoine sì e no. Mi dissi che se avessi parlato italiano avrei fatto la mia compagnia, con i miei criteri, quelli russi.

Decisi che con il mio temperamento, con la mia voce, con la mia maniera di concepire il teatro, nel senso vero della sua parola, era più facile costruirlo in Italia, potendo farlo tutto a modo mio, con una mia compagnia, senza pensare affatto alle difficoltà della lingua che non conoscevo, o al fatto che potevano non darmi alcun teatro. Tutto questo non rappresentava una barriera. Con il carattere che ho, quando voglio qualcosa la ottengo a spese mie, il guaio è che non sempre la voglio.

Ho deciso quindi di andare in Italia e studiare l'italiano, credendo come anche oggi, che la lingua italiana sia musicalmente più vicina alla lingua russa. Io sono ucraina e mi sembrava che nel sentir parlare gli italiani c'era una musicalità ucraina, anche se non capivo le parole.

Tante attrici russe andate in America e in Germania cercavano un qualche contatto con il nuovo paese. Io ho scelto un posto dove non conoscevo niente e nessuno.

Arrivai a Torino, cominciai a vedere gli spettacoli e cercare qualcuno che mi insegnasse a parlare bene italiano. Il primo fu un avvocato russo che da molti anni abitava in Italia, mi spaventai subito perché in italiano ci sono undici tempi e da noi no, poi bisogna dire «tu, voi, lei».. da noi invece bastava dire «tu, voi». Questo spavento però mi dava il desiderio di affrontarlo.

Tutto ciò non bastava, bisognava che imparassi a parlare bene. Sono andata da Armando Falconi, che mi era piaciuto molto vedendolo recitare. Gli dissi del mio desiderio di imparare l'italiano, lui mi ha guardato e mi ha detto «Senta signora lei è una bella ragazza, io sono un uomo non giovane, io le farò la corte, lei non mi vorrà, io mi stufferò di darle le lezioni e sarà tutto finito. Sarà dunque meglio che lei vada da qualcuno più sicuro di me, la mando da Cesare Dandini a Roma».

Partì per Roma assieme a quell'avvocato che avevo preso come mio maestro, smisi di parlare russo, presi una cameriera di Siena e parlai soltanto quel poco di italiano che conoscevo. Studiavo la grammatica, scrivevo le parole, come se avessi sette anni. Arrivata a Roma ho preso una carrozza a due cavalli, ancora non c'erano tutte queste automobili, e mi sembrava di essere proprio in paradiso, passeggiando per villa borghese.

In che epoca siamo pressappoco?

Saranno 36 anni fa. Durante la rivoluzione Russa, o più in là.

Allora non sono 36 anni fa signora?

Credo che sono 38, 37 o anche 36 anni fa. Si può vedere. Tanto è inutile nascondere l'età. Ti farò vedere il mio passaporto. Mi sono vestita meglio che potevo per andare a presentarmi da questo grande attore e signore, Cesare Dondini. Insegnava a *Santa Cecilia*, la scuola di recitazione. Sono scesa da questa splendida carrozza a due cavalli e lui mi ha visto dalla finestra. Era agosto. Sono salita al quinto piano, in francese gli ho detto che volevo prendere lezioni, lui mi ha ascoltato, mi ha dato un pezzo da leggere -credo la maestrina di Niccodemi- ma non mi ricordo molto.

«Che lei sia un'attrice non c'è nessun dubbio, ha una bella voce, una bella presenza, ma io non credo che per molto tempo salirà al mio quinto piano, farà 3-4 lezioni poi si stufferà».

«Lei provi, può darsi che io non mi stufi, vengo qui a studiare sul serio».

«Allora cominciamo».

Così, per un mese, sono andata sempre da lui, un uomo di grande cultura, che parlava francese e quindi si spiegava molto bene, con un enorme profitto, nell'insegnamento e nella pronuncia.

Immediatamente mi ha messo un sughero in bocca, lo dovevo tenere quando parlavo, perché la lingua russa non è molto vicina a quella italiana, è più stretta. Mi proibì di parlare in russo, con nessuno. Siamo poi stati un'infinità di tempo su: rosa («o» aperta) è rossa («o» chiusa) il rosso è rosso. Credevo di impazzire, ma resistevo nonostante gli sforzi.

Il sughero a cosa serviva?

In Russia parliamo più sulla bocca, ma in modo meno aperto di voi; per imparare l'italiano mi è stata aperta la bocca, ma dato che non poteva con le sue dita si è inventato di farmi usare questo sughero.

Studiai con lui più o meno due mesi, con un caldo infernale al quinto piano di *Santa Cecilia*. Ero felice perché era veramente straordinario, un grandissimo attore.

L'ha visto recitare?

Si l'ho visto recitare quando già non era più giovane. Ho visto recitare anche la Duse, la Vitaliani.

Di questo si parlerà dopo, ora continuiamo con la sua vita.

Il povero Dondini si ammalò di una malattia grave di fegato, era diventato tutto giallo e non poté più darmi lezioni. Allora mi ha indirizzata da un nuovo maestro, che a suo dire era bravissimo. Era Tullio Carminati.

Io, a quel tempo, abitavo nell'albergo Regina in Via Veneto, un giorno si presentò questo signore tanto bello, anzi forse troppo bello, secchissimo -ed io non lo sono mai stata, nella vita non amo quello che si chiama lusso, ricercatezza- ma quando arrivava quell'uomo vestito di bianco, bellissimo e mi guardava, io non potevo che dire: «dio buono, ma che succederà».

Parlava bene, pur essendo non del tutto italiano. Con lui ho cominciato a studiare la pronuncia, siamo passati dalla grammatica alla sintassi, ed ho anche imparato la *Salomé* di Oscar Wilde.

[...]

Andavo spesso a vedere gli spettacoli di Tina di Lorenzo e mi meravigliavo, soprattutto con i miei compagni russi, di non dover fare la coda la mattina per andare a teatro a Torino, cosa che invece accadeva in Russia.

Mi sono fatta accompagnare nel soppalco: questa attrice era molto bella, e molto brava, le chiesi in francese se potevo sperare di riuscire a fare l'attrice in Italia, mi chiese di parlare un po' italiano, le dissi le dieci parole che sapevo, e lei mi rispose con una cosa più che giusta, che ancora oggi trovo magnifica: «vede signora tutto sta in questo, se il suo accento - che lei indubbiamente avrà sempre- (perché non si può perdere l'accento) sarà simpatico lei potrà riuscire, se sarà antipatico lei non potrà farcela».

[...]

Decisi che era arrivato il momento di far compagnia. Incontrai un avvocato russo che si occupava molto del teatro dal punto di vista critico, era sveltissimo. Gli ho parlato dei miei progetti, e lui ancora più svelto di me, mi portò all'albergo un grande a quell'epoca, il padrone di tutti i teatri d'Italia, un certo Paradossi Giuseppe. Un piccolo uomo che è stato amministratore della Duse a suo tempo. Lui è venuto, mi ha guardato...

«Lei vuole proprio recitare in italiano?»

«Sì, sì!»

«E cosa vuole fare?»

«Io voglio fare il repertorio che ho già fatto in Russia, è la cosa più logica che io possa fare!»

«Sì, lei è una bella donna, (non so per quale ragione sono passata per una bella donna, questo è un enigma) vuol debuttare a Roma?»

«Sì, cosa ci vuole per questo?»

«Occorre che lei faccia una compagnia, che metta in banca 300 mila lire, così che in caso di fallimento gli attori non rimangano senza paga. Se per lei va bene le preparo due o tre teatri.»

«Va bene io preparerò una compagnia!»

Chiamai lo scrittore Nino Berrini per farmi ascoltare. Appena dopo le prime battute che io feci del *Sogno d'amore*, mi disse che non dovevo parlare così, ma con più enfasi. Capì subito che lui non andava bene.

Paradossi mi mandò molti attori da scritturare. Io gli scrissi che volevo uno che fosse caratterista ma grasso. Lui pensava che fossi matta, ma per me un caratterista che non sia grasso per certe parti non era possibile. Volevo anche che sapessero ballare... quindi le discussioni tra me e Paradossi erano davvero tante.

[...]

Ho conosciuto Capozzi, un attore del cinema muto che voleva fare il teatro. Era molto brutto ma davvero signorile, aveva un accento genovese -ma questo l'ho capito solo oggi- e sembrava andasse bene per la parte che doveva fare.

Romanzo di Sheldon (che non ho mai fatto però in Russia), *La signorina Giulia*, *La signora delle camelie*, *Sogno d'amore*, *Kasatka* di Tolstoj, questo era il repertorio che volevo fare.

Scritturai attori della famiglia Bertramo, Geri, Mario Mina, Ferdinando Solieri e tanti altri. Presi un teatrino in Via Veneto e cominciammo a provare. Ero già pratica di quella che si chiama *regia*, avendola già fatta con Orlov. Ricordo poi che nel teatro di Mosca -durante le prove di luce e delle scene- per mio piacere rimanevo sempre in platea, il regista notava la mia presenza e mi chiedeva aiuto nello spostare mobili e comprare cose varie. È con questa curiosità ed amore che mi sono impadronita di tutto il teatro.

Decisi di mettere in scena questi spettacoli. Provai a lungo con questi attori, cercando di intonare le loro voci, facendo esercizi con loro. Scritturai anche l'inesperto e giovane de Sica che veniva spesso in casa mia a studiare, mi sembrava che avesse molto talento. Ho chiesto a tutti gli attori di vestirsi in maniera meno pomposa durante le prove. Cercavo in tutti i modi di inculcare loro il modo di lavorare nel teatro russo.

Potrebbe fare degli esempi di questi metodi?

Era un lavoro totale. Ho cercato di creare una famiglia, facendo le stesse cose cui ero solita in Russia. Indossavo un umile vestitino, una camicetta bianca e una sottana., andavo alle prove come qualcuno che va a fare il proprio lavoro, con le scarpe basse, senza tacchi, perché il rumore può disturbare, e poi era fondamentale indossare una specie di tuta, come gli impiegati, uomini o donne, perché il vestito colorato disturba il regista. Tutte queste cose le ho portate con me dal mio paese, erano come un vangelo, intrise nel mio sangue.

Per quanto riguarda lo studio del copione?

Mille cose mi risultavano inspiegabili e fastidiose. Mi accorsi, per esempio, che avevano distribuito le parti agli attori, senza neanche la battuta d'attacco, non mi capacitavo di come si potesse fare...ascoltare quello che ti dice il tuo compagno, la battuta d'attacco, sono le cose più importanti.

Quando ho detto al mio amministratore, pagato da me, di fare venti copioni da distribuire agli attori, lui mi disse che con questo metodo la mia compagnia non sarebbe durata neanche un mese.

Ho cominciato prima di tutto a fare le letture del copione, conversazioni e spiegazioni. Non voglio dire che io sia stata tanto brava, ma per mia fortuna venivo da un'importante scuola ed avevo arricchito la mia esperienza girando il mondo, guardando spettacoli in Francia, Germania, Inghilterra.

[...]

I miei attori si spaventavano nel fare sempre lo stesso spettacolo, avevano paura di perdere il temperamento, non c'era affatto coscienza dei propri mezzi. Nelle letture che facevamo comodamente seduti a tavola (col permesso di fumare), si discuteva dello spettacolo, prima dello scrittore, poi l'epoca, il paese, poi si passava ai personaggi, i rapporti tra personaggi... tutto questo senza ancora distribuire le parti. Nessuno sapeva cosa avrebbe fatto. Ciò poteva stuzzicare ma al principio li irrigidì.

Per quanto riguarda l'intonazione?

Di intonazione non si parlava fin quando la logica di ogni battuta fosse chiara per tutti. Tutte queste nostre sedute durarono molto a lungo, in un'atmosfera di grande raccoglimento.

Quanti giorni?

Almeno due mesi per il primo spettacolo. Facevamo esercizi di voce la mattina per far sì che tutte diventassero un organo nelle mie mani, non volevo voci che non si sposassero tra di loro.

Quando siamo andati al Teatro Valle per provare ci furono altre difficoltà. C'era ancora Liberati - uomo che amava tanto il teatro e vi dava l'anima- ma quando dissi che non si poteva entrare durante le prove sul palcoscenico, sembrava che dovessi combinare chissà cosa, pareva mi volessero mandar via dall'Italia. La pedana dove si recitava doveva essere separata da tutto il resto del palcoscenico, con due o tre panorami di stoffa, isolata da qualsiasi disturbo, non solo rumori ma anche sensazioni. Nei camerini non si poteva ricevere gente, non si poteva portare caffè, ci doveva essere assoluta concentrazione sul lavoro. Nessuna distrazione di visite inopportune che potevano distrarre dal lavoro sulla parte.

Lei pensa così, ma ci sono altri che non la pensano così...

Io credo che tutti pensano in questo modo. Se tu venissi a salutarmi nel camerino sarebbe un disturbo. Anche se oggi, con la mia esperienza sarei in grado dopo poco di tornare nel personaggio. Ma i meno esperti non sono ancora capaci... È preferibile che nessuno ci disturbi.

E quelli che pensano che non bisogna entrare nel personaggio?

Queste persone non sono né attori né artisti...non mi riguardano.

Feci molti cambiamenti. Tolsi quella terribile bocca del suggeritore, alta un metro e mezzo, che molte compagnie coprivano con un velluto rosso, verde, giallo, o nero e sul quale scrivevano le iniziali dei propri nomi.

Tutto questo poteva farmi impazzire, in Russia esisteva il suggeritore, senza dubbio, di solito erano donne con piccole voci che al momento di una grave amnesia ti aiutavano a ricordare, ma non gridavano dalla mattina alla sera tutto quello che doveva dire l'attore.

La bocca del suggeritore in Russia era a livello del palcoscenico e così in Italia scavai una buca e lì misi il suggeritore che, arrabbiato con me dovevo ripagare con caffè, dolci e sigarette.

Ne ho combinate così tante di queste cose che non me ne ricordo più... in platea misi dei cassetti con una penna dove gli spettatori potevano scrivere le loro opinioni sullo spettacolo. Noi leggevamo religiosamente tutte le mattine le critiche, molte volte interessanti, a volte puri semplici insulti.

Tutto questo era divertente.

Non volli mai uscire io sola sul palcoscenico a ringraziare il pubblico, ma dovevamo farlo tutti insieme, senza inchino, accennando appena un chino della testa. Non dovevamo ringraziare, ma testimoniare la nostra presenza. Chiusi le porte perché il pubblico non entrasse quando lo spettacolo era già cominciato, tant'è che il padrone si lamentò dicendo che quelli del bar non facevano più affari.

Era una rivoluzione che mi fece passare per una russa matta.

Nei teatri si vendevano persino i giornali, ed io lo impedii... mi dissero: «e che faranno gli uomini?»

Ed io: «magari parleranno con le loro mogli?»

I proprietari mi chiesero quanti soldi volevo spendere alla prima per farmi buttare i fiori dall'alto...

«Ma neanche per sogno!»

Ho tanto lottato, eppure alla prima questi fiori li ho avuti davvero, non so neanche se con i miei soldi o con altri.

Quando mi hanno visto truccare per qualche parte, erano increduli perché in Italia il pubblico voleva vedere il viso della prima donna, mentre io volevo mostrare solo ed esclusivamente la faccia del personaggio. Fu una continua lotta con questi teatri retrogradi da morire.

Eppure sono riuscita a far fronte e spazzar via tutto questo facendo uno spettacolo di grande successo. A dire il vero non mi sono neanche accorta del successo della prima sera perché ero così emozionata che quando tornai a casa non ne ero affatto convinta. Lo spettacolo era *Sogno d'amore*.

Quando una nuova forza entra in un teatro, il primo anno non conta niente. Si può avere successo il primo anno solo per la curiosità. Darmi o no il teatro per il secondo anno era la paura dell'impresario.

Alcuni spettacoli che feci furono *La signora delle camelie* con il pittore Pompei, *Sogno d'amore* con Vittorio Valente, un altro lavoro con Leonid Brailowski, pittore del teatro imperiale.

Ogni spettacolo aveva la sua dote, le sue scene appropriate, le sue musiche ordinate da un musicista che mi sembrava più adatto, la sua traduzione fatta in italiano da uno scrittore che mi suggerivano gli amici di allora, *La signora delle camelie* l'ho fatta tradurre da Bontempelli.

Sono state queste tutte le innovazioni principali, esplose non in un boom, ma dall'interno dello spettacolo stesso. Non ho fatto mai dei manifesti con il mio nome in caratteri più grandi rispetto a quello dell'autore, per esempio Tolstoj, e per questo i proprietari mi andavano contro.

Cercavo un rapporto limpido e vero con il pubblico.

Ho portato in Italia il più grande. Come tutti sanno il Teatro d'Arte di Mosca è stato creato da Nemiròvič-Dànčenko e Konstantin Sergeevič Stanislavskij. In tutti questi libri che arrivano dalla Russia nessuno dà il posto maggiore o minore a Stanislavskij o Nemirovič. Il nome del primo è molto più conosciuto perché lui era anche uno splendido attore, mentre Nemirovič era uno splendido regista, magnifico amministratore di compagnia -perciò il suo nome in Europa è meno conosciuto- ma il suo valore intrinseco è grandioso. Lo stesso Stanislavskij nelle sue memorie ricorda che chiedeva aiuto a Nemirovič quando non capiva qualcosa.

Di tutte le persone che ho portato in Italia, non me ne sono interessata poi così tanto, ma con Nemirovič è stato diverso. Per ben tre volte lui è venuto in Italia... tre volte è stato con noi per tre mesi durante l'inverno... tre volte i miei attori lo hanno avuto come maestro... tre volte lui ha insegnato a me e a loro cosa vuol dire vivere una vicenda e sentirla. La prima volta ha messo in scena *Il valore della vita*, uno spettacolo che tutta la stampa italiana, uomini di cultura, giornalisti hanno proclamato grandiosamente (tuo padre per primo, Silvio d'Amico, Simoni, Antonelli)...tutti gli chiedevano interviste per parlare del metodo del Teatro d'Arte, dei suoi rapporti con gli scrittori, con Čechov (doveva, infatti, mettere in scena *Il giardino dei ciliegi*).

Nemiròvič-Dànčenko ha segnato un'epoca importante del teatro in Italia. Io stessa, non sarò stata brava quanto lui, ma ho tracciato una strada, una tecnica di lavoro, e per questo ho avuto i suoi elogi.

Dopo *Il valore della vita* mise in scena *Il giardino dei ciliegi*. Ci fu una ricca corrispondenza tra me e Mosca poiché lui voleva metterlo in scena con il criterio di Čechov stesso -lo scrittore non era affatto contento dello spettacolo tenuto a Mosca, a suo dire con troppa vena drammatica- Čechov insisteva che questa fosse una commedia.

Nemirovič portava con sé tutti i documenti che gli aveva scritto l'autore e mise in scena lo spettacolo come voleva Čechov. (Nel museo del Teatro d'Arte ci sono documenti di questo spettacolo).

A Milano venne poi Toscanini, noi scendemmo tutti dal palcoscenico, e lui parlò di questo spettacolo come di un'orchestra sinfonica.

Nemirovič fece cose davvero meravigliose per noi.

Mi riprendeva mille volte prima di entrare in scena, diceva che ero ancora troppo prima donna. Gli attori intorno a me pensavano fosse un insulto, io ero la signora Pavlova, non poteva lui farmi andare mille volte avanti e indietro per il palco, ma io non ero affatto arrabbiata, tutto quello era vero: ero ancora troppo una prima donna.

Nemirovič-Dànčenko venne poi a fare *La gatta*, e infine *La locandiera*, curando però solo la mia parte. Questo spettacolo fu apprezzato molto da giovani scrittori e criticato dai vecchi. I criteri della regia di Salvini erano completamente nuovi, venne fuori una *Locandiera* per nulla manierata.

Com'era questa Locandiera? Non era realista?

Non era realista. Salvini cercava di farla così come era scritto nel testo... una commedia toscana e non veneta... ecco tutto. Nemirovič conosceva i criteri di Salvini e in base a questi educò la mia parte.

Quando discutiamo un testo con gli attori non si parla solo della trama, ma si discute anche sul tema del lavoro, le due cose vanno portate in scena in diverso modo. Le battute della trama devi viverle e farle rivivere in platea. Le battute del tema devono, invece, insinuarsi nella mente dello spettatore senza turbarlo.

In tutti questi anni feci molti spettacoli: *Resurrezione*, *Mirra Efros* (che ho fatto in televisione ancora oggi, mentre a quel tempo ero giovane e facevo una donna di 80 anni).

Ci può fare qualche nome di attore e attrici che hanno partecipato in queste compagnie?

Donadio è stato molti anni con me; Giorda; Cialente; Anselmo... gli attori non cambiavo molto spesso, cercavo di tenerli aumentando la loro paga di cinque lire all'anno. Poi me li portavano quasi sempre via perché erano molto bravi.

Poi con l'impresa Rizzoli feci *L'Adriana Lecouvreur* nel rifacimento di Nino d'Arma: abbiamo girato l'Italia due anni solo con questo spettacolo, dato il grande successo. Avevamo provato per due mesi, c'era Ninchi, Bertrone, Cella, Giacchetti, Cavalieri; Cavalieri aveva la parte di Michonnet, volevo che camminasse con una spalla più su, in maniera più umile: allora gli ho messo nella giacca un mattone in modo che camminasse un po' gobbo, poi lo fece abitualmente. Sono espedienti per riuscire più velocemente, a queste cose si dovrebbe arrivare attraverso la convinzione, ma due mesi sono davvero pochi, ci vorrebbero anni.

Senza dimenticare che ognuno di loro veniva da un'altra scuola, dovevo fare sforzi sovraumani per fare di questi attori una compagnia sotto una direzione artistica unitaria.

Il teatro che ho incontrato in Italia era di artisti grandiosi, era l'istituzione che non aveva un aspetto al quale io era abituata in Russia. Ho incontrato la Duse, Vicoli, Ruggeri, e chi potrebbe appagare la gioia di averlo sentito. Ricordo la Vitaliani, le sue intonazioni quasi scolpite, che raramente ho ascoltato, i suoi vestiti che odoravano di naftalina. Ho visto Zacconi, che non prediligevo, ma era grandioso.

Perciò io non posso dire che in Italia non c'era il teatro, c'erano artisti che il mondo vorrebbe avere, ieri oggi e domani, grandiosi. Alda Borelli era magnifica, ma gli spettacoli non avevano l'atmosfera e le luci giuste, anche se gli artisti erano davvero al di sopra di qualunque aspettativa. Petrolini piaceva molto a Silvio d'Amico, io preferivo Angelo Musco.

Ricordo le liti per questo motivo durante i nostri viaggi all'estero. Non amavo Petrolini forse perché faceva le mie imitazioni. E poi c'era Viviani, che voi giovani non avete visto, ma era davvero un colosso.

Molti giovani che oggi fanno teatro e televisione sono stati miei allievi alla Scuola di Arte Drammatica. A quei tempi era una piccola scuola in via della Vite che Silvio d'Amico aveva messo su con quella folle passione per il teatro. L'aveva presa da Franco Liberati, deciso a farne una vera e propria istituzione. Voleva che si insegnasse non solo a recitare. Io stavo partendo per una tournée all'estero, quella sera mi trovavo a teatro a vedere uno spettacolo. Mi si avvicinò tranquillo un nostro comune amico dicendomi che d'Amico mi stava organizzando qualcosa. Seppi che mi voleva assolutamente alla sua Scuola d'Arte Drammatica in veste di insegnante di regia. Io ero perplessa perché dovevo partire per l'Ungheria, ma mi dissero che il governo mi avrebbe fermata. In quell'epoca non si poteva partire così, forse neanche oggi si può ancora.

D'Amico aveva una forte energia, otteneva ciò che voleva. L'indomani mi telefonò dicendo di volermi incontrare. Il suo forte desiderio di fare questa scuola incantò anche me da farmi diventar matta: un nuovo teatro, con nuovi attori, qualcosa di completamente nuovo. Mi disse che avrei dovuto lasciare il teatro per tre anni.

Dovevo pensarci su.

Io amo il teatro -vorrei non tagliassi questa frase come farai con tante cose che ti ho detto- il teatro lo amo non perché voglio recitare, lo amo vedendolo, leggendolo, insegnandolo. Io amo il teatro, e non me stessa nel teatro.

L'idea della scuola mi sembrava splendida, anche se si trattava di abbandonare grandi guadagni. A quell'epoca guadagnavo mille e duecento lire a giorno, con doppie recite di domenica e serate d'onore. D'Amico chiamò anche Simoni, un amico intimo mio e di mio marito. Loro due insieme hanno rafforzato in me questo desiderio.

Subito misi le mie condizioni a d'Amico. Se questa scuola si doveva fare, ed io dovevo insegnare regia, volevo che gli allievi attori si prestassero come vivo materiale per gli allievi registi. Il mio desiderio era di insegnare non solo la teoria,

ma soprattutto la pratica. D'Amico doveva assicurarmi che tutti gli insegnanti avrebbero percorso il mio stesso metodo. Insegnando cose diverse non avremmo combinato nulla di buono.

D'Amico con grande serietà chiamò nomi di grosso calibro: Irma Grammatica (la più grande attrice che avevamo); Tumiatei (uomo di cultura e pratica teatrale), Gigetto Almirante (grandissimo attore), Chiarini (per insegnare dizione), Pelosini (per la dizione del verso).

D'Amico mi fece incontrare con il collegio degli insegnanti per spiegare il mio metodo. Tutti lo conoscevano e sapevano che d'Amico mi appoggiava -le critiche che lui ha fatto su di me parlavano chiaro- avrei potuto diventare direttrice, ma mio marito disse che ero troppo giovane, mi dovevo limitare ad insegnare. Forse allora ho sbagliato, perché non si deve mai cominciare una cosa senza portarla a compimento.

Sono entrata a far parte di questa Scuola Drammatica, ho parlato a lungo con tutti gli insegnanti spiegando il nostro metodo. Mi hanno capito, ma non credo che, pur capendo, avrebbero potuto insegnare le mie stesse cose. Queste cose le porto nel sangue, mentre loro sono grandi artisti, ma presi in maniera individuale. Irma Grammatica pur nella sua grandezza era disincantata dal teatro, e insegnava agli allievi piuttosto ad abbandonare quella strada.

Il vero matrimonio, in quella scuola fu quello tra me e gli allievi attori.

Con Pelosini per esempio?

Pelosini era un uomo simpatico che recitava tanto bene i versi ma in un modo che io non potevo accettare, (poi ti dirò anche dello scontro avuto con lui). Ma è anche giusto che i ragazzi sappiano dire in questo modo i versi.

Quindi lei era d'accordo nell'insegnare la dizione dei versi in quel modo?

Sì ma non nell'usarla sempre. Io non potevo insegnare i versi, Pelosini era il migliore.

Ho speso molte energie con gli allievi attori (nella dichiarazione di quando sarei andata via, si proclamava che sarebbero andati via anche loro).

La classe di regia divenne l'attrazione di questi ragazzi, nelle altre classi erano considerati solo allievi di maestri, mentre nella nostra venivano usati dagli allievi registi come veri e propri attori, per loro era una gran gioia. Hanno cominciato a disertare molto spesso le altre lezioni, e d'Amico me lo faceva notare, ma io che cosa potevo fare? Avevo bisogno di quel materiale.

Gli allievi registi erano Giannini, Costa, Tarico, Basano, Brisone, una donna, Fede, della quale non ricordo il cognome, e Fabbro.

Vorrei far capire bene questa cosa: d'Amico mi aveva dato il compito di essere un punto di partenza della scuola, con temperamento ed energia tracciavo la strada, anche con una certa brutalità. D'Amico mi consigliava di essere più umana... rimanevo a volte fino alle nove con i miei allievi... il teatro non si può fare con criteri umani, ribadivo.

Dopo tre mesi abbiamo fatto anche un saggio per alcuni ministri. Dovevo far vedere cos'era questa scuola: tute, scarpe basse, atmosfera di una scuola d'arte. Abbiamo fatto i nostri esercizi e mostrato cosa si proponeva la scuola. Questo saggio ebbe molto successo.

Cos'era questo saggio?

Si facevano vedere esercizi di voce, di movimento, di plastica, non di ballo. Poi intervenivano gli allievi registi raccontando ognuno per suo conto come avrebbero svolto la regia di un lavoro di un altro.

Dopo questo d'Amico ha cominciato a sognare un grande edificio per la sua scuola: A lui lego molti ricordi, è stato anche testimone al mio matrimonio.

Mi chiese di fare un mistero sacro. Io avevo perduto mia madre pochi giorni prima, l'avrei fatto con gran gioia. Per fare questo mi disse che avrebbe preso dei pezzi abruzzesi. Con garbo mi affiancò Pelosini, poiché non ero molto brava nei versi. Accettai ma dentro di me pensavo che insieme non avremmo potuto combinare niente. Abbiamo cominciato a lavorare, eravamo ancora in Via della Vite. Credo che in un ambiente povero, raccolto, si lavora davvero bene. Cras fece Gesù, la Madonna fu la Campa, Maddalena la bellissima Furla, ed il coro del limbo furono i nostri allievi.

Il coro è una cosa che inventai io, ancora oggi molti la usano, ma non più con il mio nome...

Col nome di chi?

Non importa, ma non con il mio. L'importante è che comunque girino.

Poi accadde un piccolo patatrac: Pelosini vedendomi rompere i versi, da gran signore è andato a parlare con il presidente. Il presidente, che prima era d'accordo con il mio lavoro, dopo queste proteste cambiò idea... mi si disse che ero russa e non parlavo bene l'italiano. Ma parlare è una cosa, e conoscere la lingua e soprattutto il teatro un'altra.

D'Amico mi esprimeva le sue perplessità, temeva che in piazza, a Padova, non si sarebbe sentito nulla...io ribadivo che importante era la pronuncia e non il volume della voce. Mi dava sempre molta fiducia, ma credo gli rimase la pulce nell'orecchio, poiché arrivò un certo Pavolini a sentire lo spettacolo... non ho mai saputo che cosa gli disse.

Un giorno vedo arrivare il figlio di d'Amico, Lelè, un musicologo di non comune sensibilità musicale, venne a sentire e fu entusiasta del modo in cui avevo rotto i versi, dandogli significato intrinseco, e togliendogli quel tipico canto della battuta. Una musicalità che non toglieva il senso della parola, insieme il suo significato e il suo soffrire.

Arrivammo a Padova, le donne e gli uomini andarono in due conventi. A quest'ultimi toccò l'insegnante Carlo Tamberlani, alle donne la signora Carini. Volevamo che le nostre madonne, i nostri angeli, interpretati dai ragazzi fossero tutti quanti purissimi. Poi abbiamo saputo che ci fu qualche fuga dalla finestra... è molto divertente.

Cominciammo le prove in piazza, e con gran sollievo di d'Amico si sentiva tutto. Provando capi che molte cose non legavano, chiesi a d'Amico di inserirmi qualche battuta in modo da far riuscire meglio il tutto. Lui sotto il sole faceva ciò che gli avevo chiesto, ottimamente, in perfetta comunione.

Facemmo lo spettacolo sotto la pioggia torrenziale, c'erano molto vescovi con ombrelli ed erano tanto presi che non si sono mai mossi. La resurrezione del Lazzaro fece un'enorme impressione.

Grande successo, i giornali ci hanno acclamato.

D'Amico mi chiese poi di fare qualcosa dei greci. Abbiamo cominciato a studiare con gli allievi attori e registi. Lui ha fatto venire critici di tutta Italia. Dopo aver letto una trentina di libri raccontai a mio marito quello che volevo fare, ma a suo parere non avevo capito nulla ed era un gran disastro, non sapeva come sarebbe andata a finire. D'Amico fu invece molto contento di questi saggi. Credevo che mio marito avesse parlato male di me, ma andando a vedere la critica italiana e ricevendo molte telefonate capi che era stato un successo.

Accadde poi una cosa inspiegabile tra me ed il mio carissimo amico. Ha cominciato a pretendere da me che io sottostessi ai campanelli, perché gli allievi attori non frequentavano abbastanza le loro classi di recitazione (a quel tempo insegnava Tamberlani e Carini), io non potevo ubbidire. Non posso immaginare di distruggere un essere umano, farlo diventare un altro, sconvolgere tutto il suo sistema nervoso –perché è questo il mestiere del regista- scoprire i suoi nervi, il suo temperamento, e poi al suono di un campanello interrompere tutto. Cominciammo a non andare d'accordo. Sono tutt'ora convinta che è stata gente estranea a noi a rompere questa nostra fiducia, fui addirittura rimproverata dal ministro Battaglia, e definita come una ribelle. Non è questione del campanello...se a casa mia la cameriera mi chiama a pranzo con il campanello io vado, e se non lo fa gli chiedo perché non lo ha fatto... questo è logico, ma ai miei allievi non permetto neanche di guardare l'orologio. Se qualcuno lo fa, non è persona con la quale voglio lavorare, perché vuol dire che non è presente e pensa solo al suo futuro. Io voglio che venga al teatro, si tolga il vestito, si metta la tuta e le scarpe...può svagarsi un attimo con qualsiasi cosa...ma non con un giornale in mano. (Il teatro non lo si dovrebbe leggere neanche fuori dal teatro). Voglio che l'attore divenga lo strumento nelle sue e nelle mie mani. Io sono una bacchetta che lo dirige.

Un regista è uno psichiatra. Gli attori sono materiale artistico nelle mie mani, l'insieme di quell'apparato esteriore e sensitivo. Con i miei nervi capto chi sta di fronte a me, capisco quand'è stanco, e se non sono in grado di intuire con la mia sensibilità le sue reazioni, di prendere ciò che lui ha per la sua stanchezza o svogliatezza, non potrei fare il suo regista.

Il regista non dirige militarmente ma sempre col cervello e i nervi. Ricordo per esempio che un intelligente magnifico attore dotato di una voce che ricordava un organo, Antonio Crast, doveva fare *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello: lui è di carattere pigro e indolente e difficile da scuotere. Ho provato in tutti i modi, al buio, alla luce, non so cosa non ho fatto... poi con un bestiale istinto ho pensato di ottenere una sua reazione facendogli del male... gli sono andata incontro e l'ho coperto di pizzicotti su tutto il braccio, lui si è ribellato, finalmente lo svegliai.

Qualcun altro bisogna insultarlo ma non con le brutte parole. Ricordo il regista Clouseau chiese ad un'attrice di dire parole oscene...lei non ne conosceva, ma lui voleva sentirle lo stesso. Io non arrivo a fare questo ma capisco che il regista voleva svegliare quella parte nascosta di lei. Non ci riuscì e non prese quell'attrice.

Quando d'Amico mi chiedeva di sottostare al campanello, io lo trovavo un'offesa non al lavoro della Pavlova, ma al lavoro d'arte.

La Scuola d'Arte Drammatica che si chiama Silvio d'Amico a mio parere non è propriamente sua contando tutte le persone che lui ha chiamato per crearla.

Il materiale dell'attore è di due specie, esteriore e sensitivo. Esteriore vuol dire la nostra voce, il respiro, la mimica, il gesto. Sensitivo è il nostro temperamento e i nostri nervi. Insegnare vuol dire dare la coscienza dei propri mezzi. Per quanto riguarda l'apparato esteriore è molto facile, impostare la voce, i vari difetti di pronuncia, le labbra e la lingua pigre, il gesto insegnato con la ginnastica. Io devo insegnare, invece, che il gesto deve venire dall'interno. Io posso dire «come siete bravi» senza appoggiare la mia mano su una vostra mano, e il senso non sarà lo stesso. Il gesto ha la sua importanza, deve essere la conseguenza di uno stato d'animo.

Bisogna capire cosa un attore ha, temperamento o nervi? Se eccede in una delle due cose bisogna aiutarlo a gestirle meglio.

Che differenza c'è tra temperamento e nervi?

Se io ti dico: «senti Sandro mi stai facendo parlare troppo»(con voce alta e risoluta), questo è temperamento; se invece ti dico: «Senti Sandro mi stai facendo parlare troppo», con voce flebile e tremante, questi sono i nervi. Nervi è qualcosa che non si può spiegare, un'exasperazione dei nostri sensi; temperamento è la forza del nostro essere.

Se l'allievo ha troppo temperamento bisognerebbe calmarlo e soprattutto farlo conscio della sua potenza, così da usarla con parsimonia.

Per fare uno spettacolo questo è importante, in modo da non arrivare troppo stanchi alla fine.

Bisogna distruggere il sistema nervoso dell'attore per scoprire i suoi nervi. Un allievo dell'Accademia lo portammo a tale esasperazione che cadde svenuto, ma era necessario per fargli scoprire il suo apparato sensitivo. Questo lo può fare soltanto un regista che non sia semplicemente uomo di cultura e di teatro, ma qualcuno che sia anche attore ed artista. Luchino Visconti non ha mai recitato eppure quando lui fa vedere un pezzo, lo fa capire molto bene. Anche Nemirovič-Dànčenko non ha mai recitato, eppure sarebbe stato un ottimo attore se solo avesse avuto abbastanza forza fisica da reggere un intero spettacolo. Questo è molto importante perché sta a noi trovare questa forza che interessa tutta la parabola di un attore.

Scoprire i nervi vuol dire distruggere quell'apparato sensitivo. Noi insegnanti dobbiamo far vedere uno sdoppiamento.

Io attrice, Tatiana Pavlova, cerco una frase in un mio personaggio, e sono nella mia camera, sola, la ripeto mille volte, piangendo, autenticamente, distruggo quello che è dentro di me per arrivare a questa frase... l'attore è grande quando riesce a captare, sdoppiandosi, quello che è fisicamente successo nel suo corpo. Quando si capta una battuta che è riuscita meglio suggerisco sempre ai miei attori di fissare quello che è successo dentro di loro, tutto ciò che l'apparato interiore ha subito. L'attore deve ripeterlo infinite volte, e fissare bene il suo respiro, come ha stretto le corde vocali o come le ha aperte...è con queste cose che si ritorna al temperamento e ai nervi.

Avendo a mia disposizione questo sistema nervoso riesco a soffrire come se fossi io stessa. Non devo, però, dimenticare che faccio tutto questo non per me, ma per il pubblico. Attraverso lo sdoppiamento devo sentire se queste sensazioni sono arrivate in platea, e poi tornate indietro. È come un'antenna radio, riceve e manda segnali.

La grandezza di un attore sta in questa tecnica, non si tratta solo dei mezzi a sua disposizione -posso essere bravissima ma se lo faccio solo per me il pubblico non capirà nulla, si metterà a tossire e io, anche se grande attrice, avrò rovinato tutta la tecnica è questo sdoppiamento, la più perfetta.

In sostanza l'istinto non esiste più...

L'istinto è la cosa principale in questo metodo. Prendo la parte e la studio logicamente e letteralmente, mi interesso dei rapporti con gli altri personaggi, interiorizzo tutto questo e da attrice dico le battute proprio come le direbbe quella persona... se non sono suggestionata perderò tutto...ecco dove l'istinto prende parte ed è con questo istinto che devo trovare l'intonazione giusta.

[...]

C'è una sola cosa a dir poco impressionante...che il pubblico non segua il teatro. Credo che il repertorio non sia scelto bene. Non capisco perché un italiano, con tutti i suoi crucci italiani possa interessarsi dei crucci degli americani. Vede uno spettacolo una volta, poi si annoia, non lo capisce. Credo che il repertorio non sia molto alla portata del Paese, ed è per questo che in Italia il teatro è sovvenzionato, non vive di sé. Hanno anche aumentato eccessivamente le paghe e le compagnie non guadagnano pur essendo sovvenzionate.

[...]

I registi di oggi si sono buttati a fare quello che fa il cinema. I miei grandi maestri di una volta guardavano agli attori cinematografici non come artisti, ma solo volti. Oggi un regista prende un attore perché il suo fisico e la sua voce vanno bene per quella parte; non si ha a che fare più con artisti completi, questi sono attori che fanno se stessi, non lo trovo giusto.

Il teatro può andare avanti quando gli artisti riescono a fare oggi un vecchio, domani un giovane, un innamorato, un mascalzone ... è la grandiosità del cinematografo che uccide il teatro.

[...]

Ricordo quando dovevo fare *Il valore della vita* con Nemirovič-Dànčenko, era l'epoca in cui non si poteva fare un suicidio sulla scena. Ci fu l'ordine di non fare lo spettacolo. Mi opposi ed andai su tutte le furie. Non capivo come non si potesse capire che il senso dello spettacolo era il valore della vita e non il suicidio. Ho dimostrato che si sbagliavano. La censura

oggi va contro altre cose, la pornografia per esempio. Adesso si sono buttati sulla pornografia. Tutti questi rotocalchi sono pieni di donne nude.

Un giorno, fuori Roma, mi telefonarono dicendo che il maestro Francesco Siciliani mi voleva a Firenze per un'opera lirica. Io non ho mai voluto fare l'opera, ma dissi di mandarmela. L'ho letta, era *La dama di picche* di Čajkovskij, pensai subito che non potevo farlo. Risposi a mio marito, Nino, che avevo paura quando mi chiese perché non volessi andare. Poi mi disse che aveva già comprato i biglietti per Firenze. Siamo partiti.

Il maestro Siciliani mi prese di mira. Ai suoi occhi ero donna di non comune cultura e gusto, mi domandò molte cose, tutte quelle che gli erano necessarie per affidarmi quella regia. Mi prese.

Feci lunghe prove -direi un mese e mezzo- lavorai con i cantanti come se fossero attori drammatici. Fui la prima regista arrivata da un teatro di prosa a quello d'opera.

Litigai duramente con il direttore d'orchestra...lui voleva che tutti i cantanti lo guardassero ed io, invece, volevo che guardassero se stessi. In un certo senso dovevano vederlo e non guardarlo. Siciliani mi ha sostenuto a spada tratta e lo spettacolo fu un grande successo nazionale. Sono poi stata chiamata immediatamente alla Scala per fare *Eugenio Oneghin*, che ho fatto già tre volte in questi dieci anni. Poi ho lavorato a *Guerra e pace* al Maggio Fiorentino, e per l'apertura con il *Don Sebastiano*. Sono andata in molte città, Napoli, Genova, Palermo, non so dove non sono stata. Ho fatto in totale più di venti opere, nei limiti del possibile sempre usando il mio sistema.

Con i cantanti mi comporto come se fosse teatro drammatico, li prendo uno per uno -non voglio certamente distruggere il loro sistema nervoso, ne rovinare la loro voce- ma gli insegno mostrandogli come si fa, loro sono davvero contenti di questo.

Ho fatto poco cinema. Davvero poco. Qualcosa con Orson Welles una volta. Mi ha anche chiamato Bolognini, sembrava tutto fatto, ma alla fine non c'erano i soldi.

Cosa pensa del lavoro dell'attore al cinema?

Alcuni spettacoli mi piacciono davvero molto. L'attrice Bergman per esempio. Però vedo che non tutti usano il metodo. Una volta ho anche assistito alle prove di De Sica, molto belle. Io amo il cinematografo, non lo frequento così tanto, ma lo amo. Con mio marito siamo molto accurati nella scelta degli spettacoli, andiamo solo quando siamo sicuri di vedere una cosa bella.

In televisione ho fatto molte regie e devo farne ancora. Ed ho anche recitato, *Mirra Efras* per esempio. La televisione mi solletica, la trovo interessante, ma diabolicamente difficile. Immagina l'attore solo, con davanti questa macchina. Io recitando non gli ho mai dato attenzione, ho continuato sempre a vivere il mio personaggio, sia quando ero ripresa, sia no. Mi potevano inquadrare quando volevano, io ero sempre presente. Quando abbiamo finito ricordo che tutto il personale tecnico ha chiuso le macchine e mi ha fatto un grande applauso.

Ci sono tante forze nuove. Ho visto la Falchi alla televisione...magnifica, ed anche la Brignone in teatro a Milano, davvero bello. Mi piacciono le più giovani. Ho poi visto spettacoli magnifici di De Lullo, di Luchino non parlo neanche, perché ormai si sa. Con lui ho lavorato una sola volta. Sul metodo.

Credo che lui abbia lavorato con Baty, anche con Renoir nel cinema. Ho lavorato con lui quando era ancora agli albori della sua carriera nel teatro, adesso lo trovo un po' preziosizzato.

Un giorno Laura Adani mi disse che Visconti voleva che facessi a tutti i costi lo *Zoo di vetro*, io non recitavo da almeno quattordici anni. Volevo ricominciare a lavorare, ed era necessario perché mio marito era appena uscito di prigione. Dissi di mandarmi il copione. La parte mi sembrò subito un po' balorda. Non sono una grande ammiratrice di questo Williams, ma trovo che ci sia nella sua scrittura molto dei russi di una volta. Abitavo a Milano, in una camera ammobiliata, eravamo senza soldi, la nostra casa era stata distrutta. Laura Adani mi disse che Visconti voleva a tutti i costi me per quella parte, e quando lui vuole un attore non esistono ostacoli.

Avevo un po' paura. Al di fuori della Russia non ero mai stata sotto la direzione di qualcuno. Non sapevo come comportarmi, non tanto come attrice, ma proprio come persona. Ero abituata ad essere padrona della situazione e questo mi intimoriva. Chiesi una cifra abbastanza alta, Visconti poteva anche dire di no, ma non lo fece. Si sacrificerebbe così tanto per il teatro che i soldi non contano.

Adesso non so, parlo della mia epoca. Fece arrivare tanti di quei fiori nella mia misera camera d'affitto che non sarebbero entrati neanche in un palazzo reale. Arrivai una mattina a Roma, giunta a teatro non sapevo chi dovevo salutare per primo, ero in imbarazzo perché sono stata sempre la padrona della compagnia, non sapevo come comportarmi.

Ero molto preoccupata, quando di solito non mi preoccupavo di niente. Amendola, l'amministratore di Luchino, mi chiese a che ora volevo andare alle prove, per Luchino potevo andare all'ora che preferivo. Decidemmo per andare appena dopo colazione.

Mi sono sentita subito a mio agio, avevo a che fare con un signore. Amendola mi accompagnò al teatro Eliseo, Luchino Visconti era giù ad aspettarmi, un altro dei suoi gesti di eleganza. Mi ha accompagnato sul palcoscenico dove c'erano molti attori tra i quali Morelli e Stoppa...mi ha presentato tutta la compagnia e ci ha invitati nel suo camerino a bere cognac e thè. Chiesi di cominciare a lavorare ma lui mi rispose che per il momento si doveva festeggiare il mio arrivo. Questi atteggiamenti molto sottili -da psicologo quasi- hanno sfumato i miei timori ed ogni tipo di soggezione. Abbiamo cominciato a provare nel suo camerino io e lui soli, parlavamo molto della parte e del metodo. Lui mi spiegava cosa voleva, una volta me lo fece vedere così magnificamente sul palcoscenico ed io rifeci quello che voleva nello stesso modo. Andavamo davvero molto d'accordo, mi mandava fiori e regali. Solo una volta sbagliò: non recitavo da 14 anni, dieci minuti prima dello spettacolo entrò in camerino dicendomi che lì fuori stavano tutti col fucile spianato. Ho avuto paura. Sono salita sul palco e dissi le prime battute davvero male, poi mi sono pizzicata così forte e ho cominciato a far bene. Abbiamo fatto due mesi lo *Zoo di vetro*.
[...]

Curatori:

Doriana Legge (si è occupata degli anni tra il 1923 e il 1927, e tra il 1931 e il 1937)

Fabrizio Pompei (si è occupato degli anni tra il 1928 e il 1930).

Titolo della ricerca:

Tatiana Pavlova in Italia

Periodici, anni presi in esame:

«L'Ambrosiano» (1924; 1925; 1929); «Comoedia» (1923-1927; 1931;1934); «Il Convegno» (1923-1924; 1928-1929; 1932-1933); «Il Corriere della sera» (1925-1933; 1937; 1975); «Il Dramma» (1926-1933; 1937); «La Gazzetta del Popolo» (1924; 1931); «La Gazzetta di Venezia» (1926); «Il Giornale d'Italia» (1923-1924); «L'Illustrazione Italiana» (1923-1925); «L'Italia letteraria» (1929-1932; 1937); «La Lettura» (1931-1934); «Il Messaggero» (1923-1925-1932-1935); «Il Popolo d'Italia»(1924-1927; 1929); «Il Piccolo di Trieste» (1926; 1930); «Il Popolo di Trieste» (1926; 1930); «Il Resto del Carlino» (1923-1924); «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia» (1924-1929); «Rivista Italiana del Dramma» (1937); «Scenario» 1933-1936); «Le scimmie e lo specchio» (1924); «Il Secolo. La sera» (1929 -1933); «Il Sole» (1928-1932); «Il Tevere» (1925; 1927; 1932; 1937); «La Tribuna» (1923-1933).

Biblioteche:

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

Titolo degli spettacoli presi in esame:**1923**

Sogno d'amore

Miss Hobbs

Kasatka

Romanzo

Chirurgia

La signorina Giulia

La signorina delle camelie

1924

L'ufficiale della guardia

L'avventura terrestre

Marionette che passione!

1925

Quello che prendi gli schiaffi

Io voglio così

Una cosa di carne

Ascianta

Pigmalione

Trilby

Il fiore sotto gli occhi

La donna e il burattino

Zazà

Gelosia

Endimione

La favola del lupo

La fole del bel tempo

Per la gloria

La scala

Nostra dea
Gutlibi
La signorina senza dote

1926

Il cuore in due
Il gioco dei pericoli
Psiche
Tra vestiti che ballano
L'albergo dei poveri

1927

La donna dello scudo
I giorni della vita
Eden Palace
L'incendio del teatro dell'Opera

1928

Io non vi amo
Fanny e i suoi domestici
La Moneta falsa
Eva nuda
La stella sul pozzo
Giuochi di prestigio
Il gladiatore morente
La parigina
La livrea del signor conte
Resurrezione
Il vascello fantasma

1929

L'uragano
Mirra Efros
Il teatro della guerra eterna
La signora Falkenstein
Noi soli
Ditta Constianin e figli

1930

Un giorno d'ottobre
La fuga

1932

La Locandiera
Oltre oceano
Il revisore
Il valore della vita
Il matrimonio
Il giardino dei ciliegi

1934

Adriana Lecouvreur
Rosa Bernd

1937

Tabella riassuntiva dei dati:

Data (ANNO.MESE.GIORNO)	Nome del Periodico- quotidiano	Annata a rivista (eventuale)	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.10.04	«Il Messaggero»			G.M.	<i>Tatiana Pavlova al Valle</i>
1923.10.05	«La Tribuna»		<i>Sogno d'amore</i>	Fausto Maria Martini	<i>La compagnia Pavlova al Valle</i>
1923.10.05	«Il Giornale d'Italia»		<i>Sogno d'amore</i>	Tom (pseudonimo di Eugenio Cecchi)	<i>Tatiana Pavlova nel Sogno d'Amore al Teatro Valle</i>
1923.10.07	«La Tribuna»		<i>Miss Hobbs</i>	Fausto Maria Martini	<i>Miss Hobbs di Jerome K. Jerome</i>
1923.10.07	«Il Giornale d'Italia»		<i>Miss Hobbs</i>	Tom (pseudonimo di Eugenio Cecchi)	<i>Miss Hobbs al Valle</i>
1923.10.10	«La Tribuna»		<i>Kasatka</i>	Fausto Maria Martini	<i>Kasatka di Alessio Tolstoi</i>
1923.10.16	«Il Messaggero»		<i>Romanzo</i>	G.M.	<i>Romanzo di E. Sheldon</i>
1923.10.17	«Il Giornale d'Italia»		<i>Romanzo</i>	Tom (pseudonimo di Eugenio Cecchi)	<i>Romanzo di E. Sheldon al Valle</i>
1923.10.23	«Il Messaggero»		<i>La signorina Giulia</i>	G.M.	<i>La signorina Giulia di Augusto Strindberg</i>
1923.11.01	«La Gazzetta del Popolo»			Articolo non firmato	<i>La compagnia Pavlova-Capozzi al Teatro Carignano</i>
1923.11.10	«La Gazzetta del Popolo»		<i>Kasatka</i>	Articolo non firmato	« <i>Kasatka</i> » di A. Tolstoi
1923.11.14	«La Gazzetta del Popolo»		<i>Signora delle camelie</i>	Articolo non firmato	<i>Tatiana Pavlova nella «Signora delle camelie»</i>
1923.11.1-15	«Comoedia»	Anno V		Guido Ruberti	<i>Tatiana Pavlova attrice</i>

					<i>italiana</i>
1923.11.15-30	«Comoedia»	Anno V		Luigi Chiarelli	<i>La maschera e il volto (rubrica)</i>
1923.12.15-30	«Comoedia»	Anno V		Articolo non firmato	<i>La Pavlova attrice del giorno</i>
1924.04.06	«L'Illustrazione italiana»		<i>L'ufficiale della guardia</i>	Marco Praga	<i>L'Ufficiale della guardia</i>
1924.04.08	«L'Ambrosiano»		<i>La donna e il burattino</i>	Ettore Romagnoli	« <i>La donna e il burattino</i> » al Teatro Diana
1924.04.18	«L'Ambrosiano»			Augusto De Angelis	<i>Saluto alla Pavlova</i>
1924.12.31	«La Tribuna»		<i>L'ufficiale della guardia</i>	Fausto Maria Martini	<i>L'ufficiale della guardia di Ferenez Molnar</i>
1925.01.06	«Il Messaggero»		<i>L'Avventura terrestre</i>	Vice (pseudonimo di Silvio d'Amico)	<i>L'Avventura terrestre di Rosso di San Secondo</i>
1925.01.06	«Il Tevere»		<i>L'Avventura terrestre</i>	Vincenzo Cardarelli	<i>L'Avventura terrestre di Rosso di San Secondo al Valle</i>
1925.01.12	«Il Messaggero»		<i>Io voglio così</i>	G.M.	<i>Io voglio così di Sommerset Maugham</i>
1925.01.21	«Il Messaggero»		<i>Una cosa di carne</i>	G.M.	<i>Una cosa di carne di Rosso di San Secondo</i>
1925.01.27	«Il Tevere»		<i>Ashanta</i>	Alberto Cecchi	<i>Ashanta di Perginski al Valle</i>
1925.01.27	«Il Messaggero»		<i>Ashanta</i>	G.M.	<i>Ashanta di Perginsky</i>
1925.02.06	«Il Tevere»			Eros Belloni	<i>Tatiana Pavlova ad occhio nudo</i>
1925.02.06	«Il Messaggero»		<i>Trilby</i>	Articolo non firmato	<i>Trilby di G. Ghe</i>
1925.10.10	«Il Messaggero»		<i>La donna e il burattino</i>	G.M.	<i>La donna e il burattino di Pietro Louys</i>
1925.02.13	«Il Tevere»		<i>Zazà</i>	Vincenzo Cardarelli	<i>La Pavlova in Zazà al Valle</i>
1925.02.15-30	«Comoedia»	Anno VII n.5	<i>Una cosa di Carne</i>	Guido Ruberti	<i>Una cosa di carne</i>
1925.02.16	«Il Tevere»		<i>La donna e il burattino</i>	Vincenzo Cardarelli	<i>La donna e il burattino di Pierre Louys al Valle</i>
1925.02.22	«Il Messaggero»		<i>Endimione</i>	G.M.	<i>Endimione di Sibilla Aleramo</i>

1925.03.15-30	«Comoedia»	Anno VII n.6	<i>Gelosia</i>	Guido Ruberti	« <i>Gelosia</i> » dramma in quattro atti di M. Arzybascev
1925.05.15-30	«Comoedia»	Anno VII n.9		Augusto de Angelis	<i>Le due Tatiane</i>
1925.08.1-15	«Comoedia	Anno VII n.16-17	<i>L'Orso</i>	Mario Sandri	« <i>L'Orso</i> » un atto di A. Cecof
1925.11.06	«Il Corriere della sera»		<i>Per la gloria</i>	Renato Simoni	<i>Per la gloria. Commedia in 4 atti di Tatiana Scepkina Chphrnik all'Olimpia</i>
1926.01.10	«La Tribuna»			Articolo non firmato	<i>Dieci minuti con Tatiana Pavlova</i>
1926.01.15-30	«Comoedia»	Anno VIII n.1	<i>La signorina senza doto</i>	Celso Salvini	« <i>La signorina senza dote</i> » commedia in quattro atti di A.N. Ostrowsky
1926.03.15-30	«Comoedia»	Anni VII	<i>Il cuore in due</i>	Guido Ruberti	« <i>Il cuore in due</i> » commedia in tre atti di C.G. Viola al Quirino
1926.11.17	«Il Corriere della Sera»		<i>Il gioco dei pericoli</i>	Renato Simoni	<i>Il gioco dei pericoli, commedia in tre atti di Guido Cantini</i>
1926.11.23	«Il Corriere della Sera»		<i>Psiche</i>	Renato Simoni	<i>Psiche: Commedia in quattro atti di G. Beliaieff</i>
1927.01.04	«Il Tevere»		<i>Psiche</i>	Alberto Cecchi	<i>Psiche di Giurio Beilaieff al Teatro Valle</i>
1927.01.12	«Il Tevere»		<i>Tra vestiti che ballano</i>	Articolo non firmato	<i>Tra vestiti che ballano di Rosso di San Secondo al Teatro Valle</i>
1927.01.15-30	«Comoedia»	Anno IX	<i>Tra vestiti che ballano</i>	Celso Salvini	« <i>Tra vestiti che ballano</i> » tre atti e un epilogo di Rosso di San Secondo
1927.02.21	«Il Tevere»			Articolo non firmato	<i>Il teatro russo nella conferenza di Giacomo Lwow a Santa Cecilia</i>

1927.02.22	«Il Tevere»		<i>I giorni della vita</i>	Alberto Cecchi	<i>I giorni della vita di Leonida Andreieff al Teatro Valle</i>
1927.04.01	«Il Corriere della Sera»		<i>Eden Palace</i>	Articolo non firmato	« <i>Eden Palace</i> » quattro atti di Bernauer e R. Oesterreicher
1927.04.01	«Il Corriere della Sera»		<i>L'incendio al teatro dell'opera</i>	Renato Simoni	« <i>L'incendio al teatro dell'opera</i> » dramma in tre atti di Kaiser
1927.04.1-15	«Comoedia»	Anno IX	<i>Eden Palace</i>	Celso Salvini	« <i>Eden Palace</i> » quattro atti di E. Bernauer e R. Oesterreicher
1928.02.24	«Il Corriere della Sera»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	Renato Simoni	<i>Fanny e i suoi domestici</i> di Jerome K. Jerome
1928.02.24	«Il Sole»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	A.F.	<i>Fanny e i suoi domestici</i> di Jerome all'Olimpia
1928.03.5-6	«Il Sole»		<i>Eva nuda</i>	A.F.	<i>Eva nuda</i> , di Paul Nivoix, all'Olimpia
1928.03.06	«Il Corriere della sera»		<i>Eva nuda</i>	Renato Simoni	<i>Eva Nuda</i> , commedia in tre atti di P. Nivoix
1928.03.26-27	«Il Sole»		<i>La moneta falsa</i>	A.F.	<i>La moneta falsa</i> di Gorki, all'Olimpia
1928.03.27	«Il Corriere della sera»		<i>La moneta falsa</i>	Articolo non firmato	<i>La moneta falsa</i> . Dramma in tre atti di M. Gorki
1928.04.03	«Il Sole»		<i>La stella sul pozzo</i>	A. F.	<i>La stella sul pozzo</i> di A. Cecchi all'Olimpia
1928.04.05	«Il Corriere della Sera»		<i>La parigina</i>	Renato Simoni	<i>La parigina</i> di Decque all'Olimpia
1928.06.05	«Il Corriere della Sera»		<i>Giochi di prestigio</i>	Renato Simoni	<i>Giuochi di prestigio</i> 3 atti e un prologo di K. Goetz all'Olimpia
1928.06.22	«Il Sole»		<i>La livrea del Signor Conte</i>	A. F.	<i>La livrea del signor Conte</i> di De Croisset all'Olimpia

1928.06.26	«Il Sole»		<i>Io non vi amo</i>	Articolo non firmato	<i>Io non vi amo all'Olimpia</i>
1928.06.26	«Il Corriere della Sera»		<i>Il vascello fantasma</i>	Renato Simoni	<i>Il vascello fantasma Tre atti di R. Lothar e O. Ritter all'Olimpia</i>
1928.07.01	«La lettura»	Anno XXVII I n.7		Silvio d'Amico	<i>Tatiana Pavlova</i>
1928.07.01	«La lettura»	Anno XXX n.10		Carlo Lari	<i>Prime attrici</i>
1929.02.01	«La Tribuna»			Silvio d'Amico	<i>Ostrowskij al Valle</i>
1929.02.15	«Il Corriere della Sera»		<i>Resurrezione</i>	Renato Simoni	<i>Resurrezione. Un prologo e quattro atti da L. Tolstoj</i>
1929.02.27	«Il Corriere della Sera»		<i>Mirra Efros</i>	Renato Simoni	<i>Mirra Efros, commedia in 4 atti di G. Gordin</i>
1929.03.23	«Il Corriere della Sera»		<i>L'uragano</i>	Renato Simoni	<i>L'uragano, dramma in 6 quadri di A. Ostrowsky</i>
1929.04.01	«Il Dramma»	Anno VII		Luigi Chiarelli	<i>Giudizi</i>
1929.06.01	«La Tribuna»		<i>Mirra Efros</i>	Silvio d'Amico	« <i>Mirra Efros</i> » di <i>Giacobbe Gordin al Valle</i>
1930.03.01	«Il Piccolo di Trieste»			Vittorio Tranquilli	<i>La prima recita di Tatiana Pavlova al Verdi</i>
1930.04.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Resurrezione</i>	Vittorio Tranquilli	<i>Resurrezione di Tolstoj al Verdi</i>
1930.07.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Mirra Efros</i>	Vittorio Tranquilli	« <i>Mirra Efros</i> » di <i>J. Gordin al Verdi</i>
1930.08.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Mirra Efros</i>	Vittorio Tranquilli	<i>Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi</i>
1930.10.02	«Il Piccolo di Trieste»			Gabriele d'Annunzio	<i>Una lettera di Gabriele d'Annunzio a Tatiana Pavlova</i>
1930.10.02	«Il popolo di Trieste»		<i>Resurrezione</i>		<i>Resurrezione di Tolstoj con Tatiana Pavlova al Verdi</i>
1930.10.03	«Il Piccolo di		<i>L'Uragano</i>	Vittorio	<i>Il dramma di</i>

	Trieste»			Tranquilli	<i>Ostrowsky al Verdi</i>
1930.10.03	«Il popolo di Trieste»		<i>L'Uragano</i>		<i>L'uragano di Ostrowscscky con tatiana Pavlova al Verdi</i>
1930.10.04	«Il popolo di Trieste»		<i>L'Uragano</i>	Antonio Antonucci	<i>L'Uragano di Alessandro Ostrowsky presentato dalla compagnia di Tatiana Pavlova</i>
1930.10.04	«Il Piccolo di Trieste»		<i>L'uragano</i>	Vittorio Tranquilli	<i>L'uragano di Ostrowsky al Verdi</i>
1930.10.07	«Il popolo di Trieste»		<i>Un giorno d'ottobre</i>	A.F.	<i>Un giorno di Ottobre di Kaiser presentato dalla Compagnia Pavlova</i>
1930.10.09	«Il popolo di Trieste»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	Antonio Antonucci	<i>Fanni e i suoi domestici di Jerome K. Jerome</i>
1930.10.11	«Il popolo di Trieste»		<i>La fuga</i>	Antonio Antonucci	<i>La fuga di H. Duvernois</i>
1930.10.12	«Il popolo di Trieste»			Articolo non firmato	<i>Un nemico di Tatiana Pavlova</i>
1930.10.14	«Il popolo di Trieste»		<i>La Fuga</i>		<i>Le ultime recite della compagni Pavlova</i>
1930.10.16	«Il popolo di Trieste»		<i>L'incendio al teatro dell'opera</i>	Luigi Antonelli	<i>L'incendio al teatro dell'opera dramma notturno di George Kaiser</i>
1930.11.15	«Il Dramma»			Articolo non firmato	<i>Tatiana Pavlova</i>
1931.01.02	«La lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Il mio maestro: Paolo Orlenef</i>
1931.01.05	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Dal copione alla ribalta</i>
1931.01.10	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Ciascuno a suo posto</i>
1931.01.15	«Comoedia»	Anno XIII		Tatiana Pavlova	<i>La mia parte</i>
1931.08.15	«Il Dramma»	Anno VII		Articolo non firmato	<i>Tatiana Pavlova</i>
1931.11.05	«La Gazzetta del popolo»		<i>L'albergo dei poveri</i>	Eugenio Bertuetti	<i>Una nuova messa in scena</i>

					de «L'albergo dei poveri»
1931.11.10	«La Gazzetta del Popolo»			Eugenio Bertuetti	Nemirovitch-Dantchenko
1931.11.15-30	«Comoedia»	Anno XIII n.XI		Silvio d'Amico	Dàncenko e l'arte dell'attore
1931.12.31	«Il lavoro fascista»		<i>Oltre oceano</i>	Enrico Rocca	<i>Oltre oceano di Jacopo Gordin al Teatro Argentina</i>
1932.01.03	«La Tribuna»			Silvio d'Amico (De gusti bus)	<i>L'osteria della posta. Saluto a Dàncenko</i>
1932.01.05	«Il Messaggero»			Ermanno Contini	<i>Un maestro del teatro. Vladimiro Nemirovič Dàncenko ovvero «il servo dell'attore»</i>
1932.01.05	«Il Giornale d'Italia»			Luigi Antonelli	<i>Nemirovitch-Dantchenko e il teatro di prosa</i>
1932.01.06	«Il Tevere»		<i>Il valore della vita</i>	Alberto Cecchi	« <i>Il valore della vita</i> » di W. Nemirovic Dancenko dalla Pavlova
1932.01.06	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Mettere in scena</i>
1932.01.07	«Il Giornale d'Italia»		<i>Il valore della vita</i>	Luigi Antonelli	<i>Il valore della vita</i>
1932.01.07	«La Tribuna»		<i>Il valore della vita</i>	Silvio d'Amico	« <i>Il valore della vita</i> » di Dančenko, messo in scena dall'autore all'Argentina
1932.01.10	«L'Italia Letteraria»			Anton Giulio Bragaglia	<i>Colloquio con W. Nemirovitch-Dančenko</i>
1932.01.13	«Il Tevere»		<i>La locandiera</i>	Alberto Cecchi	« <i>La Locandiera</i> » dalla Pavlova
1932.01.17	«La Tribuna»		<i>Il revisore</i>	Silvio d'Amico	<i>Il Revisore di Gogol all'Argentina</i>
1932.02.22	«Il Sole»		<i>Il valore della vita</i>	Articolo non firmato	<i>Il valore della vita, di Nemirovitch Dančenko all'Odeon</i>
1932.02.23	«Il Corriere della		<i>Il valore</i>	Renato	<i>Il valore della</i>

	Sera»		della vita	Simoni	vita
1932.08.15	«Il Dramma»	Anno VIII		Giuseppe Bevilacqua	Tatiana Pavlova attrice italiana
1933.01.20	«Il Sole»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	A. F.	<i>Il giardino dei ciliegi, di Cecoff all'Odeon</i>
1933.01.21	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Articolo non firmato	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » di Cecoff inscenato da Dàncenko a Milano
1933.01.30	«La Sera»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	C.L.	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » di A. Cekow all'Odeon
1933.03.15	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Articolo non firmato	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » all'Argentina. Dàncenko parla agli attori italiani.
1933.03.15	«Il Tevere»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Alberto Cecchi	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » di Anton Cecoff al Teatro Argentina
1933.03.16	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Silvio d'Amico	<i>Il giardino dei ciliegi all'Argentina</i>
1933.03.16	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Silvio d'Amico	<i>Il giardino dei ciliegi all'Argentina</i>
1933.03.24	«L'Italia letteraria»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Paolo Milano	<i>Il giardino dei ciliegi, di Anton Cechov messo in scena da Nemirovic-Dàncenko</i>
1933.09.1	«Il Dramma»	Anno IX		Articolo non firmato	Tatiana Pavlova e la comunità
1933.10.11	«Scenario»	Anno II		Tatiana Pavlova	Cinema=teatro
1933.12.15	«Il Dramma»	Anno IX		Articolo non firmato	Concorso per una commedia di ideali del fascismo bandito dalla compagnia di Tatiana Pavlova
1934.10.15-30	«Comoedia»	Anno XVI		Alberto Casella	Tatiana Pavlova

					«regista»
1934.10.15-30	«Comoedia»	Anno XVI	<i>Adriana Lecouvreur-Rosa Berndt</i>	Mario Ferrigni	«Adriana Lecouvreur» e «Rosa Berndt» come le ha viste Tatiana Pavlova
1935.10.22	«Il Messaggero»			Articolo non firmato	<i>La Regia Accademia d'Arte Drammatica</i>
1936.10.05	«Scenario»	Anno V		Tatiana Pavlova	<i>Ritorno al metodo</i>
1936.10.11	«Scenario»	Anno V		Tatiana Pavlova	<i>Gorkij in Italia</i>
1937.06.20	«Il Corriere della Sera»		<i>Il Mistero della Passione</i>	Renato Simoni	«Il Mistero della passione» rappresentato a Padova
1975.11.10	«Il Corriere della Sera»			Roberto de Monticelli	<i>E' morta Tatiana Pavlova</i>
1975.12.01	«Il Corriere della Sera»			Raul Radice	<i>Teatro che fu: il caso Pavlova</i>

Materiali:

1923.10.04	«Il Messaggero»			G.M.	<i>Tatiana Pavlova al Valle</i>
------------	-----------------	--	--	------	---------------------------------

Una poco elegante, ma assai espressiva, parola della terminologia impresaria teatrale -esaurito- dispensa noi dalla fatica e risparmia ai lettori la pena del pezzo sull'«aspetto delle grandi occasioni» che presentava, ieri sera alla sala del Valle (naturalmente gremita del «miglior pubblico di Roma») per il debutto sulle scene italiane dell'attrice russa Tatiana Pavlova.

Il successo di curiosità ha dunque fecondato dalla lunga attesa, è stato pieno ed assoluto. Ed aggiungeremo subito -per l'onesta obiettività della cronaca che- l'ardimentosa attrice ha avuto ripetute acclamazioni alla fine di ogni atto del *Sogno d'amore* di Kossorotoff.

Ma, poiché non vogliamo ne dobbiamo credere che la signora Pavlova aspirasse ad un semplice successo di curiosità - e riteniamo, invece, che quanto ella ha recentemente scritto, circa il suo proposito di cimentarsi nella recitazione italiana, rappresenti non la civetteria che intende mascherare un effimero capriccio, ma il risultato di una ben meditata responsabilità- così ci permetteremo di fare alcuni rilievi che -se anche non troppo ovattati- dovranno riuscire all'artista, ben più graditi di qualsiasi cieca e smaccata esaltazione.

Non pretendiamo, certo, che il nostro sia un giudizio definitivo. Ma, pur tenendo conto del panico da cui la Pavlova non poteva non essere dominata, non ci sembra di essere troppo lontani dal vero, affermando che un tirocinio più prolungato nell'esercizio della nostra lingua le avrebbe permesso di porre in più vigorosa efficienza quelle che, indubbiamente, sono le risorse ricche ed accorte di un gagliardo temperamento di interprete.

«Dolce linguaggio» quello d'Italia, come ha scritto con devota ammirazione la Pavlova. Dolce, veramente, nella sua musicalità varia e ricca di ogni sfumatura. E capace -occorre non dimenticare- anche di asprezze possenti. Ma come e quanto difficile il cammino per arrivare a penetrarne ed esprimerle con perfezione di tono e di ritmo tutte le finezze! Basti dire che neanche tutti gli italiani lo sanno parlare correttamente... non esclusi (la signora Pavlova può consolarsi) taluni tra gli attori del nostro teatro di prosa. Ora, ieri sera, da parte dell'attrice russa, troppo evidente -per

quanto naturalmente comprensibile- appariva lo sforzo di sorvegliarsi, quasi vorremmo dire parola per parola, e troppo insistente ritornava la tipica cadenza che lo straniero, forse inconsapevolmente e inevitabilmente, conserva del suo linguaggio nativo allorché ne usa un altro sia pure a lungo ha amorevolmente studiato sui testi o nella consuetudine della quotidiana conversazione.

Ma, fatti questi doverosi rilievi, riconosciamo ben volentieri che Tatiana Pavlova ha singolari risorse di attrice e che il suo audace conato -quando il tempo abbia eliminato gli inconvenienti cui accennavamo- offre fondate speranze per affermazioni piene del più alto e suggestivo interesse artistico. Ci sono bastati alcuni accenti, ieri sera, poche piccole sfumature di dettaglio per persuadersi che il temperamento dell'artista ha larghe e doviziose possibilità.

Il programma che la signora Pavlova si è prefissa di svolgere è vario ed ampio. L'attendiamo con fiducia. Ogni giorno che passa avvicina l'attrice volontariamente esule verso la meta, poiché quelli che sono gli inevitabili difetti di situazioni contingenti non possono infirmare le energie originali e fondamentali della sua personalità artistica.

È innegabile -ed ieri sera questa verità è apparsa in tutta la sua pienezza- che la signora Pavlova ha della scena un concetto alquanto differente dalle guitterie cui sono più o meno costrette le nostre aziende teatrali. Abbiamo veduto, ieri sera, degli scenari stupendi nell'insieme nei particolari: dai mobili ai giochi di luce.

Dalle accoglienze fatte allo spettacolo, abbiamo già detto: gli applausi furono molti e cordiali alla fine di ogni atto: applausi che la signora Pavlova deve considerare come l'espressione di un augurio verso cimenti ancora più alti e vittorie ancora più piene.

Il Capozzi, nella parte di Luganski, non parve ancora del tutto emancipato dalla schiavitù del catechismo cinematografico. La Bonini ed il Bertramo si disimpegnarono brillantemente. La commedia si replica stasera.

1923.10.05	«La Tribuna»		<i>Sogno d'amore</i>	Fausto Maria Martini	<i>La compagnia Pavlova al Valle</i>
------------	-----------------	--	--------------------------	-------------------------	--

Il lettore ci dispenserà da qualunque rilievo sulla bella e squisitamente moderna commedia di Kossorotoff *Sogno d'amore* sulla quale s'è già scritto molto e che noi stessi analizzammo diffusamente quando fu rappresentata per la prima volta a Roma dalla Compagnia Borelli e ci dispenserà anche dal ricordargli la figura di quello squisito poeta russo la cui tragica sorte per restare nel cerchio del teatro slavo fa pensare all'appassionante Treplev del Gabbiano di Cekof. Lasciamo codesti lussi a più zelanti colleghi atterriti come siamo dal tono vertiginoso che fin d'ora ha assunto la vita teatrale romana (sei compagnie di prosa sono già sulla piazza, una novità è annunciata per questa sera e una per domani!) persuasi che ci giovi prendere le cose con calma se non intendiamo rinunciare per amor del nostro ufficio ai due pasti indispensabili, a una boccata d'aria ogni tanto, al sonno riparatore e a tutte quelle altre cose che rendono tollerabile la vita in questa valle di lacrime... con qual preambolo ci crediamo giustificati verso il lettore del proposito di limitare allo stretto necessario il compito che abbiamo ripreso dopo molti mesi d'assenza. Ma se questa volta in fondo ci è riservato più che altro un ufficio di cronisti non possiamo esimerci nel ricordare che in Russia e precisamente a Mosca fu proprio Tatiana Pavlova la creatrice della parte di Mary in *Sogno d'amore* e che questa è forse ragione non ultima per cui ella ha scelto la commedia di Kossorotoff per lo spettacolo inaugurale del suo corso di recite romane.

Del quale la cronaca è molto lieta: essa registra infatti il «tutto esaurito» e calorosi applausi alla fine di ogni atto volti all'attrice straniera che per la prima volta si cimentava nella recitazione italiana, ai suoi compagni e agli inscenatori i quali sia della *bolgia* parigina che appare nel primo e nel quarto atto sia del *buen retiro* provinciale ove al secondo e al terzo atto si svolgono le scene più belle della commedia e le più calde d'animo, avevano fatto due quadri per opposte ragioni piacevoli e suggestivi.

Può dirsi quindi che l'appassionata curiosità che aveva fatto accorrere ieri sera al Valle il miglior pubblico di Roma sia stata soddisfatta dallo spettacolo offerto dall'attrice straniera e dall'insieme degli attori che ella aveva raccolto intorno a sé; ma noi non possiamo tacere a Tatiana Pavlova, della quale apprezziamo altamente il nobile sforzo, la nostra speranza che in breve tempo ella vinca quelle ultime difficoltà di pronuncia che a parer nostro ostacolano la piena comunicativa dell'attrice con il pubblico; ma forse ieri sera il panico della difficile prova, dal quale ella era visibilmente dominata, aggravava questa sua difficoltà in quanto costringeva l'attrice ad una ininterrotta nervosa sorveglianza su ogni parola che ella proferisse...

E tanto più le auguriamo questo rapido e compiuto possesso della nostra lingua nelle sue più fervide efficaci musicali, in quanto Tatiana Pavlova ci è parsa attrice di nobile stile ricca di risorse, dotata di qualità tutte personali e la sua recitazione, che pur si distacca dal genere cui è abituato «il nostro pubblico» ci è sembrata singolarmente interessante o per la virtù di creare soprattutto attraverso un nobile giuoco di pause e di atteggiamenti, una specie di suggestiva atmosfera, evidentemente illuminatrice dei momenti essenziali della commedia. Pensavamo ieri quale compiutezza di

vita potrebbero attingere da una recitazione di questo tipo le figure femminili che animano le scene de *L'orto di ciliegie* e de *Le tre sorelle* e come opportunamente le qualità d'interprete di Tatiana Paulova gioveranno al proposito che l'artista persegue di far conoscere al pubblico italiano le opere più significative e tipiche del teatro russo moderno. Ma non si vuol dire con questo che Tatiana Pavlova non abbia avuto accenti dolorosi di sicura efficacia là dove la commedia esce dal diffuso grigiore di certe scene e assume toni passionali decisamente drammatici. Basta ricordare come l'attrice recitò il quarto atto della commedia durante il quale d'altronde ella appariva già più rinfrancata e sicura. Dal Capozzi che sosteneva la parte di Andrea, avremmo voluto un abbandono più genuino alla passione del singolare personaggio o un disdegno di atteggiamenti troppo esteriori e oleografici: ma non gli mancarono nel corso delle scene momenti felici e certa sua correttezza di linea e virtù non trascurabile. Piacevole il Bertramo e affiatati gli altri. È annunciata per domani sera una interessante novità: *Miss Hobbs*, commedia in tre atti di Jerome K. Kerome, il divertente autore di *Tre uomini in una barca*.

1923.10.05	«Il Giornale d'Italia»		<i>Sogno d'amore</i>	Tom (pseudonimo di Eugenio Cecchi)	<i>Tatiana Pavlova nel Sogno d'Amore al Teatro Valle</i>
------------	------------------------	--	----------------------	------------------------------------	--

Mi hanno detto che il pope, vale a dire il sacerdote della religione russa, celebrò ieri una cerimonia liturgica nell'interno del teatro *Valle* le cui pareti ricevevano così per la prima volta, l'acqua lustrale di una benedizione ecclesiastica. Il fatto, se è vero come non dubito, trova un riscontro nella religione dell'arte, ai cui austeri precetti ha consacrato la propria vita Tatiana Paulowa, l'artista insigne cimentatasi ieri, anche lei per la prima volta, sulle scene di un teatro italiano. I suoi meritati trionfi ottenuti nel teatro *Imperiale* di Mosca, le suggerirono qualche anno fa l'idea di secondare una sua grande passione per l'Italia; e datasi a studiare con magnanima pertinacia la nostra lingua, pensò di potere un giorno, circondata da attori italiani, trasformare in realtà un caro sogno lungamente vagheggiato: recitare cioè nella nostra lingua. E ieri sera apparve sulle scene del teatro *Valle* interpretando il personaggio della protagonista nel *Sogno d'amore* dello scrittore russo Kossorotoff. Il pubblico affollava in modo inverosimile la sala e nella sala furono dovuti improvvisare parecchi posti aggiunti, e da ciascun palco, tutti occupati, si affacciavano in media cinque o sei persone. L'attenzione e l'imponente silenzio del pubblico furono una prima volta interrotti da un caldo applauso di saluto, quanto Tatiana Paulowa si presentò, con la figura composta a una istintiva naturale eleganza, messa maggiormente in rilievo dalla splendente ricchezza dell'abbigliamento indovinatissimo. Passato quel primo momento di muta contemplazione, il folto pubblico seguì con attenzione concentrata lo svolgersi del dialogo e vinta una prima fuggitiva impressione per la singolarità dell'accento nelle cadenze della parola e della battute, fu vinto e si potrebbe anche dire in modo gradevole soggiogato dalla voce armoniosamente metallica, giovanilmente carezzevole, e calda di possente drammaticità.

La conquista del pubblico fu per l'attrice, fin dal primo atto, il giusto premio di una perseveranza tenace, di uno studio indefesso, di una volontà ostinata e vigile.

Il cordiale e nutrito applauso che la salutò, sì che dovette parecchie volte presentarsi al proscenio, si rinnovò anche più insistente negli atti successivi, e alla fine del terzo atto specialmente, le accoglienze assunsero il carattere di una festosa entusiastica dimostrazione.

Tatiana Paulowa s'è rivelata artista di razza. La complessa figura della protagonista del dramma fu resa da lei con grande evidenza, con impeti quasi occulti di contenuta passione, come li ha voluti l'autore. La tormentata psicologia di quell'anima assetata d'amore, e che pur rinuncia all'amore perché il presentimento di una terza delusione la atterrisce, cotesta psicologia che nel teatro del dramma risulta alquanto arbitraria, diventa accettabile nella acuta interpretazione di Tatiana Paulowa; e anche per questo ella merita lode incondizionata. E noi l'aspettiamo fiduciosi nelle successive creazioni, cominciando da domani sera nella nuova commedia di Jerome *Miss Hobbes*.

Ottennero favorevoli suffragi Alberto Capozzi, Calisto Bertramo e gli altri: ma di tutti avremo occasione di occuparci nei prossimi giorni.

La Compagnia, disciplinata con un mese di prove non mai interrotte, è affiatatissima, e potrebbe servire d'esempio a parecchie consorelle. Gli scenari del *Sogno d'amore* sono addirittura meravigliosi e di una suggestiva ricchezza. Per unanime parere delle signore, intervenute in gran folla allo spettacolo, gli abbigliamenti di Tatiana Paulowa non potrebbero essere né più sontuosi né di gusto più squisito.

Tutti i particolari dell'addobbo, anche nelle minuzie più insignificanti e che pure significano qualche cosa e completano l'armonia dell'insieme, sono curati con scrupolosa esattezza. Così, per citare un esempio, io sono pronto a scommettere che lo champagne bevuto nel primo e nel quarto atto era sicuramente vero.

[...]

1923.10.07	«La Tribuna»		<i>Miss Hobbs</i>	Fausto Maria Martini	<i>Miss Hobbs di Jerome K. Jerome</i>
------------	--------------	--	-------------------	----------------------	---------------------------------------

Si deve certamente all'opportunità del tono caricaturale direi quasi grottesco, dell'esecuzione che la compagnia Pavlova-Capozzi ci ha dato di questi 4 atti di Jerome K. Jerome il pieno successo con cui il pubblico di Roma, accorso numerosissimo al valle, ha accolto ieri sera la gioconda e divertente commediola del romanziere inglese. Il quale in quasi tutta la sua vasta produzione, da *I pensieri oziosi di un ozioso* che credo sia il suo primo volume, ai *Tre uomini in una barca*, il racconto al quale Jerome deve la sua più diffusa notorietà, più che un umorista è uno scrittore decisamente ridanciano, intento soprattutto a ravvivare la pagina del suo romanzo alla scena della sua commedia di quelle continue minute trovate buffonesche alle quali il buon pubblico inglese e americano attinge motivi di rumorosa ed inesauribile allegria; se un libro si distacca da questo genere è forse quel breve volume che il Jerome ha intitolato *I miei figli*, dove il romanziere sembra abbandonare il suo concreto tono buffonesco e per la genuina aderenza di quelle pagine alla vita dei suoi ragazzi, che gli si svolge sotto gli occhi e che egli racconta con bonaria semplicità, si accorda in un certo senso all'umorismo dickensiano: ma se un rivolo di poesia corra anche nei motivi più schiettamente comici de *I miei figli*, non è detto che lo scrittore non debba la maggiore nobiltà di quel libro alla tenerezza e all'intimità del tema prescelto. Altrove e soprattutto nel teatro, il Jerome che fu molto tempo attore all'Ashley's Theatre di Londra e da questa esperienza derivò forse le risorse della più sicura comicità, appare come si è detto, uno scrittore prevalentemente farsesco e tale ci è sembrato ieri sera in questa *Miss Hobbs* che, pur essendo tutt'ora una commedia piacevole e divertente non nasconde a parer mio i venti anni di vita che ha sulle spalle.

È al centro di questi quattro atti un tipo di ragazza bisbetica e d'ultimo stile la quale animata da una feroce avversione per l'amore e per il matrimonio, e persuasa che ben più alto ufficio spetti alla donna che non sia quello di ottima madre e di saggia massaia, s'industria a separare coppie ben assortite e qua allontana due fidanzati che si adorano e là fa sorgere motivi di dissidio e di incompatibilità fra due sposi compiutamente felici; finché non scocca anche per lei l'ora fatale, e l'amore sbocciato nel cuore dell'impertinente ragazza ribelle per un simpatico tipo di *sport-man*, non conduce anche lei alle nozze aborrite. «Tutti siamo mortali!» dice in una felicissima battuta il filosofo de *L'ebbrezza del saggio* di De Curel, che dopo aver predicato molti anni contro il matrimonio deve giustificare in qualche modo ai suoi amici la decisione un po' tardiva di prender moglie...

Commedia dunque senza pretese di arte un po' vecchiotta negli sviluppi e nel tema genere *La zia di Carlo* per intenderci. Ma quell'aperta e franca ingenua giocondità che la anima, prende l'ascoltatore lo fa sorridere, lo diverte, e lo porta all'applauso. Alla fortuna che ieri sera arrise alla commedia, contribuì per massima parte l'esecuzione piena di brio di gustosa vivacità e di grazia signorile che Tatiana Pavlova diede della figura della signorina bisbetica e quello di ieri sera fu per l'elegante attrice russa un autentico successo personale: anche l'esotismo della sua pronuncia finì per aggiungere uno speciale gustoso sapore alla sua recitazione. Il Capozzi ci persuase meglio in questa commediola che non nello spettacolo inaugurale della compagnia e la giovialità accesa del tipo che egli compose nei quattro atti del Jerome ci parve felicemente intonata al genere della commedia. Uno speciale elogio merita il De Sica un giovane attore di felici risorse comiche al quale raccomandiamo di non esagerare certi atteggiamenti grotteschi: affiatatissimi gli altri.

Donatello Bianchini ad incontrarlo ieri sera negli ambulacri del Valle c'era da buttarglisi al collo, perché sta diventando veramente un mago della scena, quell'interno di *cottage* pieno di luce mi ha ricondotto di colpo a certi vagabondaggi oltre oceano della mia lontana giovinezza e quella cabina di *yacht* mi ha fatto sognare tuta la notte nuovi viaggi per mare lungamente vagheggiati... tormentosa nostalgia che oggi appago con lunghe soste davanti alle vetrine del *Touring office* a piazza di Spagna dove gli interni dei grandi transatlantici sono fotografati con così impressionante rilievo che proprio ti credi lì, sdraiato su una poltrona di cuoio sul punto di ordinare un *whiskie and soda* al cameriere impalato accorso al tuo richiamo... finché non passa un amico e ti domanda che fai davanti a quella mostra: tu vorresti rispondere semplicemente in perfetta buona fede: «Navigo» o «Stiamo in vista delle Azzorre», ma voltandoti verso il sopraggiunto importuno vedi sbucare dal Babbuino il carrozzone del tram sul quale ti arrampichi ogni mattina alla solita e capisci che non hai tempo neppure di proferire quelle innocenti bugie...

Miss Hobbs si replica questa sera, domani nella diurna e nella serale *Sogno d'amore* e lunedì un'altra novità di Alessio Tolstoj scritta apposta per la Tatiana che ne fu la prima interprete sulla scene del teatro drammatico di Mosca.

1923.10.07	«Il Giornale»		<i>Miss Hobbs</i>	Tom	<i>Miss Hobbs al Valle</i>
------------	---------------	--	-------------------	-----	----------------------------

	d'Italia»			(pseudonimo di Eugenio Cecchi)	
--	-----------	--	--	--------------------------------	--

Sarà coincidenza fortunata: ma la cosiddetta «scena madre» che si svolge nel terzo atto di *Miss Hobbs* -commedia festosamente accolta ieri sera- è libera e alta azione di una scena originalissima delle *Femmes Fortes* di Vittoriano Sardou della prima maniera che i capocomici hanno il torto di trascurare.

È come nelle *Femmes Fortes* così in *Miss Hobbs* questa scena determina la gioconda crisi sentimentale, che distrugge in un baleno le teorie femministe della protagonista. Ella si è dichiarata nemica degli uomini perché nonostante la sua grazia e la sua bellezza non ha trovato ancora la cosiddetta anima gemella che le vada a genio. E diventa brontolona bisbetica: del fascino che ella esercita sulle amiche si vale per disturbare la tranquilla vita coniugale di due giovani sposi che si adorano, per creare dissidi fra due fidanzati, per mettere a soqquadro mezzo mondo. Poi anche lei, come la Bisbetica della bella commedia di Shakespeare trova il suo domatore; cedere le armi e manda a monte le rinunce, rinunce che ricordano la favola della volpe e dell'uva.

Commedia gaia, leggera, senza pretese: balena fra le righe, nella trama sottile dell'intreccio il mal celato proposito dell'autore di prendere in giro le teorie femministe: ma è una presa in giro garbata, che oscilla fra la satira e la caricatura, condite l'una e l'altra da un felice umorismo che dicono sia la caratteristica dell'autore.

La commedia è di una straordinaria vivacità, botte e risposte si succedono con un crescendo piacevolissimo, e i personaggi tutti pare abbiano l'argento vivo in corpo: si direbbe che l'abituale flemma britannica, anzi anglosassone perché la scena si svolge in America, sia andata a farsi benedire.

Ci aggiriamo in una atmosfera satura di desideri, di vampate amorose che guizzano, si spengono, si riaccendono; luminosi fuochi d'artificio, che si vibrano nell'aria e cadono lentamente a terra in una miriade di scintille.

Tatiana Paulowa deposta la maschera tragica del *Sogno d'amore*, si rivelò ieri sera sotto un nuovo aspetto: e fu incomparabile per la squisita grazia di una recitazione disinvolta, quasi birichina, di signorina petulante, sottilmente canzonatura. Ottenne nella felice impostazione del personaggio un grande successo, e il pubblico salutò con applausi fragorosi al termine di ciascun atto. I pochi dissidenti della prima sera, come Miss Hobbs che si riconcilia con l'amore, deposero ieri sera le armi anche loro, e non si dolsero, anzi furono lieti di dichiararsi vinti.

Alberto Capozzi fu un'altra piacevole rivelazione nella parte, diciamo così, di domatore. Mise bene in rilievo le doti squisite di un equilibrato temperamento artistico e padrone del personaggio rappresentato, seppe tradurre il carattere con intuito acutissimo.

Il De Sica compose con arguta comicità la macchietta di giovine fidanzato. Ottimamente si disimpegnarono la Bonini, il Cialente e gli altri. Meravigliosi addirittura gli scenari, di una ricchezza e di una precisione straordinarie.

1923.10.10	«La Tribuna»		<i>Kasatka</i>	Fausto Maria Martini	<i>Kasatka di Alessio Tolstoi</i>
------------	--------------	--	----------------	----------------------	-----------------------------------

Peccato che un quarto atto veramente pietoso faccia naufragare questa commedia di Alessio Tolstoi (non siamo riusciti a sapere se l'autore abbia o no rapporti di parentela col poeta di Jasnai Paliana) che specie al secondo e al terzo atto aveva interessato il pubblico e noi stessi per l'evidenza con cui sono disegnate soprattutto le due figure, di Kasatka e del principe Anatolio, per la suggestiva dipintura ambientale e per un certo palese e mai abbastanza lodato dispregio nella costruzione degli atti di ogni tradizionale tecnica scenica! Una spontanea riflessione critica, suscitata più che altro dai ricordi recenti delle molte commedie russe che in questi ultimi anni sono state portate sui palcoscenici italiani, può indurci a cogliere con un senso di stanchezza figure e modi che già conosciamo e a negar loro l'immediata vigoria dell'originalità se più di una donna tra quante popolano il teatro slavo somigli a quella che campeggia nei quattro atti del Tolstoi se le figure di sfondo -a cominciare dall'eterno ubriacone- possano apparirci diremmo così di seconda mano e se l'imitazione del teatro di Cekoff sia più che evidente nella maniera frammentaria e divisionistica di condurre l'azione, onde lenta, grigio stagnante che solo in rari momenti un vento di passione e di sensualità agita esalta fino ai vertici tempestosi del dramma. Ma genuine o derivate, quelle qualità positive cui si è accennato più sopra sussistono -e giova riconoscerlo- almeno nei primi tre atti. Kasatka è la femmina viziosa e ardente che dopo essere passata nella vita attraverso le prove avventurose (ha fatto anche la canzonettista e la saltatrice del circo equestre e quello non è che il suo nome di battaglia) si è presa di un giovane, abbruttito anche lui dal vizio, il principe Anatolio, il quale ha trascinato e trascina nella più fangosa miseria la nobiltà del suo casato e della sua razza. E vivono ancora, i due, in questa melma, frequentati da Gertuishin, un vecchio amico alcolizzato che ogni sera si ubriaca alla loro tavola, finché una notte in cui sembrano proprio aver toccato il fondo della loro disperazione non sognano, in un impeto di

commossa rivolta alla loro squallida esistenza, di trovare rifugio in una casa di campagna della vecchia zia di Anatolio. Decidono la partenza e al secondo atto li ritroviamo nell'idillico asilo agreste, seguiti pur sempre dall'inseparabile Gertuishin. Ma qui la coppia cittadina si incontra con due fidanzati Raissa e Elia, che vivono anch'essi nella casa della zia provinciale dove Anatolio ha cercato un rifugio, e da questo incontro nasce tutta la vicenda della commedia. La quale ci fa assistere una duplice partita passionale, perché mentre Raissa, che, poco appunto innamorata di Elia, rozzo e volgare andava al matrimonio assai mal volentieri si innamora del languido principe vizioso e questi è subito attratto dalla fresca ingenuità della ragazza, Kasatka, alla quale non è sfuggito il gioco di Anatolio, un po' per vendetta un po' perché presa sensualmente dalla rozzezza selvaggia di Elia, che d'altronde ella aveva già conosciuto quando faceva la canzonettista di circo equestre, stringe nei suoi lacci di seduttrice il giovane inesperto fidanzato. Sul quale la fremente carnalità della femmina esercita un così decisivo dominio che dopo vani tentativi di ribellione, Elia le si abbandona perdutamente e, il giorno stesso in cui lo si aspetta in chiesa per le nozze alle quali è convenuto tutto il parentado, egli fugge con lei. Restano nella casa, abbandonata dai due; Raissa e Anatolio, e innamorati come sono non esitano un momento a trarre partito dalla loro insperata libertà per fuggirsene insieme anche loro; al quarto atto ritroviamo le due coppie a una stazione del Volga in attesa del battello per Samara, che le porterà ognuna verso il proprio destino. Qual esso sarà non è detto in questo atto assolutamente inconcludente e che l'autore ha avuto a torto di aggiungere agli altri tre. Naturalmente, poiché era prevedibile che tutte le figure della commedia dovessero incontrarsi sulle rive del Volga, arrivano all'imbarcadero anche la zia campagnola e il vecchio beone: questi per annunciarci la sua definitiva partenza per Montecarlo, quella per ammonire vanamente gli sposi fuggiaschi: misera conclusione nella quale ci sembra a tratti di intravedere l'intenzione sarcastica ma che -non essendo questa artisticamente raggiunta ed espressa -appesantisce, fino a farla naufragare addirittura, la commedia che già, nel momento di più schietta vitalità, era d'altronde viziata dal fastidioso, voluto parallelismo del duplice giuoco d'amore, come in quel terzo atto, che pure è il migliore dei quattro. Ma non è improbabile che la parte più infelice del lavoro, e cioè l'evidenza di quel tipo di donna non nuovo ma in più tratti sbalzata con un efficace rilievo si debba alla mirabile vigoria dell'interpretazione personalissima che Tatiana Paulova ha dato della figura di Kasatka e che le ha dato il fervido consenso degli ascoltatori, come non è detto che l'efficacia della dipintura ambientale non sia dovuta più che ad altro alla cura preziosa che questa compagnia mette in ogni più minuto particolare del decoro scenico.

Il pubblico foltissimo che era raccolto al Valle ieri sera ha avvertito con immediata prontezza le qualità e i difetti dell'opera offerta al suo giudizio e dopo aver applaudito i primi tre atti, ha condannato il quarto senza attenuanti e commentandolo ironicamente dalla prima all'ultima battuta. Accanto alla Pavlova furono applauditi il Casilini che ci parve aver bene intuito il tipo del languido principe vizioso, il Bertramo, vivacissimo nella sua parte di beone, la Bonini fresca e appassionata e il Solieri che era Elia. Ottima la messa in scena che all'ultimo atto fu salutata da un applauso concorde appena alzata la tela.

Stasera replica.

1923.10.16	«Il Messaggero»		<i>Romanzo</i>	G.M.	<i>Romanzo di E. Sheldon</i>
------------	-----------------	--	----------------	------	------------------------------

Enry ha una voglia matta di sposare la cugina Susetta; ma il nonno, il venerando priore Armstrong, cerca di moderare gli entusiasmi del nipote per impedirgli di compiere un passo falso ed irreparabile. Ciò che, naturalmente, non va punto a genio dell'impaziente fidanzato, il quale contesta all'avo la capacità di comprendere le ragioni della giovinezza, lui che è ormai così avanti negli anni o che, dunque, della giovinezza si deve essere del tutto, o quasi, dimenticato.

Dimenticata la giovinezza? Quale illusione povero ragazzo! Ed ecco il vecchio prete a raccontare il suo romanzo d'amore, vivo tutt'ora nel ricordo, in ogni particolare, in ogni istante di ebbrezza, nella sua amara conclusione.

La commedia consiste tutta in questo racconto vissuto che mostra l'incontro fatale del pastore Tom Armstrong con la celebre cantante Rita Cavallini, il fulmineo innamoramento reciproco dei due giovani, lo strazio del prete quando esso deve convincersi che Rita non è stata del tutto insensibile alle premure del maturo banchiere Van Tail, e, quindi, la necessaria separazione finale, con relativa promessa della promessa della Cavallini di non appartenere più ad alcun uomo.

Poi – terminato il racconto, cioè i tre atti della commedia, - il breve epilogo, durante il quale il venerando priore apprende la notizia che la Cavallini, di cui da parecchi anni non si sentiva più parlare, è morta... Ma, per fortuna, c'è il

grammofono, ed un disco opportunamente caricato rievoca al vegliardo la magia del canto di *Mignon*: non conosci il bel suol?

Roba, come si vede e si sente, da mandare in solluchero quante sono creature tenerone: una razza questa, che, a dispetto di tutti i professionismi del cinismo, annovera ancora numerosi e resistenti campioni. Tant'è vero che iersera il *Romanzo* del signor Sheldon ha ottenuto uno di quei successi, in paragone dei quali quelli della Cavallini dovevano ridursi a trascurabili scherzi.

È vero, sì, che, verso la fine, qualcuno si permise d'essere del parere contrario, ma le ostilità dei dissenzienti non raggiunsero altro risultato pratico che di moltiplicare d'intensità le manifestazioni d'entusiasmo quasi diremmo furibondo. E la signora Pavlova dovette mostrarsi alla ribalta non sapremmo dire precisamente quante volte, perché le grida continuavano mentre già il tetro dovere di notturni annotatori di trionfi e di fiaschi ci aveva spinti fuori dalla porta del teatro.

Cose e' pazzi! Avrebbe detto quell'attrice che, in ieri sera, si esprimeva in un dialetto napoletano piuttosto approssimativo.

Ma passiamo oltre e, in omaggio al «noblesse oblige» dedichiamo un doveroso cenno ai meriti della sartoria che ieri sera si rivelarono veramente eccezionali.

La signora Pavlova, infatti, sfoggiò tra «crinoline» una più deliziosa dell'altra. Sul che tutti gli spettatori apparvero concordi. E la cornice degli scenari fu perfettamente degna del quadro di così squisita galanteria: un saggio di buon gusto e, quindi, una vera festa degli occhi.

Quanto all'esecuzione, la Pavlova ebbe più di un momento di felice espressività di atteggiamento, pur non riuscendo ad alleggerire la sua parte di quel molto che essa contiene di ridondante ciarpame romantico. Il Bertramo fu un dignitoso Van Tail, mentre il Capozzi non seppe sempre subordinare il nervosismo dei suoi scatti ai doveri di contenutezza impostigli dall'abito semitalare.

Stasera replica.

1923.10.17	«Il Giornale d'Italia»		<i>Romanzo</i>	Tom (pseudonimo di Eugenio Cecchi)	<i>Romanzo di E. Sheldon al Valle</i>
------------	------------------------	--	----------------	---------------------------------------	---------------------------------------

Nella nuova commedia rappresentata iersera c'è un prologo e un epilogo, che chiudono come in una morsa i tre atti della commedia. E questo prologo e questo epilogo non sono altro che pezzi di ricambio rubati con bella disinvoltura ai magazzini di ferri vecchi che arrugginiscono nelle soffitte dell'arte cinematografica.

Ora io penso che, sopprimendoli addirittura, due vantaggi inestimabili: toglier via una zavorra inutile, e facendo guadagnare al pubblico tre quarti d'ora di tempo, rendergli possibile di non rincasare alle ore piccine della notte.

Lo spettacolo di ieri è finito alle 12.45, ora in cui scarseggiano o scompaiono affatto i pubblici veicoli: cagione di malumori e di proteste. Ora sarebbe bene che la direzione dei teatri provvedessero, per quanto è possibile, ad accorciare gli snervanti inqualificabili intermezzi fra un atto e l'altro, e anche a impedire l'ingresso sul palcoscenico ai visitatori che fanno perdere un tempo prezioso agli artisti. Per lo più i visitatori entrano gratis in teatro: invece chi paga e il pubblico che si impazienta e si irrita, ed è quel pubblico il quale afferma, è una commedia non finita di rappresentare dieci minuti prima di mezzanotte, è una pessima commedia.

E non torna in teatro.

La commedia di ieri sera è il prodotto di un'arte drammatica americana, che ha rapito alle famose foreste quella verginità di cui i più famosi esploratori ci hanno empita la testa con il racconto dei loro viaggi. Dunque non più le foreste, ma vergini nei romanzi e nelle commedie: che si abbelliscono della più infantile ingenuità, e colpiscono in pieno la sensibilità del pubblico, al quale si ammonisce, durante migliaia di rappresentazioni non mai interrotte, come è accaduto per questa commedia di Sheldon il medesimo dolce a base di cioccolato e di crema.

La storia che si svolge nei tre atti di *Romanzo* e la ventesima edizione dell'artista di teatro, attrice o cantante, che raggiunta la celebrità è corteggiata da mezzo mondo, ma che dico? Da due mondi interi, l'Europa e d'America, si incontra nella giovane fatale e commette i più solenni spropositi. La Francia di Legonvè aprì con *L'Adriana Lecouvreur* il rubinetto della fontana, e di lì apparvero a rifascio, in tutte le letterature drammatiche attrici famose, cantanti celebri e tutte innamorate, tutte, dal più almeno, con qualche disguido negli anni della inesperienza. Abboccar uno all'amo, purtroppo, anche gli autori italiani e la serie incominciò col *Cuore ed Arte* testo con maiuscola di Leone Fortis, la cui rappresentazione durava la bellezza di cinque ore: ma erano i tempi in cui il pubblico non si rodeva l'anima con la politica, e si alzava tardi la mattina, beato lui, perché non aveva nulla da fare.

La protagonista della nuova commedia - eh deliziosa affascinante è Tatiana Paulowa! - l'autore americano l'ha fatta venire dall'Italia, e ha nome Rita Cavallini: cognome significativo, perché si capisce sin dal principio che essa ha corso la cavallina, e di che tinta! Come cantante è una celebrità: come donna è, diciamo così, agli stipendi di un ricchissimo banchiere più che cinquantenne.

Ed ecco che, in una festa, Rita si incontra con Tom Armstrong, pastore evangelico a cui è affidata la cura parecchie anime, e ora vorrebbe provarci a conquistare quella di Rita. E il guaio è che codesta anima ha un involucro così seducente da indurre in tentazione il prete: il quale, nella sua incredibile smisurata ingenuità crede assolutamente pura – oh quelle benedette foreste americane! - La cantante celeberrima e gli offre di sposarla. La donna rifiuta energicamente, nonostante che l'amore abbia afferrato anche lei: il pastore si turba, interroga, sospetta, fa una scenata vuol sapere tutta la verità. E Rita, onestamente sincera, confessa. La cara illusione si infrange; Rita, chiamata dai suoi impegni in Italia, - chissà che non debba cantare nel prossimo inverno alla «Scala» nel Nerone di Boito?- lascia in asso non senza commozione il pastore Tom, e tutto rientra nell'ordine.

«Niente di fatto» come dice il giocatore che tiene banco, quando le carte sono uguali dalle due parti. Il pastore sì e no, ha fiutato l'odore della succulenta dannazione.

Commedia semplice, troppo semplice, perché non ravvivata da visioni piacevoli, non fiancheggiata da smaglianti vivezze dialogiche, non attraversata da lampi di genialità. Vi si cammina per la terra, fra le erbe ingiallite di un [...].

Ma Tatiana Paulowa ha compiuto il miracolo di infondere la vita dell'arte in un'opera per tante ragioni manchevole, e ha trascinato il pubblico all'entusiasmo con quella sua grazia che seduce e conquista. Le fantastiche «toilettes» che ripropongono la moda della prima metà del passato secolo, aggiunsero un nuovo fascino alla recitazione dell'artista, che ha già conquistato tutto il pubblico intellettuale di Roma. Meravigliosi, come sempre, gli scenari. Tatiana Paulowa fu acclamata alla proscenio un gran numero di volte. Stasera si replica.

1923.10.23	«Il Messaggero»		<i>La signorina Giulia</i>	G.M.	<i>La signorina Giulia di Augusto Strindberg</i>
------------	--------------------	--	--------------------------------	------	--

La pace, per quanto discretamente armata, regnò ieri sera tra il fittissimo pubblico del Valle, fin verso la metà della seconda parte della tragedia. Poi via via che approssimava l'epilogo, i segni di insofferenza vennero aumentando di intensità, provocando, naturalmente, le proteste di coloro che non tolleravano di essere disturbati da intempestive interruzioni, finché – al richiudersi del velario - si scatenarono tutte le artiglierie dei sibili accanitamente controbattute, però da clamorosi ovazioni che costrinsero la signora Pavlova a presentarsi circa una quindicina di volte alla ribalta.

Mentre il fragore della battaglia, aveva raggiunto il suo più altro *diapason*, ci veniva fatto di pensare modestamente se tanto spreco di munizioni, sia da una parte che dall'altra, non fosse, per avventura alquanto esagerato; se, cioè, valesse proprio la pena di scalmanarsi quasi con furibondo impeto di altrettanti Teofili Gautier alla «prima» dell'*Hermal* in cospetto di un lavoro che, giungendo oltre trent'anni di ritardo sulle rive del Tevere, era piuttosto da considerarsi con la calma attenzione che si suole accordare ai «pezzi» raccolti nei musei.

Si è parlato e si è seguitato tanto a parlare della necessità culturale di ampliare le cognizioni teatrali del pubblico, nel senso di presentargli in degna veste quelli che sono o si ritengono i capolavori autentici o presunti delle scuole e dei tempi più diversi, che, francamente, desta un senso di pena vedere tanta brava gente – che pur tiene a distinguersi dal pubblico dei pomeriggi domenicali – darsi l'aria di «scoprire» con gli accenti e di gesti della più attonita meraviglia, quelli che, invece sono i più o meno venerabili documenti acquisiti alla storia letteraria.

Non racconteremo la trama de *La signorina Giulia*, anche perché – or è appena qualche giorno – proprio su queste colonne un collaboratore vi accennò con sufficiente precisione. Ne rifaremo il processo alla «maniera» e dalle intenzioni dello Strindberg che tanto equivarrebbe rispolverare l'annosa e polverosa polemica sul naturalismo a teatro. Basterà che diciamo (ed è un'affermazione, la nostra, con cui non occorre troppo ricco corredo di illustrazioni) che la tragedia dello Strindberg è la realizzazione più intransigentemente fedele che si possa immaginare delle teorie per cui, sul cadere del secolo decimo nono, si versarono innumerevoli tonnellate di inchiostro, quando si riteneva – come articolo indiscutibile di fede – che la *tranche de vie* o il «documento umano» fossero il solo e unico scopo dell'opera d'arte.

Considerata sotto questo aspetto, diciamo così, pregiudiziale, *La signorina Giulia* è un portento. Scabrosa audacia del soggetto, meticolosa ostentazione di ogni particolare, brutale nudità di espressione, studio pazientemente calcolato delle premesse per giustificare con evidenza matematica la conclusione, tutto quanto, insomma, forma l'armamentario della teorica e dell'esperienza del naturalismo a teatro, vi trova il suo posto e contribuisce a costituire quel «castello» d'orologeria la cui perfezione era il sogno dei drammaturghi cultori del genere.

Soltanto che, nella tragedia dello Strindberg, il movimento di questo meccanismo è di una lentezza tartarughesca. Agile, nitido e robustamente progressivo nella prima parte – durante l'audace gioco di seduzione tra Giulia e il cameriere – si intorpidisce, stagna, diviene pesante nella seconda, dopo il risveglio della coscienza dell'impudica. Lo scrittore dà l'impressione tantalesca di uno che, prossimo a cogliere a cogliere il frutto di una conclusione, se lo vede sempre più allontanare, mentre le mani annaspiano nel vuoto e il quadro scenico finisce, inevitabilmente, per perdere ogni virtù di rilievo e di efficacia. Lo Strindberg de *La signorina Giulia* e l'atto della sintesi – che, a parte vecchie o nuove teorie, resta sempre il più vitale fuoco animatore della finzione teatrale – sembrano due nemici irconciliabili, due elementi che si respingono a vicenda, refrattari l'uno all'altro.

Onde l'artificio e il tedio che ne consegue.

Pure la potenza interpretativa di Tatiana Pavlova riuscì in gran parte a trionfare delle difficoltà e delle deficienze insite nella costruzione drammatica. Dobbiamo lodare senza restrizione la nobile fatica compiuta ieri sera dall'attrice, anche se verso le ultime battute, il suo vigore apparve, dopo l'enorme sforzo, alquanto diminuito. Ella fu sottile nella perversione, fremente di sensualità, sprezzante nei ritorni dell'aristocratico orgoglio, tutta umiltà nelle dolenti preghiere, palpitante di angoscia negli impeti della disperazione; ed il suo gioco fu specialmente ammirevole nella potenza espressiva delle controcene.

Il Solieri resse animosamente il peso di una parte ingrata e irta di difficoltà anche per un attore provetto. Lo spettacolo si chiuse con un'altra novità: *Chirurgia* di Cecov, un breve atto comico che mette alle prese un disgraziato affetto da mal di denti con un pseudo medico che gli spappola una mascella: - qualche cosa come la scena comica finale che suol chiudere gli spettacoli cinematografici; ma nulla che la realtà possa dirsi degno della fama dello scrittore.

Stasera i due lavori si replicano.

1923.10.23	«Il Messaggero»		<i>La signorina Giulia</i>	G.M.	<i>La signorina Giulia di Augusto Strindberg</i>
------------	-----------------	--	----------------------------	------	--

Accadono sovente nel mondo del teatro dei fatti inspiegabili. Quando la Compagnia drammatica Pavlova-Capozzi si presentò al pubblico di Roma trovò fra i critici dei sostenitori imperterriti e molta indulgenza tra gli ascoltatori. Nemmeno mancarono coloro che s'accesero d'entusiasmo sia per la Compagnia, sia per la messa in scena.

A Roma tali fenomeni sono, del resto, meno infrequenti che altrove. Questione di clima. A Torino gli entusiasmi sono stati minori per questa Compagnia che ha ieri sera rappresentato al Carignano il *Sogno d'amore*, del Kossorotoff, dinanzi ad un pubblico magnifico. Pochi timidi applausi di convenienza, molti zittii di sincerità.

La Compagnia Pavlova-Capozzi, per dir con piena franchezza il nostro pensiero, è piaciuta assai poco. La signora Tatiana Pavlova che – dicono - è, quando recita in russo, una grande attrice (cosa che noi siamo dispostissimi a credere), non lo è certo quando recita nella nostra lingua.

Anche prescindendo dagli inevitabili difetti di pronuncia propri a chiunque parli una lingua straniera, pur se l'abbia, come, la signora Pavlova, bene imparata ed assimilata, l'attrice russa non riesce a comunicare all'uditorio nostro delle emozioni. È un'attrice piena di grazia negli atteggiamenti e piena di buona volontà. Per questo e per l'amore che essa porta alla nostra terra il pubblico ha fatto bene ad applaudirla.

Dai suoi compagni, che non sono russi, ma italiani, ci aspettavamo molto di più. Ad ogni modo nessuno di essi si eleva al di sopra del livello di una compagnia drammatica di secondo ordine.

La messa in scena di questa commedia è stata poi addirittura insoffribile. Il trionfo del cattivo gusto. Che siamo in epoca di decadenza, specie in simili manifestazioni pseudo artistiche, lo sappiamo da un pezzo: che si debba continuare e tantomeno celebrare questo decadimento non lo riteniamo affatto utile.

Ignoriamo se gli altri lavori del repertorio di questa compagnia siano interpretati o presentati diversamente. Per ora, sull'interpretazione e sulla messa in scena del lavoro di esordio, esprimiamo francamente la nostra opinione che non è né può essere di consenso e che ha il conforto, questa volta, dell'opinione quasi generale del pubblico.

La Compagnia si tratterrà al Carignano per una quindicina di giorni.

1923.11.10	«La Gazzetta del Popolo»		<i>Kasatka</i>	Articolo non firmato	« <i>Kasatka</i> » di A. Tolstoi
------------	--------------------------	--	----------------	----------------------	----------------------------------

Nel nostro paese che, a Dio piacendo, è sempre popolato di gente sana, serena, onesta, con i nervi a posto con i freni inibitori che funzionano ancora, nel nostro paese che diede al mondo i giocondi e grandi spiriti della Rinascimento e che, in ogni tempo, ha espresso dal suo se non delle menti lucide e dei cuori sani, una moda balorda si diletta ad

impostare dei lavori di teatro che altro non presentano sulla scena che dei pazzi, degli ubriachi, dei degenerati e dei malati di paranoia.

Tutti i casi più patologici delle cliniche nordiche sono sciorinati sotto i nostri occhi, tutte le più assurde stramberie da manicomio si fanno risuonare ai nostri orecchi. Né mancano, naturalmente gli snob intellettuali che, per essere ultramoderni, non si accorgono di fare la figura dei provinciali sbalorditi, dinanzi alle meraviglie dell'esotismo, come il contadino che spalanca gli occhi dinanzi alla foca ammaestrata, e bevono grosso al «bluff» reclami ricco e bevono «vodka» a grandi sorsate con la convinzione [...] un cordiale ristoratore.

Il lavoro che ieri sera la Compagnia Pavlova-Capozzi ha offerto al pubblico del Carignano e che, applaudito al primo atto, applaudito con qualche contrasto al secondo, è stato fischiato al terzo, ci poteva francamente essere risparmiato.

Kasatka, commedia di un conte A. Tolstoj, che è – dicono - un parente di Leone Tolstoj, ma che non ha di quel leone nemmeno un pelo, presenta i tipi consueti delle commedie russe e volge una vicenda che non si sa bene se voglia essere di dramma o di «pochade». Gli elementi dell'uno e dell'altro genere di teatro vi sono commisti, ma non fusi, onde avviene sovente che, dopo una preparazione drammatica a base di sfide a dubbio e di minacce di morte, sbocchi una vena grottesca che ottiene immancabilmente l'effetto di far protestare gli ascoltatori.

Si deve francamente riconoscere che, in mezzo alle ingenuità ed ai non lievi errori di questo lavoro, non mancano i tratti felici, specie quelli che si riferiscono al disegno dei caratteri, ma i buoni particolari sono soffocati dalla confusionismo dell'insieme.

L'arte russa - e questo può dirsi per quasi tutti gli scrittori - è sempre un po' l'arte dei lucidi intervalli e delle immense lacune. Anche i migliori artisti che ha dato la Russia hanno qualcosa del primitivo, e, quando pur siano profondi e i geniali, mancano di saldezza, di chiarezza, di semplicità e quindi di maturità. C'è accanto ad una nota magnifica, una stortura od un vagito infantile.

Il nostro pubblico che appartiene ad una civiltà più avanzata non può fare a meno di ridere quando vede velate di tenebre fosche una situazione banale, giudica nettamente uomini e sentimenti, né comprende come un «souteneur» possa essere definito un uomo senza volontà, né perché una baldracca manesca ed isterica si affanni a voler presentare un suo problema psicologico inesistente.

La favola del lavoro è un po' sconclusionata: un principe ozioso e degenerato ha per amante un'ex «chanteuse» malata d'isterismo. La donna se n'è invaghita e lo segue anche se egli ha sperperato l'ultimo suo denaro. Così i due amanti, seguiti da un amico scroccone vanno a rifugiarsi nella casa di campagna di una vecchia zia del principe. Qui due giovani stanno per passare a nozze.

Naturalmente, siccome siamo in Russia, nemmeno in campagna troviamo della gente sana di spirito. Tra parentesi, se la Russia è così come la dipingono i suoi commediografi e romanzieri, Lenin ha perfettamente ragione di dominarla col terrore e con la Ce-ka. Può darsi che la rigeneri. Il promesso sposo è un giovanotto inquieto, sempre truce anche quando suona il violino, ma ha gli occhi trascinanti e ricorda all'ex «chanteuse» di averla conosciuta a Pietrogrado e di averla amata. Siccome la fiamma per lei gli si riaccende nel cuore, egli, invece di rompere il fidanzamento con la sua biondina come avrebbe fatto un uomo normale, affretta le nozze. Non solo, ma arriva a minacciare di uccidere il principe se questi non sposa la sua amante.

La biondina ha anch'essa la sua crisi. Si interessa al principe e, quando egli le rivela di aver anche vissuto alle spalle della cantante, se ne innamora.

Così, dopo tante energie, tanti drammi intimi e tante parole oscure e minacce superstiziose di tragedie imminenti sulla casa campestre, l'episodio si snoda in farsa con la fuga contemporanea delle due coppie nuove.

La messa in scena ha cercato minuziosamente di dare il colore locale, ma la suggestione è mancata, mancando il lavoro di contenuto poetico. L'interpretazione è stata buona da parte del Beltrame, che ha reso con vivacità il tipo dello scroccone. Così la Bonini ed il Solieri hanno dato colore ed efficacia ai personaggi dei due fidanzati di campagna.

Tatiana Pavlova ha avuto dei momenti felici nelle manifestazioni d'isterismo della protagonista. Ma le sue strane intonazioni, che davano spesso l'impressione di un lieve accento pugliese, non potevano, nei momenti culminanti della vicenda, comunicare al pubblico quel che l'artista intendeva far sentire. Il Casilini è stato pieno di buona volontà nella sua parte ingrata. Più efficace la Raspini nella parte della vecchia zia.

1923.11.10	«La Gazzetta del Popolo»		<i>Kasatka</i>	Articolo non firmato	« <i>Kasatka</i> » di A. Tolstoj
------------	--------------------------	--	----------------	----------------------	----------------------------------

La signora Tatiana Pavlova, l'attrice russa graziosa e volenterosa che è riuscita a vincere le non lievi difficoltà della recitazione in lingua italiana, ha dato ieri sera la sua serata d'onore con *La signora delle camelie*, di Dumas figlio.

Ed ha visto la sala del Carignano gremita di pubblico ed è stata accolta con applausi alla suo apparire ed evocata ripetute volte alla proscenio dopo ogni atto. In Italia tutto il popolo è ancora Cavaliere.

Ma la critica verrebbe meno alla sua funzione se si lasciasse dominare da un'infatuazione che deve ritenersi in parte dovuta alla simpatia che l'attrice ha suscitato attorno a sé, in parte a quello strano amore di tutto ciò che è lontano, straniero e diverso, amore che tutti i pubblici risentono un poco ed il pubblico italiano in particolare.

In queste colonne, dove si è parlato con molta severità di attrici nostre anche grandi - come, ad esempio, di Emma Gramatica, la cui figura sentiamo oggi più che mai giganteggiare, e di molte altre, valorose attrici italiane dotate di mezzi che sempre più ci appaiono non comuni - non ci si può abbandonare, come è stato fatto altrove, ad un'esaltazione che riterremmo ingiusta, ed ingiustificata di questa giovane attrice russa. La buona fama di cui essa gode nella sua terra non ci oscura né la vista né l'intelletto - ciò, naturalmente dipende da una questione di proporzioni - come i doveri di cortesia non ci impediscono di dire sinceramente quel che pensiamo.

Tatiana Pavlova ha scelto per la sua serata *La signora delle camelie*, vale a dire un lavoro che può dirsi classico e che tutti abbiamo udito in varie interpretazioni. Era quindi una prova del fuoco. E dell'atto d'ardimento va data lode all'attrice russa, poiché noi crediamo che sia meglio tentare e non riuscire che non tentare affatto.

Tatiana Pavlova è certo un'attrice intelligente e della sua intelligenza si vale anche a scapito della spontaneità. Le sue ottime intenzioni non sempre approdano ad un buon risultato di interpretazione. L'arte dell'interprete ha bisogno, oltre che di intuizione anche di sincerità, oltre che di studio anche di sentimento.

Il «sì via me fiere» oraziano vale anche sia per gli attori che per i poeti. Tatiana Pavlova è apparsa invece una Margherita Gautier troppo superficiale. La passione l'investiva a fior di pelle, come una ventata un po' brusca non come una tempesta che sconvolge e che abbatte. E non era soltanto il suo accento esotico - e nessuno oserebbe pretendere da lei uno migliore - che impediva il nascere della commozione nel pubblico ed una partecipazione più vicina e più continua ai dolori della cortigiana innamorata: era la sua voce, le cui vibrazioni monocordi trovavano difficilmente la via del cuore; era il costante atteggiamento di bambola dell'attrice; la scarsa espressione della sua maschera che se può esprimersi bene il capriccio non esprime con intensità il dolore, era la meccanicità dei suoi gesti troppo studiati per parer sinceri.

Perché ben poco della grande poesia umana che vive e palpita nel capolavoro di Dumas figlio ha potuto trovare risonanze in noi. Tatiana Pavlova è parsa troppo attrice e poco donna, anche i passaggi di stati d'animo della protagonista apparivano troppo ben predisposti e neppure abbiamo sentito nella voce di Margherita ripercuotersi lo schianto tragico del suo cuore allorquando ella ha, ad un tratto, la percezione che tutta una società, con i suoi pregiudizi e le sue leggi crudeli, è armata contro di lei e le rifiuta alla consolazione e la redenzione dell'amore.

Invece, nelle scene di leggerezza e di galanteria, l'attrice è stata più efficace ed ha avuto dei moti e degli accenti felici. Tatiana Pavlova non è, in complesso, un'attrice mediocre e poiché la sua intelligenza la salva nei momenti più pericolosi. Ma non è vero - a giudicare dalle interpretazioni date a Torino - che questa attrice si elevi di molto sulle altre.

Noi riconosciamo che è bene facilitare la via della ascesa nella notorietà alle attrici volenterose, ma poiché conosciamo quale severità di giudizi, o qual silenzio, o quale abbandono del pubblico hanno trovato tante attrici nostre che valgono, per mezzi artistici, intelligenza e d'intuito, questa attrice sembra che ha trovato invece tanto agevole il cammino, non così siamo in coscienza unire la nostra voce al coro degli esaltatori.

Un'attrice giovanissima e piena di grazia che ieri sera, nell'interpretazione della parte di Micia, ha confermato le sue doti singolari di sincerità, di semplicità e di misura è stata Letizia Bonini che è una buona promessa per la scena italiana. Il Casilini, il Capozzi, la Raspini, il Bertramo hanno collaborato con slancio e buona volontà al lieto successo della serata.

Questa sera *Quel che prende gli schiaffi* di Leonida Andrejeff.

Domani ultima recita in serata dell'attore Capozzi.

1923.11.10	«La Gazzetta del Popolo»		<i>Kasatka</i>	Articolo non firmato	« <i>Kasatka</i> » di A. Tolstoj
------------	--------------------------	--	----------------	----------------------	----------------------------------

Tatiana Paulova la celebrata artista russa ha fatto finalmente il suo debutto sulle nostre scene, dimostrando di possedere una sensibilità artistica non comune accoppiata ad una bellezza e ad un'eleganza suggestive. L'accento esotico che la tradisce ne faranno però sempre un'attrice d'eccezione. Ella ci ha fatto sentire una *Kasatka* di Alessio Tolstoj, nuovissima per l'Italia, che non è certo una gran cosa. La protagonista è una donna che ha fatto tutti i mestieri e che finisce con l'unirsi a un degenerato: il principe Anatolio, col quale vive di espedienti più o meno onesti. Ritirati in un angolo di campagna, presso una zia di *Kasatka*, Anatolio e la sua compagna scivolano con altri sui sentieri

dell'infedeltà e del vizio e pigliano il volo ciascuno per proprio conto. Al quarto atto si pentono, ma le intemperanze del pubblico ci tolsero l'agio di sapere come la faccenda vada a finire. Se *Kasatka* è un cibeo di situazioni vecchie mai apprese, *Romanzo* di Sheldon, un lavoro americano che ebbe grande fortuna oltre l'Atlantico, anche lui non ischerza. L'elemento romantico vi da la mano a quello ingenuo. Una celebre cantante, Rita Cavallini, mantenuta di un banchiere, si incontra col pastore Tom Armstrong e si fa credere pura da lui. Costretta a confessare tutto all'uomo che ama, lo lascia in asso per recarsi in Italia: ma la cosa naturalmente si accomoda con lieto fine, e tutti sono contenti; anche il pubblico romano che si è digerito in santa pace questo zibaldone di tinta dolciastra, applaudendo nelle molte repliche. Un'altra novità fortunata della Paulova è stata *Miss Hobbs*, commedia inglese, gaia, leggera senza pretese, che prende in giro con garbo le teorie femministe, ricalcando però vecchi modelli, quali *Les femmes fortes* di Sardou. Miss Hobbs nemica degli uomini, sebbene graziosa, trova facilmente l'anima gemella che la doma e che debella il suo umore bisbetico, lo spirito di malignità che l'aveva spinta a creare l'infelicità di quanti l'avvicinavano. La Paulova ha dimostrato in questa commediola doto di freschezza seducentissime.

1923.11.15-30	«Comoedia»	Anno V		Luigi Chiarelli	<i>La maschera e il volto</i> (rubrica)
---------------	------------	--------	--	-----------------	--

Tatiana Pavlova si è dunque rivelata al pubblico italiano. Le sue recite vanno seguite con attenzione, discusse, giudicate. Ma non si può dire che i giudizi siano concordi. Fra un atto e l'altro si fa un gran parlare e le parole più aspre si azzuffano con quelle lusinghiere. C'è chi dice che il suo accento straniero aggiunge grazia alla sua dizione, e c'è invece chi sostiene che non v'ha recitazione senza una pronuncia perfetta, ed è quindi intollerabile sentire deturpare la nostra lingua armoniosa: c'è chi va in estasi alla vista dei suoi abiti che portano un'etichetta di *Rue de la Paix*, o la firma di un illustre pittore, e chi l'accusa di valersi di quella sua eccessiva eleganza per sedurre gli spettatori; alcuni esaltano in lei la sapiente composizione degli atteggiamenti e quel suo ritmico divagare per la scena, e altri invece vedono in queste sue preoccupazioni plastiche gli accorgimenti di un *mannequin* che vuol mettere in valore le sue qualità fisiche e far bella mostra delle *toilettes* che indossa; qualcuno accetta senza riserve la notizia che ella sia, in Russia, una grande attrice, qualcun altro si rifiuta di credere sulla parola e, come San Tommaso, giudica per quello che vede; v'ha chi spasima di gioia ogni volta che s'apre il velario e s'offre alla vista il quadro scenico nel quale l'attrice dovrà vivere il suo dramma, v'ha invece chi trova che quegli allestimenti scenici sono di cattivo gusto e che è di grande conforto ricordare alcuni riusciti esperimenti compiuti in Italia dal Cambellotti dal Praga dal Bragaglia; c'è infine chi giura che gli applausi che Tatiana Pavlova ottiene sono la spontanea e sincera espressione del compiacimento del pubblico; e chi ravvisa in essi la zelante attività di amici non disinteressati. Tutte queste non sono che opinioni e perciò ci lasciano indifferenti; ognuno può dare e può togliere a Tatiana Pavlova quello che crede. Ma c'è un fatto su cui tutti sono d'accordo: che nel suo repertorio, non quello stampato sulla carta abbondante dei manifesti ma quello che recita nei nostri teatri, non c'è una commedia italiana. Russi, francesi, inglesi, americani, tutta una Lega delle Nazioni, nel volgere di pochi giorni han fatto la loro più o meno lieta apparizione, ma di italiani nemmeno uno. Che in Italia non ci sia un'opera che valga almeno quanto *Il lupo del Gubbio*, per esempio, o *Romanzo* o *Kasatka*?

1923.11.15-30	«Comoedia»	Anno V		Luigi Chiarelli	<i>La maschera e il volto</i> (rubrica)
---------------	------------	--------	--	-----------------	--

Tatiana Pavlova ha destato intorno a se il più vivo interessamento. La critica, divisa in due campi, si è dibattuta in polemiche vivaci ed appassionate delle quali avevamo perduto il ricordo. Chi la innalza alle stelle, chi pur non.... prostrandola nella polvere, ne deplora i difetti di pronuncia, la superficialità psicologica e persino le *toilettes* troppo eleganti. Il pubblico però risolve per conto suo ogni dubbio affollando sempre il teatro. È già un risultato.

1924.04.08	«L'Ambrosiano»		<i>La donna e il burattino</i>	Ettore Romagnoli	« <i>La donna e il burattino</i> » al Teatro Diana
------------	----------------	--	--------------------------------	------------------	--

[...]

E per una povera attrice c'è poco da fare. La Pavlova fece miracoli, e trovò quasi sempre accenti e gesti molto espressivi. Ma in fine fu un po' sopraffatta dal malcontento del pubblico, che andò crescendo di atto in atto. Ad ogni modo il suo successo personale fu ottimo. [...]

La recitazione procede un po' a caso. Occorre che la compagnia provveda a questo difetto se non vuole conoscere una decadenza tanto rapida quanto l'ascesa. Anche le scene e gli effetti di luce non sono più quelli che ci seducevano tanto qualche mese fa ai Filodrammatici. Perché cambiare quando si era giunti a così bei risultati?

La Pavlova è bel complesso quale già conoscevamo: cioè mirabile attrice, però non mi sembra che abbia troppo migliorata la sua pronuncia.

E io ribatto il mio chiodo. Solo quando padroneggerà perfettamente la nostra lingua, potrà affrontare le grandi interpretazioni drammatiche e comiche che riuscirebbero agevoli al suo magnifico temperamento, fino a quel momento, sarà costretta ad un repertorio un po' d'eccezione. E l'eccezione è sorella cugina della moda. E la moda campa un po' più delle rose ma assai meno delle querce.

È vero che la Pavlova ha molto tempo avanti a sé. Ma è altrettanto vero che il tempo, al contrario delle bugie ha le gambe lunghe.

1924.04.08	«L'Ambrosiano»		<i>La donna e il burattino</i>	Ettore Romagnoli	« <i>La donna e il burattino</i> » al Teatro Diana
------------	----------------	--	--------------------------------	------------------	--

Ieri sera Tatiana Pavlova ha dato al Diana la sua serata d'onore e domani sera con «Quello che prende gli schiaffi» si congeda dal pubblico milanese. Rimarrà lontana dalla nostra città per un anno circa: andrà in America, poi a Parigi.

Porterà così –quest'attrice russa, che ha un suo repertorio cosmopolita- in terra straniera una espressione di arte italiana?

La domanda è oziosa, ella va con una compagnia italiana, recitando in italiano.

L'omaggio reso a noi, e alla nostra lingua è evidente, anco se i pubblici d'America e di Francia non sentiranno da lei che una sola commedia nostra –scritta da un italiano vale a dire- e se e quanto tale commedia in particolare sia espressamente d'arte italiana non ci importa rilevare.

Ma a me importa, invece, piuttosto che far la solita cronaca della serata d'onore di Tatiana Pavlova, applausi e applausi, fiori e fiori, porre in luce alcune constatazioni che per questa seconda permanenza della Pavlova a Milano si impongono.

Quando giunse la prima volta, tra noi, in quella sua rapida permanenza ai Filodrammatici, la signora Pavlova ebbe avversa quasi tutta la critica. Tutta, forse, tranne Umberto Notari, che segnò per lei la eccezione di un articolo direttoriale – ed Ettore Romagnoli, tornata s'è verificato il mutamento: tutta l'altra critica s'è accorta che la signora Pavlova è un'attrice di eccezione ed eccezionalmente grande e ha riconosciuto quel che Notari e Romagnoli avevano subito veduto.

Beh! Non faccio la constatazione per suonar le campane della nostra chiesuola. Noto che oggi sono venuti verso l'arte nuova della signora Pavlova, anche coloro che erano più chiusi nelle formule quadrate della tradizione.

È un segno. Il pubblico ha compreso questo da tempo: occorre rinnovarsi. Nella recitazione, come nel repertorio nella messa in scena come nella mentalità. Il pubblico non segue più chi lo annoia o chi lo costringe ancora nelle viete formule della recitazione declamata, delle produzioni oramai superate, dei quadri che non hanno livrea, eleganza, morbidezza e genialità di linee.

Rinnovarsi! Oppure la terribile condanna dei «bordeaux» farà giustizia. Qui è la crisi!

Ma la signora Pavlova se ne va in America e poi a Parigi. Non direi che sia il mezzo migliore per imparare bene l'italiano e per assimilare l'aura balsamica del nostro vasto respiro mediterraneo. Comunque, di aver voluto recitare in italiano le siamo grati, come di aver portato tra noi un po' della sua arte nuova. Quando tornerà, troverà accoglienza lieta. E anco troverà che il teatro italiano avrà progredito.

1924.12.31	«La Tribuna»		<i>L'ufficiale della guardia</i>	Fausto Maria Martini	<i>L'ufficiale della guardia di Ferencz Molnar</i>
------------	--------------	--	----------------------------------	----------------------	--

«Chi sarà l'ottavo corteggiatore di mia moglie?» si domanda il marito della bell'attrice che Ferencz Molnar ha messo al centro di questo suo piacevole scherzo in tre atti rappresentato ieri sera al Valle dalla compagnia Tatiana Pavlova.

Codesto marito, attore anche lui, si è innamorato a tal punto dell'attrice – la più insigne pare della scena del suo paese – che ha chiuso volentieri un occhio sul passato avvenuto roso di lei nel quale figurano ben setti fortunati adulatori e si è deciso a sposarla. La vita dei due coniugi corre felice da sei mesi, quand'ecco il marito, preso dalla mania di sapere con certezza fino a che punto gli sarebbe fedele la capricciosa artista, diventata sua moglie, se le si offrisse un nuovo adorato: l'ottavo, poiché il numero di coloro di cui egli ha già avuto notizia raggiunge quello dei peccati mortali...

Ma come procurarsela questa certezza? Il mezzo gli è fornito dalla sua stessa qualità d'attore e un bel giorno – poiché i suoi sospetti sono originati soprattutto dall'irresistibile lusinga che gli ufficiali esercitano sulle donne romantiche o volubili – egli da ad intendere alla moglie che è chiamato in un'altra città per un corso di recite e con una sapiente truccatura s'improvvisa lui stesso un giovane elegantissimo ufficiale della guardia, e innamorato della celebre attrice; naturalmente egli ha fatto precedere questo travestimento dall'invio di numerosi messaggi floreali, che hanno incuriosito e interessato la donna al nuovo sconosciuto adoratore. Il quale un bel giorno le chiede addirittura se può sperare di essere ricevuto da lei.

Incomincia così il giuoco tra quel marito truccato da ufficiale della guardia e la moglie che non lo riconosce, e nel gioco l'innamorato consorte passa continuamente da esaltazione di legittimo orgoglio a schianti di gelosia a seconda che l'attrice vanti la sua fedeltà allo sposo lontano o si mostri arrendevole all'assedio insistente e abilissimo del corteggiatore in divisa; la schermaglia, incominciata nella casa stessa dell'attrice appena l'attore è partito, prosegue in un palco del teatro dell'opera dove l'ufficiale ha raggiunto la signora finora riluttante, e qui in un momento di abbandono, si conchiude con un bacio che l'ufficiale strappa finalmente alla donna e per il quale il marito che si nasconde nelle spoglie di lui crede opportuno un immediato ritorno. Eccoci infatti nel terzo atto, nella casa dell'attrice, messa a confronto col marito che ha anticipato il suo arrivo: smarrimento della donna sulle prime inquisizione del marito ben provvisto di prove se egli può raccontare alla moglie tutti i particolari dei colloqui di lei con l'ufficiale e infine – di fronte all'evidente angoscioso tormento dell'uomo innamorato – l'affermazione dell'attrice che dà ad intendere al marito di aver fatto tutto quello che ha fatto solo per assecondare il gioco di lui che ella aveva subito scoperto nello pseudo ufficiale così perduto innamorado. Il marito che non desiderava di meglio si rasserena d'un subito. «Giuoco» ha chiamato l'autore questa bella commediola quasi per dissuadere [...]...[...] il riferimento alla verità umana difatti la sagoma della commedia si precisa immediatamente nell'artificiosa galanteria di uno scherzo. Scherzo piacevole e gustoso quanto si voglia; ma a parer mio, niente di più. E non so tacere che di fronte al Molnar di questa amabile facezia, preferisco un altro Molnar, non più quello di commedie che su queste stesse colonne ebbero il mio più commosso consenso, ma quello, per esempio di una commedia che – oscillante anch'essa continuamente tra la realtà e la finzione e movendo come questa dallo spunto della gelosia maritale – assume sviluppi tipici della poesia molnariana, assai più prestigiosi di quelli che sorprendiamo nei teatri «L'ufficiale della guardia»: intendo alludere a «La favola del lupo» e l'accenno non sembrerà fuori luogo perché già se ne annuncia la rappresentazione sulla scena italiana. Ma anche nei limiti di un gioco caricaturale, non mi sembra che il Molnar abbia investito il suo tema con il tono burlesco o grottesco sufficiente a farne accettare la donneè paradossale. Mi pare che gli sia mancata in un certo senso l'invenzione adeguata allo spunto; specie nel secondo atto dove il tono grottesco che avvisa il primo e il terzo si attenua fino a costituire un serio pericolo per la commedia. Tatiana Paulova deve avere intuito anche lei codesto vizio d'origine del giuoco molnariano e, da quell'attrice intelligente che è, ha cercato di colmare la lacuna con una recitazione spiccatamente caricaturale. Ed è evidentemente riuscita nell'intento se la maggior parte del pubblico è apparsa tanto divertita ed allietata da quel genere di recitazione: che –ripeto- giustifico e approvo con un preciso riguardo al tipo di commedia e agli intendimenti palesi dell'attrice, ma che, per il bene di lei, mi auguro non nasconda una pericolosa tendenza a lusingare i gusti della parte meno intelligente del pubblico, singolarmente sensibile a certi affettati atteggiamenti femminili. Molto efficiente il Cialente nella duplice parte di marito e di ufficiale della guardia: deliziosa la messa in scena. Applausi ad ogni atto: con qualche contrasto alla fine. Da stasera le repliche.

1925.01.06	«Il Messaggero»		<i>L'Avventura terrestre</i>	Vice (pseudonimo di Silvio d'Amico)	<i>L'Avventura terrestre di Rosso di San Secondo</i>
------------	-----------------	--	------------------------------	-------------------------------------	--

Il primo atto di questo lavoro che Rosso di San Secondo ha scritto espressamente per la Pavlova, si svolge a Parigi dove si incontrano Alessandra, una profuga russa piena di gioventù, di bellezza, una creatura capricciosa, romantica, strana, e Ruggero Alfani, un siciliano tutto ardore che s'è innamorato perduto di lei.

Le loro anime prese dalla nostalgia del lontano paese natio, si uniscono ben presto in una comunanza di sentimenti, di idee. E Ruggero sa parlare così efficacemente da farsi amare, inducendo poi Alessandra ad abbandonare il fratello, l'amante, malgrado che essa dubiti di se stessa, e non voglia sia scrutata il fondo del suo cuore per paura del futuro.

Alessandra si reca con lui in un paese della Sicilia dove sono le zolfare, e dove suscita subito un gran fascino sui contadini e sui zolfatari, assistendo a scene di disprezzo e di odio tra gli uni e gli altri. Benché si possa chiamare una regina in mezzo ad essi, e sappia di essere idolatrata da Ruggero, pure è tormentata dal dubbio crudele di non avere mutato la sua intima natura e quindi, crede come prima di rassomigliare ad una farfalla, destinata ad essere alla fine abbandonata, a passare cioè dall'uno all'altro.

Quando il fratello e l'antico amante vanno a riprenderla, essa si sente offesa, dalle parole dello zio di Ruggero, il quale dubita, che possa andarsene con loro. Alessandra allora grida che ama fortemente Ruggero ma poco tempo dopo torna ad essere incerta di se stessa e poiché si crede un'avventuriera, intende sciogliere il suo presente legame per il bene suo e di Ruggero. Questi però non cede, e trasportato dalla passione, le parla con calore, dimostrandole che la diversa terra a cui appartengono non deve dividere, ma unire saldamente le loro anime, perché è la terra che alimenta e affraterna tutti i popoli. Alessandra ormai convinta delle sue parole rimane con lui.

Molta verbosità e poca chiarezza in questa commedia. Non solo i due personaggi principali, ma anche gli operai della zolfare parlano un linguaggio gonfio, ricercato, e sfoggiano teorie. Tutto ciò si allontana dalla riproduzione della vita reale rendendo artificiosa la debole struttura scenica. E nemmeno la *parte* per cui il lavoro è stato scritto pare improntata ad un senso di verità, perché non vi è una donna innamorata, ma una creatura incomprensibile, mentre l'amore è una forza, cui nulla può resistere.

E dato questo carattere poco umano, la Pavlova non poteva trarne una grande interpretazione e quindi non ha avuto il mezzo di far rifulgere le sue doti, già apprezzate in altri lavori.

Ad ogni modo il pubblico che era foltissimo, elegante l'acclamò calorosamente.

Il lavoro però non ebbe unanimità di applausi.

L'autore ebbe parecchie chiamate al proscenio salutate da acclamazione e da zittii. Al termine dello spettacolo molti suonarono anche le trombe della befana.

Alla rappresentazione assistette il principe di Piemonte.

Bene il Cialente. Stasera si replica

1925.01.06	«Il Tevere»		<i>L'Avventura terrestre</i>	Vincenzo Cardarelli	<i>L'Avventura terrestre di Rosso di San Secondo al Valle</i>
------------	-------------	--	------------------------------	---------------------	---

Io e il Rosso di San Secondo fummo amici un tempo, compagni di giovinezza, e pare che ci volessimo bene molto a giudicare dall'exasperato ricordo che, io con le parole lui con la penna, abbiamo dimostrato di serbare l'uno dell'altro. Poi, come accade, ciascuno imboccò la sua via e finimmo quasi a perderci di vista. Torno ad incontrarlo di quando in quando, questo fertile e irrequieto scrittore siciliano, scambussolatore di pubblici, di camerini e di palcoscenici, sempre in occasione di queste «prime» che egli si regala così spesso e che non devono essere una letizia perché si trova ad affrontarle. Dico il vero.

Rosso di San Secondo mi ha considerato per molto tempo quale un nemico della sua arte e mi ha creduto perfino capace di andare a teatro col proposito di fischiarlo. Che io non sia stato in passato molto tenero verso l'opera sua, è verissimo. Che possa avere anche esagerato nell'esternare i miei apprezzamenti, non è difficile ammetterlo. Ma fischi proprio, io a Rosso non gliene ho mai dedicati. E questa sera mi sentirei quasi in vena di deplorare il lungo e vano contrasto svoltosi tra me e lui in forme più o meno perfidamente clandestine o indirette, come è costume dei nostri tempi disgraziatissimi, per quella parte che mi spetta. La più grave questione letteraria, diceva Manzoni, non vale il più leggero disappunto tra due uomini. Mi dispiace il dirlo, ma io comincio a persuadermene. Così se ne persuadessero gli altri.

È a ciò che il lettore non creda che queste siano chiacchiere puramente sentimentali dirò che ho le mie buone e sante ragioni per ricredermi sul fatto di uno scrittore di teatro, tra i più disinteressati e appassionati che abbia il nostro paese, che io errai a giudicare soltanto con un criterio letterario. Sebbene non le dirò tutte, queste ragioni, per non urtare la suscettibilità di parecchia gente. Il fatto è che Rosso di San Secondo ha combattuto più battaglie lui che Napoleone e non è stato ancora promosso, che io mi sappia, a generale. Sempre più bruciato e randagio seguita a correre il mondo con l'unica, nobile ambizione di scrivere un capolavoro che forse ha già scritto o non scriverà mai. Infiamma le attrici e le abbandona. Perde e trova. A un fiasco clamoroso risponde, dopo quindici giorni, con una commedia nuova. Non lo

si trova invischiato in nessuna briga. Non gli è mai stato conferito ufficialmente da nessuno l'incarico di rappresentare l'Italia all'estero. Eppure la sua originalità è patente e, volendo, si potrebbe anche riconoscere qualche benemerita storica all'autore di *Marionette, che passione!*

Quel che mi sembra più degno di nota nel teatro di Rosso di San Secondo è la diffusa e rara sensibilità dell'ambiente. Un che d'indefinito e direi quasi cosmico palpitano i suoi lavori meglio riusciti, in questo o quell'episodio, in questo o quell'atto. A ciò contribuiscono nella stessa misura i pregi e difetti del suo caldo temperamento. Così il suo senso del colore e della musica come nella retorica del linguaggio evanescente e la tendenza a sforzare, ad amplificare le situazioni drammatiche più ristrette. Allontanandosi dal vero giungere a qualche cosa che rasenta la poesia in forme d'incanto sonoro e di barbaglio scenico, trasfonde nel pubblico quella vaga idea di lirica che, in fin dei conti, è l'anima e l'essenza di ogni vera opera d'arte. Si desidererebbe spesso, è vero, che la trama fosse più chiara, che i fatti e personaggi avessero più corpo. Ma dove quell'indistinto, quel fiato poetico riesce a prevalere e a luogo di impulsi, come nel terzo atto di questa *Avventura terrestre*, l'autore dà la misura esatta del suo particolare temperamento d'artista e non è lecito domandargli altro.

Certo le sue opere presentano degli scogli quanto alla recitazione e ieri sera la Pavlova non ci sembrò così felicemente a posto come la vedemmo nel *Romanzo* e nell'*Ufficiale della guardia*. Tuttavia se il dialogo ebbe il torto di suonare ai nostri orecchi un po' enfatico e sovrabbondante nei due protagonisti, non dobbiamo tacere che esso raggiunse degli effetti graziosamente aulici sulle bocche dei zolfatai che, se non fosse stata qualche cadenza benelliana, diremo che parlavano come di pastorelli del '700. E ciò vogliamo riferire a questo spirito festoso e galante che Rosso di San Secondo non manca mai di portare nelle sue produzioni più strambe, nonché al suo buon sangue.

Riferire adesso l'intrigo dell'*Avventura terrestre* sarebbe per me un serio impaccio. Basta che il lettore sappia che si tratta dell'incontro a Parigi, punto d'incrocio di tutti i *blasés* di questo mondo, di un giovane siculo con una donna russa. Dopo aver vissuto per qualche tempo insieme in Sicilia, negli ardenti paraggi di una zolfata, la nostalgica slava manifesta il proposito di andarsene, per molte ragioni, ma soprattutto perché laggiù, in quella terra antica e calamitata e sotto quel sole, ha la spiacevole impressione di sentirsi straniera. I due amanti stanno l'uno a fronte dell'altro, vicino alle bocche incandescenti della zolfara e sotto un grande albero che potrebbe anche ricordare quello del *paradiso terrestre*. La scena è bellissima. Si ode per quasi tutto l'atto un canto melanconico e torpido che sale dalle viscere della terra. Il facondo siciliano, che ha la fortuna di avere la musica dalla parte sua, paria alla romantica slava e cerca di dimostrarle che tutti siamo stranieri sulla terra in qualunque luogo, che questo noi abitiamo è un asilo provvisorio, che perciò non c'è ragione di preferire un paese all'altro: basta rimanere dove siamo. Nel fatto specifico tale ragionamento sibillino vuol significare: «Rimani con me. Non te ne andare!». La donna bacia la terra persuasa e rimane.

Abbiamo detto che l'effetto di questo lavoro è principalmente poetico e coloristico. Come un fiore si avvizzirebbe a rigirarlo troppo tra le mani. Il successo fu grande senza contrasti. La messa in scena parve eccezionalmente appropriata. L'ultimo quadro ebbe l'onore di essere applaudito a scena vuota. Concluderemo dicendo che a questa *première*, cui concorse un pubblico enorme ed elegantissimo, assisteva S. A. il principe ereditario che fu fatto segno ad una calorosa dimostrazione.

1925.01.12	«Il Messaggero»		<i>Io voglio così</i>	G.M.	<i>Io voglio così di Sommerset Maugham</i>
------------	--------------------	--	-----------------------	------	--

Non mettiamo fatto indubbio l'esattezza delle informazioni gentilmente diramate dall'impresa del teatro ai giornali - e cioè che Somerset Maugham - di cui la compagnia di Tatiana Pavlova ha rappresentato, ieri sera, per la prima volta in Italia, questa commedia, - sia un autore popolarissimo nell'America del Nord, oltreché già conosciuto in Francia, Germania, e Russia, ma stentiamo assai a credere che uguale favore di aura popolare stia per arridere, fra noi, allo scrittore inglese, qualora costui non possenga al proprio attivo nulla di meglio - o di meno peggio - dei tre atti che, appunto ieri sera, ci sono stati propinati.

«Io voglio così» è il motto programmatico di una giovane dalla vedova di origini borghesi, la quali, innamorata di un Lord Hastace, s'è prefissa di farsi ad ogni costo sposare da lui e finisce col raggiungere lo scopo, tanto più facilmente in quanto anche il giovane Gerardo non sente il minimo attaccamento per la sua fidanzata ufficiale Nelly, e questa, a sua volta, non nutre alcuna simpatia verso l'uomo assegnatole dalla madre a compagno della vita.

Date tali premesse, che si rivelano decise fin dall'inizio della commedia - con in più l'elemento, tutt'altro che trascurabile, della vivissima simpatia di Gerardo per la multimilionaria fabbricante di birra - non occorre un

eccezionale sforzo di immagine per figurarsi su che razza di binario morto procede - procede così per modo di dire - la commedia sino all'integrale del trionfo del su accennato programma.

Può darsi che tutto quello che abbiamo visto ed ascoltato ieri sera sia «molto inglese»; ma, come articolo di esposizione per il nostro gusto e buon gusto italiano, ci paiono doverose le più ampie riserve, anche se esse - da parte degli anglicizzati per principio o d'occasione - ci debbano trarre addosso la miserevole taccia di offesi [...].

Dopo di che non ci rimane che risolvere un puro e semplice compito di cronaca per segnalare lo sfarzo, veramente fantasioso della messinscena e l'eleganza capricciosamente originale delle *toilettes* della Pavlova: autentica delizia, sì l'una che l'altra, di quel senso della vista così spesso costretto, sulla scena italiana, a mortificarsi in cospetto di inverosimili ciarpami. Ma, purtroppo, né rara finezza di arredi, né sapienti giochi di luci, né stravaganti manipolazioni di sarti o di parrucchieri e nemmeno l'intervento di preziosi campioni della fauna scimmiesca possono bastare a fare un'opera d'arte, sia pure minuscola, di una serie di banalità che troverebbero sede meglio adeguata in uno di quegli infirmi canovacci d'operetta, di cui si dimentica o si tollera la pietosa inconsistenza solo a patto che il musicista vi abbia fatto fiorire intorno qualche leggiadra idea melodica ed il coreografo ne abbia dissimulato la stupidaggine dietro ben movimentate combinazioni di nudi in libertà.

Gli esecutori sono comparsi una decina di volte al proscenio; ma, dopo il terzo atto, agli applausi, che intendevano specialmente remunerare la Pavlova della sua indiatolata fatica di *soubrette* d'eccezione, si contrapposero forti e prolungati contrasti. Stasera si replica.

1925.01.21	«Il Messaggero»		<i>Una cosa di carne</i>	G.M.	<i>Una cosa di carne di Rosso di San Secondo</i>
------------	--------------------	--	------------------------------	------	--

Premettiamo brevi, ma precisi, appunti di cronaca.

Sala «esauritissima» e curiosità non meno superlativamente morbosa: anzi tutto, per effetto del titolo, capace di stuzzicare l'appetito anche dei più intransigenti... vegetariani, e, poi, dalla impagabile reclame preventiva che la miopia virtuosista della censura prefettizia di Genova aveva fatto al nuovo lavoro dello scrittore siciliano, vietandone, nell'estate scorsa, la rappresentazione.

Cinque chiamate dopo il primo atto. Una decina dopo il secondo; ma intramezzate dalle rumorose proteste di coloro che intendevano rivolgerle l'ossequio dei propri applausi più alla Pavlova - anzi, a lei esclusivamente - che a Rosso. Durante il terzo, forti condensazioni di elettricità esplose, poi, alla richiudersi del velario, in violenta tempesta che sommergeva e travolgeva l'animosa resistenza degli scarsi gruppi plaudenti ancora, ostinatamente, agli interpreti e all'autore apparsi alla ribalta altre quattro o cinque volte.

A scanso di equivoci, occorre dir che la prevalente portata di condanna, insita in questo verdetto, non è da imputarsi - come, forse, taluno potrebbe sospettare - alla reazione opposta da una collettività fedele a taluni determinati principi di morale e, perciò, subito pronta a lanciarsi ostile contro chi, in qualche modo questi principi offenda o beffeggi. Certo, i creati del Rosso muovono in un ambiente e orbitano un argomento che, propriamente non sono i meglio indicati a fornire oggetto di meditazione di studio ad una classe di educande. Ma errerebbe chi da questo rilievo disponesse, senz'altro, che assai sono più o meno maculati di pornografia. No. Al pudore, qui, non si reca alcuna offesa, neppure nei momenti in cui il linguaggio, per necessità di cose, assume qualche più incisiva durezza. Come, alla pari del pudore, resta fuori causa la nobiltà intenzionale della concezione dello scrittore. Il guaio si è che, messosi al lavoro per realizzare i suoi propositi, nemmeno il Rosso poteva compiere il miracolo di dare una soluzione palpitante di umanità ad un problema imperniato sull'assurdo; di giungere a pronunciare una parola di vita e di poesia, muovendo da un caso di miseranda anormalità patologica.

Senza dubbio il professore Saverio Prassi sarà un valoroso docente di chimica; ma a giudicarlo da questo - all'infuori delle sue storte e delle sue formule - gli abbiamo sentito, ieri sera, ripetere sino alla sazietà intorno all'esistenza, ai modi e ai fini dell'amore, sarebbe assai difficile sostenere che egli non sia alquanto toccato nel cervello. E diciamo cervello, senza pregiudizio di altre zone della sua attività nervosa.

Convinto che l'atto amoroso possa compiersi con piena soddisfazione solo a patto che l'altra, diciamo così, parte contraente sia assolutamente incapace di esercitare il minimo controllo; che, cioè nessuna, pur anche tenuissima, luce di pensiero debba dar segno di vita tra le tenebre dell'istinto, Saverio ama di passione furiosa Micaela, una giovane prostituta, che per lui realizza l'ideale sognato della *Cosa di carne* la quale è degna, appunto di essere amata solo perché è e resta una creatura in cui alla funzione prettamente animale altera mai non se ne accompagna di carattere cogitativo. Il pensiero che una donna, avvinta nell'amplesso, possa, comunque pensare rappresenta per Saverio una ripugnanza insuperabile. Egli anzi è amatore valido e può raggiungere il traguardo della gioiosa euforia succedente

all'atto amoroso solo in quanto possieda la certezza della perfetta ed immutabile animalità della donna che gli si concede.

Poiché Micaela in persona, nella sua muta dedizione di bestia, dà questa certezza, Saverio ne fa la legittima consorte. Ma la furia morbosa del professore non ha intraveduto, nel mistero dello spirito di Micaela, un aspetto ignorato ed insospettato. Infatti, mentre egli esige che la donna, nonostante la sua nuova condizione sociale, continui ad essere puramente e semplicemente *Una cosa di carne*, Micaela sente che a nulla sarebbe valso abbandonare la vita della direzione se al nuovo Stato non corrispondessero nuove soddisfazioni. In altre parole, ella vuole un figlio, perché questo è il prepotente richiamo del suo istinto materno, sopito ma non abolito; perché, altrimenti, se le nozze dovessero restare infeconde, ella non saprebbe scorgere differenza di sorta fra la vita di un tempo è quella di oggi; fra quando, cioè, ella era costretta ad attendere una o più o meno folta teoria di clienti, ed oggi che è costretta ad attendere un uomo solo.

L'improvvisa rivelazione eccita all'estremo l'ira di Saverio, il quale si considera vilmente tradito dal fatto che la moglie *pensa* e cioè, si avvia a diventare, più o meno, come tutte le altre mogli di questo mondo. Ma di fronte alla minaccia di Micaela, che sta per riprendere la via degli antichi travagli, Saverio finisce con l'adattarsi e promettere di provvedere, per quanto dipenderà da lui, a soddisfare il desiderio della consorte.

Dice Rosso che questi piatti sono «dramma o *pochade* secondo l'animo degli spettatori». Cioè, secondo la maggiore o minore capacità che essi possono avere di percepire al di là e al di sopra della vicenda parente.

Ma dobbiamo osservare che, quantunque li abbiamo ascoltati - liberi, come sempre, da ogni prevenzione - non c'è assolutamente riuscito persuaderci che, sotto il *reclame* si nascondessero significati di straordinaria natura.

I quali, invece, dovettero essere colti in pieno e assaporati da quei fortunatissimi mortali a chi il generoso destino elargisca un intelletto capace di scoprire a prima vista ciò che altri, poveretti, (e noi fra costoro) non riuscirebbero a intravedere nemmeno col sussidio del più potente microscopio.

Non *pochade*, dunque, perché, della *pochade* ai tre atti manca quella che ne è la tipica scapigliatura. Ma neppure dramma, se per dramma si ha da intendere qualche cosa di diverso da un caso puramente clinico, di follia ragionante; che sarebbe, poi, il caso davvero pietoso del professore Prassi, vittima miserevole di un'idea fissa. La quale, più si sente lardellare di illustrazioni, e più rivela la sua natura squisitamente manicomiale.

La Pavlova rese con fervida intelligenza l'ebetudine rassegnata e, poi, l'impetuoso risveglio di Micaela. Il Cialente superò con abile accortezza gli scogli di una parte ingrattissima. La Raspini, la Geri e gli altri esecutori si intonarono perfettamente al quadro scenico.

Stasera replica.

1925.01.27	«Il Tevere»		<i>Ashanta</i>	Alberto Cecchi	<i>Ashanta di Perginski al Valle</i>
------------	-------------	--	----------------	----------------	--------------------------------------

Si tratta di un dramma fotografico che sta alla verità come sta alla vita una fotografia, nella quale si vedono i personaggi fissati in atteggiamenti singolari, gambe in aria e via dicendo.

Tatiana Pavlova, giocando con una sciarpa nella quale era avvolta come Pinocchio dentro la rete del pescatore verde, ha impersonato la signorina Ladislava, detta Ashanta; ragazza tolta da una lavanderia e lanciata dal conte Lonski nelle fortune del mezzo mondo polacco. Essendo stati informati che gli Ashanti sono un popolo di selvaggi senza onore, traditori per calcolo e ricettatori per istinto, abbiamo subito capito dove la vita la Ladislava sarebbe andata a sboccare, diventata l'amante di Lonski, si mette a vivere con lui. Al secondo atto la troviamo a Firenze, annoiatissima dell'amante e innamorata di Franco, cameriere dell'albergo dove i due abitano, Franco spinge Ashanta ad abbandonare Lonski e a confessargli di essere seccata di lui e innamorata di un altro. Lonski a queste nuove, tira alcune revolverate a vuoto, sulle quali cade il sipario del secondo atto.

Nel terzo Ashanta ha continuato per la sua strada e per la sua professione. Lonski è completamente rovinato e va ancora a trovarla: è ridotto a procurarle nuovi amici danarosi e a domandarle denari in prestito, in ragione di venticinque marchi. Ashanta gliene da dieci e lo mette alla porta per accogliere un vecchiotto promettente. Lonski se ne va, e arrivato in strada, si guarda un po' dentro e capisce: subito dopo si ammazza. Ashanta piange quando sa il fatto, ma dopo un minuto riprende a ridere e a calcolare come prima.

Questo dramma ha avuto buon esito da parte del pubblico; se ne capisce il perché facilmente, pensando agli elementi che lo compongono. Svelare la psicologia delle donne, anche di certe donne, è sempre un buon metodo per interessare la gente: specie quando la cosa sia fatta con una certa pratica e una intelligenza semplice ma chiara.

Detto questo, non abbiamo altro da dire, in complesso ci siamo divertiti, soprattutto per merito della Pavlova che ha ancora una volta recitato assai bene. Questa attrice che da qualche tempo ci sta dando interpretazioni di donnine facili,

recita con un abbandono sbalorditivo: abbandono in questo caso sta per mancanza di pudore, in senso nobile. È un fatto che certe frasi e certi atteggiamenti della Pavlova si possano dire e prendere soltanto con un certo stile, avanti al quale indietreggiano le attrici più convinte: Tatiana Pavlova ha il grande merito di non indietreggiare e di darsi come se fosse sola. Abbiamo parlato altra volta dell'arte di questa attrice, tutta fatta di controlli e di studi, i quali, al momento in cui vengono posti in pratica non appaiono a nessuno, nel vivo dell'azione.

Cialente, che era Lonski, ha interpretato la sua parte con fiera malinconia. De Sica, nella parte del cameriere Franco, ha raccontato con molta abile semplicità i suoi fatterelli privati. E bravi gli altri, discreti gli scenari.

1925.01.27	«Il Messaggero»		Ashanta	G.M.	Ashanta di Perginsky
------------	-----------------	--	---------	------	----------------------

Ascianta ovvero la figlia della strada, come aggiungeva, fra parentesi, il manifesto, riproducendo anche, un passo di Rèclus intorno agli Ascianti «tribù dell'Africa centrale, i cui componenti, senza fede, senza onore, sono razzatori d'istinto, perfidi per consuetudine, traditori per calcolo».

Ascianta ovvero, come ci permettiamo di aggiungere noi, *La solita patacca* perché, a parte l'esotismo equatoriale del richiamo antropogeografico - etichetta semplicemente destinata ad accalappiare qualche ingenuo gonzo - l'eroina di questa commedia polacca non è che l'ennesima rifrittura (con olio di semi, però) di quanto - in materia di sfrontatezza, di cinismo, di cattiveria, di pervertimento sensuale e sentimentale della femmina - il romanzo del teatro occidentale ci ha ammaliato in tutte le false da almeno tre quarti di secolo.

Il tasso di questa Ladislavia - fulmineamente ascisa dal fango della strada agli splendori del supercocottismo - non ha avuto, perciò, sulla nostra sensibilità alcuna efficacia. Anzi, più l'autore si indugiava a rendere duro e tagliente il suo profilo e ad esasperare la violenza dei suoi trapassi, e più *Ascianta* di Varsavia ci appariva manierate e falsa. Manierismo e falsità che, di conseguenza, si riflettevano su quel giovane Louski - antagonista vittima, ad un tempo, dall'irriducibile abiezione di questa Circe da strapazzo - non che in tutto l'ambiente convenzionalmente popolato dei soliti figuri di lenoni d'ambo i sessi.

La commedia stasera non si replica. Fiacamente applaudita due volte dopo il primo atto, ha sollevato dissensi vivacissimi alla fine del secondo in contrasto con i battimani di una minoranza che evocava altre tre volte al proscenio gli interpreti. Il crollo s'è manifestato completo dopo il terzo.

Quali motivi d'arte abbia potuto ravvisare la Pavlova in un simile centone, così da decidersi a perdervi intorno tempo e fatica, non sapremmo davvero indicare. Ci pare che ella, sopravvalutando i propri mezzi e troppo facendo affidanza con le simpatie che suole dimostrarle il pubblico, si sia elusa che potesse bastare il proprio prestigio personale ad imprimere i segni di una vittoriosa umanità al lavoro del Perginsky.

L'insuccesso di ieri sera deve averle detto, senza possibilità di equivoci, la pericolosa insidia di una simile illusione. Anche i razzi entusiastici degli snobistici professionali si spengono fatalmente contro la dura realtà, mentre il buon gusto, riaffermando i suoi imprescrittibili diritti, rivendica la sua naturale funzione di distinguere tra le schiette affermazioni dell'arte e gli sterili sforzi del virtuosismo.

Non siamo né dei quacqueri né dei vegetariani. Ma dobbiamo dire francamente che, se si abusasse un po' meno di queste esibizioni di «Cose di carne» - troppo spesso fine a se stesse - sarebbe un tanto di guadagnato per tutti. *Toujours perdrizi Toujours perdrizi* può avere un significato di utile remora anche nei confronti dell'arte. E ieri sera quelle che ci venivano imbandite non erano nemmeno pernici!

Accanto alla Pavlova recitarono efficacemente il Cialente, il Mina, il De Sica, il Geri, il Cecchi.

Stasera si ritorna a *L'ufficiale della guardia* di Molnar.

1925.02.06	«Il Tevere»			Eros Belloni	Tatiana Pavlova ad occhio nudo
------------	-------------	--	--	--------------	--------------------------------

Un atto
 A soggetto
 T. Pavlova
 Io
 Un amico
 [...]

È da poco calata la tela il pubblico indugia sui palchi e nella platea; si odono gli ultimi applausi giungere di lontano, ripetutamente.

T. Pavlova - è piaciuta molto al pubblico questa commedia, non è vero?

Io - Sono entusiasti di voi; sentite? Vi chiamano ancora. Vogliono vedervi...

T. Pavlova - Non ne posso più, sono stanca, mi vogliono uccidere... credo che mi faranno morire...

Il mio amico - Siete stata insuperabile!

T. Pavlova - Molto gentile, grazie. Ho cercato di dare una interpretazione mia al lavoro, attenendomi completamente al senso grottesco della commedia. Shaw lo intendo così. Il pubblico forse non era ... come si dice ... non era abituato a questo genere di recitazione, ma sembra che lo abbia accolto abbastanza bene, tanto che per replicare il *Pigmalione* sono costretta a rimandare *Trilby*.

Io - L'avete recitata anche in russo questa commedia, non è vero?

T. Pavlova - Varie volte e con grande successo. La Gramatica l'ha data in Italia prima di me. Sono veramente dispiaciuta di non averla potuta sentire, perché io per quell'attrice ho un'ammirazione senza confine.

Il mio amico - Ritenete che sia la migliore fra le nostre artiste drammatiche?

T. Pavlova - Senza dubbio. Mi piace anche molto però la Vera Vergani.

Io (sorridente) - Non ne siete gelosa?

T. Pavlova - In fatto di gelosia non conosco che la commedia che interpreterò tra breve.

Io - Oltre «Gelosia» quali altre novità ci darete a Roma?

T. Pavlova - *La donna il burattino* di Louis, e un altro lavoro di Massimo Bontempelli, nel quale ho la certezza di riportare un ottimo successo. Io preferisco il teatro di pensiero al teatro borghese e perciò nel mio repertorio italiano ho scelto molte opere di Rosso di San Secondo che per me è uno dei migliori autori giovani che voi italiani abbiate. (*io arriccio il naso*). Non amo affatto, al contrario il teatro moderno francese, ciò che non trovo rispondente alla mia sensibilità.

Io - Perché, scusate, voi russa, avete preferito fra tanti idiomi europei il nostro, che senza dubbio deve avervi fatto incontrare, delle non indifferenti difficoltà?

T. Pavlova - Perché fra tante l'italiana è la lingua che più di tutte mi ha appassionato. Voi comprendete che soltanto un grande amore per un idioma così armonioso e così bello può avermi fatto affrontare e superare, credo, quelle difficoltà che voi dite. Io sono nata nella *Piccola Russia*, in un paesino del Ucraina...

Io - E dove avete recitato per la prima volta in russo?

T. Pavlova (*le si anneriscono un poco gli occhi, quei suoi grandi occhi luminosi chiusi fra le due bande di capelli nerissimi, un pensiero lontano le passa forse per la mente, ma da buona attrice romana schiera, lo vela, lo nasconde sotto un amabile sorriso*) - Dove ho recitato la prima volta? Non ricordo, non ricordo più, non so, in un piccolo paese ... era con una compagnia girovaga, avevo 16 anni ed ero fuggita di casa per darmi al teatro... recitai nel Brand di Ibsen... non so... in un piccolo paese...

Il mio amico (*dopo una pausa di silenzio*) - Siete contenta delle accoglienze che vi ha fatto il pubblico di Roma?

T. Pavlova - Sì, è proprio questa città che amo, che mi ha ... come si dice? Lanciata, e che continua a darmi segni non dubbi della sua simpatia. Il presente successo di *Pigmalione* ne è una prova.

Io - E quando tornerete in questa Roma che amate?

T. Pavlova - L'anno venturo, dopo la mia *tournee* all'estero.

il mio amico - Quale indirizzo darete alla nuova formazione della compagnia?

T. Pavlova - Verrà con noi Ernesto Sabatini, ma i «ruoli» resteranno quelli che sono. Cialente, che è il mio primo attore, rimarrà al suo posto e seguirà a interpretare i lavori dell'attuale repertorio. Sono veramente soddisfatta di lui; è un giovane che ha delle doti di primissimo ordine. La presenza di Sabatini mi permetterà di recitare nuovi lavori, tra cui la *Locandiera*, *Madame Sans-Gène* e *Nel turbine della vita* di Kunt Hamsun, di cui il pubblico italiano intenderà senza dubbio l'alto valore artistico e profondamente umano...

(dall'uscio socchiuso si affaccia Makakito; ci osserva con un senso di meraviglia e di paura, al mio richiamo emette un piccolo grido e fa per fuggire spaventato).

T. Pavlova - Makakito! Makakito!

(La scimmietta si ferma, si volta alle richiamo e d'un balzo salta tra le braccia della padrona). Makakito, piccolo amore dai un bacio alla tua padrona! (Volgendosi a noi) Se sapeste! Se sapeste! Mi ha salvato la vita! Figuratevi che un giorno... ma ora è tardi, e sono stanca, la testa mi scoppia. Un'altra volta vi racconterò...

(io e il mio amico ci alziamo, Tatiana Pavlova ci offre la mano da baciare)

Io - Arrivederci, signora. Torneremo per la storia di Makakito.

Il mio amico (*inchinandosi*) - Perdonate gli importuni e arrivederci!

T. Pavlova – Arrivederci! Arrivederci!

(usciamo)

T. Pavlova (*sola*) - Accidenti ai giornalisti!

Non cala la tela.

1925.02.06	«Il Messaggero»		<i>Trilby</i>	Articolo non firmato	<i>Trilby di G. Ghe</i>
------------	--------------------	--	---------------	-------------------------	-------------------------

Tatiana Pavlova non ha avuto un'idea felice, scegliendo per il suo repertorio questo dramma, tratto dall'omonimo romanzo di G. Che, e portato sulla scena in una riduzione assolutamente inaccettabile. E si deve ai suoi gravi difetti di concezione e di tecnica se la figura della protagonista: Trilby, non sia riuscita interessante.

La sua storia non è dissimile da quella di tante altre donne, che hanno dato vita a fortunati lavori. Essa era una modella, che posava nel 1860 per i pittori del quartiere Montmartre di Parigi, e nei primi due atti il riduttore attentato di ritrarre la loro vita allegra, scapigliata. Di lei si innamorano un giovane pittore inglese, Billy Becot, di nobile famiglia, ed un valentissimo musicista tedesco, Svengali, senza un soldo, ma pieno di fede nella sua arte, da cui si riprometteva una grande fortuna. Trilby voleva bene soltanto al primo, ma invece sposò Svengali, che ipnotizzandola la rendeva sottomessa al suo arbitrio. E costui la condusse in tournées artistiche, nelle quali ella, dominata dalla sua forza ipnotica, cantava con maestria, affascinando il pubblico.

Una sera in un teatro intervennero alla rappresentazione Billy e i suoi amici. Svengali fece allora una scena di gelosia a Trilby, che non aveva dimenticato il pittore inglese, ed al rumore Billy accorse sul palcoscenico e la rapì con l'aiuto degli amici portandola nell'antico studio di Montmartre.

Qui Trilby, già malata, si spense lentamente fra i suoni di una musica deliziosa, mentre Billy ed i suoi compagni ne ritraevano la figura.

Questa breve storia dell'infelice giovane, storia d'amore e di tormento, doveva essere riprodotta in modo da avvincere lo spettatore. Produse invece un effetto ben diverso. I primi quadri, benché vi brillasse la gaia, rumorosa spensieratezza artistica apparvero pesanti, monotoni. Troppe ripetizioni e troppe grossolane ingenuità!

E negli altri la costruzione scenica non risultò meno deficiente, cosicché la figura della protagonista perdette il suo lato simpatico ed attraente.

La Pavlova non poteva dunque trarne un'ispirata interpretazione, e non riuscì quindi insieme con i suoi artisti a condurre in porto il lavoro, che questa sera non si replica.

Si rappresenterà invece il *Pigmalione* di B. Shaw.

Domenica, alle 17, *Pigmalione*, e alle 21 *Il fiore sotto gli occhi*.

Lunedì una novità. *La donna e il burattino* commedia in quattro atti di Pierre Louis.

1925.10.10	«Il Messaggero»		<i>La donna e il burattino</i>	G.M.	<i>La donna e il burattino di Pietro Louys</i>
------------	-----------------	--	------------------------------------	------	--

Il burattino non ritorna stasera a danzare la frenetica danza della sua angosciosa passione. Non può ritornare né, probabilmente ritornerà più, durante il corso della stagione. Gli si sono rotte, ieri sera, tutte le giunture, spezzati tutti i fili, fracassate tutte le costole. E, con lui, naturalmente, è costretta ad un forzato riposo anche la donna, la quale più si impennava per arrivare nuda alla meta e più sonori e violenti scatenava, lungo i tortuosi viottoli del suo perfido gioco, i fischi del pubblico.

Non si è, certo, reso il più utile dei servigi all'autore di *Aphrodite* riducendo per la scena questo – *La femme et le pantin* - che, a parte la discreta notorietà di cui gode, nemmeno può considerarsi il romanzo meglio riuscito del raffinato stilista. Tutto quello, infatti, che di interessante, dal punto di vista patologico, può racchiudere la storia di Conchita Peres e di Matteo Diaz si deforma, nella misura più grossolana, e, non di rado, anche urtante, sotto il riverbero dai lumi della ribalta.

Di modo che i soli elementi dello spettacolo di ieri sera, per concorde giudizio, più apprezzabili ed apprezzati sono rimasti quelli pittorescamente suggestivi dell'apparato scenico e delle smaglianti acconciature andaluse della signora Pavlova.

Un po' poco -bisogna convenirne - agli scopi del o successo di un lavoro drammatico, anche se questo «poco» significhi il massimo dello sfarzo, consueto alle messinscene pavloviane , con la giunta, magari, dell'esposizione tanto più gradita quanto più abbondante, della ben costruita casa toracica della protagonista.

Ad ogni chiudersi del velario i dissensi della grande maggioranza del pubblico sono andati sempre aumentando. Come contare le impetuose salve di fischi e le beccate che passarono senza tregua burattinaia e burattino? Per la cronaca citeremo soltanto che, durante l'intervallo a lumi spenti, fra il quarto e il quinto quadro, la sala del teatro sembrava trasformata da una colossale, inverosimile locomotiva ferma dinanzi a un disco chiuso.

Quanto all'interpretazione, la Pavlova, anziché attenuare, aggravò i difetti, già di per sé rilevanti, dell'infelice riduzione del romanzo, esasperando la violenza dei trapassi del personaggio e compiacendosi eccessivamente di una rapidità di dizione che non sempre riusciva a mettersi d'accordo con l'esatta pronuncia delle parole e con le leggi, tuttora vigenti in Italia, della sintassi.

Gli altri esecutori, di cui ricorderemo il Solieri (Matteo), la Merighi, la Raspini, il Cialente, resiste, ma come meglio un loro possibile alla imperversante bufera.

Stasera si dà un'altra replica de *La signora delle camelie*.

1925.02.13	«Il Tevere»		Zazà	Vincenzo Cardarelli	<i>La Pavlova in Zazà al Valle</i>
------------	-------------	--	------	---------------------	------------------------------------

C'è qualche cosa che distingue la Pavlova e ne spiega il fascino, qualche cosa che costringe la persona di gusto a riconoscerle il posto che le compete tra le nostre prime attrici, senza porla né più in alto né più in basso. È quel prezioso aroma di femminilità d'una volta che ella riporta sul nostro palcoscenico, donde pareva quasi del tutto sfuggito e che se ne fosse perso il ricordo come accade del profumo del vino quando s'è lasciato stagionare troppo in bottiglia.

E' un fatto che fra le nostre prime attrici s'è perso oggi il genere donna: dico quel carattere di donna che l'arte ha idealizzato nel tipo dell'eterna ingenua. Quasi tutte mostrano di avere abolito tra loro e l'attore dell'altro sesso ogni distanza. La sanno troppo lunga. Si avverte nella loro giuoco l'influenza della maledetta letteratura femministica del tempo. Se l'uomo non diventa nelle loro mani un bamboccio ecco che te lo mortificano, con un fare deluso e cattedratico, dall'alto della loro saggezza, dal profondo del loro maternale compatimento.

Vi sono cose che l'arte esige, non insegna. Si può essere eruditissime e continuare ad ignorarle.

Essere donna un tempo voleva dire per un'attrice avvicinarsi all'uomo con sospensione d'animo veramente femminile, cioè con curiosità e timidezza, con civetteria, con grazia. Significava avere a disposizione il pianto e il riso nelle forme più capricciose e fuggenti, come nuvola che passa, e sapere ridere piangendo. Lasciare ad ogni momento il discorso in tronco pure avviarlo, all'uso delle signorine fresche di collegio, con melodrammatico trasporto. Parlare con le mani, con gli occhi, essere negli atti, nelle parole e nei movimenti più lieve e incostante di una piuma, avere la voluttà nella gola, le moine nella voce e l'anima sulle labbra. Tutto ciò che è così inutile, così noioso rimpiangere e tuttavia indispensabile ad un'attrice che non voglia soltanto recitare ma esporsi al gioco con tutto il suo corpo. Tali erano le donne della commedia classica.

Ora non è la prima volta che lo diciamo, la Pavlova ci rammenta, con alcunché di troppo, questo ideal tipo di commediante quale siamo usi a figurarcela in altri tempi e forse anche la intravedendo da ragazzi in qualche beneficiata memorabile. Non per nulla la più poetica delle sue riesumazioni per noi rimarrà sempre quella del *Romanzo*.

Ci accade con lei quel che già con i «balletti russi» di ritrovare, non si sa come sotto i più provocanti eccessi e imbellettamenti del gusto moderno, tutto ciò che credevamo perso, il nostro vecchio spirito settecentesco, un po' di commedia dell'arte. Mentre da noi si fa tutta una retorica in senso posto e si lascia che lo straniero si chieda con meraviglia che mai non si rappresenta Goldoni in Italia, (il perché lo sappiamo) un'attrice russa riprende vecchi lavori sprezzati e squalificati e riesce a creare intorno ad essi un interesse nuovissimo. Questa è per noi una prova, se ce ne fosse bisogno, dell'autenticità del suo temperamento. E delle più nobili.

La Pavlova ieri sera diede *Zazà* in un'interpretazione, com'è facile supporre, tutta sua, naturalissima e ambientata nei più minuti particolari, che perciò si discosta al quanto dai modelli tradizionali. Ella rise a meraviglia, anche nel *maquillage*, il tipo della *puole* francese, la stella provinciale di caffè concerto, figura ridicola e commovente. Di atto in atto tutta la povera e umile storia di *Zazà* fu accennata dalla Pavlova con tocchi di psicologia originali e semplicissimi. Le sue note furono tenere e vibranti e piene di un gran senso di umanità. Alla fine del quarto atto il pubblico che l'aveva fino ad allora seguita ed applaudita con molto interesse fu preso dalla commozione e le manifestò, con varie

chiamate fragorose al proscenio il suo sentimento. Il complesso ci parve ottimo. Il Cialente un elegante [...], il Martelli un Cascard allegro e buontempone. Comica la Raspini nella mamma di Zazà. Tutti gli altri recitarono con affiatamento e bravura.

Le scene pittoresche offrono due novità: l'automobile in scena al quinto atto e il vetro che Zazà rompe col pugno quando va alla finestra per chiamare un'ultima volta Alberto. Cose queste da non farci caso più che tanto.

1925.02.15-30	«Comoedia»	Anno VII n.5	<i>Una cosa di Carne</i>	Guido Ruberti	<i>Una cosa di carne</i>
---------------	------------	--------------	--------------------------	---------------	--------------------------

Intorno a questo nuovo dramma, o pochade secondo l'animo degli spettatori, si è scatenata una tempesta di polemiche e di dissensi, che ha giovato grandemente al lavoro. La vicenda può riassumersi brevemente così: il professore Prassi ritiene che l'uomo si degradi compiendo certe funzioni sessuali con una donna al pari di lui intelligente e dotata di un'anima. Egli perciò va in cerca di una prostituta stupidissima ed inerte, una cosa di carne, per sposarsela e tenerla in casa come una bestia domestica. Ma nella donna con l'istinto della maternità si risveglia la volontà e la personalità fino allora latenti. Ella sorprende il marito chiedendogli vibratamente di essere un uomo e un padre come tutti gli altri. Altrimenti se ne andrà di casa. E Prassi deve cedere. Rimarrà sconfitto nell'esperimento, perché la natura è più forte di lui, e tutte le fanfaluche del suo cerebralismo morboso non valgono un bel nulla di fronte alla realtà inesorabile della vita. La prima rappresentazione si è svolta tra i vivi contrasti, e nelle repliche successive l'opera non ha avuto che un successo di curiosità.

1925.02.16	«Il Tevere»		<i>La donna e il burattino</i>	Vincenzo Cardarelli	<i>La donna e il burattino di Pierre Louys al Valle</i>
------------	-------------	--	--------------------------------	---------------------	---

E potessimo sperare d'essere intesi senza apparire pedanti né consiglieri vorremo chiedere a Tatiana Pavlova, di cui non siamo tra i più tiepidi ammiratori, con che gusto e a quale scopo ella spreca le sue fatiche nel mettere in scena dei lavori come quello che abbiamo ascoltato ieri sera. Vorremmo domandarle se le troppe cadute, anzi i ruzzoloni che ella si diverte a fare di queste sere sul palcoscenico del «Valle», siano quel che ci vuole per accrescere il suo prestigio, per consolidare ed estendere la sua fama. E se, dando prova d'una pericolosa ingenuità, ritenga che le molte e vive simpatie, onde è giustamente circondata per parte del nostro pubblico più fino, l'autorizzino a far follie.

In Italia purtroppo non si dorme sugli allori. Sebbene sia anche vero che non c'è un altro paese al mondo dove si sia meglio disposti a riconoscere alla celebrità il diritto di rimbambinare. Ma occorrono celebrità annose, indiscusse e universalmente accettate da una gloria giovane e fresca come quella di Tatiana Pavlova è lecito pretendere che si rinnovi e rinverdisca ogni sera.

Non possiamo seguitare all'infinito a rifarcela con quei poveri diavoli d'autori che ella trascina al fuoco della ribalta con una leggerezza e una crudeltà infantile. Quando si tratta, per giunta, di scrittori da cui responsabilità è ben difficile definire: onesti romanzieri che ci appaiono malconci e stroppiati, in una luce e in un ambiente non loro, attraverso riduzioni più o meno riuscite, ma sempre per necessità oscure, illogiche e sommarie. Riconosciamo senza difficoltà che, cedendo queste sue fantasie di portare il romanzo sulle scene, la Pavlova, ne abbia azzeccata una e fu appunto quella che ci stregò la prima volta che avemmo la fortuna di vederla e, con quelle arie d'altri tempi e quel colore un po' fuori moda, la maliziosa donna che è in lei ci riempì di una intima e rara soddisfazione. Ma non c'è ragione perché ne abusi ed è preoccupante vedere ch'ella se ne va facendo piano piano di queste impasticciate riduzioni, tutto un repertorio. Un momento, signora. Ci consenta di domandarle se anche lei vuole riformare il nostro teatro.

Tutti romanzi furono scritti una «cinquantina d'anni fa»: epoca indistinta, nebulosa e caotica dove per indurre la fantasia basta gettare una tenda sulle vergogne del palcoscenico. Ciò è facile e costa poco. Sarebbe dunque vero che questa benedetta sceneggiatura moderna, la mirabolante tappezzeria monachese dinanzi alla quale vanno in brodo di giuggiole quanti si affaticano a porgere i loro lumi e uffici per la rinascita del teatro di prosa, non può significare altro se non imbastardimento e confusione del chiaro senso teatrale? E che la rinascita del teatro di prosa, se dovrà avvenire, sarà forse per opera di un poeta a cui, mal per lui, toccherà in sorte di scrivere qualche capolavoro, ma che di *metteur en scène*, disgraziato, poco ci potrà fare, e sempre «su quel palco che sta a significare il mondo» come diceva Wolfango Goethe, rimarrà in onore il vecchio, glorioso ciarpame realistico e verosimile? Avvenga che può. A noi modestamente pare che il teatro debba essere, fra tante altre cose, carattere, precisione e verosimiglianza di tempo e di

luogo, e che tutto questo mal si ottiene facendo giocare sopra un'unica corda monotona due o tre note di colore. Bensì si riesce ad allestire degli spettacoli d'una qualità ed un genere indefinibili come quello che ci si offrì ieri sera.

Quasi più nulla ci rimane da notare. Il soggetto di questo romanzo ridotto per il teatro da Frondaye e Muller è stato messo in musica da Zandonai nell'opera «Concita». stimiamo debba essere dunque abbastanza noto e popolare. Questo si dispensa dalla fatica, sempre ingrata, di riassumerlo. trattandosi poi di un lavoro arcicaduto e pietà non disturbarne le ceneri.

La Pavlova fu Concita, la protagonista del lavoro, la sigaraja spagnuola che, disposta ad ogni guerra e ad ogni crudeltà pur di non piegarsi all'amore di un uomo, verso il quale tuttavia si sente trasportata con degli impeti felini, cede soltanto all'eloquenza di alcune scrudisciate che le ammorbidiscono le indocili reni. Filosofia semplice, elementare, come si vede. Già lo diceva Nietzsche: Vai dalla donna? Non dimenticare la frusta.

La Pavlova, lo dobbiamo dire, troppo barbara per essere una vera spagnola. Strillò tutta la sera, dicono per salvare il lavoro, non conobbe mezzi termini, non ritenne di dover fare uso di sfumature. I suoi costumi splendidi. Il Solieri, troppo giovane in vista per una parte di uomo attempato come quella di Don Matteo, attesa la mala parata cominciò a prendere la cosa in ridere e così facemmo anche noi. Dobbiamo onestamente riconoscere però che quest'autore ci piacque molto una sera nel «Come che prende gli schiaffi» di Andrejeff, sostenendo la parte del protagonista, che non è cosa da poco. Tutti gli altri, bene.

1925.02.22	«Il Messaggero»		<i>Endimione</i>	G.M.	<i>Endimione di Sibilla Aleramo</i>
------------	-----------------	--	------------------	------	-------------------------------------

Come tutte le regole, la sua eccezione l'ha anche quella, vecchissima, la quale insegna che i pronostici circa l'esito di un lavoro destinato alla scena riescono assai spesso fallaci, quando essi siano soltanto il frutto di impressioni suscitate dalla semplice lettura del copione.

Ne abbiamo avuto una riprova ascoltando, ieri sera, questo «poema drammatico» i cui teatri, anche dopo una rapida scorsa, ce l'avevano lasciato assai perplessi circa la loro capacità a sostenere vittoriosamente i non pochi lievi rischi dell'esperimento alla ribalta.

Senza dubbio Sibilla Aleramo ha intuito il travaglio sentimentale dei suoi antagonisti con austera pensosità ed ha dato al patimento delle anime voci di impeccabile espressione, ma tutto ciò non è bastato a creare quel minimo di calore e di potenza comunicativa, senza di che il dramma è fatalmente condannato a restare al puro stato di intenzione.

Se dovessimo riassumere in una formula sintetica il nostro giudizio, diremo che invece di darci il dramma, l'autrice non ha voluto o saputo darcene che le didascalie o, se più piace, gli echi lontani ed attutiti. E - mentre la recitazione era, di proposito, mantenuta in sordina, come ad esprimere con la costante velatura dei toni una successione di stati d'animo trasognati e irreali - c'è accaduto di pensare più di una volta al mancamento di una musica la quale completasse con la suggestività delle sue voci molteplici, ciò che le parole degli attori si dimostravano insufficienti a farci percepire.

Questi pochi rilievi si dispensano dal ricercare con maggiore ampiezza le cause per le quali *Endimione*, trascinandosi faticosamente di atto in atto sino all'epilogo, non solo non è riuscito a provocare un brivido di umana emozione negli spettatori, ma spesso ne ha eccitato i molleggi. Perché nulla meglio induce a sorridere di un dramma che, più se ne parla, e più si ostina a rimanere latitante dalla scena.

La Pavlova e il Cialente, pur non mostrandosi eccessivamente persuasi dell'utilità della loro fatica, cercarono di imporsi con ogni sforzo al ferreo parer contrario del foltissimo uditorio.

Oggi la compagnia si congeda dal pubblico romano con altre due repliche - alle 17 ed alle 21 - di quello che, forse, è stato il maggiore successo della fortunata stagione: *La gelosia* di Arzybascev.

Il teatro riaprirà sabato prossimo per il debutto della compagnia Almirante.

1925.03.15-30	«Comoedia»	Anno VII n.6	<i>Gelosia</i>	Guido Ruberti	« <i>Gelosia</i> » <i>dramma in quattro atti di M. Arzybascev</i>
---------------	------------	--------------	----------------	---------------	---

Tra le molte novità assolute allestite quest'anno da Tatiana Pavlova, questa è l'unica che abbia ottenuto un successo rilevante, e diciamolo pure, meritato. Questo dramma del caposcuola russo, allievo di Andreief e di Gorkj, è tagliato nella verità umana, è opera di dolorosa sincerità e bellezza. Il fenomeno della gelosia vi è studiato con una ricchezza

insueta di particolari psicologici e l'anima del protagonista Siergheiey Petrovich è messa a nudo, dalla implacabile analisi dell'autore, come se si trovasse sulla tavola anatomica, e fosse possibile leggere nei misteriosi recessi del sentimento umano.

La moglie di quest'uomo è una civetta sfacciata che giuoca con la passione e coi capricci dei suoi adoratori, compiacendosi delle tempeste che ella suscita con la sua condotta lasciva e subdola. Fu Elena rea veramente d'adulterio? Lo stesso marito, nella poderosa scena che chiude il dramma, ammette che forse in senso assoluto, ella poté non averlo tradito. Ma se non fu adultera, lo sarà un giorno o l'altro; e se non fu adultera nel corpo, lo è nell'anima. In qualche istante Elena giunge a rammaricarsi delle sofferenze che col suo contegno inverecondo essa arreca all'uomo buono e nobile che le ha dato il suo nome. Ma sono momenti rapidi. Allorché il marito, dopo averla sorpresa tra le braccia di un ganzo, che imbestialito cercava di assalirla, le chiede insistentemente la verità, ella gli grida: sì, ti ho tradito sempre. Ed allora Serghiy perde la testa, afferra il collo della donna, lo stringe fino a lasciare esanime la creatura che più di tutto aveva amato al mondo. Soluzione logica e ineluttabile delle premesse poste dall'autore, che ci mostra in quest'uomo, non tanto il marito giustiziere, quanto l'amante tradito e vilipeso che si ribella e che reagisce contro la malvagità di colei che si credeva la più forte.

L'opera sebbene abbia tinte veriste, è materata di poesia e dialogata con abilità sopraffina. È uno di quei lavori che, pur non essendo scevro di difetti, troveranno sempre consenzienti i pubblici italiani, nei quali l'elemento passionale parla un linguaggio alto e soverchiante, proprio come nel dramma dello scrittore russo.

1925.05.15-30	««Comoedia»»	Anno VII n.9		Augusto de Angelis	<i>Le due Tatiane</i>
---------------	--------------	--------------	--	--------------------	-----------------------

In fede vi dico che di Tatiana Pavlova se ne hanno due.

Se ammettete che i melagrani simbolici sien stati due e non più; che biforcuta era la lingua del serpente; che la diade sia unione di divisione, passività e creazione; che... M'interrompo: io non capisco perché il numero perfetto debba essere il tre e non il due. Nella triade vi è sempre l'intruso! Beh ma tutto questo conta poco: Tatiana Pavlova è una e duplice. Vi sono due Tatiane fisicamente ed intellettualmente costituite in modo diverso. La prima è quella che appare seralmente sui palcoscenici dei teatri nei quali recita. Ha una sua personalità caratteristica ed è la medesima Tatiana che conoscono poi colorio i quali, per ragioni varie, sono ammessi nel suo camerino.

A questa attrice esotica, che io qui di proposito non giudico artisticamente, perché mi sono proposto di parlare soltanto della donna, ma che ha il vanto oggi di essere l'attrice più interessante del teatro italiano - ho attribuito la precedenza sull'altra Tatiana, soltanto perché è da noi l'unica conosciuta.

Ma la Tatiana che quasi nessuno conosce, la Tatiana senza trucco, né mentale, né materiale, colei che io ho veduta appena discesa dal letto, alla sua alba delle piccole ore pomeridiane, è certamente prima nell'ordine di creazione e, a mio avviso, in quello estetico. È una donna che ha una personalità antitetica a quella dell'attrice: chiara, limpida, umana.

Chiara, anche quell'altra Tatiana, certo; ma come un fuoco d'artificio. Limpida, pure; ma come il gioco di spruzzi di una fontana settecentesca. Vi abbaglia, se non vi conquista.

Vediamo dunque ora di conoscere un poco intimamente queste due Tatiane. Intimamente vuol dire: nella loro intimità esteriore. Dacché io certamente non posso lusingarmi di aver conosciute nell'intimo della loro psiche e delle loro abitudini due donne con le quali ho appena trascorsa, qualche ora di conversazione, seppure ardente, necessariamente banale. Descrivo, quindi; non indago. Anche perché vi ha, nel caso specifico, quella terribile complicazione dell'anima slava, che pare proprio sia di un clima diverso della nostra...

Ma non posso entrare per voi, lettori, nel camerino di Tatiana Pavlova e nel piccolo appartamento che la signora Pavlova aveva di recente in un grande albergo di Milano, senza prima avervi convenientemente presentato l'avv. Lwow.

Piccolo, biondo, glabro, cortesissimo, l'avv. Lwow è ufficialmente il segretario della Signora. In realtà ne è il nume tutelare. Io sono convinto - lo dico di passaggio perché qui non sono critico; ma in piena coscienza - che Tatiana Pavlova è una grande attrice. Singolarissima, di classe superiore, d'intelligenza potente. Ebbene, detto questo, con quale sicurezza, vi manifesto il convincimento che ella debba ai meriti personale di Lwow almeno la metà del suo attuale successo tra noi.

Egli, la segue e la precede, onnipresente. È duttile e insinuante, cordiale e riservato, dolce ed accaparrante.

Quasi per un filtro, è attraverso lui che le parole della signora passano. Lwow - che, a conoscerlo, si giudica uomo di grande coltura e di rara intelligenza - ha voluto annichilire ogni sua propria personalità, per creare una personalità *italiana* alla signora.

Questo piccolo uomo, che sembra assente ad ogni conversazione, che scivola nel *foyers* e per le *coulisses* dei teatri rapido e silenzioso, che in Russia era giornalista e commediografo, e qui, da noi s'è fatto autore di una più vasta commedia vissuta - questo placido signore di gran stile, ha compreso l'anima italiana, s'è impadronito dello spirito italiano, ha subito scoperto tutti i punti vulnerabili di ognuno di noi e si è mosso nel nostro ambiente, con un garbo, una sicurezza, una padronanza stupefacenti e tutte queste sue doti straordinarie ha messo al servizio forse di un suo sogno d'arte, certo di una persona artistica.

Se invece che *chroniquer*, io qui fossi pittore, ritrarrei l'avv. Lwow tutto nudo e con le alucce alle scapole, come gli antichi dipingevano i genietti personali...

Il camerino di Tatiana Pavlova è opulento e funereo. Una scatola di seta sera, con panneggi di broccatello rosso: né manca qualche striscia di argento laminato. L'altare degli specchi è scintillante di cristalli e di argenti. Un altro specchio interno ricopre una parete. In alto, dove la seta converge a baldacchino, un grande occhio di luce la sostiene e sembra dar forma alla stanza con i raggi. Ma le luci sono molte, sfolgoranti. Il calore, vi circonda palpabile con miriadi di scintille. Ho contate quattrocento candele elettrice in quattro metri quadrati di spazio. Credo che occorra altrettanta forza elettrica per dar vita alle incubatrici artificiali...

Vi ha un divano con molti morbidi cuscini di velluto e di seta, vi ha una poltrona dorata dinanzi all'altare-toeletta; qualche seggiola dorata è ingombra di vesti.

Alle pareti e su un piccolo tavolo graziosa varie fotografie con dediche. Ve le enumero: Eleonora Duse nella *Signora delle camelie*; Tina di Lorenzo; Maria Guerriero, che è una delle più grandi attrici spagnole, e Don Fernando Diaz de Mendoza, che ne è il consorte; Tommaso Salvini col turbante e il penneccchio di *Orosmane*, nella *Zaira* di Voltaire. In un angolo un grazioso trepiedi di vimini sorregge una borsa di seta che raccoglie calze; un sostegno dorato per cappelli fiorisce alto da terra.

Nel santuario vi introduce Cherubina, la camerista che è parata di collane di perle e di anelli e di braccialetti come una madonna dalle molte grazie: sono i gioielli che la sua padrona le affida, quando deve toglierseli, per andare sulla scena.

La signora riceve tutti i suoi ospiti, e ogni sera sono molti, con cordialità espansiva, piena di grazia e di signorilità. È artificiosa con linea. Quel suo trucco facciale, che nella mezza luce delle scene, risalta con effetti caratteristici, ingrandendo a dismisura i suoi occhi e dando al suo volto bellissimo un'altra bellezza colorata alla maniera di Zuloaga, visto da vicino vi appare come un tatuaggio. Ma non è sempre il medesimo, neppure nella sua tecnica; balza dal largo strato di bistro ceruleo attorno alle palpebre, nell'incavo degli occhi profondi, ad un reticolato di linee rosse e nere, a due tagli neri negli angoli.

Varia col variar della commedia. Soltanto le lunghissime ciglia posticce, che si attaccano alle palpebre col mastice quasi fossero basette o baffi, rimangono immutate per ogni trucco e ombreggiano il volto alla spagnola. Theophile Gautier direbbe che con esse la donna fatale suole farsi dolcemente vento.

- Io cambio il trucco facciale ad ogni «parte» che interpreto. Come ogni personaggio ha il suo carattere e la sua azione, così penso esso debba avere il suo volto. Non ogni donna che interpreto può avere la stessa bellezza. Io studio il volto che *dovrò* avere, così come studio l'anima che l'autore vuole che mostri e l'abito che *dovrò* indossare.

Forse in queste parole vi è il segreto dell'arte di Tatiana Pavlova. Lascio il problema ai critici.

Mentre Tatiana parla si studia nello specchio vastissimo. Quasi inconsciamente dà armonia alle linee del suo corpo. Ecco! Per questa prima Tatiana il problema centrale dell'esistenza è realmente musicale: un problema di armonia. Se Oscar Wilde l'avesse conosciuta, l'avrebbe presa a modello di ogni sua teoria estetica.

Il gioco di questa nostra conversazione, in quella scatola di luce e di barbagli, che ci racchiude nel tepido della sera e del raso, con questa donna artificiosamente bellissima, mi appare a tratti irreali. Gli abiti miei consueti e quelli degli uomini che si trovano con me, mi si mostrano stridenti, volgari.

Lwow è in un angolo sorridente e vigile. Brevi frasi russe corrono tra lui e la signora. Gli ospiti sono sotto il controllo di questo occulto meccanismo incomprensibile.

Gli atti della commedia si succedono agli intermezzi. Tatiana parla, muta d'abito, fugge e riappare.

- Noi in Russia abbiamo in ogni teatro un salotto per gli ospiti. Occorrerebbe introdurre la moda in Italia... sì, sì... vengo... *Oh! Ma è davvero un piacere godere il fresco di questo giardino...*

La sua voce ci giunge ora di lontano, scandita, pausata quasi ogni parola dovesse prendere fiato e rincorsa pel salto d'un morello.

Al terzo intermezzo - la commedia è di quattro atti - rimango solo con la signora. Sono sprofondato nel divano; Tatiana è seduta di fronte a me, nella poltrona, e si piega, appoggiandosi con i gomiti alle ginocchia, per parlarmi.

- Farà un'intervista per me?

- Sì. Ma non per parlare di arte o di teatro. Desidero farla conoscere nella sua intimità...

Sorride. Batte le ciglia (sì, *Theophile*, Zeffiro mi accarezza!).

- Io sono buona, forse non sono normale. E non sono civetta. Potrei mostrarmi nuda a chiunque. *C'est ça!* La civetteria è mancanza di pudore.

Poiché al suo italiano ella mescola qualche parola francese, sento suonarmi nelle orecchie una rotonda frase ironica di Anatole France: «*Une personne qui trait la pudeur est capable de tous le crimes*». Sorrido al ricordo.

- Non mi crede? Ebbene, io le sembro allegra... a tutti sembro così... e invece sono triste. Io non sono sincera. Non perché dica delle menzogne, grandi o piccole. Ma perché fingo. Tutto in me è finzione. Nella vita; come sul teatro. E poi io non sono una bella donna... Non protesti! Nessuno si innamora di me! Sono una donna fatale... che non «fa nessuna fatalità...».

Adesso ride di quel suo riso modulato, canoro, che non perde mai il tono; e torna alla sua idea centrale:

- Io fingo sempre... nella vita non si può dire quel che si pensa... non si deve... mi capisce?

- Allora lei recita nella vita, come sul palcoscenico?

- O certamente. Auff! Ma è faticoso.

Signora, io non mi sono permesso chiederle *l'intimità* dei suoi pensieri... mi contento dell'intimità esteriore delle sue abitudini.

- *Bon!* E allora le dico. Mi alzo alle 13. Alle 14e30 sono in teatro e provo fino alle 18, ora in cui vado con Lwow a mangiare in un *restaurant* della galleria. È deserto a quell'ora. Io, Lwow e il cameriere. Poi faccio una passeggiata di un'ora con Lwow e con qualche amico... ogni giorno un amico diverso... *c'est le plat du jour*. Poi vado all'albergo, scrivo, leggo, riposo una mezz'oretta. Alle 21 sono a teatro. Subito dopo la rappresentazione di nuovo in albergo. Talvolta mangio, raramente però. Poi vado a letto e leggo e studio le mie parti, fin quando non viene il sonno. Ecco. *Toujours la même chose*. Nient'altro, e ora se permettete vado a fare il mestiere del teatro.

Di nuovo la sua voce mi giunge lontana, quasi ella e i suoi attori parlassero dietro i vetri di un acquario.

Il giorno seguente andai all'albergo e mi trovai dinanzi alla seconda Tatiana. Dovetti fare un moto di meraviglia, quando la signora mi apparve, venendo dalla stanza da letto nel piccolo salottino, perché ella mi sorrise:

- Non mi riconosce più?!

Infatti, non la riconoscevo.

Già mi ero meravigliato di trovare quel *suo* salottino tal quale era. Fiori, qualche fotografia, libri. Una Bibbia, un romanzo russo, qualche copione aperto sul leggio della poltrona di pelle. Niente di voluto, di artificioso, di appariscente. Una caraffa d'acqua e un bicchiere; un cestello di mele. Oscar Wilde non ci si sarebbe riconosciuto. E poi la sua apparizione, senza trucco. Tatiana Pavlova è una donna, una vera donna. Il suo volto incorniciato dai capelli nerissimi, che le scendono luminosi e compatti in due ali, ha una strana espressione di raccoglimento intenso e profondo. Gli occhi senza le ciglie posticce e il bistro hanno una luminosità limpida e sorridente. Qui, nella sua casa persino la sua voce sembra diversa, più calda, più concentrata. Nulla più in lei ricorda la grande attrice del camerino e della ribalta. È semplice, limpida, indifesa. Vive.

Non fuma; seppure mangi cioccolatini. Non è graziosamente pronta alle schermaglie della civetteria; ma ha una sua naturale franchezza, calda e austera. Persino Lwow, che è con noi, non le parla più in russo.

Poiché il fotografo la tortura con le cento pose del suo implacabile obbiettivo, ella si presta docile al martirio, prevenendolo nelle richieste. Si fa fotografare nel bagno, circondata da molte paia di scarpe.

- Ne ho centosessantaquattro paia!- mi dice ridendo.

Io penso con terrore al problema atroce della scelta quotidiana. C'è da rimanere tutto il giorno in contemplazione del centosessantaquattro paia di scarpe, per non sapere qualche prediligere.

Poi si mette il cappellino e la pelliccia. Si fascia il collo di un fazzoletto di seta, delizioso di colori e di espressione:

- Bello!eh!ah! Se Iddio vuole questo è mio e non del teatro.

Parla della commedia che sta studiando «*La fiaba del lupo*» di Molnar. Durante la notte ha pensato alle scene; ce le descrive, come le ha immaginate. Si interrompe, per mostrarmi la fotografia di suo marito. È in America.

- Ma lei lo ha conosciuto! Quando venni al *Filodrammatici* la prima volta, era con me.

Infatti, ricordo: un russo enorme, biondo, elegante con accuratezza.

Le domando se è contenta del successo che ottiene in Italia:

- Contentissima! Ma talvolta tremo pensando alla «moda». Non sarà una moda la mia?!

Con voce infantile, ansiosa, mi chiede:

- Crede proprio che io sia una grande attrice?

La dico che la giudicherebbero anche più grande se potessero vederla recitare così, senza trucco, come io la vedo. Mi fissa sbalordita:

-Crede, davvero?! – Poi scuote il capo: - No, No... il teatro è un'altra cosa.

Usciamo per via Manzoni. Gli uomini si voltano a guardarla con ammirazione; ma nessuno – ne sono certo - riconosce in lei Tatiana Pavlova...

1925.08.1-15	«Comoedia	Anno VII n.16-17	<i>L'Orso</i>	Mario Sandri	« <i>L'Orso</i> » un atto di A. Cecof
--------------	-----------	---------------------	---------------	--------------	---------------------------------------

Una bella e giovane vedova cinta di buie gramaglie, versa lacrime ardenti dinanzi al ritratto del marito morto sette mesi prima. E con lei, torturato dallo stesso dolore, invoca e si dispera il vecchio domestico fedele, che vorrebbe vederla risorgere alla vita oramai spenta e all'amore per sempre perduto.

Inutile ogni insistenza. La superstita dolorosa non uscirà mai più dal suo inguaribile lutto, non ascolterà alcun richiamo della giovinezza che pure in lei freme, e solo presa dal tenero viluppo dei suoi ricordi, non attenderà che la morte liberatrice, che finalmente la ricongiungerà tal'altra è giunto fino a trascurarla: ha spinto la sua inconsapevole crudeltà di maschio ardente anche a tradirla. Non importa. Ella gli ha dedicato tutta la sua tenerezza, tutta la sua intatta fedeltà, tutto il suo bene trepido e amoroso; seguirà ad amarlo sino alla tomba e oltre. Ma ecco un signore che, violando ogni consegna, insiste per essere ricevuto. Sa bene che, né oggi, né poi, nessuno dovrà violare la soglia del tempio deserto, ma poiché egli le deve ad ogni costo parlare, strepita, importuna, sollecita, finché la vedova – dopo essersi frettolosamente acconciata la fisionomia scomposta dalle lacrime dinanzi ad uno specchio – si decide ad ascoltarlo.

È un ex ufficiale, proprietario di terre ubertose, che esige senza complimenti il pagamento di un debito del marito. Con tono risentito e dignitoso, la vedova promette di soddisfare ogni suo obbligo: ma non subito, che non può. Tra qualche giorno. Il creditore va sulle furie, perché ha l'urgenza di danaro, e rivela la sua indole villana, irriverente, attaccabrighe, con parole grasse e gesti minacciosi, che nella casa di un morto sono tutt'altro che adatti e graditi. Le conosco bene le donne che devono pagare un debito, che fanno le afflitte che si atteggiavano a martiri e indossano un abito a lutto solo per far risaltare maggiormente la loro pallida e promettente bellezza. Ne ho conosciute troppe: tutte uguali, fisse in un loro eterno sogno di vanità, di leggerezza, di frivola e sconveniente civetteria. La vedova, in mezzo a tanta furia aggressiva, rintuzza le calunnie, prima con gelida calma, poi con risoluta fermezza, infine con prepotente e pittoresca baldanza. Ma l'orso, cocciuto, rimbecca, respinge ogni difesa, non vuole decisamente ascoltare. Le donne – conclude con un sorriso - non meritano gentilezza, non c'è ragione di trattarle diversamente dagli uomini, è perché alla forza di essi ne sanno opporre una ben maggiore: quella della loro seduzione, fatta esclusivamente di sottile perfidia e di inganno.

La giovane vedova raccoglie la sfida. Sta bene. Battiamoci in duello alla pistola. Vedremo, e corre a cercare le armi, pensando all'infinito piacere col quale caccerà una pallottola in mezzo al cranio di quell'assurdo millantatore.

Ma l'ospite, che l'ha guardata più attentamente, che è andato scoprendo in lei, mentre parlava, un'insospettata fermezza, che l'ha sentita diversa da tutte le donne che ha amato fin qui, non ucciderà la creatura che già ama: sparerà in aria.

E la vedova, che ha perfettamente capito dove si sarebbe andati a finire, strappa concitamente i suoi veli neri e cade nelle braccia robuste dell'orso, che la ghermisce, la bacia e la sposerà.

L'atto del Cecof, che indubbiamente rappresenta una fase precedente alle *Tre sorelle* e al *Giardino dei ciliegi*, serpeggia minore pessimismo ed è unicamente ispirato da una inesorabile conoscenza del cuore umano e dalle infinite proverbiali sue debolezze.

L'ironia, talvolta mordace tal'altra schermitrice, determina qualche scena di una prolissità che non sfugge e alcuni motivi volutamente aspri e accorati, appesantiscono piuttosto che semplificare. La semplice vicenda di contrasto e di saporito impeto dialettico.

Tatiana Pavlova ha reso con lucido intuito la figura capziosa e contraddittoria della protagonista, recitando con garbata e modulata misura. Il Sabbatini ha saputo essere un orso torbido e sincero, violento e bonario e si è fatto applaudire accanto a lei.

1925.11.06	«Il Corriere della sera»		<i>Per la gloria</i>	Renato Simoni	<i>Per la gloria. Commedia in 4 atti di Tatiana Scepkina Chphrnik all'Olimpia</i>
------------	--------------------------	--	----------------------	---------------	---

Come in *Romanzo* di Sheldon la protagonista di questa commedia è una cantante, anzi la cantante. Effigiata, secondo la vecchia tradizione romantica; l'artista grandiosa e frivola, egoista e sentimentale. Flavia Tessini una volta era una povera figliuola che studiava musica, e si chiamava Genji Andreiscik. Viveva di tè e di aringhe salate, in una casa squallida, in un aere meschino, tra un padre timido e una matrigna collerica. Non aveva che una gioia, la musica, e una forza e unaa speranza. Questa speranza le era tenuta viva da Griscia Tessman, un giovane violinista che non aveva occhi che per lei, e, nelle ore più squallide, le dipingeva con gli aurei colori della fantasia e gloria dell'avvenire. Griscia si trova un giorno, proprietario per un'inattesa di qualche migliaio di rubli. Subito pensa con entusiasmo a far servire quel denaro alla felicità di Genia. Sposa la piccola studentessa di canto, per avere il diritto di condurla a Milano a perfezionarsi e iniziare la carriera.

La carriera si inizia in un modo splendido. Il debutto di Genia che ha preso il nome di Flavia Tessini è trionfale. Ella è scritturata, contesa, dai più famosi impresari. È ebra di giovinezza e di applausi. È ancora una provinciale impacciata, ma già la bella femmina di lusso si disegna in lei, si abbozza nei suoi gesti, nella prima baldanza che le danno l'ammirazione e le lodi. Mentre ella è nella luce, una mesta ombra si stende sulle forme di suo marito che ha fatto tanto per lei, una malattia dei nervi della mano impedisce per sempre a Griscia di suonare il violino. Egli ha lacrime negli occhi davanti alla sua bella donna vibrante di letizia, ma Genja gli butta le braccia al collo. Per tutto l'amore che ha avuto da lui gli darà amore. Giura solennemente che non lo abbandonerà mai.

La vediamo poi celebre. Tenera con il marito a parole, ma in fondo, arida e tediata. Intorno a lei la vita è tutta splendori. Quell'uomo innamorato e malinconico è un ostacolo alla sua libertà. Ma ella ha giurato e un superstizioso terrore le vieta di mancare al giuramento. È una lotta difficile. Tanto più che un delizioso prepotente amore per un principe la tenta, l'attira, la vuole. Allora trova modo di rispettare la parola, ma non lo spirito del giuramento. Ha promesso di non lasciare mai Griscia, e, infatti rimane con lui, vive nella stessa casa: ma si dà al principe, ma non volge neppure gli sguardi su quel povero compagno della sua giovinezza miserabile. Le pare di fare più del suo dovere sopportandolo vicino. Per questa abnegazione si ammira e si compiange. E non si accorge che l'infelice è ammalato, ed è diventato grigio, e si è fatto curvo, ed ha il petto scosso dalla tosse, e muore lentamente di passione, di gelosia, e di rimpianto. Solo quando egli è morto vedendo quel viso freddo, esangue, che fu il viso di colui che l'amò più di tutti, Flavia sente che cosa ha perduto e si sente sola. Sola fra i clamori del teatro, fra i corteggiatori, fra le splendidi vittorie; sola perché non c'è più quegli che le dava tutto e nulla chiedeva.

Storia melodrammatica e lagrimosa per due atti composta con una certa abilità, ossia con tutte le furberie che il mestiere del teatro suggerisce. Ma queste furberie sono messe in opera con una specie di leziosità femminile. Dove occorreva l'unghia forte e brutale del tecnico, sia pure del mestierante, l'autrice cerca e trova solo una sentimentalità zuccherina. Negli ultimi due atti poi, la povertà dell'azione, che se ne va per vie troppo conosciute verso un facilmente previsto scioglimento non è neppure celata dalla vivacità dei particolari che avevano dato qualche colorito brillante agli atti precedenti.

La commedia, insomma, è scritta per dare modo ad un'attrice di comporre una figura di donna, oleografica sì ma varia, con tutti gli attributi convenzionali che sulla scena piacciono: l'ingenuità, la civetteria, la perversità, l'ardore, la passione, la colpa e il rimorso. E la signora Pavlova recitò infatti con molta arte la parte di Flavia Tessini, dando vita a quel simulacro, e molto sapore alla comicità e una commovente semplicità di espressione al dolore. Tutta la compagnia la secondò ottimamente, specialmente il Sabbatini, il Cialente, la Sanguinetti, e il Mina. Due chiamate dopo il primo atto, tre dopo il secondo, una dopo il terzo, una dopo il quarto, non senza contrasti.

Stasera *Per la gloria* si replica.

1926.01.10	«La Tribuna»			Articolo non firmato	<i>Dieci minuti con Tatiana Pavlova</i>
------------	-----------------	--	--	-------------------------	---

Avete notato come talvolta Tatiana Pavlova mentre recita pronuncia certi monosillabi interrogativi o di meraviglia con un timbro quasi canoro come se la breve voce le guizzasse via dalla gola per una specie di distrazione dominata appena in tempo? In quei momenti ella assume un'aria quasi di ingenua sorpresa che... sorprende e diverte per una strana sensazione armoniosa.

Con uno di questi simpatici accenni di trillo, gaiamente fiorito nel mezzo di un aperto e cordiale sorriso, Tatiana Pavlova, vedendomi entrare nel suo abbagliante camerino (specchi, specchi, specchi, luci, argenti, cioccolatini, sigarette, damaschi rossi ecc...) ha pronunciato un acuto ma morbido:

- Oh!

Volete sapere come era proprio lei? Guardate bene bene l'annesso disegno, fissatelo intensamente, persuadetevi di riconoscerla, rallegratevi di essere fisionomisti e poi pensate che quando le ho parlato io, lei era tutta un'altra cosa. Per esempio voi qui, riconoscete i suoi capelli neri, e invece li aveva rossi (dico rossi nel senso più acceso dell'aggettivo) voi la vedete pettinata alla Cleo de Merode (toh, chi si rinomina) e invece li aveva tagliati alla garconne.

E se adesso credete che si trovasse in quello stato per recitare la parte di Flavia Tessini nel terzo atto di «*Per la gloria*», io non mi soffermerò a contraddirvi perché avete- ah! Sì!- indovinato.

- Niente interviste - mi ha detto.

- Poi tutti sanno che io adoro l'Italia, che amo particolarmente il pubblico di Roma, quello di Milano...

- Senza pregiudizio per la simpatia che la signora nutre per tutti i pubblici delle altre città...- aggiunge subito prudentemente Giacomo Lwol.

Come? Non sapete chi è Giacomo Lwol?

L'avvocato Lwol un piccolo tarchiato, tipico signore svelto vigile, intelligente e furbo (molto furbo), è una specie di simpatica «eminenza grigia» della compagnia di Tatiana Pavlova ed è ben difficile che possiate conversare, anche per soli dieci minuti con la Pavlova, senza che l'avv. Lwol punteggi abilmente la conversazione quando lo ritiene necessario.

Lei: sono stanca, molto stanca per le molte recite dei troppi giorni festivi e in genere perché la vita di palcoscenico è faticosa. Conto di riposarmi presto per un periodo di tempo. Viaggerò all'estero, poi riprenderò a recitare...

Io - la vostra arte vi costa molto studio?

Lei - vorreste forse dire anche voi che sono un'attrice cerebrale, studiata?! Respingo nettamente quest'accusa che qualcuno mi ha fatto. Io recito per istinto e sensibilità. Il prof Patrizi ha molto studiato il mio cervello in proposito e a Buenos Aires ha dichiarato falsissima l'accusa di cerebralità. Il cervello non potrebbe affatto sorvegliare il multiforme gioco della mia recitazione. Gliene mancherebbe il tempo. Invece è l'istinto che agisce!

Io - Avete anche voi un colore preferito a cui si intona anche interiormente la vostra vita?

Lei (tra uno scoppio di trilli acuti) - Ma se vi ho detto che adoro la pittura è segno che mi piace la vita: tutti i colori!

Infatti togliendosi la parrucca rossa è rimasta coi suoi capelli neri. Così il disegno annesso ridiventa somigliante.

1926.01.15-30	«Comoedia»	Anno VIII n.1	<i>La signorina senza dote</i>	Celso Salvini	« <i>La signorina senza dote</i> » commedia in quattro atti di A.N. Ostrowsky
---------------	------------	---------------	--------------------------------	---------------	---

La signorina senza dote appartiene al genere drammatico di quell'*Uragano* che ascoltammo in scorso anno al Convegno. Come *L'Uragano*, dipinge e satireggia il piccolo mondo provinciale dei mercanti. Il tono è pacato di un realismo in apparenza leggero, al tempo di Ostrowsky, questo era uno stile teatrale da avanguardisti. La figura della protagonista è disegnata con grande semplicità e bella misura. Intorno, il mondo dei mercanti è visto e ritratto con acutezza. Ma alla commedia, oggi, nuoce la lunghezza e l'insistenza su certi motivi provinciali che ci sono divenuti troppo lontani, armoniosa e lodevolissima l'interpretazione di Tatiana Pavlova, del Sabbatini, del Cialente, del Geri e della Raspini.

1926.03.15-30	«Comoedia»	Anni VII	<i>Il cuore in due</i>	Guido Ruberti	« <i>Il cuore in due</i> » commedia in tre atti di C.G. Viola al Quirino
---------------	------------	----------	------------------------	---------------	--

Ed ecco un ottimo autentico successo di giovine autore italiano, questo *Cuore in due* è stata, si può dire, la rivelazione di un forte talento drammatico ed ha fatto le spese della stagione invernale. Il Viola ha studiato con molta finezza il caso di due fratelli collaboratori in letteratura ed abituati a non formare che un cuore. Una donna si insinua tra loro e insensibilmente provoca una scissione, mettendo di fronte le diverse individualità latenti in ciascuno dei due. Il minore finisce col sacrificarsi al fratello maggiore, e parte per non assistere alla felicità che questi avrà con la donna amata. Il caso psicologicamente sottile, è trattato con molta nobiltà e involge un largo concetto della vita. Si può a rigore rimproverargli una certa artificiosità di procedimento, ma notevoli pregi compensano questo difetto.

1926.11.17	«Il Corriere»		<i>Il gioco dei</i>	Renato	<i>Il gioco dei pericoli,</i>
------------	---------------	--	---------------------	--------	-------------------------------

	della Sera»		<i>pericoli</i>	Simoni	<i>commedia in tre atti di Guido Cantini</i>
--	-------------	--	-----------------	--------	--

Questa commedia vuol dirci che, oltre all'amara passione, ci sono la tenerezza, l'amicizia amoroso la fede pacata e sicura: tutte le belle e preziose intimità spirituali, nelle quali la fiamma del desiderio può temperare e continuare i suoi ardori.

Daria non conosce questa verità limpida e sensata: o meglio non vuol conoscerla. Per sette anni suo marito, Vico, fu per lei un insaziato amante, ardente, geloso, inebriato; da un anno invece, è diventato un ottimo, devoto, affettuoso compagno, ma più saggio, più tranquillo attento non solo a lei, ma alla vita, alla quale ora partecipa, con serenità, con piacere e con curiosità.

Daria nota questa lenta e naturale evoluzione dell'amore, e ne soffre. Le pare che sia il principio della fine; che Vico sia perduto per lei, perché non trema più se le sfiora una mano. Allora la tormenta un'ansia crudele e temeraria di uscire dal dubbio e di sapere tutta la verità. Invita nella sua villa Beata, amica d'un tempo, bella donna e senza esitazioni e scrupoli, che è stata anche l'amante di un negro, ma che in passato amò Vico. Vuol vedere se la presenza di quella Circe incanta Vico; se egli ha occhi per contemplare, non solo lei, ma anche l'ospite pericolosa; insomma vuol avere la prova che suo marito può desiderare un'altra donna.

L'esperimento dà i risultati che Daria temeva. Vico e Beata si danno un appuntamento notturno. Daria li costringe a incontrarsi davanti a lei, dopo essersi accorta che il marito rispondeva con mal celato tedio alle sue carezze, già tutto rapito dal pensiero di quell'altra che l'aspettava.

Daria ha ancora un'illusione; che colto quasi in peccato davanti al suo dolore, Vico si pente, Vico senta rinascere, dal rimorso, dalla pietà il grande amore d'un tempo. Ma non è così - quando apprende che Beata fu chiamata per misurare la qualità e la quantità della sua passione per Daria, Vico ha un impeto di sdegno. Costretto a confessare il suo peccato, lo difende per riscattare la sua dignità e la sua libertà. Le parole che dice sono spietate, di rancore, di separazione, Daria afferra un coltello per ferirsi, ma il marito le strappa l'arma con ira e con severità.

Tutto par finito, Vico se n'è andato, Daria è rimasta sola, altera ma triste. I mesi sono passati. È giunta la notte di Natale, e Vico torna. Torna con la buona parola dell'amore vero, che non è tempesta dei sensi, ma dono pieno dell'anima, e vuol dire la vita in due, la famiglia e la casa. Daria comprende quello che prima non aveva capito mai.

Di questa commedia il Cantini ci ha dato, con semplicità e probità artistica il disegno tematico. Ma la figura di Daria, entro quei contorni un po' esili e secchi è più accennata che compiuta. Non basta che l'autore ci rappresenti questa donna nel suo dubbio di non essere amata, quando a questo dubbio al rischioso esperimento bisognava che la creatura appassionata e romantica fosse condotta verso la piana, e sana e giudiziosa realtà, attraverso spasimi errori e persuasioni, riluttanze e rassegnazioni. La commedia si sarebbe illuminata, se la psicologia di Daria fosse stata più ricca, se avessimo assistito alla strana perturbazione dalla quale nacque il disperato bisogno di verità che diede a quella moglie innamorata l'idea della prova singolare; se della prova avessimo veduto le fasi: se l'atteggiamento di Daria davanti ad essa fosse stato più vario, più vivo, più tormentoso: se, dopo la crisi avessimo potuto seguire le fluttuazioni della sua anima, le vie per le quali giunge ad accettare dal marito, con dolcezza e con lagrime, un amore così diverso da quello in cui prima credeva. Non è importante la piccola verità che il Cantini ha enunciato: sarebbe stato importante vederla finalmente scoperta in sé, nel fondo del cuore folle ed amaro della protagonista; sarebbe stata importante la storia rappresentata di questa donna. Perciò era necessario occuparsi più direttamente di lei, e meno della chiara e onesta tesi. Mancano nella commedia quell'intima vita e quella potenza trasformatrice per le quali le idee, le teorie, gli assiomi, le vecchie esperienze d'amore, diventano angoscia, palpito, parola, conflitto, dramma, pianto e persuasione.

Certo v'è sempre, e specialmente nel primo atto, garbo e semplicità, dignità di forma e un dialogo fresco. Nel secondo però le figure si snaturano, parlano concettose e danno nel generico. Nel terzo atto tutto è racconto, ma non mancano tocchi di commozione efficaci.

La commedia, recitata con finezza ed affiatamento dalla signora Pavlova, dalla signora Benvenuti, dal Sabbatini e dal Bernardi venne applaudita due volte dopo il primo atto, tre dopo il secondo, tre dopo il terzo.

Stasera si replica.

1926.11.23	«Il Corriere della Sera»		<i>Psiche</i>	Renato Simoni	<i>Psiche: Commedia in quattro atti di G. Belialeff</i>
------------	--------------------------	--	---------------	---------------	---

Iersera ci furono presentati quattro quadri vivi, gradevoli e pittoreschi di settecento russo. Siamo lontani dalla grazia incipriata del settecento nostro. C'è, sì, alla superficie, una gaiezza feriosa: ma ad essa si mescolano fermenti di rustica

barbarie, ignoranza e raffinatezza, pregiudizi e galanteria, bonarietà prepotenza, sentimentalità e crudeltà. Tutto ciò, unito insieme, ha un sapore per noi nuovo e curioso.

La commedia, da questo punto di vista, è interessantissima. È dedicata agli attori. Tutti sanno che cosa sia, da qualche decennio, per la Russia, il teatro. È l'oggetto di un amore ardente, di uno studio appassionato, di ricerche ingegnose e geniali. Il «Piccolo teatro» e il «Teatro d'Arte», di Mosca nella storia della scena moderna, rappresentano tappe gloriose, scuole di teatro che ebbero allievi in tutto il mondo. L'autore, vissuto in tempi in cui gli attori del suo paese erano grandemente amati ed onorati (egli è morto dieci o dodici anni or sono) quando il teatro russo nasceva. Nasceva nelle province, nelle ville dei grandi proprietari terrieri, che avevano i loro attori, servi della gleba come i contadini, schiavi dei quali potevano disporre come se fossero cose. A Mosca, la grande Caterina, l'amica di Voltaire, del Diderot e del barone Grimm, per le commedie che scriveva ella stessa, e nelle quali si burlava del Re di Svezia col quale era in guerra, si ispirava al teatro francese, ai proverbi di Carmontelle; ma anche, con pretese shakespeariane, tentava il grande dramma storico. Ma, invece, nelle case dei rozzi signori, di provincia, curiosi di spettacoli, nascevano e si formavano, fuori da ogni influenza straniera gli attori che esprimevano il genio ancora timido della razza. Il Belaieff ha posto in scena una di quelle attrici dei tempi della schiavitù, ancora, per la semplicità dell'anima, vicina alle sue origini popolari; ma già, dall'esercizio del teatro, ingentilita nel linguaggio e nel gesto, non senza qualche affettazione.

Lisa Ogognxowa era la perla del teatrino del vecchio possidente Kalunghin. Soprattutto in una commedia mitologica, nella personificazione di Psiche, ella s'era fatta ammirare, tanto che di Psiche le era rimasto il nome. La sua fama era giunta a Mosca, e l'imperatrice aveva chiesto Lisa al suo padrone. Costui l'aveva dunque liberata e mandata alla capitale, dove s'era fatta onore. Ma non bisogna credere che Psiche sia divenuta una damina morbida e superba, è rimasta, sebbene vesta di seta, la povera ingenua fanciulla contadina, e, tra gli applausi della corte, pensa a un ragazzo che ha lasciato in provincia.

Proprio così: Psiche ama Giovanni Pletegn, ballerino della compagnia del signor Kalunghin, e schiavo. Il sogno dell'attrice è sposarlo. Per questo chiede un breve congedo, e torna al villaggio della Placidezza fra i compagni e le compagne d'un tempo. Sa bene che le sarà difficile ottenere che il padrone rinunci al suo ballerino, ma non prevede che gli ostacoli saranno ancora maggiori.

C'è fra le attrici della Placidezza, Stepanida. Kalunghin elevata al grado di favorita e di amante, scegliendola tra quel piccolo conservatorio di ragazze, che imparano il ballo e la recitazione, sotto la guida di una vecchia attrice, la Sorokodumova, messa pazzo in conseguenza delle grandi vergate che le furono date sul capo quand'era giovane e il padrone la faceva punire. Negli accessi della sua follia costei delira le parole delle grandi figure tragiche, e invoca, con accenti disperati, la gloria. Ora Stepanida è l'amante di Giovanni; e, quando apprende che Psiche vuol portarle via il caro oggetto, si infuria, e minaccia denunce e scandali. Così, schiamazzante per l'ira, si fa cogliere dall'aguzzino del padrone, il Turca, ambiguo tipo di vecchio nobile e di soldato, nel quale l'amore per il teatro si traduce in una spietata severità con gli attori che ha l'incarico di sorvegliare e in una fosca malinconia, nella quale c'è forse, un po' di indignazione per l'incivile costume, del quale egli stesso è il più fermo e feroce puntello. Giovanni viene cacciato in prigione, in attesa di più orribili inquisizioni.

È difficile seguire la commedia nei suoi vari movimenti, ciascuno dei quali aggiunge, al quadro settecentesco, un particolare notevole, o una calda nota di colore. Dirò solo che con l'aiuto di un giovine signore, rappresentante, tra quei rozzi nobili di provincia, l'intelligenza e la coltura, e con la complicità delle sue compagne, Lisa riesce a fuggire, trascinando con sé, lontano dalle musiche, dalle danze e dalla confusione di una festa, il suo ballerino. L'ira di Kalunghin è grande: una fredda ira di tartaro. Scaglia la muta dei suoi cani, il drappello dei suoi fuggiaschi; ed essi son presi e ricondotti alla Placidezza. Qui la commedia, che era rimasta in prevalenza festosa, sfiora per un momento il dramma, e ha un brivido di terribilità. Contro Lisa, Kalunghin non può far nulla; è attrice di corte. Ma Giovanni è suo schiavo, è un ribelle; può essere anche ucciso, o, per lo meno, frustato. Il prepotente signore assapora la gioia di una vendetta raffinata. Invano Lisa gli grida che nessuna colpa è in Giovanni e in lei, se non l'amore; invano la vecchia maestra di recitazione, piena d'orrore, impreca contro tanta crudeltà, e si uccide, declamando i versi di Fedra. Kalunghin vuol punire. Fortunatamente giunge un messo di Caterina II che porta un dono al signore e chiede la liberazione di Giovanni, e dà il consenso al matrimonio del ballerino con Psiche. Allora Psiche, con gioia e con commozione, profetizza che un giorno il martirio degli attori schiavi finirà; e invoca che sia prossima questa resurrezione.

Ecco la linea della commedia che, verso la fine, si fa truce, e si risolve con il comodo espediente di una lettera: vecchio come il teatro. Dal punto di vista della costruzione, essa non ha nulla di singolare, e, talvolta, manca anche di solidità. Eppure ha qualità che ci conquistano, che non sono dell'azione, che non sono del dialogo - non molto significativo -, ma, dall'aura che la circonda, ma del tenue ed artistico, disegno dei personaggi. Ci tiene attenti, ci diletta, ha in sé

qualche cosa di stranamente e spiritualmente pittoresco. Ha intendimenti di rievocazioni, e, insieme, offre la possibilità di visioni piacevoli, varie, colorite.

Il primo atto è leggerissimo, placido e ridente, in apparenza; solo verso la fine increspato dall'inizio della bufera che si scatenerà più tardi. Il secondo è più degli altri originale, per la dipintura dell'ambiente, quella singolare scuola di teatro privato, mezza educandata e mezza harem; ma c'è più contorno che progresso d'azione. Il terzo è il meno riuscito, sebbene esteriormente sia efficace. Ma tra la festa, il movimento, la musica, il rumore delle voci, la commedia si fa largo a fatica. La verità è che la commedia è piccola. È il mondo morale nel quale essa si svolge, che si amplifica e splende. Il quarto atto, nella prima parte, ha una potente evidenza di rappresentazione drammatica. Poi declina. Si rialza quando manifesta gli scopi dell'autore, di patetica apologia della arte del teatro. Tutta insieme l'opera merita di essere ascoltata e veduta; ha segni distintivi, caratteri propri, ed è animata da una passione generosa, che supera i casi che rappresenta.

Fu posta in scena in modo esemplare. Belle come quadri le scene della pittrice Chodasevite; semplici e luminose. Così i costumi della signora Palmer. Tutta la recitazione fu un modello di precisione, di accuratezza. Ogni particolare ebbe il suo giusto e gustoso rilievo. Per questo il pubblico volle alla ribalta lo Strenkovski, che diresse la messa in scena. La signora Pavlova recitò con grazia squisita, salendo a poco a poco, dalla commedia settecentesca finissimamente giocata, alla nota semplice e vibrante del dolore e del pianto; e, nel quarto atto, ebbe un applauso a scena aperta. Il Mina interpretò con bella dignità di stile, secondo le tradizioni dei nostri migliori caratteristi, il personaggio di Kalunghin; il Bernardi recitò piacevolmente, sobrio ed espressivo; alla figura del Turca diede notevole risalto il Cappabianca. E la Mosso, le due Geri, il Geri, la Benvenuti, il Piamonti, la Maltagliati, e l'Alzelmo – in una riuscita macchietta di maestro di ballo – tutti, insomma, meritano di essere lodati. E merita anche lodo il Küfferle, autore della traduzione.

Il successo fu pieno: quattro chiamate dopo il primo atto, quattro dopo il secondo, sei dopo il terzo, quattro dopo il quarto.

Stasera *Psiche* si replica.

1926.11.23	«Il Corriere della Sera»		<i>Psiche</i>	Renato Simoni	<i>Psiche: Commedia in quattro atti di G. Belialieff</i>
------------	--------------------------	--	---------------	---------------	--

Questo Bielaieff era - ci dicono - il più illustre critico teatrale di tutte le russie. Da poco il morto, ma, come fatalmente succede, non prima di aver aderito anche lui a quel perfido lusingatore che è il palcoscenico: e, dopo aver tanto giudicato, eccolo che gli tocca di farsi giudicare, ed anche in Italia, dove nessuno aveva da esercitare vendette contro di lui. Gli scrittori di teatro russo, a pensarci appena, ci sembrano trovarsi in una condizione piuttosto privilegiata: gli basta mettersi a raccontare i fatti di casa, e subito hanno agguantato il pubblico, avanti al quale cominciano a mostrare le meraviglie del creato. Quelle contrade, per quanto battute in ogni senso di pochi illustri che conosciamo e che non sempre quei cinque o sei, a partire da Gogol per arrivare ad Andreieff, quelle lontane contrade restano tuttavia ermetiche e misteriose per noi, che non per nulla abbiamo inventato il fascino slavo. E per poco che ci si discorra di russe e di crinoline, di servi della gleba, di imperatrice Caterina e Santa Russia, eccoci disposti senz'altro all'interesse, allo stupore e alla simpatia.

Una commedia come questa *Psiche*, che vuol essere una relazione naturalista e allo stesso tempo romantica costumi russi dell'ultimo 700: uno studio della formazione e del perfezionarsi della coscienza artistica e teatrale degli attori di lassù: una rievocazione una critica e un ammaestramento, scritta compassione, una certa gaiezza e un grande entusiasmo; una commedia come questa ha i diritti più certi all'attenzione degli spettatori e all'impegno degli interpreti. Potremmo dire addirittura, con definizione cara ai francesi, che si tratta della famosa «tranche de vie», ossessione dei seguaci del «teatro libero». Ma la vita che qui è riprodotta è così appassionata, sentimentale, colorata con violenza a contrasto, l'avventura portata sulla scena è così mossa e amorosa da sorpassare ogni verismo. Senza dire che i costumi, gli scenari, i balletti, la galanteria dell'interpretazione trasportano a ogni levar il sipario il pubblico in un mondo che appare irreali, pericoloso e pieno di fascino.

A buon conto gli spettatori che ieri sera colmavano il Valle si accostavano per i corridoi mormorando «che vita infima in quei tempi», e la nostra ingrata vicina scuoteva malinconicamente la testa all'annuncio dei drammi che stavano per piombare sulla povera Psiche rea di troppo amore per il suo compagno di recitazione e di pantomima. In conclusione, abbiamo imparato in quattro atti che gli attori russi sono nati tra i servi della gleba, sotto gli ordini di un proprietario di terreni e di «animo» tiranno, tortuoso, sensuale, raffinato, crudele e onnipotente. La piccola Lisaveta, che recitando sotto il nome di Psiche e si è fatta amare dalla grande Caterina e dai signori di Pietroburgo al punto da

ottenere la libertà, lei che era nata serva della gleba, patisce le pene più dolorose, prima di veder coronate le sue fiamme che bruciano il cuore di Ivan, attore e schiavo anche lui. Invidie, gelosie, pregiudizi, desideri, si accendono e fanno furore intorno a lei, pretesti eccellenti per mettere in scena e disegnare a grandi tratti, una quantità di figure complementari, che vengono a figurare il mondo russo quale era, a quei tempi. Alcune parole profetiche, qualche accenno di credito alla condizione della Russia di oggi sono naturalmente andati perduti per un pubblico come il nostro, chi soffre di preoccupazioni assai più lievi che non quelle dei sudditi di Stalin, «quando in Russia non rimarrà più nulla, ci saranno ancora gli attori» dice un personaggio della commedia, e questo grido appassionato s'è affondato nella sordità inevitabile di spettatori che «hanno ancora molte cose».

Distaccati in un certo senso dall'argomento, privi di quel legame sentimentale che senza dubbio deve essersi stabilito tra palcoscenico e platea nel teatro di Pietroburgo dove *Psiche* è nata, gli ascoltatori di ieri sera hanno certamente molto perduto del fascino della commedia, che è apparsa assai più spensierata e costruita in aria di quanto non fosse in realtà. Il pubblico l'ha presa quasi come un balletto, adattissimo per dare alla signora Pavlova e ai suoi attori il modo di muoversi con l'eleganza e la soavità che sono particolari a questa compagnia, dentro scenari di un lusso delizioso e sopraffino. Gli applausi sono dunque andati forse più agli esecutori che all'autore, e il divertimento è stato più degli occhi e dell'udito che dell'intelligenza. Grazia, festosità, ingenuità, leggiadria, incanto, slancio, pudore, disperazione, ci sarebbe un vocabolario intero da saccheggiare per rendere la qualità e la bravura con cui Tatiana Pavlova ha reso la dolce figura di Psiche, e non facciamo parola delle sue acconciature, delle sue vesti, delle sue scarpette variegiate, dei suoi atteggiamenti studiati e deliziosi; abbiamo veduto ieri sera quali abilità di mima e di danzatrice abbia questa grande attrice, che si muoveva con la disciplina e l'armonia di un'antica ballerina.

I suoi attori l'hanno assecondata a meraviglia: vestiti e truccati in maniera stupefacente. Mina, che era il padrone voluttuoso e maligno, persuaso di recitare la sua parte tagliata per un attore di primissima forza, ci mise d'impegno più attento. La Mosso, in una figura di scorcio, che ci sembra tuttavia la più originale e la più bella di tutta la commedia, fece benissimo. E così la Benvenuti, arrogante, saputella, disdegnosa e violenta, Bernardi che era Ivan, si giovò moltissimo di quella che si chiama prestanza, e certamente le signore lo ammirarono alla follia. Tutti gli altri furono eleganti e precisi.

Gli scenari erano una meraviglia. Avendo abbandonato i tendaggi, i velluti e le sete, che ora sono sfruttati, fino alla monotonia più lugubre da tutte le compagnie pretenziose, la Pavlova è tornata alle scene «costruite», ai fondali dipinti, sfruttando i colori più mirabili, divertenti e carezzanti. Mai prima d'ora era stato visto un lusso così raffinato e delicato, una varietà così ricca, una sistemazione così gradevole e divertente.

Il pubblico ha applaudito a ogni fine di atto, chiamando alla ribalta gli interpreti diretti che cominciano stasera.

1927.01.12	«Il Tevere»		<i>Tra vestiti che ballano</i>	Articolo non firmato	<i>Tra vestiti che ballano di Rosso di San Secondo al Teatro Valle</i>
------------	-------------	--	--------------------------------	----------------------	--

Ed ecco il nostro convulsionato San Secondo, Rosso il mediterraneo, Pier Maria il solare tornato fra noi, ogni anno come suole e tenuto per mano a nuovi battesimi da Tatiana Paulova. È uno scrittore che non abbiamo mai molto amato, che sempre ci ha messo in tenuto in sospetto, per quel suo voler farci paura, la malafede che trapela dai suoi attacchi epiletticamente lirici, e i suoi pochi scrupoli, la violenza, le brutte maniere.

Eppure, eppure... fatte le somme e tirate le conclusioni, questo è l'uomo di teatro più interessante di tutti i nostri, quello che ha più cose da dire, più corde al suo arco, più roba nel suo sacco: lasciando stare Luigi Pirandello, medaglia d'oro fuori concorso e per così dire membro della Giuria. Rosso di San Secondo è lo scrittore più contemporaneo, abile nuovo, intelligente, dei tempi amari che stan correndo. E ieri sera questo *Tra vestiti che ballano*, troppo arruffianato - se è possibile esprimersi in questa maniera - troppo furbo, troppo BRANO; con quell'orribile epilogo che gela l'entusiasmo e l'adesione, con quei colpi di scena alla Sardou; e primo atto che discende dall'elegante Paul Morand filtrando attraverso il grossolano Gioacchino Forzano; ebbene, questo dramma poliziesco e bastardo è in fin dei conti un lavoro bello, forte, sostanzioso, pieno di un'umanità fondamentale, di tenerezza, di slancio, di poesia.

Se è evidentemente la sua partita personale con il femminismo e la sensualità della donna, Rosso si preoccupa adesso di un sentimento più antico, e risalendo alle origini, alle grandi fatali passioni, sceglie per eroine delle sue commedie le madri, e per argomento la maternità. Preoccupato del successo anche popolare, e deliberato a farsi applaudire da tutti i pubblici, egli mescola l'innata poesia tormentosa e raccapricciare a che gli è propria con la freddezza e l'abilità strategiche del più spregiudicato inventore di truffe e teatrali, sostiene e rialza gli allarmi e le catastrofi con patetiche e poetiche commozioni, e infine - in questi tempi in cui con tanta voglia e tanta insistenza si discorre di «teatro teatrale»

- costruisce spettacoli che agguantano al petto e alla gola gli spettatori, riducono al silenzio gli oppositori più prevenuti e malvagi, fa chiamare vinti né di volte gli attori alla ribalta, e se avesse una carrozza alla porta del teatro, frenetici ammiratori, avendo preso il posto dei cavalli messi in libertà, lo trascinerrebbero tempestosamente fino a casa, a tutta forza di braccia e osanna

Quanto d'arte entri in simili diaboliche mescolanze di mestiere e di passione non sappiamo. Ma senza dubbio molta di più che in certi lavori di intenzioni delicate, di quei mingherlini in cui l'autore ha l'aria di strizzar l'occhio a pochi privilegiati del pubblico, per dire: «tu solo puoi comprendere le mie pene e sottili». Assicuriamo che Rosso, senza tanta massoneria, sa il fatto suo, ha un testone grande così e pieno d'ingegno e ci sentiamo, con tutta la cordiale antipatia che abbiamo per lui, di dirgli bravo e di battergli le mani.

E - arrivato il momento di venire al fatto - racconteremo che Anna Orlova, principessa e russa autenticissima, avendole i bolscevichi, come succede, massacrati marito e figliuola sotto gli occhi, si rifugia in una grande città d'Italia, a passare straziata senza consolazione gli anni che angosciosamente le restano da vivere. Mette a profitto la rara eleganza che possiede nel disegnare modelli di vestiti per signora e, posta in opera una grande casa «Tallieur pour dames, modes et confections», si guadagna tanto da continuare a vivere con il lusso esteriore al quale dalla nascita è abituata, e da poter fare qualche beneficenza frequente alle sue ragazze di magazzino e a quanti altri si rivolgono alla sua pietà di creatura aristocratica.

Un vecchio servo di casa Orlova, il maggiordomo Nicolai, il quale da anni batteva le metropoli del mondo per ritrovare la sua amabile padrona, può scoprirla alla fine; consegnatele in una busta di cuoio tutte le carte e tutte le gioie che dalle devastazioni e dalle rapine s'eran potute salvare, non sentendosi più nessuna forza per tirare ancora avanti una vita così sciagurata, si uccide un'ora dopo il suo arrivo, e, con la sua morte, annoda i fili del dramma.

Infatti due avventurieri russi, che si dicono medico e il segretario di una vecchia signora gravemente malata di nevralgia e di psicostenia, presentano alla Questura della città una denuncia di furto e truffa contro Anna: la vera principessa Orlova - affermano - e la dama che essi servono, le carte e le gioie ad essa appartengono, e infine Anastasia la dolce fanciulla sgozzata dai banditi della rivoluzione, sarebbe ancora viva, sperduta in qualche luogo che l'affetto materno saprà ritrovare.

La polizia interviene, nell'aspetto di un giudice istruttore e di un commissario, e il dilemma viene chiaramente posto: una delle due donne è una ladra e una truffatrice Anna Orlova - la proprietaria della Casa di moda, la vera, poiché nessun dubbio sorge mai a questo proposito - stanca com'è della vita, abbandonata tutta ai suoi strazi di madre angosciata, che trova un conforto soltanto nell'amore con cui si occupa a coprire di meravigliosi vestiti le fanciulle innocenti come la sua povera morticina; Anna Orlova, troppo dolorosa per potere ancora combattere, sacrificerebbe volentieri gioie e documenti, purché gli fosse concesso di continuare in silenzio la sua tortura.

«Date a quella russa i gioielli, e che se ne vada» essa dice ma la legge, ora che il caso è entrato nell'ingranaggio terribile della giustizia, non lo permette. Esiste una criminale e deve essere punita ed Anna soffrirebbe perfino [...] magistrato di singolare e delicata umanità, neppur questo vi sarà lasciato».

Ecco il punto del dramma. Se l'altra è la vera principessa Orlova, la figlia appartiene a lei, lei sola avrà il diritto di piangerla e di rammentarla. Allora Anna, che avrebbe patito ogni patimento, sorretta ora dalla sua passione, si ribella a questa minaccia, a questa privazione del tutto ideale e mossa da un furore bellissimo, dolcissimo, raffinatissimo, si lancia verso la sua antagonista, verso colei che vuole portarli via il solo bene che le resti al mondo. Ma la nemica non è una qualsiasi ladra, avida di denaro: è la nutrice della piccola Anastasia, la balia che la levò e che, nel turbamento della sua mente oscurata dal terrore, suggestionata dai due banditi che le sono vicini, e convinta in buona fede di essere la madre della fanciulla, grida la sua folle verità, credendo che la povera assassinata sia ancora viva, certa di poter ritrovarla da un momento all'altro.

Lo scioglimento dell'intrigo orrendo è facile. Anna riesce a parlare con la demente, da sola a sola, una notte che i due malfattori hanno lasciato sola nella sua camera d'albergo la loro innocente complice. Le parole della vera madre, i ricordi che ella riporta alla mente della nutrice riconducono pian piano alla ragione costei, che si inginocchia davanti alla sua signora, per baciarle la gonna, secondo il costume. Il commissario, appiattato dietro un paravento, ha sentito ogni cosa ed è ora certo della verità. Arresti ed apoteosi.

Apoteosi, rappresentata dal giudice istruttore che va all'epilogo rapidissimo, tiene ad Anna un discorso di filato lirico, mentre dalle palle del grande albergo salgono voci di violini languidi, orde di ballerini e di damigelle ubriache. Il mondo brutale che nega i grandi sentimenti impazzisce nelle gioie immediate e volgari, mentre chiuse nella loro pena e nel loro lungo lutto, le anime nobili con quel che segue una cinica *garçonne* eccitata dalle danze e dalla vino, sporgere la testina bionda dalle nere tende del fondo, ridendo demoniaca... cattiva letteratura, facile maniera, il solito artificioso modo di esprimersi di Rosso. Fine.

Cattiva letteratura, e a guardar bene, l'intero epilogo perfettamente inutile all'economia del dramma che resta sciolto e fermo al finale del terzo atto. Cattivo teatro, troppo facile e violento, quando, nell'atto primo, il sipario cala sopra il colpo di rivoltella con cui Nicolai si uccide. Ambiente reso alla brava, con le conversazioni fra le ragazze di magazzino e la direttrice, e la sfilata dei «mannequins» e portavano con la dinoccolata posa professionale di impressionanti modelli di Montorsi, il sarto autentico della piazza di Roma. Quella *garçonne* che ben dal primo atto aveva cominciato a dare ai nervi con i suoi discorsi risaputi e qua e là troppo scoperto il gioco meccanico propriamente detto. Ma insomma.

Insomma un'opera viva commossa, lagrimata, carnosa. Una bella invenzione e piena di fantasia, di umanità, di interesse. Un'azione serrata, sostenuta con poesia, o almeno un grande anelito alla poesia. Sentimenti così fondamentali posti in giuoco, la nobiltà della passione di quella madre martoriata, e un sapore nordico nella psicologia di questa creatura soave, un sospetto di fatalità greca, e tumulto, orrore, contrasto, una certa ingenuità poetica, e abbandono, abbondanza, felicità della materia. Ed anche il tentativo di riprodurre il corrotto mondo contemporaneo, dove si balla e si beve, anche quell'ambiente ministeriale di grande Casa di moda, malgrado gli appunti accennati più sopra, è ben riuscito, con il nervosismo necessario, la frivoltà, la precarietà, l'inconseguita, l'ardire, la bassezza sostanziale.

Tutti elementi che persuadono come hanno persuaso gli spettatori, che badano al risultato e all'immediatezza, e il critico che bada anche ai mezzi e alle intenzioni. La figura di Anna è costruita con potenza e sapienza, ed essa riempie di amore addirittura feroce questo dramma in cui, finalmente, non c'è amore inteso nel significato consueto, ma soltanto lo slancio primigenio della belva madre. Tatiana Pavlova ha creato un'eroina indimenticabile, così distaccata e lontana da ogni cosa, all'atto primo, così assorta e contemplativa del suo dolore, divagata dagli altri e dalle cose, ed attenta e sofferente di sé, in silenzio, dolce e tranquilla; il balzo del secondo atto, quando il ricordo della sua morticina sta per essere portato via e per sempre precluso, quel balzo orrendo e magnifico, e le parole allucinate di terrore e d'amore, le urla accorate; e i delicati racconti dell'atto terzo, quando ai piedi della balia rievoca Anastasia bambina; e l'ansia, lo sgomento, la speranza, l'apparire della ragione nella nutrice, la serena e gloriosa tranquillità della pace e del silenzio ritrovati, tutto questo la grandissima attrice ormai nostra l'ha reso con una sapienza ed un'arte inimmaginabili, che basterebbero da sole a creare una celebrità. La Mosso, che era la nutrice, puerile e sbigottita sotto i bei capelli bianchi, ha avuto voci bellissime ed atteggiamenti supini e ribelli come dovevano. Elegante e riguardosa la Bacci, severo e a volte commosso Sabbatini, il giudice istruttore; ed assai bene Mina e Cappabianca. La deliziosa Maltagliati, *garçonne* che induceva in tentazione, è stata invece monotona e agra.

Gli scenari ricchi e di buon gusto, secondo la tradizione di questa eccellente compagnia. Insomma, a farla breve, sei chiamate al primo atto, dieci al secondo, sei al terzo, clamori all'epilogo.

E da ultimo, una parola nell'orecchio di un certo pubblico: quello dei cosiddetti «raffinati», si vuol dire ai signori del loggione:

C'erano tempi - e per altri versi assai disgraziati e vergognosi - in cui il primo che si permetteva di fischiare durante la rappresentazione o di comunque interromperla era agguantato dai carabinieri di servizio e passato in guardina, con un zelo molto prossimo all'esagerazione. Ebbene, ieri sera, ancora prima che il sipario si levasse, quelli del loggione hanno cominciato a tempestare e sghignazzante: non è da credere quel che hanno saputo far dopo, beccando gli attori, commentando le battute, urlando nelle pause, rompendo insomma le tasche anche Giobbe se ci fosse stato. E, prima di tutto, va considerato che, in un'epoca qual è questa, quando si sta discorrendo a gran voce di arte, lasciamo stare magari fascista più o meno, per gli scandalizzabili, ma perbacco italiana: in quest'epoca di magra e di disdetta, in cui ci tocca sentire drammi e commedie insulse e noiose, importate da tutti i paesi del mondo, capita finalmente una sera di prima rappresentazione di un lavoro italiano, scritto da un artista che, comunque si giudichi la sua arte, è degno degnissimo della massima attenzione: e, invece di ringraziare Iddio e baciare per terra, come si dice, ci devono essere quattro cialtroni che, senza avere inteso neanche una parola della commedia, cominciano a far baccano appena entrati, per non mettere che all'uscita, dando prova di una villania e di una ignoranza del tutto particolari; e, naturalmente, lasciandosi poi persuadere al silenzio soltanto dalle tirate più fiacche e false - tanto per dare una prova del loro gusto; e tutto questo senza che nessuno, secondo vanno chiamati, tutore dell'ordine pubblico, muova un dito per mettere a posto le cose. Che ci stanno a fare le ordinanze?

1927.01.15-30	«Comoedia»	Anno IX	<i>Tra vestiti che ballano</i>	Celso Salvini	« <i>Tra vestiti che ballano</i> » tre atti e un epilogo di Rosso di San Secondo
---------------	------------	---------	--------------------------------	---------------	--

Un altro vibrante successo e anche questo italiano: l'anno finisce bene e permette di trarre lieti auspici per il futuro. Il tema della maternità fu sempre caro al teatro di Rosso di San Secondo, forse alla migliore essenza del suo teatro, da *La bella addormentata* ad *Una cosa di carne*. Qui il più forte e il più puro dei sentimenti umani non tanto è dibattuto quanto esaltato: la sua verità luminosa sorge e si libra in alto, al di sopra degli eventi drammatici che si sviluppano in una successione artificiosa di scene, e li domina e li sovrasta e li disperde: il gioco abile dei congegni cede il campo per la celebrazione di quel sentimento, alla voce solenne della poesia. La principessa Anna Orlava è una fuggiasca della rivoluzione bolscevica: il suo palazzo fu devastato, la sua bambina, Nastasia, fu massacrata tra le braccia della nutrice Palaghea, che, a sua volta, per le percosse subite, ebbe annebbiata la mente e scossa la ragione per sempre. Ora, Anna, vive in Italia, dove ha aperto e dirige una grande sartoria. Disegna, sopra tutto, abiti per signorine: le pare così di continuare a svolgere una missione materna, e prodigando le sue cure diurne all'ornamento di giovani donne eleganti si sente in certo modo più vicina alla sua povera piccina perduta. Ora accade che un vecchio servo, fuggito dalla Russia, si presenti un giorno ad Anna per recarle i suoi gioielli miracolosamente salvati, e compiuto quest'ultimo gesto di fedeltà, si uccida. La notizia del suicidio, sparsa nei giornali, fa nascere in un gruppo di birbaccioni il desiderio di impossessarsi di quei preziosissimi gioielli, a tal fine, i furfanti approfittano dello stato di alienazione mentale di palaghea, la inducono a credersi la principessa Orlava in persona illudendola perfino sull'esistenza di Nastasia, e la costringono a reclamare i gioielli abusivamente tenuti da Anna. La polizia è chiamata in questione. Le indagini di un commissario e di un giudice sembrano occupare il centro del dramma. Anna si rifiuta di discutere con dei miserabili truffatori: è stanca e sconfortata, si sente disposta a cedere i suoi gioielli, ma quando si accorge che più del possesso di quei gioielli, è il suo diritto di madre che le si contende, si ribella ed insorge. Una potente scena pone di fronte le due donne: la principessa e la nutrice. Palaghea è una povera allucinata: Anna è una mamma. Con infinita dolcezza ella più ricondurre l'ossessionata sulla via del passato, per farsi riconoscere principessa e madre, per farle ritrovare nel suo cuore, soltanto nel suo cuore, la perduta Nastasia. Innalzato così da un bel colpo d'ala alla sua verità poetica essenziale, il dramma ne è tutto illuminato e purificato: che il colo non è soltanto lirico ed esteriore, e la sua bellezza trova risonanze umane larghe e profonde. Il successo fu pieno ed unanime, molte calorose chiamate ad ogni atto, ed una trionfale serie di repliche. Tatiana Pavlova fece del personaggio di Anna una delle sue più espressive e commoventi creazioni: fu sempre una mirabile collaboratrice dell'autore. E tutta la recitazione della compagnia fu omogenea e colorita.

1927.02.21	«Il Tevere»			Articolo non firmato	<i>Il teatro russo nella conferenza di Giacomo Lwow a Santa Cecilia</i>
------------	-------------	--	--	----------------------	---

L'avvocato Giacomo Lwow, segretario e direttore artistico della Compagnia di Tatiana Pavlova, ha tenuto sabato sera, nella sala del grazioso teatrino di Santa Cecilia, una conferenza interessantissima sulla «teatro russo contemporaneo». Questo teatro - ha detto l'ingegnoso discorsore - occupa uno dei primi posti nel mondo e se ne ha una prova dal grande favore con il quale è stata accolta a Parigi, a Londra, o New York, la «tourné» del Teatro d'Arte di Mosca: la quale è venuta ad essere una vera burrasca, una vera rivoluzione teatrale, una scoperta - secondo Antoine - addirittura pericolosa per la sua novità. In Italia il teatro russo non si conosce abbastanza. Non si sa per esempio, che esso fu creato e sviluppato, in origine, dagli stranieri, e soltanto verso la metà del diciannovesimo secolo cominciò ad essere un teatro veramente nazionale, malgrado le persecuzioni della Chiesa e del Governo, i quali stimavano diabolici questi divertimenti artistici. Il primo teatro russo in apparenza, ma in realtà imitato dal francese, fu fondato dall'imperatrice Elisabetta. Caterina e Pietro il Grande dettero il loro appoggio alla istituzione e, con «La disgrazia d'aver troppo ingegno» di Griboiedov, il «Boris Gedunov» di Pusckine, e *Il revisore* di Gogol, si arriva finalmente alla produzione teatrale veramente nazionale: verso, cioè, il 1820. In un primo tempo, il teatro russo fu realista e naturalista, sull'esempio del teatro francese. La reazione cominciò con il sorgere dei grandi attori: primo fra tutti il famoso Scepkin nato servo della gleba - come Psiche nel dramma omonimo che i romani hanno udito rappresentato da Tatiana Pavlova - e poi liberato, nemico di chiarissimo dello pseudo classicismo, amantissimo e studiosissimo della vera vita umana, in tutte le sue manifestazioni. Il periodo trionfale di questa scuola è quello che va dal 1850 al 1880, quando gli attori si può dire toccavano la perfezione, e per il teatro scrivevano ingegni della forza di Ostrowski, l'autore de *L'Uragano* e de *La signora senza dote*. Dalle 1880 al 1900 la reazione politica e la critica naturalistica, che aveva dichiarato guerra alla bellezza, si può

dire, furono la causa della decadenza drammatica. Il cattivo teatro francese ebbe in quei tempi un'influenza grandissima, la messa in scena perse ogni importanza, attori e scrittori degenerarono in tutti i sensi.

Nel 1900 che l'arte drammatica russa risorge finalmente dalle sue ceneri. Precisamente nel 1897, Stanislavski e Daniska fondarono il «Teatro nuovo» che non è altri che l'attuale «Teatro d'Arte di Mosca», ancora oggi trionfante, malgrado la sinistra avventura bolscevica.

Al suo nascere, il «Teatro nuovo» aveva qualche somiglianza con il teatro del Duca di Sassonia - Weiningen: non ammetteva «ruoli» - il che significa che ogni attore recitava volta a volta tanto in parti di grande importanza quanto in particine di poche e scolorite parole. L'inaugurazione del «Teatro nuovo» e ebbe luogo con «Lo zar Fedor» di Alessio Tolstoj, dramma che venne rappresentato con una perfezione di recitazione e di apparati assolutamente fantastica: ancora due anni fa, quando questo lavoro venne dato in America, a trenta anni circa dalla prima preparazione, il successo fu enorme, e il grande drammaturgo David Belasco scrisse in quell'occasione di non aver mai veduto nella sua vita nulla di simile.

Una delle glorie di questo teatro è stata la prima rappresentazione del «Gabbiano» di Anton Cecof, già rappresentato con esito disastroso in un altro teatro e che segnò uno dei successi più calorosi della compagnia.

Il «Teatro d'arte» ha creato la disciplina fra gli attori, la cura intelligente nella scelta del repertorio, il lusso e la precisione nella messa in scena e nei particolari, «Nel teatro - ha detto Stanislavski - si deve vivere come in convento, e solamente un uomo grande e può diventare un grande attore».

Il sistema di Stanislavski è nello stesso tempo assai semplice e assai complesso. Egli raccomanda agli attori di «non provare sentimenti astratti, ma concreti», di non pensare cioè soltanto «gioia», «amore», «odio», e così via, ma di applicare questi sentimenti a una persona o a una cosa pensabile ed evidente. Inoltre gli attori devono cercare di «ricordare situazioni analoghe della loro vita», a mettere la possibilità di «scrivere un diario della vita dell'eroe che interpretano», non imparare solamente la «parte» ma i «sentimenti» di esso; «provare» non soltanto sul teatro e in compagnia degli altri attori, ma anche fuori, in strada, in casa loro, da soli, in compagnie «borghesi». Infine «sciogliere i muscoli», per vincere la paura del pubblico; non cercare di imitare, ma fare ogni sforzo per mettersi nei panni del personaggio, con la naturalezza e semplicità.

Il primo periodo del Teatro d'Arte e quello del realismo, durante il quale si rappresentano «Brandi» di Ibsen, «Giulio Cesare» di Shakespeare, «La potenza delle tenebre» di Leone Tolstoj.

A questo realismo «esterno» seguì il realismo «interno», che è quello di Cecof; nel quale vengono sfruttati i suoni e i rumori interni, gli effetti meccanici... Viene quindi Gorki con il suo romanticismo e poi lo psicologismo di Andreieff, nel quale la messa in scena è quasi del tutto abolita, e vengono adoperati e grandi tendaggi che conosciamo.

Procedendo nella sua evoluzione, il Teatro d'Arte arrivò al simbolismo e alla misticismo, rappresentando i lavori di Maeterlink; mentre venivano recitati con uno stile e perfetto *Il malato immaginario* e *La locandiera*.

A questo punto, come sempre avviene nei movimenti che hanno raggiunto il massimo splendore, comincia se non la decadenza almeno l'alessandrinismo. Nascono critici e direttori in gran numero, ognuno con una sua idea particolare da realizzare e da imporre, i teatrini e gli «studi» non si contano più, e la crisi comincia.

Ma la guerra giunge improvvisa, e subito dopo la rivoluzione rossa. Nello sprofondare oscuro di ogni cosa, di ogni attività umanistica, l'arte drammatica si sostiene tuttavia, per la fede degli attori, per l'amore del popolo ed anche per il calcolo che i bolscevichi facevano sul teatro come mezzo di propaganda sociale e politica. Le rappresentazioni drammatiche continuarono dunque ad avere luogo, sebbene in condizioni tali da far succedere che - come a Carcof - lo spettacolo cominciasse sotto il governo dei bolscevichi e finisse sotto quello dei bianchi, entrati in città al comando di Denikin, nell'intervallo fra il primo e il secondo atto.

Malgrado queste ed altre peggiori e pericolose avventure, il teatro d'arte ha occupato ed occupa ancora un posto preminente, dividendo il successo negli studi che sono nati sotto la sua protezione e la sua influenza artistica: studi che hanno la loro importanza come quello conosciutissimo di Camernik.

Di creare un teatro rivoluzionario - come quello «dell'Ottobre rosso», nel quale lo svolgimento della lavoro era interrotto dall'entrata di un soldato che leggeva i telegrammi terrorizzanti provenienti dal fronte della guerra civile - i tentativi sono andati falliti. E sono falliti anche i tentati spettacoli all'aperto, ai quali prendevano parte interi reggimenti di truppe, con automobili blindate, tanks, cannoni e aeroplani. A dispetto di queste novità, approntate con la ricchezza permessa dagli aiuti del governo rivoluzionario, il pubblico intelligente ha continuato ad amare le buone commedie di vecchio stile, con gli attori professionisti; in contrasto con i capi del bolscevismo che intendevano imporre commedie allegoriche ed attori - operai. La sola iniziativa rossa che abbia avuto successo e quella del «Teatro ebraico» con la sua mistica messa in scena ed i suoi attori entusiasti. Il futurismo stesso, che in un primo periodo venne aiutato e sussidiato dal Governo, ha dovuto fallire, appena i capi del movimento hanno rifiutato di mettersi agli ordini della terza internazionale.

Nel momento attuale, gli studi e le ricerche una nuova forma di teatro continuano. Si è perfino inventato un teatro «protestante», che abolisce la messa in scena, e si contenta delle nude pareti e delle scale costruite apposta. Il direttore Tairoff dal suo canto, trova che nel teatro moderno il posto principale deve essere preso dall'attore. «Il corpo dell'attore – dice Tairoff - ha tre misure, e il teatro moderno deve dare all'attore il mezzo di sfruttare tutte le possibilità del suo corpo».

Il grande pregio del teatro russo contemporaneo, in conclusione, è quello di aver creato una grande e diffusa cultura teatrale, un grande amore per il teatro e i suoi problemi.

I teatri europei dovrebbero, sembra, assimilare questo spirito alto e puro che informa il teatro russo, poiché in Russia, anche ora l'attore si crede e non ha proprio il Cavaliere del Graal almeno il servitore di un'idea molto nobile e molto grande; il teatro è stimato dalla Governo e dal pubblico come un organismo sociale che ha una funzione altissima. Questo stato d'animo di un popolo intero sarebbe bene cominciasse a nascere anche fra noi, e l'arte e cultura ne guadagnerebbero enormemente.

Con un saluto alla signora Pavlova, che ha portato fra noi alcuni dei più moderni metodi russi e la grande passione slava e il teatro, l'avvocato Lwow ha terminato il suo discorso. Con una pronuncia esatta ma venata di imperfezioni saporite e divertenti questa conferenza, improvvisata ed intelligente, ha molto interessato il pubblico nuovo a simili cognizioni. Gli applausi sono stati molti e sinceri.

1927.02.22	«Il Tevere»		<i>I giorni della vita</i>	Alberto Cecchi	<i>I giorni della vita di Leonida Andreieff al Teatro Valle</i>
------------	-------------	--	----------------------------	----------------	---

[...]

Dunque, una commedia di modi interessantissima, variata, sorprendente e forse anche bella; bella è apparsa, poniamo a noi, che ieri sera avevamo i nostri bravi motivi per essere in collera con la vita; ma potremmo, per esempio, trovarla orrenda stasera, se facessimo pace, come suol dirsi, con lei. Si capisce da questo quanto sia difficile pronunciarsi oggettivamente, e lo strano mestiere che facciamo consistendo nel dover dire se a sentire un lavoro ci si debba andare oppur no, termineremo col dire che tutti quelli che sono di umore incline al pessimismo ci si troveranno d'incanto, e gli altri si interesseranno di certo, ma toccheranno le chiavi di casa per mettersi al sicuro.

La recitazione fu come sempre eccellente. Trovare aggettivi adeguati e nuovi per la signora Pavlova diventa ogni volta più difficile; la sua parte di ieri sera, ciascuno lo ha già capito, era piena di risorse, di effetti, di incanto, una di quelle parti che mandano a male o certificano per sempre la fama di un'attrice. Tatiana Pavlova fu davvero grandissima; parleremo un giorno o l'altro partitamente dell'arte di questa artista che si è data all'Italia con tutto il suo cuore e tutto il suo bel temperamento. Nerio Bernardi, al quale giovava l'evidente e sconosciuta bellezza del suo volto, bellezza che gli giuoca spesso dei brutti tiri, fece della parte di Nicolai una delle sue migliori interpretazioni. Mina, che era Onofrio, fu possiamo dire perfetto. E molto bene tutti gli altri, le due Geri madre e figlia, Piamonti, Cappabianca. Alzelmo e quanti dimentichiamo. Gli scenari, una volta tanto, erano semplici, risonanti, realisti e gradevoli. Le repliche cominciano stasera.

1927.04.01	«Il Corriere della Sera»		<i>Eden Palace</i>	Articolo non firmato	« <i>Eden Palace</i> » quattro atti di Bernauer e R. Oesterreicher
------------	--------------------------	--	--------------------	----------------------	--

Se non altro, questa commedia ha il merito di essere gaia, divertente e ricca di sorprese di giocondissimo effetto. Non è una cosa che capita spesso. Non vi troviamo lo spirito vivo, scintillante e tagliente del teatro francese, ma c'è una comicità solida, sicura e opportuna, che raggiunge sempre al momento voluto il suo scopo. Questa comicità a valore perché in fondo, la storia della *chanteuse* Tilly, che iersera ci venne raccontata, non è una lietissima storia; eppure essa è rappresentata non con l'umorismo amaro che fa del riso una smorfia, ma con un sincero buonumore. Quando la commedia ha bisogno di diventare seria, lo diventa con leggerezza e con amenità. Si direbbe che si riconcilia, ogni dieci minuti, con la vita, dopo averle, per un poco, tenuto il broncio. Ecco un carattere distintivo assai notevole, un senso di verità che dà piacere; anche se la commedia non ha altra verità che questa, e, invece, nell'invenzione e nella costruzione cade nell'artificio e affronta senza paura la maniera. Ma è un artificio sempre brillante.

Tilly è la commessa di un grande magazzino che, avendo una vocetta discreta, si è data al caffè concerto. Ma ha degli ottimi costumi. Intendiamoci bene: non ha una virtù ispida e schifittosa, ma un'onestà schietta e franca e coraggiosa. Ella non ignora che il teatro di varietà non è un convento e ci sta con serena festevolezza; ma sa anche farsi rispettare. Lo apprende a proprie spese il commendatore Giessug che, fattosi chiudere, con lei, dalla benigna impresaria in una saletta del palcoscenico, si prende una bottiglia di sciampagna sulla testa, quando si permette di allungare le mani. Mentre impiega le grosse artiglierie, Tilly strilla come un'aquila, provocando uno scandalo. Naturalmente l'impresaria la mette alla porta. Che farà la povera figliola? C'è una provvidenza anche per le canterine illibate, la provvidenza di Tilly e Rosa [...] i camerini del teatro, e prepara le paste e le creme per le civette. Ma a mitosi ricordi di nobiltà. È nata baronessa, ed è vedova di un colonnello. Per rievocare i tempi del suo splendore, affatica come una negra tutto l'anno e fa dure economie fino all'osso, in tal modo raccoglie una sommetta che, al venire dell'estate, le concede di andare sulla Riviera, con il suo vero nome, a fare, per breve tempo, la signora. Per l'appunto Rosa sta per andarsene a Nizza. La brava donna ha pietà di Tilly e la porta con sé. Una baronessa ha sempre bisogno di una figlia che renda più venerabile le sue [...].

Ed ecco Tilly e Rosa all'Eden Palace di una città della Riviera. La vecchia è riverita, la giovane è corteggiata. In un secondo atto, molto grazioso avvengono varie vicende: ma la più importante è questa: un professore von Werneke si innamora di Tilly, e la vuole sposare. Tilly non ha il coraggio di dirgli chi è, e perciò, sebbene gli voglia un bene dell'anima, respinge la proposta orgogliosa di averla meritata, triste di non poterla accettare. Interviene Rosa. Solo che ella adotti la sua finta figliola costei diventerà baronessina davvero. Grande gioia della ragazza, e fidanzamento, e preparativi, e poi, al terzo atto, ricevimento degli invitati prima delle nozze.

Nozze grandiose. Il professore von Werneke è imparentato con la più pomposa e ricca borghesia; e, al matrimonio, interverrà niente di meno che il ministro. Il male è che interviene anche quel commendatore Glessug, che riconosce subito Tilly e le promette di essere discreto purché ella, per l'avvenire si mostri più condiscendente del piccolo caffè concerto, dove scaraventava le bottiglie. Tilly si ribella a questo ricatto. Preferisce dir tutto al marito, sicura di essere perdonata. Ma il marito invece, va in furia e chiama i suoi bisbetici e autorevoli parenti, che trasudano indignazione da tutti i pori. Tuttavia, poiché il ministro sta per giungere, ed è necessario evitare lo scandalo, decidono di permettere il matrimonio, purché Glessug giuri che non parlerà.

Tutte queste discussioni e contrattazioni avvengono alla presenza di Tilly, in un modo così oltraggioso per lei, la ragazza perde la pazienza e manda al diavolo tutti. E poiché [...] i preziosi pizzi di famiglia che adornano la sua veste nuziale ella se li strappa di dosso, e si strappa anche il vestito, e al ministro che entra appare in camicia. Dopo avergli gridato «vada pur via, il matrimonio non si fa!», esce, così, in quel costumino leggero e trasparente, dall'albergo, tra lo stupore dei presenti. Questa scena che comincia tempestosa si chiude con una buffa invenzione, di una grande vivacità e ha strappato al pubblico ripetuti applausi.

L'ultimo atto è il più esile e debole. Non ha altro scopo che di concludere la commedia, ma non manca di particolari arguti. Tilly e Rosa, il giorno dopo lo scandalo, stanno in una cameretta d'albergo, senza denaro per pagare il conto, preoccupatissime dell'avvenire. Ma giungono lucrose profferte alla sposa che si mostrò in camicia. Un teatro di varietà le offre una scrittura, e un vecchio principe rimbecillito e milionario, chiede la sua mano. Ma Tilly spera nel suo professore; non che la sposi, ma che venga a cercarla innamorato. E' disposta a diventare la sua amante. Il professore non si muove. Manda un suo zio solenne e permaloso a offrire molto denaro perché l'ex fidanzata se ne vada per sempre. Tilly rifiuta il denaro e s'attacca al braccio del principe rammollito e milionario, e se ne va con lui, per scherno dell'uomo che ella amò, e non seppe amarla con coraggio e con bontà.

C'è un po' del melodramma qui, e c'è anche un po' del *pathos* mediocre dell'operetta. Ma la varietà dei casi, qualche cosa di insolito che c'è nel tono della commedia, la gaia simpatia che desta il personaggio della protagonista e la dignità con la quale le «situazioni» sono sempre risolte con una festosissima sorpresa, tengono il pubblico attento e lieto, e gli procurano il piacere dell'inatteso e della risata.

La signora Pavlova ha dato al personaggio di Tilly un'animazione e una precisione di tocchi pieni di gusto e di originalità. Dalla felice truccatura ai gesti graziosi e maliziosi, dalla finezza della comicità agli impetuosi scoppi d'ira, tutto in lei contribuì a imprimere unità e carattere alla figura che interpretava. Molto bene, con una tenue ed elegante linea di timidezza e di pedanteria, ha recitato il Cialente, e la signora Raspini rappresentò con bell'allegria il personaggio di Rosa. Ricordo, tra gli altri, la signora Zago, il Mina, il Geri, l'Alzelmo e il Cappabianca.

Due chiamate dopo il primo atto, cinque assai calde dopo il secondo, quattro dopo il terzo, una, non unanime, dopo il quarto.

Stasera *Eden Palace* si replica.

1927.04.01	«Il Corriere della Sera»		<i>L'incendio al teatro dell'opera</i>	Renato Simon	« <i>L'incendio al teatro dell'opera</i> » <i>dramma in tre atti di Kaiser</i>
------------	--------------------------	--	--	--------------	--

Se si vuole estrarre da questo dramma ricco di bagliori e di risonanza, si racconterà come [...] Signore francese del settecento, uno dei più dissoluti Rouès, un giorno si ritrovò, per la prima volta, in cospetto della purezza, non di una sola donna pura, ma di una schiera di fanciulle innocenti, condotte, dall'ironico capriccio di una gran dama che [...] di beffe e, nel suo palazzo, a una festa che era stata promessa galante. Nell'anima dell'uomo corrotto sorge per la prima volta, il desiderio e il bisogno della redenzione. È disposta una di quelle fanciulle, Sylvette; e, da quel momento, egli cambia vita. Ha orrore della lussuria che conduce allo sfacelo la sfrenata società del suo tempo, e stava appartato, con la sua donna, in una dolcezza austera di vita e di pensieri. Una notte, mentre egli crede che Sylvette riposi nel proprio letto, si incendia al teatro dell'Opera, dove il re, innamorato di una famosa cortigiana, da un grande ballo in costume, e tutta la folla che vi tripudia in un'orgia scintillante e soffocata, a là, nell'immane braciere. Ed ecco che corrono a dirgli che sua moglie è stata salvata dalle fiamme. Il signor X., l'autore lo chiama così, ha, dunque, la tremenda rivelazione che Sylvette era lì, tra quelle innumerevoli peccatrici, anch'ella peccatrice. Quando la donna ritorna, atterrita da ciò che ha, tutta rabbrividente di quella sua vita salvata per miracolo, egli rifiuta di credere che ella esista ancora. Non la vede, non sente; invano ella si affanna a chiamarlo, si avvinghia a lui. Quello che viene dalla colpa, dal vizio, dal tradimento, offese il fiore incontaminato che egli adorò e venerò, Sylvette per lui è morta nell'incendio. Egli lo giura e per contrapporre una realtà precisa a quella creatura viva, che con la sua presenza, distruggerebbe il suo sogno, corre tra le mura ardenti e ne estrae una morta, e la porta nella sua casa e dice: «questa è Sylvette».

Sylvette, che in questa ostinata negazione scopre l'amore che egli nutre per lei, e che ella non seppe, e arrivò a tradire, avvelenata dalla fama che il marito godeva, e dall'aria stessa di quel palazzo dove abita, tempio di ogni rito [...] vuole che egli la ravvisi, la richiami, la tenga con sé. Ma l'altro è fisso nella sua tenace volontà. Inutilmente Sylvette ricorre ad ogni arte, cerca di ferire la gelosia dei suoi sensi, gli rivela come e quanto lo ha ingannato, perché gridi, perché punisca, perché riconosca che è viva, si getta fra le braccia dell'amante col quale s'era recata al teatro dell'opera, un cantante, perché suo marito irrompa su di lei e su di lui. Nulla! Per il signor X. non esiste altra verità che quella che egli si è creata. Allora Sylvette trova modo di consacrare nel cuore di lui, quella morta che X. si è portato a casa e alla quale ha dato il nome di sua moglie. Scopre e ha il diritto di essa un famoso anello con un'incisione turpe che l'amante del re soleva portare. Il signor X., poiché non può più fingersi, in quella estinta che sia l'immagine purificata dalle fiamme di sua moglie, riconosce che Sylvette è viva, ma viva della vita mostruosa che l'ha condotta al ballo dell'opera. Ben diversa dalla candida visione che egli inseguiva con l'anima disperata, in un sogno volontario. Prenda, dunque, Sylvette l'anello, e si presenti alle tre, e occupi il posto della cortigiana bruciata, anzi la continui in modo che, veramente, ci sia nella casa del signor X, un vuoto triste, un'ombra rimpianta. «Ridammi la mia morta!» Supplica l'uomo; e Sylvette promette che lo farà; va verso il teatro che arde ancora, e, come la greca Alceste che si sacrificò perché non perisse al suo sposo Admeto, si getta fra le fiamme e vi si annulla.

Questo è il fatto; e se il dramma avesse i modi consueti e i suoi personaggi avessero la verità verosimile che di solito apparisce alla ribalta, non c'è dubbio che l'uno e gli altri sarebbero cento volte passabili di combutta per offesa alla logica e all'umanità. Ma questo non è un dramma di vita vissuta. Sarebbe però inesatto dire che ci si presentano delle mere astrazioni. C'è sempre una verità iniziale, che presto essa esce dal relativo, dall'episodio, per tendere all'assoluto. Le passioni non seguono la legge del cuore, ma si innalzano fino alla luce della fantasia. I moti dell'animo si alzano dallo sviluppo dei sentimenti, da ogni rapporto che possa frenarli, modificarli in azioni concrete e successive; e si versano e si fondono in immagini ardenti di spasimante intellettualità.

In quel clima rarefatto, nessuno dei personaggi vive insieme agli altri. Ciascuno di essi è solo; per ciò i loro atteggiamenti e le loro parole sembrano spesso in acerbo e irritante contrasto con la «situazione» che si è venuta determinando; perché tutti isolatamente perseguono la loro idea, o meglio ancora lasciano uscire, dalle profondità del loro animo tutti i fuochi dell'anima, che divampano liberi. Quando Sylvette esce dalle fiamme, è la vita totale che palpita in lei, non la vita di quel momento, non l'angoscia stupefatta di quell'attimo: ma tutte le possibilità della creatura che esiste, contrapposta al nulla della morte. Il signor X nel suo ardente desiderio di trovare un essere umano assolutamente puro, crede nel suo ideale, malgrado le recise, crudeli, oltraggiose smentite della realtà. La sua fede incrollabile nega il fatto e ammette morta Sylvette, piuttosto che ammetterla contaminata. Guai a scambiarlo per un marito che si vendica! La rivolta contro il tradimento della donna è portata in lui all'estremo. L'uomo, per negare il tradimento, nega la vita. Questa è la rappresentazione allegorica e poetica della prima straziante incredulità dell'amore offeso davanti alla rivelazione dell'inganno della donna amata. Il «non è possibile che sia vero!» che l'intimo spasimo d'ogni uomo balbetta, è stilizzato, trasformato in visione lirica, con una magnificenza superba.

Naturalmente un teatro di questo genere è potente dove dal gesto salta alla pura, densa, alata parola; e antiteatrale nei gesti dai quali questa parola si sprigiona. C'è una realtà rappresentativa, della quale il Kaiser non ha tenuto affatto conto. Non si può ridurre a semplice meccanismo tutta una complessa vita interiore, che, sulla scena, si manifesta con apparenze umane che non possono venire cancellate. Davanti a noi stanno figure di uomini; è difficile far fremere e delirare e piangere in esse dei concetti, trascurando o superando i sentimenti, disumanano i personaggi. L'equivoco sta tutto qui, che i mezzi dei quali dispone il teatro sono realistici; che realtà ci sono di vario ordine e di vario genere e di varia natura; ma, insomma, se libera deve essere la sostanza spirituale, in qualche modo la forma è incatenata all'aspetto degli interpreti, che è quello del nostro prossimo. I greci, per ingigantire gli eroi, adoperavano la maschera; il viso del semplice uomo non può essere profondato in un etere misterioso, dove la verità perde il corpo e diventa ombra. Ed è pericoloso, in ogni modo, mescolare una materia episodica a questa interpretazione scarnata della vita. Ne deriva un gioco di esseri viventi e di spiriti; ed è indicibile discernere bene gli uni dagli altri; e la realtà cerca invano di impadronirsi dell'idea che si assottiglia e perde la chiarezza; e l'idea non riesce a predominare, e inciampa a ogni passo in un ostacolo, o in un ingombro. Questo si sente nel dramma di Kaiser, dove la poesia lampeggia sempre, ma è anche sempre al di sopra delle figure che vediamo sulla scena, come una nuvola procellosa; e quelle figure, distaccate da essa, agiscono come automi che il gran vento passando alto, fa vacillare; il gran vento che sfiora le loro fronti, ma non squassa il loro cuore.

Ma, così com'è, quest'opera era degna di essere conosciuta. Amarla mi pare che non si possa, ammirarla tutta neppure e neppur credere che essa inauguri strade nuove per l'arte scenica; ma ha una grandiosità severa, un'architettura, una tragicità misteriosa un continuo ansito di elevazione, e non è macchiata mai dalla meschinità e dalla facilità.

Fu rappresentata in modo nobile e degno. Lo spettacolo fu bellissimo, per le scene, per la composizione, per l'ammirabile sobrietà degli effetti. E la recitazione era intonata al quadro, e fu piena di significazione e di ardore severo. La signora Pavlova interpretò Sylvette con tutti gli accorgimenti di un'arte animatrice, temperando con umanità le asperità degli atteggiamenti, in apparenza disumani, di questo personaggio. Il Cialente aveva una gran parte difficilissima, che recitò con quella forza espressiva e con vivo tormento di dolore. Completarono la nobile interpretazione il Mina, il Piamonti e l'Aldelmo.

Il pubblico foltissimo applaudì tre volte dopo il primo atto, quattro dopo il secondo, e furono applausi che superarono i contrasti; al terzo i contrasti furono assai più rumorosi, ma le chiamate furono ancora tre.

Oggi *L'incendio del Teatro dell'Opera* si replica.

1927.04.1-15	«Comoedia»	Anno IX	<i>Eden Palace</i>	Celso Salvini	« <i>Eden Palace</i> » quattro atti di E. Bernauer e R. Oesterbeicher
--------------	------------	---------	--------------------	---------------	--

È la storia di una canzonettista che s'è data al caffè concerto pur essendo e volendosi mantenere profondamente onesta. L'impurità dell'ambiente non ha ancora guastata Tilly, quando vediamo il commendatore Glessae deciso a far di lei la sua amante, aiutato dalla complicità della padrona del locale. Volò una bottiglia di champagne sullo sparato del seduttore. Tilly grida «aiuto, aiuto» si difende energicamente anche di fronte alla padrona che accorre, e viene senz'altro licenziata.

E la povera ragazza ricadrebbe nella miseria se non si offrisse di aiutarla e prenderla con sé Rosa, vecchia cameriera addetta alle *chanteuses*. Rosa sta appunto per partire per un misterioso viaggio in vagone letto, per la Riviera: a Tilly sbalordita ella racconta di essere la baronessa Ottenheim, vedova di un colonnello, ora decaduta, e spinta da tristi necessità a far quell'umile mestiere, due volte all'anno, però, la vecchietta si concede il lusso -con le sue economie- di passare alcuni giorni in Riviera, in un albergo sontuoso tra gente del suo rango. Per questa breve vacanza, Tilly sarà la sua figliola.

All'Eden Palace Tilly ha un immenso grandissimo successo: nessuno dubita della sua vita di ieri: ella stessa la dimentica quando cede, innamorata, alla proposta di matrimonio del professor von Wernecke. Tutto procede a meraviglia fino al dì delle nozze. Ma il caso vuole che quel giorno, tra gli invitati vi sia per l'appunto il commendatore Glessae, che riconosce nella sposa la *chanteuse* che tanto energicamente lo respinse. Egli tacerà la sua scoperta a condizione che l'avvenire lo compensi dell'insuccesso di ieri. Tilly si ribella e svela al quasi marito il suo passato: ma la confessione è accolta dalla famiglia e dal professore stesso con tanta altezzosa tracotanza, senza il più piccolo segno di generosità, che Tilly furente si strappa di dosso le vesti nuziali e, in costume assai succinto, restituisce la parola.

Lo scandalo è grande. A Tilly, rifugiata in un albergo insieme alla baronessa, si presentano impresari, giornalisti e pretendenti: tutti, fuorché il fidanzato di ieri, il solo che ella attenderebbe con ansia. Quando da questi le giunge un

assegno con l'intimidazione di allontanarsi al più presto dalla città, Tilly sconsigliata accetta la proposta di un vecchio principe che le chiede di acconsentire alla sua ultima originalità sposandolo. Il lavoro, che nel fondo ha una sostanza poco allegra, è, nei suoi procedimenti, tutto lieto e divertente. Non si può dire che ogni effetto sia scelto e misurato con lo stesso buon gusto; e nemmeno che manchino, qua e là, banali grossolanità, atteggiamenti perfino melodrammatici. Ma, tirate le somme, questa commedia senza stile, vecchiotta nel tema e al tempo stesso stranamente spregiudicata, ha un colore attraente e un'intensità comica e sentimentale destinata a ottenere sempre il successo. Molto intelligente, varia e ricca di toni, la recitazione di Tatiana Pavlova, ottimi il Cialente e la Raspini.

1928.02.24	«Il Corriere della Sera»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	Renato Simoni	<i>Fanny e i suoi domestici di Jerome K. Jerome</i>
------------	--------------------------	--	---------------------------------	---------------	---

La commedia è tenue, come tutte le commedie inglesi di mezzo foro, ma è fresca e assai graziosa, e d'una comicità rosea, senza pimenti forti, ma maliziosa con un certo candore. Nella casa dei Lord Wetherell, da varie generazioni, i servitori appartengono tutti alla famiglia Bennet. Il Bennet più vecchio è il maggiordomo, gli altri sono camerieri, cameriere, cocchieri, cuochi, sguattere. In tutto sommano a ventiquattro; e hanno lo stile grave della loro importanza, l'orgoglio della loro professione, servile sì, ma esercitata nel mondo della più pura e antica nobiltà. I Wetherell non sono molti ormai; si riducono a due vecchie timide, amabili, grinzose e linde e così uguali che riesce difficile distinguerle, e al giovane Lord Vernon che viaggia all'estero, il decoro della stirpe è soprattutto difeso gelosamente da quella dinastia di domestici puntuali, cerimoniosi ed austeri. Un giorno si annuncia che Lord Vernon tornerà in famiglia con una giovane sposa, e che questa sposa è ahimè, una delle belle fanciulle dei music halls che conquistano tanto di frequente il cuore e il nome dei baronetti inglesi. Le vecchine sono un po' spaurite dalla notizia di questo matrimonio ineguale, ma sono ottimiste e sperano bene. Invece i cupi e solenni Bennet, hanno il senso di un'irreparabile consacrazione. Quando la sposa, che si chiama Fanny, arriva, l'impressione di sgomento è ancora più grande. Il capo di Bennet, il maggiordomo, riconosce in essa la propria nipote, staccatasi dal massiccio parentado, perché, sin da bimba, era sveglia, svelta, gaia, e devastava quello zio oppressore e tutti i suoi consanguinei inamidati e immusoniti. Anche per Fanny è un'amara sorpresa trovarsi in quel palazzo, tra gli innumerevoli Bennet che sperava di non rivedere mai più. Bisogna sapere che solo entrando nella sua nuova famiglia, ella ha saputo chi aveva sposato. Lord Vernon per essere certo che ella lo amava per la sua qualità e non per la sua nobiltà e la ricchezza, s'è fatto credere un modesto pittore, e le ha detto il proprio nome, senza aggiungervi i titoli. La cara fanciulla che viene, onesta ma indiavolata dai teatri chiassosi, trema ora per la pesante tradizione che pesa su di lei e per la presenza di quei domestici, che non osano rivelare al padrone che la sposa che egli s'è scelta è imparentata coi suoi sguatterci; ma tuttavia fissano su di lei occhi feroci e minacciosi. Un servo normale sarebbe felice di imparentarsi col suo dovizioso e sfolgorante padrone; ma i Bennet considerano un lord una specie di semidio. Sembra a loro un grande onore essere i ministri umili della sua gloria, e sentono il dovere di difendere questa gloria contro ogni insidia. Perciò allibiscono al pensiero che una creatura del loro sangue abbia interrotto la linea di dame autentiche che si sono succedute nel nobile maniero. Tutto quello che possono fare è promettere, per il momento, il segreto e una certa tolleranza. Vedranno poi come si comporterà Fanny, se avrà i modi e la dignità delle vere Wetherell. Poi decideranno. Fanny ha pensieri e gesti graziosi ma sciolti. E' impulsiva, gioconda, sregolata, rumorosa; e in breve sente l'affanno e la tirannia di quei tremendi parenti, che si mostrano ossequenti alla presenza di Lord Vernon, ma che, appena sono soli con lei, la rimproverano, la umiliano. Il suo fervido buon umore, la sua calda e spensierata giovinezza non tardano però a prevalere. Ella oppone alla gelida disciplina che le vien comandata la più pungente monelleria; e tutte le volte che può, si ribella. Ma, un giorno la fa troppo grossa. Cinque dancing-girls, che facevano parte della sua equipe al teatro, vengono a trovare la compagna che è diventata gran dama, Fanny, infischiosene del maggiordomo, le riceve. Le cinque figliole irrompono chiassose, devono i buoni vini della cantina signorile, e danzano; e Fanny danza con esse, rievocando il povero e festoso passato. Il più vecchio dei Bennet non può sopportare questo orrore. E' tempo che egli rompa il silenzio che gli pesa tanto. Annuncia a Lord Vernon che vuol parlargli. Sta per dirgli la verità. Ma Fanny si fa avanti prima di lui; parla, confessa la parentela con i ventiquattro domestici. Ma, per il momento, con un gesto di grande autorità, li licenzia tutti ventiquattro. Lo scandalo è grande. Le vecchine piangono. Lord Vernon è avvilito e desolato. I Bennet sono come fulminati. Nel palazzo la notte passa piena di confusione, ma, col tornare del giorno, le cose si raggiano. Lord Vernon ama troppo Fanny per separarsi da lei. Quanto al maggiordomo, non ha più nulla da eccepire. Sua nipote ha mostrato di saper comandare; d'esser, dunque, una vera padrona. Alle vere padrone tutti i ventiquattro Bennet sono sempre felici e superbi di obbedire. La commedia è piccola, ma è leggiadra, e sopra tutto è leggiadramente sviluppata, senza colpi di scena, con finezza blanda, con particolari sorridenti, con parole vispe e gaie.

Un po' d'ironia serpeggia qua e là e va a colpire l'aristocrazia inglese; ma con tale lieto garbo che non si può parlare neppur lontanamente di satira. Le scene sono tutte di una semplicità limpida, e il sapore della comicità confina con il profumo. La commedia non ha sottintesi: è per bene, pulita e carina. Il tipo della protagonista, non è nuovo. E' la ragazza impertinente e impeccabile che si burla delle persone compassate e noiose; la monella, insomma, che alla ribalta ha sempre fortuna. Certo il teatro è andato più avanti e ha detto e ha da dire parole più importanti. Ma quando una commedia diverte, anche se sfiora il palcoscenico con passo leggero, non dobbiamo domandarle di più. Fanny e i suoi domestici fu recitata con grande eleganza con uno stile comico un po' caricaturale veramente delizioso. La signora Pavlova ha dimostrato altre volte d'essere anche un'attrice comica finissima. Ieri sera ha riconfermato, tra l'ammirazione unanime, questa sua qualità. Per Fanny trovò particolari intonazioni, invenzioni gesti d'una vivacissima e originale piacevolezza. Il personaggio, disegnato e colorito con tanto ingegnosa birichineria e con tanta gustosa animazione, ebbe un bellissimo risalto e fu seguito continuamente dalla simpatia e dall'ilarità del pubblico. Il Cialente rese con irritata e grandiosa altezzosità il tipo del maggiordomo. Il Donadio, il Piamonti, la Raspini, la Boldi e tutti gli altri recitarono in modo da dare molto carattere all'interpretazione. Il pubblico rise continuamente e applaudì due volte dopo il primo atto, due dopo il secondo e una dopo il terzo. Stasera *Fanny e i suoi domestici* si replica.

1928.02.24	«Il Sole»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	A.F.	<i>Fanny e i suoi domestici di Jerome all'Olimpia</i>
------------	-----------	--	---------------------------------	------	---

Fanny è una ragazza di «music-hall»: orfana, ha voluto fare la canzonettista per sfuggire ad uno zio pedante, noioso, rigido. Per qualche tempo, infatti, perde di vista lo zio, sua moglie e la loro progenie. Di più: incontra un giovane pittore, che l'ama e la fa sua moglie. Non bisognerebbe mai fidarsi dei giovani pittori delle commedie. Anche il marito di Fanny non è quello che dice di essere: cioè non un artista privo di mezzi, ma un ricco «lord», erede di uno dei più bei nomi d'Inghilterra. Aveva dato a credere diversamente a Fanny, per essere ben certo che ella l'amasse con cuore sincero, e non per tornaconto. Egli è felice; parte con la sposa, per presentarla a due vecchie zie zitelle che abitano in un suo castello di campagna, e per vivere con lei in perfetta beatitudine. Ma Fanny, come entra nella nuova dimora, ha un grido: riconosce nel capo cameriere il suo insopportabile zio, e poco più tardi sa che egli ha come collaboratrice l'intera famiglia. E' facile immaginare quanto succede. Lo zio pretende di fare l'educazione alquanto rudimentale della nipote: essa deve essere una vera «lady» e non una facilmente riconoscibile «girl» di caffè-concerto: nascono i primi attriti e i primi guai, che assumono proporzioni inquietanti quando il padrone del castello apprende quale grado di parentela intercorra fra il suo maggiordomo e sua moglie. I dissensi si acquiscono: sembra che Fanny debba fare divorzio e ritornare al palcoscenico. Ma l'amore vince e Fanny resterà accanto all'innamorato marito. Quanto allo zio, egli sarà più che contento di ritornare il devoto e ossequente maggiordomo, umile e fidato. Per il protocollo, però, è lieto che suo nipote gli chieda la mano di Fanny, che egli non gli aveva chiesto, ed è orgoglioso di dare il suo consenso considerando, fra l'altro, che i due sono marito e moglie da parecchi mesi.

L'umorismo di Jérôme Kappa - amabilissimo nei libri per la sua semplicità e la sua schiettezza - si appanna un poco nelle commedie: nel libro le pagine grigie si sopportano o si evitano: sulla scena l'episodio appena scolorito sembra insignificante. Tuttavia «Fanny e i suoi domestici» ha garbo e letizia sufficienti il pubblico ha applaudito due volte il primo e il secondo atto. L'interpretazione della Pavlova, del Cialente e degli altri tutti è apparsa di piacevole stile, per la misura del tono e la sobrietà. Stasera la commedia si replica.

1928.03.5-6	«Il Sole»		<i>Eva nuda</i>	A.F.	<i>Eva nuda, di Paul Nivoix, all'Olimpia</i>
-------------	-----------	--	-----------------	------	--

AmMESSO che tutti ricordino i *Maggiolini* di Brioux, non narreremo la trama di *Eva nuda* (ma perché questo titolo tanto smaccatamente quanto ingiustificatamente procace?). L'autore ci presenta Gerardo e Andreina, due creature che si sono incontrate per caso e unite per capriccio, e che non sanno separarsi. L'abitudine le tiene accanto; il reciproco compatimento; il fatto che nessun urto grave viene a risolvere con una separazione il loro legame pur precario. E continuano, così incapaci di amarsi meglio, incapaci di non amarsi più. Un amico interessato vuol distogliere Gerardo da Andreina, indurlo a sposare la figlia di un milionario. Inutile. Andreina è invitata da un altro milionario - è inverosimile il numero dei milionari che si incontrano nelle commedie - a compiere con lui un viaggio verso le Indie e verso Citera. Essa rifiuta: e annuncia a Gerardo - ignaro di dell'invito - che essa morirebbe, il giorno in cui egli la

abbandonasse. L'amico interessato non si dà pace perché Gerardo non sposa la fanciulla ricca: tenta l'ultima carta: dirà ad Andreina che il suo amante è partito per non rivederla più: Gerardo sarà in ascolto dietro una porta, per giudicare il vero effetto suscitato da quelle parole. Nessuna disperazione: calma, indifferenza: quasi letizia, perché Gerardo - afferma Andreina - è un amante insopportabile, sempre affondato nei suoi studi, inadatto a comprendere la vera anima di una donna. Poco dopo, Gerardo rimprovera con aspra ironia questo contegno ad Andreina: ma essa risponde che le era impossibile tenere uno diverso, perché non voleva e poteva mostrare tutto il suo strazio ad un uomo indegno. Già: l'amico aveva tentato di farla sua, ed era stato respinto. Un abbraccio: i due non si separeranno mai più.

Così, contro il proponimento, abbiamo raccontato la commedia. La quale, se si fa ascoltare sovente con interesse, non sa celare la sua origine derivata da repertorio: se il motivo è di Brieux, le risorse del dialogo sono di innumerevoli altri autori; il finale, con tratti più delicati, è quello del *Boubouroche* di Courteline. Nulla di nuovo, di ardito, di originale, in questi tre atti: ma una sufficiente nozione del mestiere, e alquanto furbizia. Quanto basta, insomma, per assicurarsi un esito complessivamente buono, anche per virtù di un'interpretazione piena di garbo e di intelligenza, quale è stata quella offerta ieri sera da Tatiana Pavlova, dal Cialente, e dal Donadio. Tre chiamate al primo e al secondo atto, due al terzo, fra qualche contrasto. Stasera *Eva nuda* si replica.

1928.03.06	«Il Corriere della sera»		<i>Eva nuda</i>	Renato Simoni	<i>Eva Nuda, commedia in tre atti di P. Nivoix</i>
------------	--------------------------	--	-----------------	---------------	--

Eva nuda è, viceversa, *Eva vestita*; vestita di tute le sue spontanee astuzie di tutte e sue finzioni, che non sono premeditate, ma, in certo modo sincere: anzi è *Eva armata*, che, nella battaglia di sessi, sa trar partito di tutto, anche della propria inferiorità, anche dei propri difetti.

Ecco Andreina. Era impiegata di un magazzino di mode. Ha lasciato il lavoro per cercar qualche cosa di indefinitamente migliore, cioè l'amore; grande o piccolo, non si sa mai, ma da principio si pensa sempre che sarà grande. Un giovine ingegnere, Gerardo, l'incontra, l'ammira e se la porta, per una notte, a casa. Questo Gerardo affetta una certa misoginia fatua. Le donne! Vere calamità! Sono soavissime per un'ora; ma guai se, dopo quell'ora, non si salutano tanto! Debbono darci la lieta e franca gioia dei sensi, e nulla più. Bisogna salvare lo spirito dalla loro futile e tirannica invadenza. Ad Andreina Gerardo dice: «Niente amore, per carità! Niente Legami! Trovarci di tanto in tanto per colorire di felicità un episodio senza conseguenze!». E Andreina accetta tutto questo: ma naturalmente, lo accetta con malizia. La donna più facilmente obliosa si impunta a ricordare, se la comandano di dimenticare. Gerardo vuole da lei solo fuggevoli svaghi? E siano svaghi fuggevoli.

Ma di essi ella sa, senza che sembri, preparare la continuità. Pare che non dia, al suo nuovo amante, che la spensierata bellezza; ma, tra un bacio e l'altro, svela, e subito dopo vela ancora, una parte del suo cuore, in modo da suscitare e da irritare la curiosità del suo compagno, che si crede placido e sicuro, ed è già in pericolo.

Il gioco di Andreina è questo: assicurare Gerardo, dargli la persuasione che egli, non solo non l'ama ma non la potrà mai amare. E Gerardo, superbo nella propria presunta indipendenza, si permette di parlare alla furba creatura con cinismo. Ma si lega a lei più di quello che immagina; e un giorno nasce in lui una strana inquietudine. E' geloso. Aveva sempre ostentato una grande burlesca, indifferenza per gli amanti che Andreina gli diceva di avere, e, in realtà, non aveva. Gli brillava sulle labbra un sorriso vanaglorioso, perché ella li tradiva con lui. Ma Andreina conduce le cose in modo che, improvvisamente, Gerardo sente la paura di essere, alla volta, tradito. Allora l'orgoglio del maschio si desta, e precisa, colorisce e inacerbisce i suoi sentimenti ancora incerti. E' nato l'amore. Andreina cambia subito tattica. Secondo questo amore mostrando d'esserne, anch'essa, ardentemente presa. Ella diventa la compagna più tenera, più sottomessa, più trepidante.

Stimola ed esalta così la vanità di Gerardo. Come è innamorata di lui quella donna! Egli si compiace del proprio potere, del proprio fascino, della propria olimpica superiorità di sultano adorato da un'odalisca. E non s'accorge che, sotto questa illusione di forza, c'è tutta la sua povera e sciocca debolezza di uomo, che, invece di guardare nel fondo dell'anima femminile, si bea nel lasciarsi contemplare. La debolezza è questa, che anche quando la certezza d'essere amato e la monotonia della convivenza gli fan sembrare meno attraente dell'amore e meno preziosa quell'amante, trema in lui l'ansia di ciò che avrebbe, di Andreina, se egli la lasciasse. Il cuore dell'infelice sarebbe certo spezzato. Eva si serve, inconsciamente o consapevolmente, anche di questa onesta preoccupazione, maschile, per vincere sempre di più. Ma un amico di Gerardo si prende la scesa di capo di illuminare il caro ingenuo. Gli suggerisce uno stratagemma. Finga di partire, per sempre; e, nascosto dietro un uscio, ascolti che cosa dirà Andreina. Andreina accoglie la notizia della diserzione del suo amante con un po' di dispetto, ma, in complesso, con serenità. Si rassegna subito. Dichiarerà che Gerardo non valeva gran ché. Era un uomo mancato. Averlo perduto non è una disgrazia. Del resto, ella ha nella borsetta la lettera d'un corteggiatore che le fa offerte scintillanti. Accetterà quelle offerte. Il povero

Gerardo, che temeva disperazioni e deliqui, quasi quasi una morte di crepacuore, ha da faticare a reggersi in piedi lui. Lo svenimento, se mai, sarà tutto suo. Naturalmente, la sazieta, la svogliatezza se ne vanno. Ciò che è ben nostro ci interessa fino a un certo punto, ma corriamo sempre dietro a quello che stiamo per perdere. L'ingegnere ora non ha che un pensiero: rinfacciare alla perfida donna la sua falsità. E la perfida donna gli risponde con calma. Ha preso sul serio le sue parole? Esse le furono strappate dall'ira, dal puntiglio. Va a finire che Gerardo se la tiene com'è, dopo aver avuto la prova che ella lo ama molto relativamente. Se la tiene per abitudine, se la tiene, non tanto perché vuole che sia sua, quanto perché non vuole che sia d'altri. Ed ella, trionfante ancora una volta, riprende il posto di padrona nella casa: ma ripone la lettera dell'adoratore dalle offerte stupende, perché non si sa mai...

La commedia è difficile e agile di fattura. Va avanti sul filo del dialogo, con elegante e ameno equilibrio. Non dice cose nuove; o, per lo meno, la rappresentazione del suo contenuto ironico si ricongiunge ad altre rappresentazioni di donne bugiarde e di uomini creduli, pomposi e imbecilli. Ma in Andreina c'è in meno la perfidia. Bugiarda ella è, ma per una specie di adattamento alla realtà dell'amore. Il vario colore che assume la sua anima è mimetismo, i suoi atteggiamenti non sono stratagemmi di guerra, ma spontanee azioni e reazioni, create appunto dallo stato di guerra. Ella è sempre sincera. Se mai, non è sincera la commedia, che è spiritosa, piena di punte, di finezze, di saporetti e di sorrisi artificiali. L'autore per scrivere un piacevolissimo dialogo che ha suscitato una continua ilarità, ha prestato ai suoi personaggi parole che non sono loro. Ad Andreina specialmente. Andreina è una piccola donnina, un'impiegatuccia sensibile, amorosa e furba. Quello che ella fa è graziosissimo; ma quello che ella dice è ancora più grazioso; troppo grazioso per lei.

Quando la figlia d'Eva e il suo amante si trovano di fronte, comincia un duello verbale raffinato, cauto, d'una sapiente e snella falsità. Andreina gioca col fioretto con perfetta maestria. Quella *grisette* ha, nel linguaggio, la preziosità di una gran dama civetta e colta, che sa sempre dare una risposta brillante, con una cerebralità cauta ed esperta. Niente la nudità di Eva! L'anima di Andreina è tutta adornata di nastri e pizzi e piume e gale! La commedia sarebbe stata ben più originale, se l'autore avesse portato il suo fondo alla superficie, se avesse scritto le parole di una donna, e non gli smalzati discorsi di un'attrice. Questa esteriorità lucente ed attraente, questa teatralità leggera e profumata, questo ricamo della forma, sforzano non poco l'umanità dei personaggi, e li tengono a mezz'aria tra una verità leziosa e una garbata caricatura; e danno alla commedia qualche prolissità, perché la ricerca dell'effetto si prolunga oltre la necessità del dialogo. Forse una commedia simile non poteva essere tutta comica; e invece l'autore tutta comica l'ha voluta. Fattura eccellente; ma la nudità di Eva non è che un décolleté ampio sì, ma che non rivela tutto il corpo e la dolce pelle che so vede, figura e splende soprattutto nella luce dei salotti.

Con una grazia veramente squisita la signora Pavlova ha interpretato Andreina. Una comicità tenue e tenera, tutta personale e originale dove l'invenzione dei freschi e arguti particolari era continua, ma tale che l'unità complessa del personaggio ne risultò più chiara e più bella. La sua fu una ricerca ingegnosa di finezze psicologiche e una fragile perfezione di espressione. Il Cialente recitò con una serietà a fondo gaio, assai piacevole; e il Donadio disegnò una figura di scroccone svaporato con un gusto e uno stile eccellenti.

Due chiamate dopo il primo atto, tre dopo il secondo e due, non una mini, dopo il terzo.

1928.03.26- 27	«Il Sole»		<i>La moneta falsa</i>	A.F.	<i>La moneta falsa di Gorki, all'Olimpia</i>
-------------------	-----------	--	----------------------------	------	--

In questo dramma esistono solo due fatti limpidi, comprensibili, constatabili all'evidenza da chiunque: primo: l'orologiaio Jacoliev ha in Paolina una seconda moglie dal passato tempestoso; la loro esistenza in comune è un alternarsi di alterchi e di ingiurie: ma in cambio si viene a conoscere con certezza che Paolina, dopo un ultimo scambio di insulti e di maledizioni, si è suicidata. Secondo: l'orologiaio Jacoliev ha una figlia, Natascia: figlia della prima moglie: Orbene Jacoliev, che decisamente non è un uomo fortunato, una sera è informato da Natascia stessa che egli non è suo padre, e che questo attributo spetta invece a un vecchio signore, nella casa del quale egli vive con i suoi, e con un incredibile numero di congiunti. Quali funzioni abbiano costoro è arduo presumere. Facciamo via via la conoscenza di un rappresentante di macchine da cucire che non deve concludere affari molto lucrosi, portato com'è dal suo temperamento alla ragionante filosofia pessimistica; un pazzo, o quasi, che non ha alcuna ragione d'essere nel dramma, all'infuori di quella di rappresentare l'immane pazzoide del teatro russo; due o tre comari cocciute e pettegole; qualche altra comparsa. Si parla sovente anche di una moneta falsa - evidentemente quella che presta il titolo ai tre atti - ma si ignora per quali necessità. Questo dramma non ha la cupa potenza dell'*Albergo dei poveri*, né la profondità d'indagine dei «Piccoli borghesi»: è un quadro di tinte neutre, composto di elementi incongruenti, oscuro e senza virtù di suggestione. Ne è prova il fatto che i suoi protagonisti impiegano tutto il loro tempo ad angosciarsi, ad

affrontarsi con ogni acrimonia di parole e di gesti, senza riuscire a commuovere di tanto. Il pubblico, dopo aver applaudito tre volte, il primo e il secondo atto, ha contrastato alla fine un debole applauso.

L'interpretazione è stata notevolissima per ricerca e per risultati, da parte di Tatiana Pavlova, del Cialente, del Donadio, della Maltagliati, del Mina, degli altri tutti.

Stasera *La moneta falsa* si replica.

1928.03.27	«Il Corriere della sera»		<i>La moneta falsa</i>	Articolo non firmato	<i>La moneta falsa. Drama in tre atti di M. Gorki</i>
------------	--------------------------	--	------------------------	----------------------	---

Il dramma ha avuto successo. Una recitazione carica e composta, distribuita e intonata nel quadro vario e mutevole, tutto ombre e luminosità; il disegno preciso di ciascun personaggio e quell'atmosfera strana e raccolta in cui si respira l'intimità della casa e insieme la sfacciata malignità della strada, hanno dato al nuovo dramma del Gorki il giusto rilievo. La Compagnia Pavlova ne ha messo in valore i motivi più nascosti e confusi. Lavoro senza vero protagonista, è apparso espresso in un'armonia di toni, di gesti e di colori.

Tre chiamate hanno accolto il primo atto, quattro calorose il secondo e una il terzo che invita lo spettatore a riflettere, interrompe il corso degli avvenimenti e lo sviluppo delle passioni e non conchiude, ma propone un quesito. Anche questo terzo atto è vivo e palpitante come i primi due e il gioco delle luci e delle oscurità, nelle anime e sulla scena, scompone e ricompone i motivi e riassocia i fili e li scioglie con l'arte propria del Gorki dell'*Albergo dei poveri*. Giustappone egli scene e scenette, episodi e incontri, amori, e odi, intrecciandoli, troncandoli sul nascere per riprenderli più tardi sempre vigile dei caratteri e delle caricature, con il metodo, in fondo, della vita stessa, nella quale raramente un colloquio comincia, si svolge e finisce con la logica e la premura della convenzione teatrale.

Anche in questo dramma il Gorki ha posto in scena povera gente. La miseria materiale e morale è il suo motivo preferito. Nella miseria l'uomo è più vicino alla sua vita istintiva e perciò più evidente è la sua sagoma. I personaggi hanno così, la vivezza della macchietta, ma sono qualcosa di più di questa per l'umanità che li fa parlare. Ciascuno ha un suo mondo grezzo, violento, e vi si muove come in una gabbia e riduce la vita alle proporzioni del proprio cervello limitato e delle proprie sofferenze. Nomina spesso Dio; non come un rifugio in un cielo più vasto, ma come un potentissimo commissario di polizia che s'ingannerà poi a suo tempo. Il vero e il falso hanno uguale valore per essi, purché nessuno sappia distinguere l'uno dall'altro. Ingannare e ingannarsi è il destino e la fatica degli uomini il male, se fatto in modo da non recar danno e da tornar utile, è la stessa cosa del bene. La felicità, la ricchezza, l'amore: l'illusione per la povera gente. Moneta vera o moneta falsa, che importa, quando l'una e l'altra sono così somiglianti da impedirne la scelta? E tra gli uomini, come discernere i veri dai falsi?

Questo si dice attraverso le scene del dramma. Questo il pessimismo che lo informa ma che non gli toglie calore di vita. Drammatica è la sua vicenda principale e ardenti i personaggi che la soffrono. Jacoliev ha sposato Paolina. L'ha raccolta dal banco degli accusati. Era imputata d'aver ucciso la sua creatura. E non era vero. Era nata morta, la disgrazia. Il padre era un tipaccio che aveva piantato in asso madre e figlia. E Jacoliev, brutto sudicio e guercio, s'era intenerito della bella giovine e se l'era condotta a nozze. Chissà, forse per buon cuore, forse per qualche suo torvo proposito. E l'aveva portata alla sua casa, una sorta di stamberga che aveva sulla strada la bottega degli orologi e, dentro, alcune stanze ch'egli subaffittava. Perché il padrone era il vecchio e brontolone Kemscoi, giudice e conciliatore; il quale oltre a essere il padrone di casa era anche il padre di Natascia, una pallida e bionda ragazza, che passava invece per figlia dell'orologiaio Jacoliev. Passava ufficialmente, perché in realtà tutti sapevano ch'era una finzione... Moneta vera, moneta falsa, che importa se nessuno la distingue?

Ma in questo caso tutti conoscevano i rapporti di famiglia e sogghignavano. Paolina pativa in silenzio. Raccolta dalla strada, aveva trovato un tetto e pareva lo tenesse caro come un rifugio. Ma diventava ogni giorno più pallida e quell'omaccione ruvido e irsuto vicino, pareva l'orco accanto alla colombella. Veramente Paolina si rifaceva, nel suo segreto, la vita? O in mezzo a quell'atmosfera corrotta scrutava sottocchi l'occasione di spiccare il volo? Moneta vera o moneta falsa, che importa?

Il falsario autentico però a un certo punto interviene. Alla fine del primo atto, quando tutte le varie figure e i vari figure si sono presentati coi loro tratti caratteristici, ecco Stogov entrare prendere in affitto una stanza e proporre al vecchio Jacoliev un losco affare di monete d'oro false. Jacoliev, che già si diletta di traffici equivoci acquistando da una megera oggetti di dubbia provenienza subito si accende all'idea. Monete d'oro! Se non fosse per timore della polizia si intenderebbe subito con Stogov. Tentenna per il pensiero della galera. L'altro insiste, insinuante: ha mire diverse. E' venuto sopra tutto per ritrovare Paolina: non può vivere senza quella donna che un giorno ha abbandonata tra le mani dei poliziotti. Paolina non vuole vederlo; ha accumulato tanto odio da morirne. Vuole a qualunque costo liberarsi delle

sue minacce. Chiama la sera stessa Jacoliev e gli dice tutto: chi è Stogov e che cosa pretende. Ma il marito è troppo abbagliato dallo scintillio delle monete d'oro: non può scacciare Stogov. E l'infelice Paolina invano supplica e minaccia: Jacoliev è già schiavo del denaro promesso. Non le rimane di uccidersi...

Basta far balenare agli sguardi degli uomini una parvenza di felicità perché questi ne restino abbacinati. Jacoliev contemplava l'oro: e gli altri della locanda sognavano il fantasma di un'eredità che un pazzoide, tale Lusghin, aveva agitato in uno dei suoi allucinati discorsi nella penombra della stanza. Vera o falsa l'eredità, che importa se per un poco a tutti pare vera? Poi il disinganno sarà tragico per gli aspiranti all'eredità e per Jacoliev. Paolina si getta sotto al treno e Lusghin prorompe in parole che non lasciano più dubbi sullo stato sconvolto del suo cervello. Tutti i frammenti si collegano in questa corsa verso l'oro e gli orpelli, verso l'inutile miraggio.

Ma non s'ha di fissarsi in questi significati che ronzano nel dramma e affiorano e danno alle scene, specialmente del secondo e del terzo atto, risonanze lontane, Se mai, valgono talvolta ad annebbiare il quadro come avviene alla fine. Il dramma è denso di vibrazioni all'infuori di questo tormento spirituale. Se non ha la potenza dell'*Albergo dei poveri*, per citare il più noto, ne ha la spontaneità e l'abilità pittorica. Malinconico nel suo complesso, nei particolari d'una franca e robusta freschezza. Non apre esso uno spiraglio di luce, ma offre nella desolazione della vita, ameno la fede nell'arte.

Tatiana Pavlova ha disegnato di Paolina una figura mite e rassegnata, rivelandone l'umanità con un vibrante impeto al second'atto e ricomponendone la desolata mestizia in un'espressiva e muta sobrietà dolorosa al terzo. Il Cialente è stato un Lusghin efficace. Il Donadio ha dato a Jacoliev una maschera d'effetto e una recitazione piena di colore, Una drammatica Natascia la Maltagliati e precisi il Mina, l'Anselmo, il Piamonti, la Raspini e gli altri tutti. Stasera il dramma si replica.

1928.04.05	«Il Corriere della Sera»		<i>La parigina</i>	Renato Simoni	<i>La parigina di Decque all'Olimpia</i>
------------	--------------------------	--	--------------------	---------------	--

Andrea è tre volte disgraziato: è cieco da molto tempo; possiede una moglie bella, Anna; ed ha un amico, Stefano, che vuole portagliela via. Questo Stefano è una canaglia: non contento di corteggiare Anna, turba con ipocrite dichiarazioni d'amore l'anima verginale della di lei sorellina.

Fortunatamente, non riesce a nulla. Ed è forse per vendicarsi dei molteplici rifiuti che egli compie un'azione ancora più ignobile delle consuete. Dice ad Andrea: - Tua moglie ha ventott'anni ma ne mostra quaranta, tu la credi bella e seducente, ed è vecchia e brutta, smunta e sfiorita. Andrea si sente morire: egli non vive infatti che per la gioia di sapersi vegliato e amato da una donna che illumini il suo buio infinito con la sua lucente bellezza, la stella sul pozzo. Roso dal dubbio, torturato dal desiderio di sapere la verità vorrebbe affrontare un'operazione chirurgica che gli concedesse di vedere il volto di Anna; ma le probabilità di guarigione sono minime, quelle di aggravare il suo stato, molte. Egli rinuncia all'operazione, ma non si dà pace. Chiede a tutti, gli amici, ai conoscenti, se Anna sia giovane e bella: tutti gli rispondono sì, e crede che lo ingannino per pietà. Infine, nascosto dietro un paravento, egli sorprende un'ardente richiesta d'amore di Stefano ad Anna. La più definitiva prova dell'infamia dell'amico e della bellezza della sua sposa. Anna abbraccia Andrea piangendo di felicità.

I tre atti hanno avuto accoglienze contrastate. Due chiamate al primo atto, fra qualche dissenso; silenzio e zittii al secondo; tre chiamate, ancora fra dissensi, al terzo, derivati da un motivo non certo nuovo nella letteratura, hanno uno svolgimento non sempre logico, un linguaggio alquanto tradizionale, e una tecnica di scarsa esperienza. Il tema romantico trova qua e là qualche tocco efficace, qualche parola di elementare umanità, che non falla il segno; ma sono brevi lampi, bagliori: nell'insieme, la commedia è greve e plumbea. Tatiana Pavlova, il Cialente, il Donadio e la Maltagliati riuscirono sovente a infondere vita con una recitazione convinta e appassionata, facendosi apprezzare assai. Stasera replica.

1928.06.05	«Il Corriere della Sera»		<i>Giochi di prestigio</i>	Renato Simoni	<i>Giuochi di prestigio 3 atti e un prologo di K. Goetz all'Olimpia</i>
------------	--------------------------	--	----------------------------	---------------	---

Bella commedia, bella di osservazione, bella di composizione e bella di suo perché la sua apparente finissima comicità, quell'ironia dell'espressione in un'opera che vuole essere spregiudicatamente obiettiva, significano, invece, la presenza, il commento e forse la malinconia dell'autore. Sotto ogni parola bene scelta, premeditata, messa al suo posto con un gusto psicologico e un talento teatrale rari, c'è una verità umana che, per non rivelarsi disperata, si

atteggia a cinica. Senza nessuna ragione al mondo, per uno di quegli accostamenti che lo spirito fa, immaginando affinità che probabilmente non ci sono, Enrico Becque, il Becque della *Parigina*, mi ha fatto spesso pensare al Baudelaire. Questi due uomini non hanno nulla in comune, anzi sono lontanissimi l'uno dall'altro, nell'arte come nella vita, dove il dandismo dell'autore dei *Fiori del male* fu assolutamente il contrario della povertà irritata e vendicativa del commediografo, roso e tormentato da un acro eczema; ma questa Clotilde, questa donna che inganna contemporaneamente il marito e l'amante, e, per ritrovare la regolarità morale, torna ad essi, e se li tiene tutti e due, deliziosamente bugiarda per bisogno di libertà, e per curiosità di piacere, e, con tutti e due, nello stesso tempo sincera, per una certa bontà accomodante che c'è in fondo al cuore di tutte le donne, mi pare la traduzione in prosa viva di certe figure femminili impassibili e distruttive della poesia del Baudelaire.

La parigina, dopo tanti anni, non è invecchiata, appunto perché non è una commedia nudamente verista. C'è nella sua fattura, nel disegno dei personaggi, nel dialogo, qualche cosa di più della semplice realtà un po' di caricatura, un po' di smorfia, un po' di riso beffardo, un po' di pianto amaro, un difficile artificio, dunque, un'interpretazione del vero, la fantasia mista all'osservazione, e una grazia forte e acerba di cesellatura del metallo della parola precisa e tagliente. Perciò la commedia resiste al tempo: è diventata classica senza cessare d'esser contemporanea, ché la forma, di eccellente lavoro, non avvizzisce nel contenuto.

Ieri sera, recitando questa commedia, che si può veramente chiamare un capolavoro, la signora Tatiana Pavlova ha dato una nuova splendida prova dell'originalità e della bellezza della sua arte, la sua interpretazione di Clotilde è di una lievetà femminile e d'una intensità psicologica ammirabile.

Sulla crudeltà inconscia del personaggio, sulla sua perfidia che non è che egoismo protettivo, la comicità era come un profumo. Il pubblico l'applaudì ripetutamente, in modo speciale e con particolare calore dopo il secondo atto.

1928.04.03	«Il Sole»		<i>La stella sul pozzo</i>	A. F.	<i>La stella sul pozzo di A. Cecchi all'Olimpia</i>
------------	-----------	--	----------------------------	-------	---

E' una commedia divertente, che tiene sospesa continuamente l'attenzione del pubblico, come se fosse il dramma complesso e oscuro che per un po' finge di essere; ma anche quando spiega apertamente il suo senso, burlesco più che satirico, anche quando ha mutato, con lesta giocondità, un paio di volte le carte davanti a noi, la nostra curiosità non è diminuita; e, tra una risata e l'altra, si sta ad aspettare, la soluzione, non ben persuasi che, improvvisamente, il giuoco non possa diventar di nuovo serio.

Il fondo dell'invenzione non è agile e saporito come le premesse e come la forma; ma alla conclusione si arriva attraverso un gran numero di astuti inganni, ciascuno dei quali si risolve in aperta comicità.

Raccontare questa commedia è difficile, perché essa è fatta soprattutto di brillanti particolari.

Quando si alza la tela, un direttore di un teatro, alla vigilia del fallimento parla della solita crisi con un attore, un critico, un autore, un signore del pubblico e la bigliettaria. Quali sono le cause dello scarso interesse che suscita l'arte scenica? Ciascuno dice la sua; e sono pareri gravemente buffi. La conclusione è che ci vorrebbe una bella commedia. Oh se si potesse recitare un lavoro del grande commediografo straniero Miranteller! Sarebbe la salvezza! Il lavoro di Miranteller, dice l'autore, l'ho io: mi fu affidato dal celebre scrittore perché lo traducessi.

Gioia del direttore, stupore degli altri. Presto; presto, si legga questa commedia! L'attore apre il copione e comincia: «Atto Primo; Scena Prima» Ma, mentre la descrive ecco essa si compone davanti ai nostri occhi. Sparisce il lettore, sparisce il suo piccolo pubblico, e la commedia è già in azione.

Ed è un tremendo dramma giudiziario. Siamo alla vigilia di un processo clamoroso. La bellissima Agda Kerlut corre il rischio di rimetterci la testa. Ella è accusata di uxoricidio. Pare che abbia annegato il marito. Le prove che si accumulano contro di lei sono schiaccianti. Alla vigilia del dibattimento il Presidente parla, nella propria casa, con l'amico Lindboe, della sicura colpevolezza di Agda. Ma appare un misterioso uomo, e annuncia che fra poco, il signor Presidente sarà ammazzato. Brivido di paura! Si sente che un avvenimento fosco sta per accadere. Da chi sarà ucciso l'egregio magistrato? Lo sconosciuto grida: «da questo amico che vi siede accanto, dal signor Lindboe». Lindboe, pallido di sdegno, - o di paura? - protesta; ma lo sconosciuto s'avventa su di lui e gli trae di tasca lettere, armi, tutte le prove d'una fredda premeditazione di omicidio. Il Presidente è fuori di sé: il suo più caro amico voleva accopparlo! Ma qui l'ospite ignoto sbotta in una risata. E' stato uno scherzo! Io - dice - sono un illusionista, do spettacoli nei teatri e nei circhi, le carte, le armi le ho messe con le mie mani esperte, nelle tasche di quel signore, al solo scopo di mostrarvi che si fa presto a creare un'evidenza di colpevolezza. Le prove che stanno contro Agda Kerlut sono abbaglianti come questa che vi ho presentato io, ma non sono né più serie né più fondate. Così da un inizio di dramma quasi da Grand Guignol, si balza d'un salto nell'ilarità. Il Prestigiatore, dopo questo primo gioco, continua a farne per tutti i tre atti. Si dichiara senz'altro autore dell'assassinio che condurrà l'indomani alle Assise Agda Kerlut. Arrestato

subito, libera i polsi dalle manette, e ammanetta invece la guardia che l'ha preso. Poi, libero e disinvolto, se ne va, promettendo di intervenire al processo.

Il processo ha luogo nel secondo atto. Agda Kerlut, con molte lagrime, ma con una causticità pronta, lucida, dignitosamente amena e pudicamente sfrontata, resiste a tutte le accuse, mentre, non solo il suo difensore, ma i giurati e lo stesso Pubblico Ministero sospirano per lei. Quello che si svolge alla ribalta di un processo assai curioso. Ha le più serie apparenze di verità; ma a questa verità, viene data, ogni tanto una spinta, in modo da farla barcollare un poco ubriaca; poi la spinta diventa un urto violento, sì che essa è costretta a fare le più paradossali capriole. Le circostanze che accompagnarono l'inesplicabile delitto sono contrarie all'accusata se le esamina il Pubblico Ministero, favorevoli a lei se le analizza il difensore. Qui il sale e il pepe non sono peregrini; ma il gioco scenico è felice. La parodia bonaria trova particolari spiritosi e il dialogo assume un lieto piglio caricaturale. Il misterioso signore, che ha preso il nome di Peer Bill, si avvanza e si dichiara, per la seconda volta, colpevole. Sorpresa incredulità; impassibilità dell'imputata; gioia del suo difensore. Sì, Peer Bill ha ucciso il marito della signora, che era pittore, per amore di lei. Qui il Pubblico Ministero comincia a diventare acidamente geloso di Peer Bill e, con disprezzo lo proclama un millantatore. Schermaglie, discorsi, clamori; non si sa più a chi credere. All'imbarazzo dell'accusata, che è quasi una confessione? A Peer Bill che par tanto sincero? Il sipario cala lasciando il problema insoluto.

Al terzo atto sappiamo che Agda Kerlut è stata assolta. Anzi, ha invitato a cena il Presidente, il Pubblico Ministero e l'avvocato difensore; e al Pubblico Ministero, che le fa la corte con una certa acredine di funzionario sconfitto, confessa, tra un sorriso e una civetteria, che sì, ella è veramente l'assassina che egli pensa. Si ricomincia dunque? No, si devia. Giunge la notizia che Peer Bill è scappato dal carcere. Eccolo, è qui, viene a pranzare anche lui. Ma prima svela il mistero. Il pittore Kerlut, annegato, e Peer Bill, annegatore, sono la stessa persona. Agda non voleva sposare Peer, mezzo saltimbanco, sebbene lo amasse. E il mezzo saltimbanco s'è messo a fare il pittore, cambiando nome. Poi son successi tanti casi complicati, una gita in barca, un treno preso per un altro, un viaggio involontario, un'assenza prolungata, una presunzione di morte, un'imputazione di uxoricidio, Ma sopra tutto la vendita larga e lucrosa dei quadri del pittore creduto morto, che, da vivo, non aveva trovato mai un compratore. A questo punto la scena si oscura, anzi si dissolve, e appaiono ancora il direttore del teatro, l'attore, l'autore, il critico. La commedia si giudica variamente. Finché la credono di uno scrittore celebre, tutti l'ammirano; ma quando il povero autore, che s'era fatto passare per traduttore, confessa che, invece, essa è tutta sua, l'opera è disapprovata da tutti. Per essere rappresentato, l'autore decide di imitare il protagonista del suo dramma: di assassinarsi.

Tutte queste cose dilette e insensate, ironiche e spregiudicate, non contano come frammenti di una storia. L'azione non vuole avere né capo né coda. Procedo per gherminelle, per capovolgimenti, ed è più festosa e immaginosa nei suoi sviluppi che nella spiegazione finale di questo castello di spiritose bugie, E' mancata a Kurt Goetz una felice invenzione risolutiva, l'ultimo giuoco di prestigio. Perciò il terz'atto ha soltanto una comicità di dialogo ma non una scaltra originalità di contenuto. Tuttavia la commedia, per quella fusione di truce e di grottesco, per la derisione che profonde di qua e là, senza una meta definita, prendendosela, con matto disordine, col teatro vecchio e nuovo, coi processi celebri, con la relatività dei nostri giudizi, è stata fino a quel momento, sì allegra che le possiamo perdonare questa fretta spedita e sommaria della conclusione.

Il pubblico ha ascoltato Giuochi di prestigio con molto piacere, e ha applaudito quattro volte dopo il primo atto, tre dopo il secondo, due dopo il terzo. Bellissima fu l'esecuzione, per la fusione serrata leggera e artisticamente colorita della recitazione per la giustezza dell'intonazione comica, per la copia dei particolari umoristici. La signora Pavlova emerse fra tutti gli interpreti per la grazia elegante della comicità, una comicità raggiunta talora attraverso le lagrime dove la verità e la beffa della verità si fondevano con grande finezza. Ottimi tutti gli altri attori, il Cialente, spigliato e vivace. Il Donadio, il Mina, il Piamonti, il Geri, l'Anzelmo. Come sempre, la messa in scena notevole per il buon gusto e il carattere appropriato allo stile della commedia.

Stasera, *Giuochi di prestigio* si replica.

1928.06.22	«Il Sole»		<i>La livrea del Signor Conte</i>	A. F.	<i>La livrea del signor Conte di De Croisset all'Olimpia</i>
------------	-----------	--	-----------------------------------	-------	--

Il «Signor Conte» più volte milionario si trova completamente rovinato da una speculazione di borsa e non sa come uscirne. La signora Contessa invece di preoccuparsi, afferma: - lavoreremo. Già: ma in quale modo? Semplicissimo: un ex croupier propone al signor conte una brillante posizione di direttore d'albergo: più tardi, il direttore diventerà conscio e infine proprietario. Il conte - quasi fosse un protagonista d'operetta - accetta la proposta e l'esperimento si inizia in un «palace», di recente creato in una grande stazione climatica invernale. La Contessa deve - per necessità

- fingere di non conoscere il marito: suo compito è animare le sale dell'albergo di liete conversazioni e di amabili danze. L'incarico può riuscire piacevole, ma diventa sgradito quando fra i clienti dell'albergo, appare un losco individuo del mondo bancario: precisamente quello che ha rovinato il conte con un artificioso ribasso di azioni in borsa. La moglie del tristo figuro in breve tempo vede sparire i suoi costosi gioielli: la Contessa se ne dispiace, per il buon nome dell'albergo; il Conte invece se ne rallegra, quasi si trattasse di una sua vendetta personale. Conclusione: castigo del malvagio, e trionfo e felicità - amorosa e pecuniaria - del principale personaggio della commedia. Come dovevasi dimostrare.

Questi tre atti di Francio De Croisset partono da uno spunto piacevole, sebbene non nuovissimo: ma non sanno procedere di molto oltre lo spunto. L'autore di «Fuoco sotto le ceneri» non vi ha ritrovato la sua migliore vena, il suo più scintillante spirito. La fattura della commedia è facile, sommaria, quasi per una deliberata volontà di evitare uno sforzo qualsiasi. Così si giustifica il successo, decoroso ma non caloroso, di ieri sera due applausi dopo ogni atto. Il pubblico - che ha mostrato talora di divertirsi - ha assai apprezzato l'interpretazione, di fini intenzioni ironiche, di Tatiana Pavlova, e la franca recitazione del Cialente e del Donato.

Stasera *La livrea del signor conte* si replica.

1928.06.26	«Il Sole»		<i>Io non vi amo</i>	Articolo non firmato	<i>Io non vi amo all'Olimpia</i>
------------	-----------	--	----------------------	----------------------	----------------------------------

Non è piaciuta ieri sera la nuova commedia in tre atti di Marcel Achard *Io non vi amo*. Si tratta di una povera grigia cosa, antica nella forma e nella sostanza: il pittore Cadet, protagonista, dopo aver vissuto con una buona e docile Lucia, modesta nei pensieri, nelle vesti e nei sentimenti, ritenta l'esperienza con Florence, una donna di lusso, che possiede dei ricchissimi gioielli e un ricchissimo amante. Prima, Cadet era felice, ora è infelice; ma, non pago di esserlo, si distrugge nel chiedersi perché lo sia. In fondo, Florence non lo ama - e infatti non rinuncia all'altro generoso amico - ed egli non ama Florence. Così, trascorrono l'esistenza nel tormentarsi a vicenda. Ecco tutto quanto esiste in questa commedia, che non possedeva alcun titolo particolare di merito per venirci regalata. Il pubblico mormorò e zitti; un debole applauso dopo il secondo atto rimeritò l'intelligente recitazione della Pavlova, del Cialente e del Donadio.

1928.06.26	«Il Corriere della Sera»		<i>Il vascello fantasma</i>	Renato Simoni	<i>Il vascello fantasma Tre atti di R. Lothar e O. Ritter all'Olimpia</i>
------------	--------------------------	--	-----------------------------	---------------	---

La «Città di Quebec» vapore che di solito non trasporta che merci, deve accogliere a bordo alcuni passeggeri, perché il piroscafo sul quale dovevano viaggiare ha subito un'avaria. A questi passeggeri: tocca una bizzarra avventura: essi hanno imprudentemente pronunciato il nome d'un pirata cinese che infesta i mari e cola a picco tutte le navi, imprendibile sempre, e divenuto quasi leggendario, come il vascello fantasma.

Ecco che l'averlo nominato porta sfortuna. La nave del corsaro appare sull'orizzonte. Grandissimo terrore di quei poveri viaggiatori, comitiva stridente di uomini e di donne. Il capitano della «Città di Quebec» dichiara che, per tentare di salvare le vite che gli sono affidate e la propria, parlerà col crudele affondatore. Difatti, mette in mare una scialuppa e si dilegua nella nebbia. Torna più tardi, apportatore di una curiosa e minacciosa notizia, il cinese lascerà passare il piroscafo, se una fanciulla, veramente immacolata, acconsentirà ad essere sua. A bordo, signorine ce ne sono quattro: una lo è per l'inclemenza dei casi. Ha sposato proprio la mattina. È in viaggio di nozze, e il pirata è intervenuto troppo presto. L'altra deve confessare che non può vantare il candore dell'ermellino. La terza è piuttosto matura. La quarta Rebecca è vispa, leggiadra, graziosa, e appena imbarcata si è innamorata di un ufficiale, il quale sarebbe felice di corrispondere, se non fosse fidanzato con la figliuola del capitano. Le offribili al pirata sono, dunque, soltanto tre. Quale di queste tre pulzelle autentiche sarà esposta al minotauro? La discussione è pepata, e l'intervento dei parenti la rende più viva e più comica. Vi sono varie e continue oscillazioni d'opinioni. Prima le tre Ifigie esitano sbigottite; poi, a gara, si offrono per il sacrificio. Una decisione è impossibile. Bisognerà lasciar fare al cinese. Le tre agnelle sono chiuse nelle loro cabine ad aspettare che, nelle tenebre, giunga il pirata e scelga. I parenti delle vittime tra i quali c'è il marito soltanto di nome della giovine sposa, sono a loro vota messi sotto chiave, perché il demonio giallo ha dichiarato che non vuole incontrare nessuno.

Passano le ore ansiose e spunta il mattino. A quale delle tre sarà toccata la sciagura? Tutti le interrogano trepidanti. La vecchia zitella si dichiara incolume. La sposina altrettanto. Rebecca, invece, confessa con maggiore tranquillità che è

stata la prescelta. Chiede di restare sola col capitano e con l'ufficiale, del quale si è invaghita. Al capitano dice: «io mi sono sacrificata per la comune salvezza. Ora sono disonorata. Domando un risarcimento di danni; cioè un marito». Il capitano ride. Egli sa benissimo che il cinese non esiste che l'ha inventato lui, per sue ragioni particolari. Ma la fanciulla insiste. Ha visto il pirata, è stata sua, e vuole che la sua reputazione sia restaurata; e chiede al capitano di permettere al fidanzato di sua figlia di sposarla. No? Ebbene, dirà quello che ha veduto in quella notte. Ha veduto botti di liquori passare dalla «Città di Quebec» alla famosa nave del famosissimo corsaro. Il signor capitano esercita il contrabbando d'alcool nelle acque americane. Per togliere di mezzo la testimonianza di quei viaggiatori, che gli erano capitati a bordo inattesi, aveva inventato questa storiella, e trovato per essa una ragione per chiudere tutti gli estranei in cabina. Rebecca fa il suo gentile ricatto: o le sarà dato per marito l'ufficiale, o denuncerà il contrabbando. Il capitano cede.

Non bisogna chiedere a questa commedia più di quello che essa vuol dare; un'invenzione buffa, che sfiora il grottesco, per far ridere. Il tema è piuttosto libero, ma gli autori pur non avendo la mano delicata e serbando al dialogo una certa nudità di parola, non hanno passato la linea del lecito.

La comicità è più di azione che di dialogo. Mancano alla commedia la spuma e l'eleganza. C'è un'allegria un po' grossa, ma i casi hanno la curiosità e la loro sospensione a una certa ingegnosità; e la commedia fa ridere spesso, pur senza pretese com'è. Fu posta in scena con vivacità di particolari e animazione e affiatamento dal Mina, e recitata con comicità da tutta la Compagnia, in particolar modo dalla signora Pavlova, che diede una riuscita intonazione di amabile arguita e casta sfrontatezza a una figurina graziosa di signorina, dal Donadio, dal Cialente, dal Mina, dalle signore Maltagliati e Zago. La scena, su bozzetto del prof. Baldessari, originale e pittoresca. Una chiamata dopo il primo atto, due dopo il secondo, una, con contrasti, dopo il terzo.

Questa sera il vascello fantasma si replica.

1928.07.01	«La lettura»			Silvio d'Amico	<i>Tatiana Pavlova</i>
------------	--------------	--	--	-------------------	------------------------

Tatiana Pavlova non ebbe, al suo primo apparire sulle scene nostre, quel che si dice una buona stampa. Ella si conquistò prima il pubblico che i critici: i quali, se oggi le sono quasi tutti favorevoli, in quell'inverno del 1923 – 24 ebbero paura di comprometersi; e a voler citare in un quadro d'onore quelli che le fecero subito buona accoglienza, si rischierebbe di fermarsi a un nome o due. Lasciamo andare. Certo si è che almeno da principio la Pàvlova, arrivata dalla patria del balletto russo, ci apparve come un'interprete soprattutto viva. Cinque anni fa, la messinscena delle nostre vagabonde compagnie era, di regola, ancor più misera che oggi non sia: e la prima novità della novissima attrice fu nell'adozione di un metodo in cui la dizione non ha più, come da noi, un'importanza quasi esclusiva. Il famoso problema della pronuncia esotica della Pàvlova, che allora scandalizzò mezzo mondo, era implicitamente, se non risolto, eluso da questo nuovo sistema: in cui mimica, atteggiamenti, arredamento, luci, composizione del quadro, venivano a collaborare in primo piano con la parola, ridotta così a uno dei mezzi d'espressione.

E quando al quadro scenico è verissimo che, nei tentativi delle nostre varie «stabili», e delle cosiddette compagnie nuove, anche i nostri occhi avevano già goduto a teatro, in parecchie se non proprio infinite occasioni, la parte loro. Ma che questo godimento fosse, insieme, qualcosa di visivo, e di sentimentale, e di cerebrale; che, cioè, i quadri offertici dai nostri bravi scenografi e maestri di scena adempissero sempre al compito cui dovevano adempire, ossia a quello di esprimere e interpretare, ecco dove nasce il punto interrogativo. A molti di loro, e specie ai più desiderosi d'essere eleganti e signori, era accaduto di confondere piuttosto spesso messinscena bella con messinscena sfarzosa: che è, come oggi ognuno sa, un bell'arbitrio.

I criteri che la Pàvlova, non diciamo annunciò per prima, ma insomma adottò metodicamente, furono altri. Creando, come si usa da un pezzo in tutti paesi civili di questo mondo, scene apposite per ogni lavoro, disciplinò subito i suoi scenografi (tutti italiani fino a questi ultimi tempi), perché dessero a lei e all'autore, quegli aiuti per cui il teatro ha ragione di esistere. Sicché, per esempio, al primo atto del *Sogno d'amore* di Kossorotof, la Pàvlova appare nell'interno d'un cabaret parigino: ambiente rosso cupo, d'un atroce gusto locale, e sinistramente illuminato: la bolgia, donde Andrea trae Maria. Il contrasto è vivo col secondo e col terz'atto; dove i due innamorati andati a tessere il loro idillio borghese riappaiono sullo sfondo d'un sereno scenario estivo, sala terrena d'una villetta, con fuori la visione della più verde e luminosa e addomesticata campagna: solo alla fine del terz'atto, approssimandosi il distacco, la sera scende, e il tempo si oscura per un sordo temporale imminente, accennato con discrezione nei brontolii del tuono vicino e nel gracidar delle rane nel lago. Al quarto, di nuovo nella bolgia: dove Maria torna a sprofondare senza salvezza: E si noti una volta per sempre: in questi ambienti la luce non è data secondo la distribuzione irrazionale che si usa nei nostri teatri, dove la si fa piovere ugualmente da tutte le parti, per pregiudizio retorico che l'artista e la sua mimica debbano

essere perfettamente illuminati in qualunque punto e in qualunque momento (l'attore italiano è «l'uomo che non fa ombra»). Qui come è naturale (e come da noi aveva tentato alla meglio il solo Bragaglia nel suo teatrino) la luce proviene da un punto luminoso, per esempio da una finestra soleggiata, o da una lampada, ecc.; l'ambiente e gli attori si giovano dei suoi giuochi. Infine, le vesti e gli atteggiamenti stessi degli attori sono in evidente armonia con le scene e con le luci; e mirano anch'essi, melodiosamente, a «interpretare».

Di tutt'altro genere, e tipicissima, la messinscena di *Miss Hobbs*; ambiente alla Vogue: un salotto nordamericano, ultramoderno, di toni bianchi, neri e oro; e poi il tenero interno di un cottage; poi la cabina di un yacht! Scenari e, se Dio vuole, costumi russi autentici, in *Kasatka* d'Alessio Tolstoj; un po' troppo melodrammatico nell'ultimo atto sulle rive del Volga (che il buon pubblico naturalmente applaudi: lo scenario!). Bella, ma archeologicamente realistica, la messinscena del *Lupo di Gubbio*, che invece ne avrebbe richiesta una stilizzata e irreale; semplicissima eppure d'atroce suggestione la nuda cucina dove si svolge l'immondo dramma della *Signorina Giulia* di Strindberg, fra il giuoco delle ombre lunghe dei personaggi, e la luce proveniente da una stanza attigua proietta paurose sulle mura dell'ambiente servile.

Dunque i primi collaboratori della Pàvlova sono stati i suoi scenografi e apparatori: Bianchini, Grandi, Pompei; a cui soltanto adesso si sono aggiunti dei russi: lo Strenkowski come metteur-en scène, e, saltuariamente, qualche pittore e pittrice. A costoro, la Pàvlova ha intonato i suoi attori; che nei primi tempi, quando cioè la loro maestra nutrivà ancora illusioni poco italiane (imporre le «parti» a memoria, abolizione del suggeritore, ecc.), tradivano più cura d'insieme che genialità di particolari; e che più tardi, ripresi fatalmente nel gorgo del girovago e improvvisatore teatro nostro, sono stati composti con meno studio, e riabbandonati, un poco, alle loro personali bravure.

Tuttavia è certi che, anche oggi, se in Italia esistono sì e no due o tre compagnie che non sbraitano né balbettano, ma recitano, una di queste è la compagnia Pàvlova.

E intendiamo parlare specialmente di lei, quando diciamo che la Pàvlova recita. Ossia, di regola, disegna, compone, sottolinea, gradua, ricama, accenna, suggerisce, con un'arte elegantissima e sottile, di rilievi intercettabili e di silenzi sapienti, che mira a dare l'intelligenza d'ogni minimo dettaglio. La sua stessa pronuncia imperfetta, che le fa mancare più d'un effetto di dizione, la costringe ad accentuare il giuoco mimico, sicché spesso si ha l'impressione ch'ella reciti, per dir così, allo scoperto: come confessando chiaramente «vedete, io non sono una donna, sono un'attrice; che non è, ma rappresenta, questa o quella donna». In altri termini, certe creature di questa raffinata civetta dell'arte, ci appaiono come quei disegni antirealistici per eccellenza, dove ogni figura è ben nettamente stilizzata da una linea che ne rileva, come amabile sfacciataggine, il contorno. E' allora che vengono al mondo la sua *Miss Hobbs*, pupattola avventurosa e bizzarra se altra mai ve ne fu; la Lisa del del suo *Pigmalione*, ironica, caricaturale e shawiana, quanto quella della Gramatica è verista, umana e sentimentale; e la protagonista de *L'ufficiale della guardia* di Molnar, la commedia più commedia che sia stata scritta, e dove la Pavlova è più la Pavlova che mai: marionetta incantevole, parente stretta dei mimi impeccabili e dei danzatori depilati che la Russia manda in giro, da un decennio a questa parte, a sbalordire la decadenza del secolo corrotto.

Pure l'arte della Pavlova non si risolve soltanto in questi giochi virtuosi. E se volessimo descriverla con un esempio significativo su tutti, ci rifaremmo alla sua interpretazione della *Signora dalle Camelie*. Qui, rimettendo in scena dopo tre quarti di secolo il naturalismo romantico del buon Dumas, l'attrice modernissima s'è come preoccupata, in principio, di chiedere scusa al pubblico; di dirgli: «abbi pazienza, lo so, queste cose non sono possibili, è una storia di un'altra età, tu sorridente come vuoi, ne sorrido anch'io, ma sta a sentire»; e così, presentandogli negli scenari etti bamboleschi del nostro freschissimo Mario Pompei, incomincia dall'offrirgli i primi atti come in una sorta di ripensamento ironico, come un lieve tono, parodistico. Ma non appena, attraverso questa furba trovata, ha indotto gli spettatori a una sorta di nostalgia fra sorridente e tenera, allora a poco a poco la sua Margherita sostituisce, al giuoco, il palpito; alla fine del terz'atto, del quart'atto, sono lacrime vere, sulla scena della morte al quinto, le signore tirano fuori i fazzoletti; e quando sulla discesa del sipario si rifà la luce in sala, tutti i nasini sono luccicanti.

Che il fondo vero della Pavlova, sono tante e così varie e scaltre apparenze, è poi romantico. E siamo tutti d'accordo, credo, nel riconoscere che l'importanza classica, la quale richiede tra l'altro una dizione di sicurezza impeccabile, non è roba per lei: ricordiamo come fallì nel *Lupo di Gubbio* o, per passare a tutt'altro tipo di classicità, nell'*Incendio al Teatro dell'Opera*. Ma sul serio s'è veduto tra noi, al giorno d'oggi, un romanticismo più liquido di quello che la Pavlova ci regala nella beata oleografia del *Romanzo* di Sheldon? Essa lo recita con una confessata melodrammaticità, figurando una grande cantante italiana di settant'anni fa capitata in mezzo ai puritani della New York d'allora, tra marsine e gonne a cupola che invadono la scena.

Guardatela quando irrompe al prim'atto nel gran salone illuminato per la festa in onor suo; porta una crinolina color fragola, scollata alla moda del tempo, i ricciolini nerissimi pendenti intorno al dolce ovale del volto; uno splendore. Il pubblico ingenuo si mette a batter le mani, e sarebbe difficile dargli torto. Perché qui ella comincia a dar vita a una stampa colorata 1860 e lo fa stupendamente. Guardate con che artefatta e immacolata grazia s'atteggia; e l'incredibile

levità con cui s'aggira, entro la gabbia della crinolina, fra il labirinto dei mobili di scena; e come si siede, un po' dappertutto, e come china la testa, come strizza le labbra, come si nasconde nel ventaglio, come fa brillare i gioielli, come piega le mani, come tende le dita. E' lei che crea, dal pallido suggerimento dell'autore, la figura d'una diva canora del bel tempo antico, quando il canto frangeva i cori e suscitava follie. Potete star sicuri che il caso, mettendola di fronte al fanciullone (un pastore evangelico!) innamorato di lei, non potrebbe far scoppiare più vittoriosamente di così la seduzione di questa donna. Contrasto che si ripeterà sino alla fine del terz'atto, quando i due si separeranno, nella sera dell'ultimo addio, egli sempre austero, innamorato e desolato, ed ella nel suo castissimo e tenerissimo desabillè, inginocchiata in mezzo alla scena, con le ampie vesti diffuse intorno alla persona, le mani al petto, i grandi occhi umidi al cielo: che acquarello!

E adesso pensare ai puri lineamenti della sua Polina, la donna amorosa e delusa della *Moneta falsa* di Gorki, e alla tragedia delle maledizioni ch'essa lancia sottovoce al suo uomo, con quella secchezza tranquilla, che svela il fondo della disperazione, prima d'andare a buttarsi sotto al treno. E pensate alle grida materne, smarrimento fisico, strazio di viscere, ch'essa leva in certi drammi concepiti dal nostro Rosso di San Secondo per lei: *La Scala*, e forse un po' meno *Una cosa di carne*, ma soprattutto quegli ingannatori *Vestiti che ballano*, a cui la Pavlova riesce dapprima a conferire un colore e sapore esotico, donde poi balza fuori, veemente l'urlo d'un animale umanità. Pensate al suo pianto in *Kasatka*, nel *Sogno d'amore*.

Ma dove la vita divora veramente tutta l'arte, che sparisce come consumata da una fiamma interiore, è nel prim'atto della *Signorina Giulia* di Strindberg; le cui note spaventosamente perverse sono incise da lei attraverso pause sottili e formidabili, con una potenza inaudita, e insieme con un carattere impeccabilmente aristocratico. Qui malgrado le prolissità, le divagazioni teoriche e i ripugnanti vizi dell'opera, ci sentiamo stretti alla gola dell'incubo, a un certo punto divenuto insopportabile. E nel veder la balda contessina precipitare entro l'abisso della propria carne imbestiata, e riuscirne disfatta, ci riesce impossibile non paragonare idealmente gli abusi del realismo volgare, a cui troppi artisti ci hanno abituati, con lo stile perfetto di questa signora della scena.

1928.07.01	<<La lettura>>			Silvio d'Amico	<i>Tatiana Pavlova</i>
------------	----------------	--	--	----------------	------------------------

Ostrowskij passa, o così c'insegnarono da ragazzi, per il Goldoni russo. Goldoni fuor del Settecento, Goldoni nella steppa: Goldoni religioso! Cose un po' difficili a immaginarselo: ma evidentemente il vecchio parallelo intende richiamarsi al fatto essenziale che, movendo dall'osservazione dei costumi contemporanei, Ostrowskij creò la Commedia russa, press'a poco come Goldoni la nostra. Prima dell'uno e dell'altro, nei rispettivi paesi, non esisteva quel che si dice un teatro nazionale, esisteva una certa quantità d'opere di teatro, fra cui anche qualche capolavoro, ma scritto da autori il cui genio s'era, di regola, espresso in altri generi letterari; in Russia, il *Boris* di Puskin (che poi non sappiamo se sia un capolavoro), e *L'Ispettore* di Gogol' (che indubbiamente lo è); per non parlar dei minori. Ostrowskij, come Goldoni, fu l'uomo di teatro, tutto dato al teatro, autore soltanto del teatro, e finito anche lui direttore di teatro, che dette vita sulle scene alla società del tempo suo.

E che vita! Nell'Occidente, con Francia e Germania alla testa ci s'arrabattava a trovar formule nuove e il Romanticismo, dopo aver abbattuto i compartimenti-stagno fra Commedia e Tragedia per mescolarli nel cosiddetto Dramma, sboccava a poco a poco nel cosiddetto Naturalismo. Ostrowskij fece anche lui, come tutti i barbari la sua brava 'calata' dalle nostre parti, s'informò delle cose nostre, e all'occorrenza cercò anche d'integrarsi a noi occidentali, e studiò e tradusse e imitò (e degl'Italiani echeggiò anche oltre al citato Goldoni, uno due autori di quarto o quint'ordine) ma furono casi rari, ed echi umilissimi, in sostanza, egli s'attaccò tutto alla sua terra, alla vergine e rozza e ingenua e patriarcale e feroce Russia dei suoi borghesi e in cinquanta commedie bene originali suscitò e dipinse e agitò un mondo.

Diciamo un mondo e non uno scaltro apparato scenico. Mentre sulle ribalte di Francia andavano e venivano, tra i congegni di marca scrimina, gli amabili dissettori di Dumas figlio, Ostrowskij lanciava alla comunione con gli spettatori russi la folla vivente dei suoi uomini d'affari, dei suoi funzionari, dei suoi provinciali, dei suoi guitti e soprattutto, come si sa, dei suoi mercanti.

Apra oggi chi vuole le opere d'un altro commediografo della società borghese di quell'Ottocento, Augier, e veda se c'è comparazione possibile fra i bei dialoghi salottieri, dei suoi eroi tutti a posto nei loro scattanti congegni, e la nudità delle vergini, come informi apparenze d'Ostrowskij. E da queste che s'inizia in pieno quella tecnica del dramma russo, così diversa dalle formule francesi, tutta come dispersa in dialoghi svagati, come decentrata, precedente non attorno al serrarsi d'un intrigo ma con l'alzarsi e l'abbassarsi d'una grande x che a un certo punto solleva tutti i personaggi e a un

certo punto li riprecipita in basso quella che sarà la tecnica di tanti russi venuti dopo, fino al grande e spappolato Cechov ed a Andreev e a Gorgij.

S'aggiunga che con Ostrowskij le opere tradotte in francese si ritrovano per la prima volta di fronte a una parola che, fra tanto discorrere di colpe e di problemi, di vizi e di delitti, di cadute e di rivendicazioni, il teatro occidentale aveva assolutamente dimenticato: la parola *peccato*.

L'Uragano non è che la storia di un peccato. Caterina è una creatura semplice, ardente, assetata. Fanciulla, appagava questa sua sete guardando cielo e terra, ascoltando le leggende di santi e di eroi che «le pellegrine» venivano a raccontarle, oppure nei bei riti fulgidi della chiesa; oppure levandosi a notte altra, e pregando fino all'alba davanti alle icone. Adesso l'hanno sposata, com'è l'uso ad un giovane che lei non ha scelto e che non l'ha scelta; e che tuttavia la amerebbe, e che ella vorrebbe amare. Ma il dolce e grossolano Tiehon è, come lei e come tutti in casa, sotto il dispotismo di sua madre, Marta Kabanova, la mercantessa arricchita, la zarina della famiglia. E tutti vivono nel compromesso terrore di lei; e la sola che, sorridendo, riesca a far quel che vuole è la cognata Varvara, la sorella di Tiehon, che a sera, quando sua madre dorme, esce a darsi bel tempo, col giovinastro Kudriasc; e Tiehon, non ha che un'idea, quella d'allontanarsi come può dalla casa materna, e bere e dimenticare Caterina, sequestrata dalla suocera sotto l'atroce vigilanza a cui il costume, largo verso le fanciulle, sottopone le maritate, non può che contentarsi degli sguardi lunghi scambiati, una volta la settimana, in chiesa o nel giardino sul Volga, col pallido Boris, che è un giovane macerato anche lui da un'altra tirannia domestica, quella di uno zio enorme, grottesco e terribile, il negoziante Dikoi.

E come tutto questo vada a finire, non appena il dolce Tiehon parte per una delle sue desiderate assenze, si capisce agevolmente. È Varvara, la cognata sfrontata e mezzana, a spinger nelle braccia di Boris la smarrita Caterina; la quale s'era aggrappata invano al marito in partenza, chiedendogli, con parole che egli non ha capito d'esser difesa.

Ma la tempesta brontola di lontano, l'atmosfera è carica di influssi cattivi, i nervi della creatura ebra e senza volontà sono in sussulto: quando scende la notte complice, e le rive del Volga sono incantate dalle melodie degli innamorati che errano sotto la luna, quel che era prevedibile si compie. Sennonché, col ritorno del marito ignaro, s'approssima e scoppia dopo il lungo indugio, *l'Uragano*, e pare una minaccia del cielo, fra la gente spaventata dalle sette, Caterina, che da allora del peccato non ha più requie, insorge urlando a gran voce, all'uso russo, confessa la sua colpa. Scandalo, per errore, e tuttavia non sarebbe l'ignavo, l'abulico Tiehon a respingere la moglie colpevole: chi vuole il castigo, la vendetta, la morte, è l'implacata suocera, la tiranna. E Caterina va a gettarsi nel Volga.

Abbiamo davvero ha raccontato molto male, e cioè come ci costringe questo nostro mestiere di cronisti estemporanei, il dramma di Ostrowskij, che in realtà l'abbiamo detto dappprincipio, non si esaurisce in un intreccio così lineare ma sta tutto nel mondo dei suoi tanti personaggi, creature isolate, estranee, ostili, sperdute sotto il cielo di una fatalità (la famosa satira del costume qui è assai meno del solito). Ma quello di cui vogliamo dir subito e dello sforzo magnifico e potente con cui Tatiana Pavlova, affidandosi alla direzione d'un *metteur en scene* russo, lo Scharoff (egli stesso di cui vedemmo il capolavoro nel *Matrimonio* di Gogol, recitato dagli attori del cosiddetto Gruppo di Praga) ha inteso darci un altro saggio di messinscena moderna. [...] si conosce la tendenza generale dell'arte scenica moderna in Russia, il suo amore per l'esperato e per il grottesco, ma questo amore è poi l'ideale, per la rappresentazione di un dramma come questo, fatto di voci essenzialmente semplici e umane. Noi ci siamo posti il problema ieri sera, contemplando le scene (in sé molto belle e piene di significazione) e i costumi, del genialissimo Brailowsky, e seguendo i toni marcati della recitazione e l'enorme profusione di canti e di danza e di elementi folcloristici onde i sei quadri dello spettacolo sono stati riempiti. E il fatto sì che, pur tenendo intenti gli occhi con immutabile difetto sul «mistero» che veniva via via svolgendosi alla ribalta, la nostra commozione ha veramente cominciato a essere suscitata dal secondo quadro del terzo atto - ossia, dall'incanto di quella notte amorosa sul Volga, la cui atmosfera fu resa con un'arte stupenda - in poi. E cioè quando Tatiana Pavlova è passata, dagli atteggiamenti e di squisita esteriorità nei quali ci era sembrata compiacersi in principio, alla tormento intimo e ai gridi dell'anima; che le hanno valso, dalla parte intelligente del pubblico, ovazioni di magnifico entusiasmo.

Dei suoi compagni, tutti composti in un insieme pieno di stile, ci piacquero individualmente la Sammarco, che nominiamo per prima perché non sapremmo immaginare la figurazione di una Varvara più fresca, sorridente, ambigua e perfida della sua: specie in quella scena della notte d'amore, in cui fu secondata ottimamente, come del resto in tutte, da Marcello Giorda che era Kudriasc, attore e cantore eccellente. E mirabile fu il Mina nella maschera dell'immenso Dikoi, è delicato il Cialente nella grazia di Boris; degli altri si parvero buoni il Fares che era Kulygin, l'operaio maniaco, l'Alzelmo che era Tiehon, e la Raspini che era una pellegrina, ma forse la distribuzione delle parti avrebbe potuto essere più accorta.

E resterebbe a dire, se ce ne fosse il tempo, una parola del pubblico che ieri sera fu palesemente diviso in due parti: una, diciamo così, sconcertata dalla Russia di Ostrowskij e un'altra di entusiasti. Per fortuna stravinse, dal primo

momento, la seconda, e gli applausi andarono alle stelle. La cronaca registra, complessivamente, una trentina di chiamate, se non più, alla Pavlova, allo Scharoff, al Brailowsky, a tutti gli attori, e le repliche cominciano da stasera.

1928.10.01	La lettura	Anno XXX n. 10		Carlo Lari	Prime attrici
------------	------------	-------------------	--	------------	---------------

Tra un ottimismo di buon augurio, che vuol essere insieme affermazione di fede e promessa di volontà, e la opposta tendenza a prevedere conseguenze catastrofiche dallo svolgersi degli avvenimenti che si preparano, sorge il nuovo anno comico. Le discussioni s'intrecciano e si moltiplicano.

Ognuno inquadra la questione a suo modo e a suo modo la risolve.

Tot capita, tot sententiae. Così, presso a poco, è stato sempre. All'alba di ogni anno, mentre si riprende il lavoro con più fervidi propositi, la questione teatrale, per il delinarsi di rinnovati aspetti di essa, offre nuovi spunti alla critica.

Quest'anno si è parlato e si parla di più; ma si tratta di un anno eccezionale. I cambiamenti nelle compagnie drammatiche sono stati radicali; hanno concluso il loro ciclo di attività aggruppamenti di attori che il pubblico era abituato a considerare come entità in sovvertibili. Si sono sciolte, per non dire che delle più note, la Compagnia di Dario Niccodemi e la Falconi Borboni, dopo nove anni. Un'attrice fra le più care al pubblico, Vera Vergani, ha lasciato l'arte. Molti attori sono stati allontanati sia pure temporaneamente dalla scena, attratti dai più lauti guadagni del film parlato.

E' la sorta la necessità di provvedere, nei ranghi dei comici, ad immediate promozioni.

Ed in'oltre c'è la crisi, che è innegabile per quando non debba impressionare chi guardi al teatro con la fiducia che un vero amore deve suggerire; e per di più il senso di disagio stabilitosi nell'ambiente per la speciale fisionomia che questo è venuto ad assumere in seguito agli atteggiamenti di alcuni gruppi industriali ai quali fanno capo interessi teatrali.

Inevitabili vicende umane: grosse e piccole questioni che potranno essere risolte quando ad esse sia attribuita la loro giusta importanza, quando non siano deformate e ingrandite soprattutto per la mania di parlare.

Quanti sono coloro che non si arrogano il diritto di parlare del teatro? Tali benemeriti si possono contare sulle dita. Sembrerà strano che le opinioni di una miriade di critici e di consiglieri volenterosi vengano a pesare in certo qual modo sull'attività e sui destini di quella che ormai i soli giornali di classe, tradizionalisti a oltranza, si indugiano a chiamare "la famiglia teatrale". Poiché nulla esiste al mondo di più delicato, di più fragile, di più impressionabile, di più suggestionabile che quest'accolta di persone intelligenti e laboriose cui sono confidate le sorti del nostro teatro. Il comico è naturalmente il prototipo di questa famiglia, E se per gli attori, quando si trovano sul palcoscenico, quella squisita sensibilità rappresenta un pregio riconosciuto, tale non risulta quando ad esempio l'attore si trasformi, per forza di eventi o per sua volontà, in un uomo di affari; quando i suoi atteggiamenti e le sue decisioni vengano ad acquistare un'importanza nel complesso di tutta una attività artistica e industriale,

Dar credito ad ogni voce, seguire ogni consiglio anche col lodevole e conciliante proposito di riuscire bene accetto a Tizio o a Caio, e, nel caso più normale, al pubblico, passare con facilità da una visione troppo ottimistica di uno stato di cose ad un'altra assolutamente opposta, attenersi al "già sperimentato", rinunciando alla bella audacia di un nuovo tentativo, non sono certo le norme consigliabili a chi si assuma una responsabilità per la quale sono in giuoco interessi generali e superiori. Bisogna che lo spirito sia liberato dalla stretta cerchia delle apprensioni. Ho avuto già occasione di rivelare altrove come per un certo tempo, trovata, o raggiunta l'illusione di aver trovato, la vena del successo con un dato repertorio, tanto in questo siasi insistito fino a infastidire coloro stessi che avevano visto di buon occhio un avviamento su quella data strada. Manca spesso il senso della misura.

Ora, per dirne un'altra, vengon di moda lavori nei quali agiscono uomini soli

Tre commedie, diciamo così maschili, sono annunciate: Il gran viaggio di Sheriff;

Keyston di Wexley; ed un dramma nel quale sarà esaltata la bellezza ideale ed umana della guerra, dovuto a Sem Benelli, dal titolo *Ecce homo*.

Fin qui tutto va benone. Ma se, come c'è da augurarci, questi lavori incontreranno il favore del pubblico, è logico dubitare che per un pezzo le donne troveranno scarso impiego sulla scena.

Pericolo grave. Ne potrebbe, a breve scadenza, derivare una reazione perniciosa per gli uomini.

Per fortuna però siamo ancora lontani, parlando sul serio, dal veder profilato questo pericolo di una lotta di sessi. Le nostre prime attrici, - largo alle signore! - sono ancora l'attrattiva più vera e maggiore delle nuove Compagnie

drammatiche. Nel nuovo anno le rivedremo tutte, o quasi tutte, al loro posto di battaglia, immagini gentili di grazia, di generalità, di eleganza.

Ancora non hanno voluto dire la loro parola definitiva circa la portata dei loro impegni Irma ed Emma Grammatica, che prima di tutte devono essere salutate con deferente ammirazione. E' certo che Irma Grammatica, da sola o con la sorella, compierà un giro in Italia e all'Estero. Non è più un segreto per alcuno che ella pensò perfino alla commedia che avrebbe dovuto formare la base del suo repertorio; la dimenticata *Femme x* di Bisson. Quanto ad Emma Drammatica, ella ci è debitrice della sua recente interpretazione di Amleto. Non possiamo dispensare la illustre attrice da pagamento di questo debito.

Maria Melato non ha interrotto che per brevissimo tempo la sua attività: ha già riformato la sua compagnia. Correggendo opportunamente l'errore commesso nel triennio scorso, quando si circondò di un numero di attori che le attuali condizioni del teatro non consentono. Ora con una compagnia ridotta, ma ben proporzionata, l'ammirevole attrice si prepara con grande fervore ai nuovi cimenti.

Non poteva mancare, e non manca, Tatania Pavlova, giunta al tal grado di perfezione d'arte da aggiungere con la sua interpretazione forza ed evidenza espressiva all'opera rappresentata. Non ha manifestato, la signora Pavlova, che una parte dei suoi progetti: poiché ognuno di essi rappresenta per lei una somma di studio ed un'intensità di sforzo spirituale da non permettere l'esposizione di un troppo vasto programma di lavoro.

Si sa, non pertanto, che dopo aver rivelato il teatro espressionista tedesco con l'incendio del teatro dell'Opera di Giorgio Kaiser, presenterà al giudizio del pubblico italiano un'altra commedia dello stesso autore: *Giorno D'ottobre*.

Ma speciali e affettuose cure ha dedicato alla messa in scena di una commedia italiana: *I fratelli Casigliane* del Colantuoni, che sarà rappresentata nei giorni che immediatamente seguiranno le riunioni della nuova compagnia. E altre novità italiane faranno parte del suo repertorio, nel quale sono state incluse fin d'ora commedie caratteristiche e interessanti come *Nyù di Dymoff* e *L'uomo col portafoglio* di Fayko.

Dina Galli unita a Antonio Gandusio, ha già iniziato il suo giro suscitando intorno a sé quella corrente di simpatia che col tempo non perde d'intensità. Alda Borelli, silenziosa da qualche tempo, pensa seriamente di ritornare alle scene con un ottimo complesso di attori.

Il pubblico ha già espresso la sua opinione sul valore di una giovane attrice, ormai consacrata dalla fama: Marta Abba. Si dice di lei: E' una personalità inconfondibile. Le si fa l'elogio migliore ed il più vero. Marta Abba ha un temperamento suo, un suo stile. Ed è tutta presa dal calore della sua passione. Non segue la via più facile per arrivare al successo. Anche per questo è giusto sia lodata. La scelta del suo repertorio è un indice infallibile delle sue aspirazioni, delle sue tendenze artistiche. Una commedia di Maugham: *Penelope*, una spiritualissima commedia di Heinrich Mann *Madame Legros*, *La Pietra di paragone* di Molnar; e poi *La Locandiera* di Goldoni che Marta Abba reciterà nella sua integrità, ed in'oltre i quadri mistici dell'antico dramma religioso italiano, le "devozioni": quella del *Giovedì* e quella del *Venerdì santo*. Lavori moderni italiani? Li aspetta, a cominciare da una commedia di Luigi Pirandello che si dice manchi soltanto del titolo.

Paola Borboni ha lasciato dopo nove anni il suo maestro, Armando Falconi. In questo tempo Paola Borboni si è fatta un'attrice preziosa. In certe parti del repertorio comico sentimentale è sembrata perfetta. Ora tenta un passo in avanti. Scritturata nella compagnia diretta da Ruggero Lupi, la Borboni è attesa alla nuova prova con una fiducia dalla quale ben di rado è stata circondata un'attrice. Ma questa fiducia ella merita.

Chiamata a sostituire nella vecchia Compagnia di Niccodemi la Vergani, una giovane e breiosissima attrice, Elsa Merlini, seppe conquistarsi di colpo tali simpatie da consigliare lo stesso Niccodemi e Luigi Cimara e Sergio Tofano "assi" della nuova formazione niccodemiana, ad offrirle definitivamente il posto di prima attrice. Ed anche per lei si preparano battaglie vittoriose.

Andreina Pagnani che dai filodrammatici romani pervenne subito al ruolo maggiore in quella Compagnia del Teatro d'Arte di Milano, che ebbe breve ma gloriosa esistenza, riprende ora a recitare in una formazione normale, unitamente a Luigi Almirante e a Nino Besozzi. Poco si sa dei propositi di questa Compagnia, nella quale la Pagnani porterà il fascino della sua grazia e della sua eleganza veramente squisite e della sua ardente passione.

Si è affidata alle cure direttoriali di Guido Salvini quella eccellente attrice che è Giuditta Rissone e che fino a ieri tenne con onore un posto di uguale responsabilità nella Compagnia Almirante Rissone Tofano. Attrice di razza, la quale conserva i pregi della tradizione e dello stile nelle nuove espressioni della recitazione moderna.

Un ritorno, dopo un pericolo di assenza piuttosto lungo, è quello di Giulietta De Riso. Dopo la *tournee* d'Annunziana, dopo il giro compiuto con una sua Compagnia della quale era primo attore il Benassi, la De Riso prende ora il posto lasciato libero da Margherita Bagni nella Compagnia di Annibale Betrone. E Margherita Bagni, attrice che ebbe la fortuna di una grande scuola, quella di Ermete Zacconi, riprenderà a recitare a fianco di suo marito, Renzo Ricci, in una Compagnia di giovani elementi che ha propositi di simpatiche realizzazioni d'arte. Chi ha seguito questi attori fino

dal tempo in cui recitarono insieme, quattro o cinque anni or sono, non può dubitare che le promesse saranno mantenute.

Guglielmina Dondi continuerà a recitare, col fervore di una passione che non le consente riposi, in una nuova Compagnia Benelliana la quale si propone di mettere in scena lavori di alto valore artistico, italiani e stranieri. La Dondi inizia il suo nuovo lavoro accompagnata da vive simpatie. Wanda Capodaglio sarà ancora, naturalmente, la prima attrice, da tutti apprezzata, della sua Compagnia di cui è primo attore il Palmarini.

E le altre?

Esperia Sperani aspetta, da un momento all'altro, la combinazione buona che la riporti stabilmente sulla scena, Karola Zopegni ha già iniziato le sue recite con la Compagnia diretta da Carlo Veneziani, Tina Paternò si prepara a lunghe peregrinazioni per l'Italia con una Compagnia diretta da Ernesto Ferrero, Maria Laetitia Celli è in attesa di prendere il suo posto nella Compagnia Tumati, Dora Migliari scrittura attori per una nuova compagnia comica...

Prima che finisca il mese d'ottobre tutte le attrici d'Italia avranno ripreso contatto col pubblico.

1929.02.15	«Il Corriere della Sera»		<i>Resurrezione</i>	Renato Simoni	<i>Resurrezione. Un prologo e quattro atti da L. Tolstoj</i>
------------	--------------------------	--	---------------------	---------------	--

E' stato un caldo successo di sincera commozione, dovuto soprattutto alla interpretazione della signora Pavlova. Del romanzo di Tolstoj il dramma ci dà solo le scene che ne riproducono, quasi per mezzo di tappe successive e di immagini colorate, l'aspetto esteriore. I personaggi sono ridotti al loro più lineare schematismo. Del principe Nekliudof, che quando era un giovine ufficiale, ha sedotto una fanciulla purissima, Caterina Màsiova, e poi è partito, e l'ha dimenticata, non credendo che quel furto di un rapido piacere potesse creare per lui una grave responsabilità morale, e dopo anni - giurato in un processo per avvelenamento - ha riconosciuto, tra gli accusati, in una donna perduta, la sua vittima, scesa fino a quel fango per colpa di quel primo peccato che egli le aveva fatto commettere, non ci si dà che una pallida e lamentosa apparenza. Tutta l'enorme crisi spirituale che lo induce a seguire in Siberia la misera Caterina, è ridotta a un racconto, e a poche scene, nelle quali egli chiede perdono all'infelice del male che le ha fatto, e si propone di sposarla, e le promette di seguirla dovunque elle sarà mandata. Questa parte che tanto spazio occupa nel romanzo, qui cede il posto a Caterina Màsiova e Caterina Màsiova diventa la vera protagonista, e vive in questi tre atti la sua realtà elementare e profonda. Non si isola però mai, perché la magnifica esecuzione del dramma che ci fu data ieri sera, stende intorno a lei un intenso agitarsi e mormorare e patire e ghignare, e piangere e pregare e sperare, di intimi essere umani; e quelle che non sono che piccole parti di un dramma diventando frammenti di verità terribile in fondo alla quale trema una disperata poesia. Ben di rado con tanta perfezione, con una specie di brutalità artisticamente delicata, la folla venne posta in scena. Da un quadro di gioia pasquale e di amore primaverile, noi passiamo attraverso la disperazione della Màsiova, al carcere delle donne, dove decine di vite sembrano dissolversi in un brulichio di cenci grigi. Ma da quella miseria, le figure si distaccano, e pigliano forma, e ciascuna di esse ha la propria storia; e, tra l'ubriachezza e i ricordi della colpa, un fiore d'anima emerge talora, una chiarezza di bontà trasluce come un batter d'ali angeliche sul gorgo dell'inferno. E più avanti ancora, attraverso altri quadri, di un raccolto cuore e di un potente carattere, eccoci, all'ultimo atto, nella selva siberiana, gelida e livida di neve, dove i canti dei forzati si perdono nelle lontananze che dovranno essere, con angoscia, e con lacrime, percorse. Qui il principe si stacca dalla Màsiova, già purificata dal dolore già vicina alla resurrezione spirituale, perché ella, senza amore, ma con dolcezza di carità, acconsente a diventare la moglie di un condannato politico, per assisterlo e per consolarlo. Una grande idea cristiana splende nel romanzo, nella buona riduzione dello Strenkowsky, assai ben tradotta dal Ridenti, essa diventa solo la malinconia di Nekliudoff. Ma come ho detto, il dramma non appartiene a lui: appartiene a Caterina che, più che crearlo e svilupparlo intorno a sé, ne trae tutti i vari riflessi che possono illuminare e coprire la sua psicologia. Da questi riflessi ha tratto un grande partito la signora Pavlova. La gaia, limpida, trepida ragazza che ella ci presentò squisitamente nel primo quadro, e già nel secondo la donna che si vendeva, condotta via dai soldati dalla sala del processo, dopo la condanna, che grida piange, perduta in una solitudine morale che suscita la nostra compassione, povera, con i suoi cenci, con gli scarponi, nei quali diguazzano le gambe infreddolite, con un fazzoletto da bambina o da vecchia intorno al capo inerme e maledetto; poi, il blocco di questo dolore è, per opera della signora Pavlova, venuto di screziature umane e professionali. La donna che la Màsiova è stata, abbruttita, amorale, un po' vana, con un mistico di tragico e di futile, ci apparve espressa dalla interprete con una ricca semplicità psicologica, e con una grande complessità di moti istintivi e di angosce riflesse. L'abbiamo vista, ubriaca, ridere; nell'ubriachezza, ritrovare ricordi che la facevano gemere, perdersi nel passato, e ricacciarlo via lentamente, poi pentirsi, e far tenerezza e far pietà. Il personaggio acquistò un magnifico rilievo, e non poteva essere rappresentato meglio, né con più grande acutezza di

osservazione, né con maggiore bellezza d'arte. Lo dissero gli applausi, che furono molti e calorosi. Una chiamata dopo il primo atto, cinque o sei dopo il secondo, e sei dopo il terzo atto, e tre dopo il quarto. Dagli altri interpreti, ricordo in modo speciale, per la finezza commossa della dizione, la signorina Sammarco, e poi il Cialente, il Mina, la Giochetti e la Raspini.

Stasera *Resurrezione* si replica.

1929.02.27	«Il Corriere della Sera»		<i>Mirra Efros</i>	Renato Simoni	<i>Mirra Efros, commedia in 4 atti di G. Gordin</i>
------------	--------------------------	--	--------------------	---------------	---

Sei chiamate dopo il primo atto, sette dopo il secondo, otto dopo il terzo, sette dopo il quarto, e due applausi a scena aperta alla signora Pavlova: ecco la cronaca di questa memorabile rappresentazione. Memorabile per la bellezza artistica dello spettacolo che ci venne offerto. Per questo, prima di parlare delle singole interpretazioni, è doveroso lodare senza riserve il modo stupendo nel quale fu pensata, impostata, diretta, attuata la messa in scena di questo lavoro. S'è potuto vedere una volta di più quali miracoli possa fare una grande direzione; e non c'è dubbio che la signora Pavlova è una grande direttrice, poiché spetta a lei il vanto insigne di aver raggiunto tanta perfezione. Dei molti interessanti spettacoli che la Compagnia Pavlova ci ha dato in cinque anni, questo supera certo tutti gli altri, per la vita infusa alla rappresentazione attraverso il più pittoresco sentimento del vero, e attraverso ricerche preziose, segaci e non mai eccessive di stile, per forte unità della esecuzione e la deliziosamente saporita invenzione dei particolari, che la precisano, l'arricchiscono e la fioriscono, per la poesia della messa in scena, che abbiamo tutti sentito. Fu questa ricostruzione di un piccolo mondo ebraico russo e di un commovente dramma materno. E bisogna osservare che, tranne nel primo atto, dove gli elementi folcloristici abbondano, e che ci presenta un matrimonio con tutto il suo caratteristico rituale, gli altri atti non hanno altro colore se non quello intimo, psicologico. Ma, sia nello splendore policromo di quel primo atto, che nella raccolta e sempre più incisa passione degli altri tre, la novità dell'interpretazione coattiva e personale suscitò la continua e calda ammirazione che si prova davanti ai quadri dei migliori pittori. Sullo sfondo delle gustose e originalissime scene del professor Brailowski, noi vedemmo evocata, con segni indimenticabilmente distintivi, una curiosa, appassionante umanità; e rinnovarsi, con modi particolari una storia da lungo tempo acquisita a teatro e al romanzo, da *Re Lear* a *Pere Goriot*: la storia dell'ingratitudine dei figli verso i genitori.

Mirra Efros, nel primo atto, è una matura, ma splendente vedova, nel fiore della vita e dell'autorità. E' ricca, onorata temuta. La sua parola pesa. La sua volontà non conosce opposizioni. Nessuno osa ribellarsi a lei, tranne il suo cuore. Sì, la tenace Mirra Efros ha per i suoi figli una tenerezza profonda, che non s'effonde in parole tenere, non convenienti alla sua altera schiettezza. E quando il dolore, o un semplice rimpianto d'uno dei suoi due ragazzi si troveranno in contrasto con la sua brusca risolutezza, ecco che Mirra addolcirà il comando, e muterà la negazione in consenso. Così, sebbene sia stata disgustata dall'insolenza avida dei futuri suoceri di suo figlio Rosele, piccoli ebrei poveri, ridicoli e diffidenti e maliziosi, ella permette le nozze, che si celebrano tra canti e musiche, gioiosamente.

Consenso malaugurato. Quando la nuora, Sceindele, è entrata in casa, comincia la lotta contro Mirra. La giovane donna vorrebbe strappare, non solo il governo della famiglia, ma anche il patrimonio, dalle mani ferme di Mirra; e aizza il marito debole, e il cognato stizzoso e perfido. E' una ostilità sorda, crudele, irriverente, provocante, che rompe, una sera, in aperto conflitto. I figli, indettati da Sceindele, reclamano l'eredità paterna. Mirra ha una delle sue potenti rivincite. Può rispondere una verità schiacciante. Quando suo marito è morto, era alla vigilia del fallimento. Ella sola riedificò la fortuna della famiglia. Il denaro è suo. I suoi figli sono poveri. Ma quando li vede umiliati dalla sua vittoria, ecco che il cuore le parla. E, perché sono contenti, cede a loro tutto, li lascia padroni di tutto.

Le toccano poi più acute amarezze. Appena ella s'è impoverita, la nuora si mostra ancora più viperina. Le nega ogni cosa, la copre di vituperi, batte e scaccia la vecchia serva che Mirra aveva tanto cura, e costringe la suocera ad abbandonare la casa. La grande, l'imperiosa Mirra Efros che, di atto in atto abbiamo veduto diventar sempre più vecchia, esula dalla mura domestiche.

La sua partenza è la rovina della famiglia. L'amministrazione dei beni, tolte a Salomone, l'onesto segretario di Mirra, è affidato al padre ubriacone di Sceindele e diventa sperpero e disastro... Allora sola, ormai vecchissima e livida e curva Mirra torna ai suoi figli. Ancora una volta ha lavorato, ancora una volta ha raccolto una ricchezza, e, con la sua tristissima delusione, ma con tanta bontà porta ai figli - pentiti e piangenti - tutto quello che ha, ancora una volta.

La commedia è sopra tutto interessante e commovente. E' di una semplicità grande, e non ha paura di situazioni e di effetti già noti, ma alterna la comicità alla drammaticità, gradevolmente ed efficacemente. E poi fa vivere per noi questa vicenda tra gente di tipici costumi, e perciò dà aspetti importanti e inattesi. Dopo aver raggiunto una fortissima drammaticità, fa piangere il pubblico di buona dolcezza, come nei vecchi tempi; e questo non dispiace a nessuno.

E poi dà modo a una artista del valore della signora Tatiana Pavlova di esprimere in forma insulta la maternità con l'antica straziante rassegnazione al sacrificio, ma con una non solita fierezza, e dignità, grandezza severa e serena. L'interpretazione della signora Pavlova fu tale che strappò, come ho detto, due volte applausi a scena aperta al pubblico. Una pacatezza tersa, intensa, nel comando, nell'ira, nel dolore, una grande bellezza di atteggiamenti e di espressioni, profumate da una piccola, lieve, intonazione ebraica; e poi, nella successione degli atti, di mano in mano che Mirra invecchiava, più palese, più umile la sua umanità; sempre dignitoso, ma sempre più irresistibile il suo soffrire, fino alla soavità della vecchietta che ci apparve nell'epilogo. L'interprete fu pari alla direttrice. E si dovrebbero nominare tutti gli attori, perché tutti hanno contribuito all'animazione, alla lucentezza, all'armonia di questo spettacolo: la signora Sammarco, comicissima, con una finezza caricaturale di purissimo gusto, il Cialente, ottimo in una parte di vecchio beone, la Signora Benvenuti, che recitò veramente bene, il Glözda, che, con rara sobrietà rese in malinconia senza forza di Jossele, lo Sce[...], il bravissimo Mina, La Raspini, il Cecchi, la Giochetti, l'Anzelmo, la Giardini.

Stasera *Mirra Efros*, nella buonissima riduzione scenica di Giacomo Lwow, si replica.

1929.03.23	«Il Corriere della Sera»		<i>L'uragano</i>	Renato Simoni	<i>L'uragano, dramma in 6 quadri di A. Ostrowsky</i>
------------	--------------------------	--	------------------	---------------	--

Fu detto più volte che A. N. Ostrovsky è il Goldoni della Russia. L'accostamento è piuttosto arbitrario. Si potrà dire, tutt'al più, che l'uno e l'altro hanno esercitato lo spirito d'osservazione sopra tutto sulla borghesia dei loro tempi, si diversi; che entrambi, in un certo momento della loro vita si son trovati in una condizione quasi uguale e singolarmente favorevole per vedere e conoscere una parte di quella umanità che dovevano poi riprodurre nella loro commedia; il Goldoni, nel 1728, coadiutore del Cancelliere criminale a Feltre e a Chioggia; L'Ostrovski impiegato, nel 1845, alla Cancelleria del Tribunale di Commercio di Mosca. A l'uno e all'altro le avidità, le furberie e gli asti dei litiganti rivelarono molto dei loro costumi e della loro anima. Ma come paragonare la mite e ridente Venezia settecentesca a certi strati ancora barbari della Russia di Ostrovsky? Come paragonare la probità brusca dei mercanti goldoniani allo spirito tortuoso d'inganno e di soperchieria ch'era della classe commerciale russa, che un critico poeta, il Dobroliubof, chiamò il «regno delle tenebre», e dove - è l'Ostrovsky che lo dice - si ragionava così: «Se si deruba il nostro prossimo, che male c'è? Non si è né i primi né gli ultimi. Il commercio non è che questo»? Nel fondo della osservazione, anche comica, dell'autore de *L'Uragano*, ci sarà dunque, sempre, una tensione drammatica, un tormento, che il veneziano non conobbe; e il riso sarà spesso o disperato, o crudele.

Verso il sospettoso, gretto, avaro e ambizioso mondo mercantile, l'Ostrovsky fu attratto sopra tutto perché in esso, accanto all'astuzia, alla malizia, alla cupidigia, alla crudeltà, i tratti dell'antica tradizione russa si conservano più caratteristici e più pittoreschi. Ed era un tempo in cui, divisi gli spiriti tra occidentalisti e slavofili, molta gioventù si dava con amore allo studio dell'ultima vita nazionale, ammirandone ed esaltandone l'originalità, e rievocare appassionatamente tutte le forme dell'arte popolare, la canzone sopra tutto, che nella commedia di Ostrovsky si sentirà risuonare tanto spesso. Se una parte del suo teatro riproduceva quella chiusa casta dove pesava il dispotismo dei vecchi, misonicistico come quello dei rusteghi, ma in ben altro modo e con ben altra cupa e ostinata prepotenza. L'Ostrovsky aveva ambizioni di moralista? Moralista è sempre un grande scrittore non perché si prefigga di esserlo, ma semplicemente perché l'umanità che egli ci pone davanti agli occhi, con una verità non soltanto esteriore, alza un grido d'angoscia o piange un pianto sì straziante che suscitano la pietà, la commozione e lo sdegno. Ma l'Ostrovsky era prima di tutto un artista. E gli stessi commercianti, che, sulle prime, si offesero e reclamarono e ottennero l'aiuto della censura per vietare le rappresentazioni delle sue commedie, finirono a perdonargli e ad amarlo, tanto era perfetta l'imitazione della loro vita, tanto il loro particolare linguaggio profumato di antichità era usato con incisiva esattezza. La censura fu lungamente severa con Ostrovsky, e lo tormentò fin quasi alla fine della sua vita, ma lo fece in un modo particolare: lodandolo, per le sue buone intenzioni, quando, per esempio, deriva la mania che certi mercanti avanzano di dare ai figli un'educazione occidentale, ma vietandogli di portare le sue prime commedie alla ribalta perché, tra i suoi commercianti, non uno era onesto, e perché egli mancava di rispetto a una classe che dava al pubblico tesoro il più largo contributo di danaro.

Questo inesauribile lavoratore (ha lasciato più di cinquanta commedie) si staccò a poco a poco dalla commedia di ambiente; tentò, con minor successo, il dramma storico; ma alternò, altre commedie satiriche e alle farse, opere di meno irridente naturalismo. In lui, quel fondo mistico che è in tutte le anime slave, circondava d'un alone di mistero il vero osservato. In questo senso fu precursore non soltanto in Russia. E' naturalista, ma perché anche la misteriosa

natura si mescola talvolta alla vita dei suoi personaggi, non traendoli fuori dal reale, ma poeticamente approfondendolo intorno ad essi...

L'Uragano è appunto l'opera che ci rileva meglio questo Ostrovsky osservatore e poeta. Il dramma si svolge, in una cittadina sul Volga, ancora una volta tra la piccola gente mercantile, rigorosamente conservatrice, ripugnante da ogni idea nuova, da ogni accenno a qualsiasi attività ardita, per timore che gli spiriti giovani della Russia, gli spiriti che animavano la cosiddetta «intelligenza», scrollassero le basi della famiglia e minassero l'assoluto e spietato poteri dei padri. Ma, L'Ostrovsky penetrato nella famiglia russa per mostrarne l'opprimente organizzazione, doveva essere indotto a passare, dall'esame dei rapporti tra padri e figli, a quello dei rapporti tra marito e moglie. In quattro drammi ci presentò i tormenti e le tragedie dell'incompatibilità coniugale determinata dalle condizioni stesse della vita privata in certe classi sociali; incompatibilità funesta, per la quale non c'era rimedio. L'Ostrovsky non scriveva drammi a tesi, in favore del divorzio.

Nelle sue donne infelici e quasi sempre spiritualmente superiori agli uomini, lo scrupolo religioso è potente. Se anelano alla liberazione, si pentono poi anche di averci solo pensato, perché sono certe che ogni desiderio contrasti con la santità indissolubile del matrimonio dopo... Da ciò deriva una disperazione dolorosa, inerte, che non tende al gesto liberatore, ma solo al dissolvimento. La morte è l'unica soluzione, non perché sia la fuga ma perché è il riposo. Ma si muore in peccato, anche la morte è spaventosa, perché vuol dire la dannazione eterna. Perciò la vita è un male continuo; o è la rinuncia ad ogni gioia; o, se conosca un'ora di ebbrezza, è d'una ebbrezza avvelenata da rimorsi e da mistiche paure.

Ne *L'Uragano*, che è del «59», ci si presenta appunto una di queste donne, Caterina, la moglie del mercante Cabanof. Mirabile figura femminile, che fu definita «un raggio di luce fra le tenebre». In lei c'è una passionalità sognante che si nutre di fresche immaginazioni; ma l'educazione, la traduzione e la religiosità la rendono obbediente per convinzione alla bestiale tirannide che esercita su di lei, se non il marito, la suocera. Costei incarna odiosamente il principio d'autorità che il capo di famiglia deve far pesare sui figli, e sostituisce l'umiliante autocrazia che l'uomo deve far pesare sulla donna. Infelice, senza tenerezza, costretta a consumar giorni sempre uguali a fianco d'un uomo tediato dal grigio aere domestico e incapace di volontà e solo desideroso di uscire dalla monotonia quotidiana attraverso i fervori e gli oblii dell'ubriachezza, la povera Caterina fu turbata dallo sguardo innamorato d'un giovane. Questo giovane è Boris, vittima anch'esso di uno zio di angusta mente e di acerbo cuore. Tutti si limiterebbero a un veniale peccato di pensiero; ma Caterina ha un giovane cognata che, per godere più ampiamente la libertà concessa alle ragazze da marito, e non alle spose, ha bisogno di fare della triste moglie di suo fratello una complice, e la induce a incontrarsi con Boris. Nulla di drammatico in questo incontro. Una specie di mite delirio; delizia e orrore; quasi il cedere a un invincibile destino, sapendo che quel destino condurrà l'anima alla morte eterna. Ma come, prima, cerca di salvarsi dal fascino che l'attrae. La povera Caterina! La sua trepida anima, dall'oscurità della schiavitù dove è tenuta, guarda verso il cielo e invidia la libere creature che vi volano, e talvolta le sembra d'essere una di esse, il suo bisogno di dolce abbandono, le fa trovare una gioia deliziosa nel frequentare la chiesa. Le sembra allora d'entrare in paradiso.

Non sente più passare il tempo; e, quando prega appare, a chi la vede, più bella trasfigurata quasi.

Ma da quando ha incontrato Boris, ha sentimento d'essere sull'orlo di un precipizio, spinta giù, senza remissione. E' come avvinta, bruciata, travolta... E pure vorrebbe amare il marito, e lo amerebbe se egli sapesse esser con lei tenero e vigile. Parlando di lui, dice una parola rivelatrice: «Si lo amo. Ne ho una sì grande pietà!». Tale pietà non può riempire il suo cuore; e perciò Caterina conosce la tentazione. Dalla passione che nasce ha paura, perché presente che ne sarà distrutta. Ella non sa ingannare. Se il colpevole amore la vincerà, non sarà nascondere. Perciò supplica il marito di chiederle dei tremendi giuramenti, per avvinghiarsi, a qualche cosa di positivo, in quello smarrimento dell'anima. Ma il marito sorride, fiducioso, distratto, sicuro della sua timida fedeltà, per tradizione, e anche per indifferenza. Così Caterina si abbandona alla febbre che la divora.

Quando si accorge che cedere dovrà, affretta elle stessa, col pensiero, il suo bene, ebbra già di sapere che sarà il suo male. L'amore è breve. Non dà un'ora di estasi, anzi è tutto acuti e tormenti. Per la sua colpa commessa, ella si sente come presa dal demonio. A tratti accusa Boris d'essere appunto la sua diabolica perdizione; più tardi fa pesare ogni responsabilità su di sé; si ritiene ella sola la causa di ciò che è avvenuto, per aggravare il proprio peccato, per soffrirne di più tenere il segreto. E' spinta da mille paure superstiziose - mentre un pauroso uragano s'addensa sulla città - a confessare la povera colpa commessa, al marito e alla suocera, davanti alla folla, come il protagonista di *Delitto e castigo* e come Nikita nella *Potenza delle tenebre*. Poi si getta nel Volga, povera piccola Bovary russa, Anna Karenina minore, uccisa dalla sua mediocre sete d'ideale, dal terrore religioso e dalla sua incapacità di vivere in un mondo tanto malvagio. Quando traggono dalle acque il suo cadavere, non pare neppure morta. Ha solo una goccia di sangue nella tempia. Dopo l'espiazione è ritornata leggera e candida come una fanciulla. I suoi oppressori potranno fare quello che vogliono del corpo inerte; l'anima è davanti al suo Giudice, più misericordioso degli uomini.

La commedia ha una sua forza speciale, che può sembrare o troppo antica, o, per la frammentarietà, troppo moderna, tanto essa appare lontana dalla più solita ed efficace formula teatrale. Non si sviluppa per movimenti decisi, ma quasi attraverso moti spirituali. Si può dire che in essa tutto è fermo attorno all'anima di Caterina, trasmigrante dalla tetra infelicità, attraverso l'angoscioso amore, nella morte. Nei personaggi che circondano Caterina c'è una specie di fissità. Definiti, anzi semplificati nel loro atteggiamento, essi rimangono, dal principio alla fine, quello che sono. La durezza della suocera, la debolezza arida del marito, la sommessa estesi dell'amante, non conoscono attività né progresso, né crisi. Questo è un difetto, perché alcuni di essi diventano odiosi con ostinata monotonia, ed altri sfumano nel loro stesso pallore psicologico. Il calore della vita non tempera, non rende interessanti i loro caratteri. Ma Caterina vive per tutti; e i complessi e ricchi elementi della sua anima tremano e vibrano e si mescolano, e si alterano nel fuoco della sua passione e della sua pena, in un modo affascinante. Per questa figura, *L'Uragano* è un capolavoro; un vecchio capolavoro, dove il tentativo di fondere la vita individuale con la vita collettiva non è sempre riuscito, dove la folla resta fuori dal dramma, puramente decorativa, e quindi impacciante, e quando vuol circondarlo, invece lo interrompe. Ma umanità e poesia si uniscono in Caterina, e fanno di lei una delle più soavi martiri dell'amore che il teatro ci abbia mai presentato. Per la modernità di questa figura, si deve concludere che, se *L'Uragano* ha qualche segno esteriore di vecchiezza, chiude dentro di sé, nel buio pauroso, una limpida perla, una giovinezza che non tramonta.

E quale spettacolo ci fu offerto ieri sera! La vecchia Russia, tragica e colorita, barbara e mistica, brutale e sognante, è apparsa davanti a noi, nello splendore degli scenari e dei costumi del professor Brailovsky e nella interpretazione del dramma, diretta col più artistico sentimento del vero, della poesia e del teatro da Pietro Charof. La via e la casa, la notte stellata d'amore e il vespero tempestoso, ci diedero l'illusione della vita degli uomini e della vita delle cose. Che precisione di affiatamento, che rilievo, che gusto, che varietà nei particolari, che belle invenzioni pittoriche, che fusione tra il dialogo e le vecchie canzoni, ora vicine, ora lontane, formanti come un'atmosfera intorno al dramma! E' anche questo uno degli spettacoli esemplari, che renderanno indimenticabile l'attuale corso di recite al filo drammatici. Tra gli attori, primeggiò la signora Pavlova, per la profonda emozione della sua interpretazione, dove ogni gesto e ogni intonazione erano bellissimi tratti psicologici. Ella tradusse in realtà tipica e in poesia l'ansia, la paura, l'estasi, l'illusione, la disperazione, l'addio alla vita di Caterina. Difficile il personaggio, perfetta la rappresentazione che ce ne fu data. Tutti gli altri, ma specialmente la signora Giochetti e Sammarco, Il Giorda, il Cialente, l'Anzelmo, il Mina, la Raspini e il Fares recitarono ottimamente.

Il pubblico applaudì tre volte dopo il primo quadro, quattro dopo il secondo, cinque dopo il quarto, cinque dopo il quinto e due dopo il sesto.

Stasera *L'Uragano* si replica.

1929.04.01	«Il Drama»	Anno VII		Luigi Chiarelli	<i>Giudizi</i>
------------	------------	----------	--	-----------------	----------------

Tatiana Pavlova: ecco un nome che io pronuncio con profonda soddisfazione e forse anche con una sfumatura di vanità, ecco un'attrice alla quale io son debitore di una felice esperienza nelle mie funzioni di critico. Fui io che scrissi, quand'ella per la prima volta recitò in Italia *Sogno d'amore* (al teatro Valle di Roma, nella quaresima del 1924) il primo articolo su questa che oggi noi salutiamo come una grande attrice nostra, e parlai delle qualità che ella palesò e di quelle che lasciava indovinare, e del suo stile particolarissimo e della sua intelligenza e del suo gusto e della sua passione e del suo coraggio.

La sera del 26 febbraio, al Teatro Filodrammatici, rappresentando *Mirra Efras*, ella mi fece tornare a mente quella prima sera, e i presagi e le speranze che allora ella seppe suscitare in me; si che, assistendo al successo trionfale che in questa commedia ella riportò come attrice e come direttrice, non so che vaga commozione mi invase, e mi sentii pare a colui che, standosi, vede che il sogno è divenuto una realtà presente ai suoi occhi e al suo spirito.

1929.06.01	«La Tribuna»		<i>Mirra Efras</i>	Silvio d'Amico	« <i>Mirra Efras</i> » di <i>Giacobbe Gordin al Valle</i>
------------	--------------	--	--------------------	----------------	---

Anche gli ebrei, dunque, vogliono il loro teatro. Passati attraverso i millenni senza sentirne mai, o così era parso, il bisogno, ci hanno pensato tutt'a un tratto, alla fine del secolo scorso: forse subendo gli ultimi echi di quella

suggerimento più o meno romantica, per cui al principio dell'Ottocento i programmi di riscosse nazionali intesero esser tutt'uno con quello d'arte drammatica, e i popoli dicevano religiosamente: «vogliamo una patria, e un teatro».

Ma i saggi che, dallo spaventevole yiddish o da altra lingua, cominciano timidamente ad arrivare in Italia, sono ancora così rari e sporadici, che alla nostra ignoranza non possono bastare a comprender neanche grossamente e sommariamente se cotesto teatro abbia caratteri comuni e quali. In *Myriam Efroth* per esempio, che la Pavlova ci ha rappresentato iersera come *Mirra Efros* a noi è parso un commedione come se ne scrivevano quarant'anni fa del nostro Occidente materialista: israelita, se mai, appunto in questo materialismo, di cui dicono che infatti il moderno Israele fosse uno dei massimi responsabili dramma tutto tramato sopra motivi economici e famigliari, di quella famiglia che fu ed è rimasta il nucleo più saldo della vita ebraica, un po' focolare e un po' idolo. E *Mirra Efros* è un tipo: la vedova che, morto il marito, ha raccolto l'eredità per amministrarla saggiamente, e farla fruttificare, e tramandarla arricchita ai figliuoli: a qual fine si è costruita una maschera, un'autorità, un impero di donna forte e riverita: ma (e non sappiamo se questa sia voluta apologia o intima verità semita, certo è verità umana) di fatto tutta quella sua costruzione nasconde una tenerezza materna, pronta a cedere a ogni urto con l'amore dei figli.

Perciò quando Jössele, il suo dolce maggiore, s'è innamorato delle grazie d'una Scèindele, figlia di scrocconi, *Mirra* ha finito con acconsentire alle nozze. E' vero che al prim'atto in cui si rappresentano, con colori violenti e anche nostalgici, queste nozze, la sconcia volgarità dei genitori di Scèindele minaccia di mandar tutto all'aria: ma alle lacrime della mite Jössele la madre non resiste, e il matrimonio si fa. Al second'atto Scèindele la stracciona, entrata in casa di *Mirra* con le rituali professioni d'umile obbedienza all'autorità della suocera, le ha immediatamente dichiarato guerra facendo leva, se non sulla passività di Jössele, sul bollire d'un giovine cognato, Dània, l'altro figliuolo di *Mirra*, sdegnoso della avara disciplina materna, e impaziente di sbrigarli e di correr la cavallina. Rappresentata in tanti minimi episodi di vita famigliare, la guerra si conclude con la vittoria dei giovani, ossia col licenziamento di Salomone, il maneggione di casa, l'amministratore e segretario, fido nonostante le sue ebraiche marachelle, di *Mirra Efros*: ancora una volta, dopo parole e gesti dispotici, *Mirra* ha ceduto. Ma la catastrofe è al terz'atto: quando, nell'urto fra l'ambizione di Scèindele, l'inerzia di Jössele e la dissipazione di Dània, la famiglia s'avvia allo sfacelo, e *Mirra* in persona, messa alla porta, è costretta a cercar rifugio presso il licenziato Salomone. Sennonché, l'epilogo rappresenta la riconciliazione dopo l'odio, la pace dopo il peccato, il ritorno al porto dopo l'amare traversie: al porto della nomade anima ebraica, ossia alla famiglia, adunata nella festa casalinga della sua novissima speranza, il promo figliuolo di Jössele, che compie con la tradizionale solennità i suoi tredici anni.

Qui dunque si va, dal folklore del prim'atto e dalla pittura vivace e a momenti drammatici del secondo, ai toni melodrammatici del terzo e dell'epilogo, costruiti debolmente e tirati via alla buona. E per noi è chiaro che l'autore, il quale non è di certo un innovatore, ha fidato soprattutto sulle fisionomie de' i suoi protagonisti, e sui tratti delle molte macchiette agitate intorno a loro: Salomone il buon maneggione, i genitori scrocconi di Scèindele, una vecchia serva fedele di *Mirra*: figure di maniera e tuttavia a modo loro, vivaci. Ma anche più chiaro è che il gran successo riportato iersera dallo spettacolo fu, appunto, successo dello spettacolo. Non potendo scindere le proprie riserve sul valore dell'opera, dall'entusiasmo per il mondo con cui essa era inscenata, lo scorbutico pubblico del Valle si lasciò una volta tanto vincere, e che il Cielo lo benedica, dalla bravura degli interpreti: ai quali prodigò qualcosa come venticinque o trenta chiamate.

E qui bisogna alzare il tono. Perché veramente Tatiana Pavlova questa volta ha, come attrice e come direttrice, superato se stessa; e noi vorremmo che tutti gli scettici sulle odierne possibilità del teatro nostro andassero a fare una capatina al Valle, nelle sere in cui *Mirra Efros* si replicherà. S'accorgeranno che, tra quelle che da noi si è soliti chiamare buone esecuzioni, e questa rappresentazione, non c'è già un rapporto dal bene al meglio: c'è una soluzione di continuità. In questa interpretazione si respira un'aria diversissima dall'aria a cui i nostri palcoscenici ci hanno abituato. Si tratta d'una messinscena - *mise en scène* (e il guardiano dei Passaggi a livello ci perdoni il francesismo ancora insostituibile) nel senso suo nuovo e vero di totale interpretazione scenica - quale s'usa in quei paesi non più geniali, ma più metodici e disciplinati e meglio organizzati del nostro, dove una commedia anche mediocre è potenziata, rilevata, messa in valore fin nei minimi particolari, con uno stile e con caratteri tali da dare al pubblico un godimento intero. A tanto è giunta iersera, pur tra le forzate improvvisazioni della nostra scena vagabonda, Tatiana Pavlova, concertando l'interpretazione con una intelligenza e una bravura, da cui son nati i miracoli: luci, scene, costumi, atmosfera, e un viavai di figure vive, e due giovani attori come il Cialente e la Sammarco ammirabilmente tramutati nei due vecchi genitori cialtroni di Scèindele, e la segaligna Benvenuti ch'era l'odiosa Scèindele, e il Giorda che fu il pallido Jössele, e la piccola Adriani che nell'epilogo fu sua figlia, e lo Scepi che era Dània il paino, e la Raspini che era la fedele serva, e il gagliardo Mina che era Salomone, e tutta quella folla di rabbini, di parassiti, di suonatori. E su tutti Tatiana Pavlova; la quale, vincendo ancora una volta il duro ostacolo della pronuncia in una lingua non mai ben domata, creò il suo tipo, la sua *Mirra Efros*, con una stupenda sicurezza di tocchi: e percorse tutta la

gamma, toccò tutte le note, s'invecchiò e si disfece via via, con un'arte autentica, che fece scattare il pubblico, in un entusiasmo d'altri tempi.

Serata memorabile, insomma: certo più che per il teatro ebraico, per la bella compagnia nostra: serata di trionfo e, vorremmo dire, di speranze. Lettori, andate a vedere le repliche di *Mirra Efros*: cominciano stasera.

1930.03.01	«Il Piccolo di Trieste»			Vittorio Tranquilli	<i>La prima recita di Tatiana Pavlova al Verdi</i>
------------	-------------------------	--	--	---------------------	--

Stasera Tatiana Pavlova e la sua bella compagnia, diretta dal comm. Ernesto Sabbatini, inizierà l'annunciato corso di recite con *Resurrezione*, dramma in un prologo e tre atti ricavato dal romanzo di Leone Tolstoj. L'adattamento scenico è stato fatto da Sergio Strenkowsky che fu per molti anni direttore artistico nei maggiori teatri russi e che gode bella rinomanza come scrittore e letterato. Lucio Ridenti ha tradotto la sceneggiatura russa dello Strenkowsky. Il ritorno di Tatiana Pavlova dopo tre anni di assenza dalle nostre scene, è vivamente desiderato dal pubblico, ansioso di salutare la geniale attrice che viene a noi con un magnifico repertorio di commedie giudicate da tutta la stampa internazionale con lusinghiero fervore, e che ci presenterà insieme al complesso artistico adatto allo specialissimo repertorio, allestimenti scenici di grande interesse e modernità. Tra le novità sentiremo la commedia giudaica di Jacopo Gordin *Mirra Efros*, ridotta per le scene italiane da Giacomo Lwow, segretario di Tatiana Pavlova e ormai noto e apprezzato scrittore di cose russe su riviste e giornali italiani. *Mirra Efros* è una tra le maggiori interpretazioni di Tatiana Pavlova la quale ha curato di questa originale commedia anche la messa in scena. Giudicheremo ancora: *La signora Falkenstein* commedia nuova in tre atti di Rosso di San Secondo, il quale durante un suo lungo soggiorno in Germania, ha studiato la vita e le vicende degli ebrei tedeschi, e ne ha ricavato un dramma di grande interesse. Tra gli adattamenti scenici ricavati da romanzi russi di grande importanza è *Delitto e castigo* di Dostoevsky. Di questo capolavoro della letteratura russa del secolo XIX, è stata fatta una riduzione scenica in cui sono riassunti in maggiori episodi e tutto il travaglio spirituale del protagonista Raskolnikoff. La Pavlova ha preparato per questo dramma una mirabile messa in scena. È probabile che la geniale attrice ci offra anche una commedia del più originale e moderno degli scrittori russi, Jevreinow, che vive da qualche anno in Italia, e che è considerato il Pirandello russo. Jevreinow ha pubblicato un libro *Il teatro nella vita* nel quale espone il suo pensiero filosofico sul problema specifico da lui adattato in una commedia originalissima che ha avuto nei maggiori teatri una grande successo. Inoltre la Pavlova rappresenterà *Eva nuda* di Paul Nivoix, non fa duopo richiamare l'attenzione del pubblico sull'interesse delle repertorio e sul valore dell'interprete.

La recita di stasera presenterà al nostro pubblico il capolavoro di Tolstoj *Resurrezione* in cui Tatiana Pavlova offre una tra le sue più caratteristiche interessanti interpretazioni.

1930.07.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Mirra Efros</i>	Vittorio Tranquilli	« <i>Mirra Efros</i> » di J. Gordin al Verdi
------------	-------------------------	--	--------------------	---------------------	--

Tatiana Pavlova ha iniziato ieri sera le sue recite presentandoci una nuova riduzione scenica di *Resurrezione* fatta da Sergio Strenkowski. Prima di considerare il valore di questo adattamento del romanzo al teatro e di esaminare fin dove lo Strenkowski è riuscito a realizzare il profondo travaglio, la drammatica e mistica metamorfosi dei due protagonisti, devo ricordare la meravigliosa interpretazione della signora Pavlova che ha creato il personaggio della Katiuscia con un vigore tragico pieno di pathos. Poche volte il pubblico ha sentito il dolore e l'incubo del patimento, e l'oscuro fermento e la torbida inquietudine mista di perversione morale e di disperazione, come ieri sera ascoltando la plastica, palpitante recitazione di Tatiana Pavlova. Questa attrice vive il suo personaggio con lo spirito e la carne. Ella vi si sprofonda con tutta l'intelligenza e la sensibilità fino a renderci chiari e palesi i più sottili movimenti dell'anima e del pensiero. La Katiuscia è sbalzata dal romanzo sulla scena, calda e veemente, con le sue crisi di violenta ribellione, con la sua verginità campagnola, densa di amorosi desideri, con la sua perversione affogata nel peccato e nell'acquavite, ma nella stupenda interpretazione della Pavlova, nel gioco delle ombre e delle luci, negli sbalzi crudi e improvvisi in cui ci è stato presentato il personaggio, ne abbiamo colto anche l'altro aspetto: il lento e misterioso rifiorire della coscienza morale, la redenzione dello spirito e il ritrovamento della mistica luce, dopo il travaglio lungo la strada della colpa e della perdizione.

Ha fatto bene lo Strenkowski di iniziare il dramma con la citazione, ieri sera detta dal Sabbatini, di un passo del Vangelo di San Matteo e di condurre il pubblico sul tema evangelico che è l'insegna di tutta l'opera: «Allora Pietro avanzandosi verso Gesù gli disse: Signore quante volte dovrò perdonare al mio fratello che mi ha offeso?: dovrò

perdonargli fino a sette volte?». E Gesù gli rispose: «non ti dico fino a sette volte, ma settanta volte sette». Tutto il dramma è di perdono, il riduttore è uno russo; è anche un uomo di teatro e di lettere, il quale ha pensato a *Resurrezione* avendo presenti le grandi qualità di un'attrice, e perciò ha concentrato o meglio ha fatto confluire l'azione del dramma sul personaggio della Katuscia. Ma il romanzo di Tolstoj è un vasto mondo morale, sociale religioso, dall'ampio respiro, dall'intenzione pedagogica, sul quale dominano due temi possenti: la colpa e la redenzione. È impresa disperata voler costringere uno scenario così imponente nello stretto olio di sei quadri. Già Henry Bataille, con l'impeto lirico e la passione romantica che egli aveva per le donne che peccano e che si elevano dalla colpa d'amore, ci diede una sua riduzione del dramma tolstoiano, concepita con minore senso teatrale dello Strenkowsky, ma per balzare da una intima dolente poesia raccolta sul personaggio della Katuscia.

Ieri sera abbiamo ascoltato il dramma che si inizia come nel romanzo: la Pasqua russa, il bacio di Dimitri Nekliudoff e di Katuscia in casa delle zie Sofia e Maria Ivanovna, e poi la seduzione e subito il processo in cui la ragazza viene condannata innocente per una sentenza superficiale e sbrigativa, essendo stata imputata di correttezza nell'avvelenamento del mercante Smielkow a scopo di furto. È qui che appare per la prima volta l'importanza del principe Neklindoff, che è il personaggio diremo conduttore e determinante di tutta l'azione. Noi lo vediamo in questa e nelle altre riduzioni teatrali da un solo aspetto: quello dei suoi rapporti con la Katuscia. Strenkowsky ce la presenta mentre in lui si matura e precipita la profonda crisi morale che lo porterà alla divisione dalle terre ai contadini, alla tutela dei prigionieri politici e dei delinquenti, ed alla estrazione della Katuscia. Neklindoff non rappresenta solamente il sentimento del [...] ed il suo impulso alla volontaria espiazione, egli è qualcosa di più grande: l'aspirazione alla perfetta vita morale, alla pura condotta cristiana. Perciò Neklindoff è l'inquisitore il critico di sé e della società russa in cui vive. È colui che sfugge e abborra l'aristocrazia, che detesta il latifondo, che vuole riformare la giustizia nei tribunali russi facili agli errori. Questo personaggio sublime, nel quale si indovina il pensiero di Leone Tolstoj, portato sulla scena, perde tutta la sua grandezza e si nobilita solo per l'appassionato desiderio di espiazione e di perdono. Strenkowsky non poteva ampliare la possibilità scenica di Neklindoff se non allargando tutto ciò il respiro del dramma facendolo altresì esorbitare dal suo [...] che è limitata alla storia di amore con la Katuscia. Bisogna tuttavia non dimenticare quello che Neklindoff è fuori dalla scena, per poter vagliare la forza delle sue parole. Dice Tolstoj che la metamorfosi del principe dal tempo della seduzione a quello della volontà di redimersi e redimere la ragazza è molto più profonda e vasta che quella compiuta dalla Katuscia da onesta a prostituta.

Se consideriamo la grandezza e l'affanno del travaglio e della crisi di Neklindoff, assillato ci appare il suo linguaggio sulla scena. Nel caso della Katuscia egli vede anche il problema della giustizia penale e quello della responsabilità che la società e gli uomini hanno verso le donne. Perciò vuole espriare. La potenza del dramma è fatta in questa rivelazione e luce nella coscienza di uno che sta per diventare uomo. Se egli non fosse così illuminato dalla carità cristiana, non riuscirebbe a compiere il miracolo di far risuscitare spiritualmente la Katuscia, alla quale lo Strenkowsky ha dato molto spazio ed altrettanta parte: ben tre scene della prigione, descritte e ricostruite con onesta e artistica fedeltà, sia nei tipi di tratti dal romanzo, sia nel dialogo, testualmente riportato; anche la ragazza, travolta dalla società e dai cattivi costumi, pur nella sua perversione morale, ha depresso ogni menzogna ed è nella sua selvatica e rude sincerità, quello che Nekliudoff desidera diventare: dire la verità. La crisi e i risvegli rapidi e improvvisi della Katuscia verso la purità; quel suo rievocare il passato per poi calpestarlo e buttarsi nell'alcolica brutale sincerità del presente, e trapassi dalla gioia sussultante alla disperazione cupa e angosciosa, sono stati realizzati dallo Strenkowsky con sobrietà di mezzi, con vivo intuito psicologico, con dialogo puro, incisivo e pittoresco. Le scene della prigione, col tumulto concitato delle voci, con la visione tetra e tragica degli condannati, e la rievocazione che la Katuscia, divenuta la «Maslova», fa del suo tragico amore, sono tra le cose più riuscite e toccanti del dramma, il quale è tutto teatro fin troppo teatro, e per ciò stesso ha abolito o ristretto al minimo le idee, i pensieri tolstoiani del mondo e sulla vita.

Resurrezione ha avuto una preparazione scenica molto suggestiva e originale, tutto a spezzati, a visioni sintetiche, illuminato da sfolgoranti fasci di luce che davano l'intonazione e coloristica allo spirito dell'episodio. Anche nella messa in scena ho sentito la mano sicura e l'occhio esperto e geniale di Tatiana Pavlova. Il quadro del bivacco dei prigionieri, con la neve, è riuscito con mirabile evidenza. La sala in casa dei principi Korciaghin, nella decorazione succinta, apparve di bellissimo effetto. Ma su tutto ha dominato l'interpretazione di Tatiana Pavlova. Credo che la sua «Maslova» non abbia rivali. Dall'urlo di protesta e di rivolta contro la condanna, nel primo atto, alla serafica serenità dell'epilogo in Siberia, Tatiana Pavlova ci ha dato in una pittoresca interessante successione di quadri, tutti gli stati d'animo della protagonista. Ella ha espresso la passione, l'ebbrezza, la ribellione, l'accasciamento della Katuscia con la stupenda semplicità. Nella scena della ubriacatura, impressionante di naturalezza e artisticamente perfetta, la Pavlova ha mostrato come una grande attrice sappia rinunciare alle parole e possa servirsi della sola mimica e del gioco delle mani e degli occhi. Il successo è stato caldo, dirompente schietto e senza riserve. Dopo ogni atto nove, dieci evocazioni alla ribalta salutarono la magnifica interprete. Il pubblico ha ascoltato con deferente attenzione Renato

Cialente, che si è fatto un attore molto fine ed esperto, sapiente coloritore della parola, efficace ed espressivo, ed ha riveduto Ernesto Sabatini che ha funzioni direttive e che non ha disdegnato una modesta parte di carceriere nella quale si è fatto apprezzare. Gli altri tutti recitarono con molta dignità. Sarebbe vivamente desiderata una replica di *Resurrezione*.

1930.08.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Mirra Efros</i>	Vittorio Tranquilli	<i>Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi</i>
------------	-------------------------	--	--------------------	---------------------	---

Per la prima volta stasera apparirà sulle scene triestine un dramma ebraico: *Mirra Efros* di J. Gordin. Tatiana Pavlova, alla quale dobbiamo tanta riconoscenza per il fervore intellettuale, per lo spirito acuto e l'animo ardente con cui ha voluto portare sul teatro italiano i maggiori drammaturghi: da Ostrowsky ad Arzibascevw, da Cecov ad Alessio Tolstoj, da Dostojewsky (del quale sentiremo tra poche sere «Delitto e castigo») a Gogol, non è rimasta insensibile al valore culturale, all'interesse ideale ed etnico del teatro ebraico, e in collaborazione artistica con Giacomo Lwow, ha preparato *Mirra Efros* di cui, oltre che l'ideatrice scenica è anche mirabile interprete. Poco si conosce in Italia, dove pur abita una foltissima popolazione israelita, del teatro ebraico. Il pubblico colto, che segue il movimento letterario internazionale, conosce alcuni notevoli saggi di romanzo ebraico: i pittoreschi quadri viventi della vita del ghetto londinese, descritti dallo Zangwill che scrittore inglese; ed i romanzi dei fratelli Tharaud che hanno per sfondo l'ambiente ebraico.

Quanto al teatro ebraico quello di lingua «jiddisch» nacque a metà dello scorso secolo in Russia e in America. Per molti anni questi drammi, spesso censurati e perseguitati insieme ai loro autori dalla polizia russa, rimasero sconosciuti al pubblico europeo. Solo da una decina di anni, i grandi centri degli immigrati russi in America, in Germania, a Parigi hanno divulgato nei rispettivi paesi d'elezione la conoscenza di questa originale e caratteristica letteratura ebraica.

Il primo scrittore di teatro ebraico giunto in Europa fu l'Ansky al quale si deve «Dybuk» che è giudicata l'opera più significativa del teatro ebraico. C'è poi Halpern, morto gloriosamente in guerra, l'Ash, l'Allekheim, il Kobrine, che si proclamò discepolo di Maupassant e che tradusse in lingua «jiddisch» molti romanzi francesi. C'è infine Gordin, l'autore di *Mirra Efros*, di «Il re Lear ebreo» e «Dio, uomo ed diavolo». Tatiana Pavlova, al tempo della prima rappresentazione romana della dramma di Gordin aveva distribuito al pubblico note biografiche e cenni illustrativi di cultura sul teatro e sugli autori ebrei, la lodevole iniziativa dovrebbe essere proseguita perché il vasto pubblico, che vive fuori dalle grandi correnti dell'arte straniera, ha bisogno di venire erudito e informato sulla natura e sulle tendenze fondamentali del teatro ebraico.

Di J. Gordin si conosce poco; nacque settant'anni fa ad Odessa ed in patria si iniziò alle lettere con novelle di vita ebraica. Ad Elizabeth-Grad fondò un setta di «fratelli della Bibbia» che intendeva staccarsi dall'ebraismo ortodosso. Quando Gordin compì i 40 anni fu costretto ad emigrare a New York ove, con l'esperienza artistica già acquisita, si improvvisò commediografo. Dal 1891 in poi questo scrittore diede al teatro ebraico circa sessanta fra commedie e drammi. Opera imponente sia per la sostanza e significato ideale, sia per propaganda spirituale e religiosa.

Recentemente venne in Italia una celebre compagnia ebraica: Habima, che recitò a Napoli, a Roma e a Milano, alcuni drammi con grande forza rappresentativa e originalità di messa in scena. La nostra città, che in fatto di teatro straniero è abbastanza trascurata, giudicherà appena oggi un saggio tra i più notevoli della drammaturgia ebraica. La quale, a mano a mano che gli scrittori crebbero e si moltiplicarono, presentò due caratteristiche tendenze: la prima di schietta ispirazione popolare, ricca di realismo storico, folkloristico, quasi una sorta di impressionismo; l'altra ideale e mistica. Ma il primo originale creatore del teatro ebraico, nella seconda metà dello scorso secolo fu il Goldiafen poeta di indole popolare che iniziò un vero e proprio teatro popolare ebraico, portandolo in giro per la città e la campagna ove si parlava la lingua ebraica. Era questo un teatro di carattere prevalentemente biblico e si ispirava ai fatti delle sacre scritture intramezzati da canti e danze.

Mirra Efros di Gordin è stato ridotto per le scene italiane da Giacomo Lwow, il coltissimo scrittore russo, che il nostro pubblico ha apprezzato in una conferenza sul teatro Stanislawski. La messa in scena è opera geniale e interessantissima di Tatiana Pavlova. La recita inizierà alle 21 precise.

1930.08.01	«Il Piccolo di Trieste»		<i>Mirra Efros</i>	Vittorio Tranquilli	<i>Mirra Efros di Giacomo Gordin al Verdi</i>
------------	-------------------------	--	--------------------	---------------------	---

Il tema di questa interessante e pittoresca commedia esprime con alta potenza drammatica quella che è stata e continua ad essere ancora la crisi morale e religiosa della famiglia ebraica, anticamente piantata e squadrata dalle inviolabili e sacre leggi delle Scritture, ed oggi sfaldata dallo spirito di evasione e di rivolta dei giovani contro l'autorità dei vecchi genitori. Il teatro ci ha rappresentato più volte il dramma dell'inquietudine filiale, esempio classico il «Re Lear» di Shakespeare. In questa profonda e concitata e patetica *Mirra Efros* ritroviamo la ribellione dei figli contro l'autorità materna. Due generazioni, dello stesso sangue, sono una di fronte all'altra, adoranti lo stesso Dio, senza comprendersi. Il figlio deve obbedienza alla madre. Nella famiglia ebraica questa obbedienza è comandata dalla legge morale e dalla volontà divina. Invece i figli si ribellano. Nella commedia di ieri sera la disobbedienza dei giovani e più che altro un incontenibile desiderio di libertà. Il costume e lo spirito occidentale sono penetrati oltre le severe pareti della famiglia ebraica ed hanno sedotto le giovani speranze dei figli di Mirra Efros, anelanti di emanciparsi dalla tutela dei vecchi rabbini e della madre autoritaria. Gordin ci rappresenta in un quadro pieno di verità umana, il lento e fatale distacco dei giovani dai vecchi ebrei. Quella distacco segna il principio della crisi di un'antichissima razza. Finisce l'impero dei vecchi sui giovani, e col tramonto della gerarchia familiare, si offusca anche il sentimento religioso.

Ma oltre a questo magnifico motivo spirituale, Gordin ci descrive anche la psicologia della razza, con mezzi di squisita eleganza e sobrietà artistica. Perciò la commedia si presenta perfettamente fusa in tutti i suoi ricchi e sostanziosi elementi; è reale in tutti i particolari, ma questa realtà umana è stata penetrata da un delicato sentimento patetico. Il pubblico ha sentito subito di trovarsi alla presenza di una magnifica opera d'arte, chiara, rettilinea, spontanea, e si è lasciato prendere dalla potenza drammatica degli episodi vivificati dalla vibrante, placida e colorita interpretazione di Tatiana Pavlova che ha ottenuto un grandissimo offerta dal successo.

Ecco la ricca e severa, autoritaria e quasi regale Mirra Efros, superba dal sapore gonfio di tenerezza materna per i suoi due figlioli. Uno di essi, Jossele, è stato destinato, secondo le costumanza ebraica in cui i genitori scelgono le spose per i figli, a prendere in moglie la giovane Sceindele figlia di due miseri mendicanti, i quali però vantano in famiglia un venerando ebreo di Santa dottrina. Il matrimonio del ricco figlio di Mirra con la povera ragazza è dunque ispirato da una mistico ossequio alla religione. I genitori della ragazza sono vagabondi ingordi di denaro e di piaceri. Già Mirra Efros si disdegna di vedere come i due vecchi mercanteggiano il matrimonio della figlia, e vorrebbe mandare all'aria il progetto, ma Jossele si è ormai innamorato della fanciulla, e la vuole. Mirra vuole essere obbedita quando dice di no, ma non sa insistere alla desiderio del figlio e acconsente allo spozalizio. Allora assistiamo al rito ebraico del matrimonio; le procedure del vino, i lamenti del parentado per la sposa che deve rinunciare alla libertà, che perderà la purezza e perciò ha da essere compianta. Questa scena è apparsa ieri magnifica di colori, interessante di significato e del tutto mirabile nell'esecuzione della Pavlova e degli altri attori.

Ma il vero dramma spirituale di Mirra Efros comincia al secondo atto. Nella casa ordinata ed austera della matrona della signora è entrata la nuora Sceindele, alla quale porta anche la ribellione, ma ha una volontà e vuole essere padrona in casa sua. Jossele, il figlio di Mirra è tutto preso dal fascino della moglie e non sa imporle rispetto verso la madre. Dània, l'altro figlio di Mirra, rigetta gli abiti ebraici e veste alla moda francese, vagheggiando piaceri e libertà. Ognuno di quei giovani vuole imporre un proprio capriccio all'antico ordine di Mirra Efros e del suo amministratore Salomone. La disciplina della famiglia è crollata. Nessuno guarda più Mirra Efros. Nella casa patriarcale dove comandava e regnava la superba vecchia signora, scroccano e rubano anche i genitori di Sceindele. Per bontà, Mirra si lascia dominare e subisce le arroganze spalvalde della nuora. L'intendente Salomone ha da essere licenziato dopo quaranta anni di servizio, perché i figli di Mirra, istigati da Sceindele, si sentono maturi per amministrare da soli le loro sostanze. Mirra subisce anche questo comando con acerbo dolore.

Con la cessione del comando, Mirra lascia prendere dai figli anche il patrimonio. Esigono con prepotenza la ripartizione dell'eredità paterna. Allora Mirra spiega: il padre morì in fallimento e lei dovette pagare i debiti per rinnovare l'onore della casa. Per amore verso i figli non riprese marito; e costituì la sostanza con maschia volontà, da allora tutto ciò che possiede e il suo punto lo dona ai figli perché siano felici. Ed ecco dopo la rovina dell'autorità materna la dilapidazione del patrimonio familiare. Il suocero di Jossele, diventato amministratore della casa, sperpera i capitali in loschi e stupidi affari; Dària si è intascato il denaro e lo ha speso in voluttuose avventure; Sceindele si è impossessata delle gioie di Mirra per ornarsi e farsi bella. Ci sono litigi violenti tra quei i figli di un tempo obbedienti. Mirra, col cuore angosciato e la visione del tracollo della sua casa e dell'amore dei suoi figli, ormai derubata di tutto il capitale, è povera come una mendicante. Non c'è più spazio per le due donne in casa Efros; Mirra se ne va con il fagotto delle sue robe ad alloggiare in casa del vecchio e fedele Salomone. Ma dopo dieci anni di resistenza e di acre lontananza, ormai vecchia, curva e malata, ma ancora la fiera, eppure tenera di bontà per i figli Mirra Efros torna presso i suoi per abbracciare il nipotino che l'ha richiamata.

La commedia di Giacomo Gordin, è rivelata con molto gusto dal Lwow, non solo in questo racconto superficiale, nei particolari e negli episodi, nell'osservazione della psicologia dei personaggi, nello studio dell'ambiente riprodotto con sobria e pittoresca verità. Bisognava rievocare lo spirito ed il costume di un paese caratteristico ed ancor vergine come

il ghetto della Polonia e della Galizia per la trovare un mondo così nuovo e interessante per il gusto occidentale. Quel mondo ebraico di ricchi mercanti e di poveri straccioni ha avuto ieri sera una rappresentazione viva e suggestiva. La preparazione scenica è opera di Tatiana Pavlova. Il primo atto specialmente è riuscito molto pittoresco con la tonalità accesa dei suoi colori, con le musiche, i cori e le danze, i riti e la processione nuziale ebraica. Il movimento degli attori, la verità quasi impressionistica dei costumi, il gioco indovinato delle luci diedero uno stupendo rilievo a tutto il quadro. Né le altre scene riuscirono meno impressionanti. Certo i disegni dello scenario e dei costumi palesano la ricca e feconda fantasia dei coniugi Brailowsky. Ma il grande successo dello spettacolo va in gran parte alla interpretazione della Pavlova che ha impersonato Mirra Efros con schietta e commovente umanità. Dalla maestosa e splendente bellezza del primo atto in cui Mirra è ancora autoritaria e a volte imperiosa, abbiamo visto la Pavlova invecchiarsi dal dolore e dalla mortificazione. Questi trapassi sono sfruttati resi dall'attrice con rara sobrietà artistica, ed il pubblico ne è stato commosso per l'alta e patetica semplicità.

Anche gli altri interpreti si distinsero e meritano particolari riconoscimenti: così il Sabbatini che diede una tormentata malinconia al suo personaggio; il Cialente che abbozzò con gusto e rilievo un vecchio, beone e scroccone, e l'ottimo Giachetti e la signora Sabbatini. La cronaca della serata è festosissima cinque applausi dopo il primo atto, 8 dopo il secondo, 7 dopo il terzo, e quattro dopo il quarto, *Mirra Efros* sarà replicata.

1930.10.02	«Il Piccolo di Trieste»			Gabriele d'Annunzio	<i>Una lettera di Gabriele d'Annunzio a Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------------------	--	--	---------------------	---

Cara Tatiana,

uno scrittore italiano può forse usare questa affettuosa familiarità verso una grande attrice che dà all'Italia la più alta testimonianza d'amore facendo della lingua nostra espressione della sua arte diversa?

Accogliete questo segno del solitario «fabro del parlare materno».

Affido il mio saluto a Luisa Bàccara, che fu educata sulle ginocchia della Musica. Ella conosce e pregia la melodia della Vostra voce, che sa adunare la sua potenza nelle pause.

La mia timidità accresciuta in dieci anni di clausura, mi vieta di mostrarmi alla folla. Gloriandomi di essere veronese, io ho la mia dimora nel chiostro di San Zeno e il mio lume dell'ancora di Andrea Mantegna. Consentitemi di afferirgli per le mani musicali, un saggio dei tessuti leggeri che dipingo io stesso col pennello volante senza lasciare alcuna grossezza di colore. Ecco una fantasia, o «quasi una fantasia» composta su i due colori di Montenevoso [...]. Mi piacerebbe scrivere per Voi un dramma accordato alla veste.

Ma son divenuto timidissimo anche dinanzi alla pagina bianca.

In un lontano giorno infausto veniste alla soglia del Vittoriale. Forse per grazia tornerete; poiché tutte le vie conducono al mio Eremo parlante.

Vi bacio le mani.

Il Vittoriale: 30 settembre 1930

Gabriele d'Annunzio

1930.10.02	«Il Piccolo di Trieste»			Gabriele d'Annunzio	<i>Una lettera di Gabriele d'Annunzio a Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------------------	--	--	---------------------	---

Alessandro Ostrowsky vissuto a Mosca dal 1823 al 1856, è considerato dalla critica europea il creatore del teatro naturalista russo. Egli ha nel teatro la stessa posizione che Turgeiniev e Tolstoj hanno nel romanzo, cioè una posizione ricca di influssi e di conseguenze su tutto il movimento e lo sviluppo dell'arte teatrale russa negli anni in cui nascevano il romanticismo e la scuola naturalista. Ostrowsky è stato lontano e ignaro del naturalismo francese sul tipo di Zola e Flaubert, e non ha sentita l'ondata romantica della seconda metà dell'800 come si veniva svolgendo dalla Germania. Il suo naturalismo, e tipicamente russo e sotto certi aspetti può essere avvicinato a Gogol verso il 1850 gli scrittori teatrali russi cominciarono a guardare la società è tra la scena è la vita stabili una profonda fusione ed un'alta concezione artistica. Il «Piccolo Teatro Di Mosca» con Scepkin, il famoso attore di allora, interprete di Gogol, raccolse e realizzò questo nuovo indirizzo del teatro russo, che preparava attori i quali abbandonavano la vecchia

forma convenzionale della declamazione di stile francese, e la sostituivano con l'interpretazione del vero sentimento e della semplice espressione. D'altra parte gli autori drammatici, influenzati dalla nuova scuola di recitazione del Teatro Di Mosca, cercarono direttamente dalla vita della società russa gli elementi ispiratori dell'opera d'arte.

Gogol portò sulla scena la burocrazia russa (*Il Revisore*) e Ostrowsky riprodusse in maniera impareggiabile i mercanti della zona del Volga. Più tardi la sua osservazione artistica si allargò alle altre classi di borghesi e di contadini. Dal 1847 al 1860 Ostrowsky compose quasi cinquanta tra commedie e drammi. *L'Uragano* che è considerato insieme alla «Bancarotta» ed a «Povertà non è vizio» il suo capolavoro, riproduce in quadri di pittoresca verità la vita e i sentimenti della piccola borghesia provinciale dell'alto Volga subito dopo il 1861. Questa data ha grande importanza per la Russia: essa assegna l'abolizione della servitù della gleba e l'avvento della libertà personale per il popolo russo. L'abolizione aveva troncato un sistema medievale. Ma non aveva potuto creare la libertà morale nelle classi dove ancora imperava un rigido assolutismo politico e familiare. Ostrowsky ne *L'Uragano* ci mostra la vita della piccola borghesia russa in un periodo di profonda crisi spirituale che segna il trapasso da un ordinamento medievale che imponeva ogni costrizione all'individuo negandogli personalità giuridica all'avvento della libertà. Ciò che bisogna osservare in questo grande scrittore è la rappresentazione artistica fatta con la meravigliosa fedeltà quale nessun altro autore è riuscito a rendere con tanta parsimonia e semplicità di mezzi.

Fino al 1866 Ostrowsky era pressoché sconosciuto in Europa. Apparve per la prima volta nei teatri parigini intorno al 1890 nelle chiare e fedeli di versioni di Durand-Greville «L'Orange» e «Chacun a sa place» vi conseguirono una grande successo. Jules Lemaitre della «Académie Française» nella stupenda raccolta delle sue «Impressioni Teatrali» parla di Ostrowsky e ne indaga il temperamento artistico e lo straordinario spirito di osservazione nel riprodurre la vita ed i caratteri dei personaggi, osando persino un'interessante parallelo tra il naturalismo di Moliere, che seppe cogliere con tanta ironia la società parigina e le sue debolezze, e Ostrowsky inimitabile nel riprodurre sulla scena mercanti e borghesi russi. Un critico italiano, con elegante superficialità per poco non accostò Ostrowsky a Goldoni. Certo è che l'autore de *L'Uragano* non consente avvicinamenti con nessun commediografo occidentali e meno ancora con spiriti latini come Moliere e Goldoni. Se la riproduzione della società russa dell'Ostrowsky è colorita, particolareggiata fondata sullo studio dei caratteri, alla maniera della scuola teatrale francese e italiana del diciottesimo secolo, lo spirito di quella società è ben diverso e lontano da noi. Tutti i problemi e gli ideali dell'anima russa, sbocciati nella grande letteratura degli slavofili nell'ultima metà del secolo scorso, sono latenti nel teatro di Ostrowsky. Questo scrittore così semplice e laconico, disadorno e privo di istinto teatrale intese nel nostro senso, è il più complesso e profondo di significati. La preparazione scenica delle sue commedie è un'ardua e disperante fatica. Ci vuole un esperto e colto maestro come Charoff, ed un'interprete sensibile come Tatiana Pavlova per affrontare un'opera d'arte in cui germogliano tutti gli istinti e si palesano tutti i caratteri della razza.

«questo libro peserà sulla coscienza del secolo - aveva scritto un critico francese dopo la lettura di *Resurrezione* di Tolstoj. La tesi morale e sociale si è trasfusa abbastanza limpidamente dal romanzo nel dramma, ridotto dallo Strenkowsky, per ripetere, con le opportune attenuazioni suggerite dalla coscienza del tempo in cui viviamo, che tutta la vicenda della Måslova col principe Dimitry Neklindoff, turba e rendere pensosa la parte migliore di noi stessi.

nella bella e, artistica riproduzione del dramma che la Pavlova ha offerto ieri sera al pubblico, abbiamo ritrovato i grandi profondi temi cristiani contenuti e i sviluppati con la maggiore ampiezza nel romanzo. «Gli uomini non possono giudicare le colpe degli altri, perché gli stessi giudicanti sono colpevoli». Neklindoff che giudica e condanna la donna da lui sedotta e abbandonata, viene giudicato e condannato dalla propria coscienza alla quale egli si costituisce per espiare e redimersi. La potenza del dramma e l'umana semplicità dell'interprete le rinnovarono ieri sera il caldo e il fervido successo delle recite date nella decorsa stagione. Tatiana Pavlova fa della Måaslova una creatura viva e dolente, ricca di impeti appassionati, di crude e selvagge ribellioni, di tenere e disperate sottomissioni. Il pubblico ha accolto l'interprete mirabile con ripetute acclamazioni dopo ogni quadro e volle rendere meritati consensi a Renato Cialente che compose la figura del principe Neklindoff con aristocratica severità e intensa espressione. Molto affiatato tutto il quadro scenico della prigionia. Il Sabbatini, i coniugi Giacchetti, la Galli e gli altri recitarono con intelligenza e spontaneità.

1930.10.02	«Il Popolo di Trieste»		<i>Resurrezione</i>		<i>Resurrezione di Tolstoj con Tatiana Pavlova al Verdi</i>
------------	------------------------	--	---------------------	--	---

La nuova stagione di prosa apertasi ieri al Teatro Verdi ha portato uno sceltissimo pubblico a salutare Tatiana Pavlova e la sua compagnia. La commedia era piuttosto scipita e ricordiamo di avere a suo tempo osservato che “Eden Palace” di Bernauer e Oesterreicher ci veniva forse dall’Austria in conto riparazioni di guerra, non essendovi altro motivo decente per concederle sotto il nostro cielo una cittadinanza artistica; ma la compagnia l’ha evidentemente scelta come rappresentazione dei soli elementi e ha raggiunto completamente lo scopo. Li abbiamo visti quasi tutti. Pochi sono nuovi, moltissimi di nostra conoscenza. Cielente, tra tutti, è stato il migliore, Tatiana Pavlova ha esagerato i motivi di comicità facile e tuttavia è scusabilissima no essendovi altro sistema di riempire il vuoto della commedia stessa.

Con oggi, la compagnia, che nel suo complesso è ottima, si presenterà in lavori di polso. Questa sera avremo infatti “Resurrezione” dramma in prologo e tre atti (sei quadri) ridotto dal romanzo di L. Tolstoj da S. Strencowsky.

Domani, una novità : “L’uragano” dramma in cinque atti e sei quadri di Alessandro Ostrowsky.

1930.10.02	«Il Piccolo di Trieste»			Gabriele d’Annunzio	<i>Una lettera di Gabriele d’Annunzio a Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------------------	--	--	---------------------	---

E’ un *Uragano* che ha la sua età. Sullo stesso principio e con trame press’a poco identiche, sono stati messi in circolazione, dopo e prima, tanti «uraganetti» da fare sembrare stantio e barboso questo che, viceversa, è classico. (Il classico non esclude la barba ma la nobilita molto).

I drammi russi si somigliano un poco tutti. Questo popolo barbaro, saturo di misticismo, d’ignoranza, di superstizioni, di paura, abituato ad essere frustato in tutti i secoli e a ringraziare Iddio non appena sale sui palcoscenici prende tutto sul serio e si dà convegno sulle piazze del paese per procedere a effusioni psicologiche complicate dal suono di campane in lontananza. Quando la materia manca o i dubbi si concretano in buio, arriva il solito vecchio mendico che è un tratto ambulante di filosofia e snocciola quando fa al caso, naturalmente in contrasto con le idee in circolazione ufficiale: ne deriva l’avvelenamento prodotto dall’intelligenza su chi è impreparato ad assimilarla, è la catastrofe. Nei drammi russi più recenti la catastrofe è evitata mediante l’intervento provvidenziale della solita donna perduta che sostiene l’uomo smarrito vanno entrambi in Siberia e si redimono. Ma questa è un’altra storia.

Nell’*Uragano* che abbiamo visto ieri c’è il vecchio dramma. Una donna Katuscia, che giovanetta, era come una rondine nello spazio sognava le cattedrali d’oro e la gioia spensierata degli angeli fra le nuvole d’incenso, non appena sposata casca d’improvviso in una realtà ruvida, in un miscuglio di miserie che la soffocano, che impediscono di volare, complice la guardia implacabile di una suocera all’antica che concepisce l’autorità della famiglia come un’imposizione di schiavitù da far sentire ad ogni passo. Katuscia vorrebbe continuare a volare magari in compagnia del marito, che di sicuro volerebbe male, ma ch’è ancorato alla dura autorità di sua madre e non osa nemmeno guardare in cielo. La madre non è cattiva. Fa solamente il suo mestiere di madre com’è stato fatto con lei e come crede giusto sia. Abituata a temere il marito che la picchiava copiosamente perché continuasse a temerlo, ma sa concepire che il figlio non faccia altrettanto con sua moglie. E lo rimbrotta, lo umilia, lo costringe a mostrarsi sgarbato, a confondere l’autorità con la villania. Il disgraziato, disposto per natura al sentimento e impedito di dargli sfogo, si comporta rozzamente senza esserlo sino alle estreme conseguenze. Né tradizionale né ribelle, risulta solamente goffo: disperato per questo, beve e ciò non lo migliora affatto. Katuscia vorrebbe amarlo perché ha sete di amare, perché è ingenua e crede questo un suo dovere preciso, ma che cosa può farci se il marito non si presta, se ha quasi continuamente l’aria di chiederle scusa di essere suo marito? Katuscia non ha sposato un uomo: ha sposato un essere vivo che porta addosso, come un incubo, la dura autorità della madre ed ogni carezza traduce in una smorfia. Che cosa può farci Katuscia? Si torce le mani per due atti poi...

Katuscia aveva incontrato un giovane, Boris, un pallido sognatore squattrinato e pauroso: lui si era innamorato di lei con quella rapidità fatale dei russi. Lei, comincia ad evadere dalle asperità quotidiane pensando a lui. E’ una forma di amare. La piccola sa che è peccato e non vorrebbe pensarci. Il che- le signore mi insegnano- è il peggiore sistema per guarire il mal d’amore. Complice la sorella del marito che soffia nel fuoco mentre per suo conto arde senza complicazioni d’anima, Katuscia per non avere più la tentazione di tradire il marito, lo tradisce sul serio. Ligia alle certezze che le hanno insegnato, è però convinta di avere commesso un così grave peccato da indurre la terra a occuparsi esclusivamente di lei con un uragano imponente. Ella si trova ad affrontarlo per via, si rifugia nei ruderi di una chiesa, un lampo più forte le illumina un quadro che rappresenta l’inferno e cerca di essere dannata, confessa di fronte al popolo terrorizzato che è una grande peccatrice, rivela il nome dell’amante, chiede perdono a Dio e sviene.

Postumi, in famiglia. Il marito disperato di essere messo in una situazione così difficile è convinto che sua moglie meriterebbe di essere sepolta viva ma preferisce bere. Bastona un poco la donna per obbedire alla madre ma non è adatto. Piagnucola.

Katuscia, incarica i venti selvaggi di portare all'uomo che ama il suo cupo dolore e si uccide, non senza aver tentato di convincere questo debole amore a portarsela con lui.

Dramma come ognuno vede scheletrico che, specialmente con il cinematografo, è stato riprodotto in infinite varianti. Ma la sua forza sta nei confronti dell'epoca in cui fu scritto e nella potenza, non solamente esteriore, ma intima, che lo pervade. E' tutta la tragedia di un popolo presentata in un episodio.

Il vecchio Kouliguine, rappresentante delle idee nuove, domanda a Saul Dikoi ricco negoziante e perciò emblema vivente delle idee antiche sa che cosa è un uragano.

Il negoziante lo sa: sa che è «un castigo di Dio» per punire i peccati degli uomini, senza pensare che *L'Uragano* sfascia le casupole e rispetta invece i palazzi dove i peccati vengono commessi in maggior copia e più grossi.

Il vecchio gli spiega invece che *L'Uragano* è solamente elettricità e bastano i parafulmini per limitare le conseguenze.

Il negoziante, che rappresenta l'ordine si scandalizza: ma come? La mano di Dio è neutralizzata dal parafulmine di un poco di ferro? Non c'è più religione: per lo meno quella religione che fa comodo a lui. E s'arrabbia e strilla contro il vecchio del quale reclama l'arresto.

Così in Katuscia. L'impeto del suo sangue, del suo cuore e della sua ragione batte contro la corazza delle tradizioni, contro i muri delle superstizioni, contro le barbarie superstiti, vorrebbe evadere ma non sa. Teme la tremenda parola: peccato. E' un mostro dalle mille teste. La prenderà, la porterà all'inferno, sarà dannata. Né sa ribellarsi, né sa credere sino in fondo che la forza misteriosa che lo trascina verso l'amore, che sembra la voglia come una preda da buttare in perdizione, è solamente elettricità. Forse crede anche, ma non sa resistere alla congiura di coloro che sono di tutt'altro parere. *L'Uragano* la schianta. Ma nello stesso istante lo spirito è libero. L'evasione tanto implorata è giunta attraverso la morte.

Ecco la tragedia di un popolo che preferisce la morte a un'esistenza intollerabile e che, con il bolscevismo è una reazione in eccesso.

Udite se può esservi una maggiore disperazione di quella racchiusa nelle parole di Boris a Katuscia.

Boris è debole, sembra l'immagine del popolo schiavo. Dice: «Almeno, abbiamo potuto piangere insieme!», «Almeno», cioè, hanno potuto «vivere» un istante come essere indipendenti, più triste, ma vivere.

E il marito melenso? Che riuscito tipo anche lui. E' un recipiente delle idee che gli impongono: è la folla. La vita propria è appena un barlume. Disperato per la tragedia che lo ha colpito, non sa come reagire: vorrebbe bere, ecco, bere tanto da costringere sua madre a «mantenerlo come un idiota!».

E' difficile ribellarsi senza saperlo, più di così. A chi incita a perdonare i nemici, risponde: «Andatelo a dire a mia madre!».

Ogni tanto rappresentazione simbolica della cappa di “ piombo che grava contro gli spiriti liberi, passa una vecchia pazza che insulta le giovani donne e butta contro i loro sogni d'amore il preannuncio dell'inferno. Non altrimenti una vecchia signora scriveva a Renan una lettera ogni giorno concepita press'a poco così: “Signore ricordatevi che c'è un'altra vita...” Che bel soggiorno la terra se non esistessero coloro che ci vogliono fare a ogni costo del bene.

Lavoro potente, dunque: uno tra i pochissimi stranieri che possono giustificare l'ospitalità che domandano. Come sceneggiatura, non è d'oggi, si sa. Però se è vecchio, non ha rughe. I quadri dell'antica vita russa sono presentati con tale efficacia che, dopo, si capisce come sia avvenuto il bolscevismo. Il bolscevismo è stata un'evasione a ogni costo.

Katuscia si è buttata nel Volga Lenin ha istituito i Soviet e ha dichiarato guerra a Dio.

La presentazione del lavoro da parte della compagnia di Tatiana Pavlova è degna della massima lode. Talune scene come il temporale del IV atto raggiungono un'efficacia che difficilmente si potrebbe chiedere più completa a una finzione scenica. Anche alcuni quadri, freddi in apparenza, come il panorama del Volga, traducono ad osservarli bene, una vita profonda anche se un poco incrinata dall'età della tela. Vada al prof. Charoff la lode che onestamente gli spetta. Tutta la compagnia ha recitato con passione, realizzando un insieme armonioso ed artistico. Anche i minori sentivano profondamente lo spirito del lavoro.

Tatiana Pavlova ha creato una Katuscia deliziosa, forse troppo deliziosa per buttarsi poi nella scena disordinata dell'*Uragano* come una forza brutta che si scatena e perde ogni controllo. Insuperabile nelle sfumature, ha pianto e riso con l'arte che le conosciamo. Forse troppa arte. Tatiana Pavlova, sovente, per eccesso di arte non arriva a commuovere. E' troppo una esteta, anzi una calcolatrice geometrica della situazione. Le realizza in immobilità. Ha molta intelligenza qualche volta è un bagaglio ingombrante.

Dopo Sabbatici e Cialente, entrambi ottimi nel loro campo, va ricordato con particolare cenno Alzelmo. C'è la stoffa del buonissimo attore e ieri sera ne ha dato una buona prova. Sobrio nel gesto, lo studia fin nelle minuzie. E' un attore che vive.

Giochetti, nella parte di suocera, merita buone lodi: anche Raspini, nella parte della pellegrina. Poche ne merita. De Cenzo nella parte della signora pazza che può essere pazza contorcendosi meno. Una buona caricatura ha realizzato Setacci.

1930.10.03	«Il Popolo di Trieste»		<i>L'Uragano</i>		<i>L'Uragano di Ostrowsky con Tatiana Pavlova al Verdi</i>
------------	------------------------	--	------------------	--	--

Questa sera alle ore 21, la compagnia di Tatiana Pavlova rappresenterà l'attesissima novità di Alessandro Ostrowsky: "L'uragano" dramma in cinque atti e sei quadri, su messa in scena del prof. Charoff. Ieri sera "Resurrezione" di Tolstoj venne gustata da uno scelto pubblico che seguì con ansia le vicende suggestive del capolavoro, applaudendo vivamente gli artisti dopo ogni atto.

Anche gli scenari del prof. Srenckowsky piacquero molto.

Tra gli interpreti Tatiana Pavlova Cialente, Sabatini riscossero i migliori applausi, ma l'intera compagnia si mostrò affiatatissima e diede al lavoro il suo più alto grado di espressione intima ed artistica.

1930.10.04	«Il Piccolo di Trieste»		<i>L'uragano</i>	Vittorio Tranquilli	<i>L'uragano di Ostrowsky al Verdi</i>
------------	-------------------------	--	------------------	---------------------	--

La forza istintiva, la verginità nativa, la limpidezza e precisione narrativa, la fredda e sottile osservazione dell'ambiente, l'indifferenza e l'indipendenza dell'autore verso i suoi personaggi, la verità della ricerca e della riproduzione etnografica, sono gli elementi costitutivi di questo dramma che ieri sera ha più volte commosso e dominato il pubblico. Nella lotta tra slavofili e occidentalisti che divise gli scrittori russi del secolo decimonono in due gruppi con due differenti dottrine, Ostrowsky partecipò per i primi: egli era un puro slavo, cioè un vero russo, lontano e avverso alle infiltrazioni intellettuali e religiose dell'Occidente nell'arte russa. Questa arte aveva una missione e diremo una predestinazione, secondo gli slavofili: mantenere intatta la pura religiosità e la profonda libertà spirituale del pensiero e della letteratura russa. Pure dei grandi messianici e mistici come Soloviev, Dostojewsky e Tolstoj non vi è traccia in Ostrowsky il quale si palesa in questo dramma più naturalista, cioè più primitivo e semplice dello stesso Gogol. In questo naturalismo manca anche l'indirizzo sociale e la morale e politica che fu di Zola. Nel descrivere la società francese del secondo Impero, Zola e i liberisti del tempo suo erano influenzati da dottrine politiche e filosofiche. Ostrowsky è anti intellettuale e antidottrinario. Egli concepisce l'arte, come una rappresentazione fedele e imparziale della vita. Il teatro non è la vera vita, ma una sua deformazione con ornamenti letterari e temi ideali. Ostrowsky vuole ad ogni costo la vita, all'infuori di ogni precetto estetico. Egli la raccoglie, con la divina grazia dell'arte, senza imbastire intrecci e costruire favole. Una successione di scene un incontro di dodici personaggi uno più vivo e vero dell'altro, il tutto composto con chiarezza lineare e il dramma salta fuori caldo e pulsante. Ho detto che Ostrowsky è antiromantico. La sua imparzialità nella vicenda e nella destinazione dei personaggi de *L'Uragano* lo conferma. Tra i tiranni e gli oppressi, egli non ha debolezze e simpatie per i secondi più di quanto non ne dimostri per i primi. Eppure in quegli anni, tra il '40 e il '60, la scuola liberale e le correnti democratiche europee erano penetrate anche in Russia. Il principio dell'arte per l'arte ha purificato Ostrowsky da ogni contatto dottrinario. Egli è estraneo ai conflitti tra il bene e il male, tra il buono e il cattivo, in quanto appartenenti all'etica e alla formula dell'arte romantica. Ma vedremo comunque che questo dualismo, immanente nell'anima russa si palesa nel dramma sotto un punto di vista religioso. Giacché codesta indifferenza morale dello scrittore per i temi umani e le ideologie che furono dei suoi anni, e quel suo amore artistico per la rappresentazione della verità non devono venire interpretati arbitrariamente. La società e i conflitti umani che Ostrowsky porta ne *L'Uragano* non sono meccaniche imitazioni fotografiche, ma riflessi viventi e profondi dello spirito russo. La grandezza della sua arte consiste appunto nella facoltà di rappresentare un mondo così ricco di interiorità, così caratteristico nel costume, così drammatico nei misteriosi fermenti dell'essere, così complicato nelle sue crisi sentimentali e negli atti della sua manifestazione del pensiero. Occorre discernere nella dramma due

punti: il agio sociale e i personaggi. L'autore ci presenta la provincia del Volga, la sua gente, le sue abitudini, in pochi tratti per bocca di un personaggio molto importante, che sta al centro e ideale della vicenda: Koulighine, l'autodidatta, il vagabondo spirituale, l'uomo illuminato che vede la necessità del rinnovamento morale della società russa, che si sente il dovere imperativo di combattere la menzogna convenzionale, il pregiudizio e la superstizione, e che aspira alla redenzione politica e religiosa, ma che è stretto e vinto dall'oscurità e dall'ignoranza dell'ambiente. E si può essere considerato l'intelligenza russa staccata e straniera nel proprio terreno, impotente nella sua sconfinata libertà. Questo personaggio rappresenta un tema, un aspetto della vita russa raffigurata ne *L'Uragano* di Ostrowsky. Ma come in una polifonia si ricerca volta a volta nel groviglio strumentale la linea melodica di una voce, così nelle parti dei 12 personaggi di questo dramma potremo trovare la realtà umana, cioè il volto e il cuore della piccola borghesia dell'alto Volga negli anni del più triste oscurantismo. Guai a raccontare *L'Uragano* nella vicenda superiore. Il compito del cronista si esaurirebbe in trenta righe. Quello che avviene di fuori e nel movimento di scena non è il dramma, è appena un suo episodio, che culmina nel suicidio di Caterina. Il vero dramma è in tutti i personaggi, in tutte le scene. E quale è? il disfattismo.

L'Uragano e la tragedia collettiva del disfattismo, del crudo principio di autorità dei vecchi contro i giovani, dei padri contro i figli, dei padroni contro i servi, della legge familiare contro l'individuo. La terra del Volga è dominata da questa legge: chi la subisce non ne sente l'imperativo morale e l'origine quasi religiosa, ma la considera come una fatalità alla quale non si può né si deve ribellarsi. I vecchi e i ricchi comandano. Ma l'obbedienza dei giovani e dei servi è formale, scettica, fatta di opportunismo e di ignavia. E qui entriamo a considerare un altro aspetto del dramma: il problema della libertà a cui quei giovani pensano timidamente, e la forza della volontà per realizzarla. La libertà è per essi un motivo di rigenerazione e di felicità. Ma non hanno la forza di conquistarla. Il padrone, la madre, il commissario sono tre istituzioni invincibili. La volontà dei giovani è passiva, fatta di inerzia. Se uno di loro volesse farsi ribelle, dovrebbe pellegrinare per la stretta, in cerca della vera umanità da redimere.

La crisi della volontà nei giovani de *L'Uragano* dominati anziché dominanti della vita, risente un po' lo spirito dell'«Oblomow» di Gonciarow, scrittore in quegli anni. Una trentennio più tardi li ritroveremo ardenti e volitivi nella società culturale e nella politica rivoluzionaria, insieme alle donne. Pure in questo servilismo e conservatorismo sterile, Ostrowsky ci fa sentire qualche palpito di idealità. L'invocazione alla libertà si congiunge alla pratica del vizio nei più deboli, ma l'aspirazione alla dignità umana e alla realizzazione dell'uomo brilla di alto fuoco ideale. Non è, come si vede, una morale interiore. La stessa mancanza di virtù aggressive e di lotta per la propria felicità si riscontra nella protagonista Caterina. I critici francesi affermano che è la più bella figura di donna del teatro russo. Ne abbiamo conosciute, nella letteratura demoniaca, come Anfissa; donne distruttrici, dalla femminilità perversa, come in Arzibascew, alle quali non è estraneo l'influsso tedesco e francese. La donna di Ostrowsky è dolce e poetica, ma senza forza di volontà. In Caterina l'unica forza si esplica nella ricerca della morte. Non per sottrarsi all'infelicità, ma per liberarsi dal peccato di tradimento ella si getta nelle acque del Volga. Più forte dell'amore sembra essere il suo sentimento religioso nel quale si confondono i suoi doveri morali e sociali.

La fatalità che conduce Caterina incontro all'amore, gli avvertimenti di morte che ella sente fin dal primo incontro con l'amante, le forze misteriose che la conducono contro la sua natura, verso il compimento del suo destino, sono tra le cose più profonde del dramma. Sul quale si è incuneato un motivo originale e per me finora nuovo. La bellezza della donna e il fascino dell'amore sono considerati come suscinatori di dolore e di peccato e giudicati come elemento di perdizione. Un personaggio reca questo annunzio come un anatema e una minaccia. La sua profezia si avvera. La bellezza di Caterina, suscitatrice di amore diviene infatti causa della tragedia e della morte. Motivo cristiano pieno di spirito ascetico che spicca sull'ardore sentimentale della passione.

I caratteri russi del dramma che sono stati rilevati separatamente nella introduzione di questa cronaca, si fondono armonicamente nella successione delle scene. La narrazione della vicenda li metterà ancor meglio nella giusta prospettiva.

La ricca mercantessa Kabanova è donna altera e autoritaria. Nessuno osa ribellarsi alla sua volontà e al suo potere. Ella ha preso il posto di comando, lasciato dalla morte del marito, e regna nella casa come lo zar sul trono di tutte le Russie. Il ricco Saul Dikoj, riconosciuto da tutto il paese come tirannico e dispotico, e pertanto temuto e fuggito dai parenti, nulla può di fronte alla tremenda Kabanova il giovine figliolo Tikhone e la di lui moglie Caterina. Uniti da un tenero e semplice affetto, i due sono in angustia e per il prepotere della madre che interviene dispotica e inesorabile nella loro vita intima, regolando con duri comandi la condotta del figlio e della nuora. Nell'alto Volga le donne maritate sono recluse come prigioniere. Anche Caterina deve obbedire alla legge del paese. La Kabanova è per lei come un giudice inquisitore e non desiste dal tormentarla, gelosa che ella le abbia rubato un po' il cuore del figlio, sempre in sospetto verso ogni passo e ogni parola di Caterina. Tikhone non sa opporsi alla madre per difendere la moglie. Per salvarsi dai tremendi interrogatori e dalle ferree imposizioni, preferisce ogni tanto evadere dalla cassa infernale e godersi una

bevuta con gli amici a Mosca. Più dell'amore e della moglie, Tikhone ama la libertà, e lascia la sua donna alle prese con la madre.

Durante una funzione religiosa, Caterina ha visto in chiesa il giovane Boris Grigorievitch, nipote della dispotico mercante Dikoj. Da quello sguardo annebbiato d'incenso e ingordo di libertà, è nato l'amore. Un amore disperato e indomabile, Caterina soffre silenziosamente e nulla fa per rivedere Boris. Egli, timido e debole, ricco di sentimento e povero di volontà, nulla ha saputo escogitare per incontrarsi con l'amata. Ma della passione di Caterina si è accorta la di lei cognata Varvara Kabanoff, scaltra donzella che sa rendersi libera per trescare e amareggiare a suo piacere. È Varvara che, pronuba dell'idillio, favorisce l'incontro di Caterina con Boris prestando alla cognata le chiavi di un padiglione. Così gli amanti si trovano durante l'assenza di Tikhone, senza che nessuno dei due abbia fatto qualcosa per incontrarsi. Eppure sono consumati dall'amore. Caterina trova per la prima volta la libertà, lontana dalla suocera, e per la prima volta affronta la colpa e la paura del peccato in nome dell'amore. Boris non sa darle che la passione priva di volontà, senza il coraggio virile e generoso dell'amore, ma Caterina ha già raccolto in se stessa dal coraggio per il quale oserà assumere su se stessa la responsabilità dell'amore colposo e si confesserà davanti a tutti.

Qui assistiamo alla parte più interessante e significativa del dramma. La nascita e la consapevolezza della colpa in Caterina è accompagnata dal bisogno mistico di espiare confessandosi e liberandosi dal peso del peccato. Questa crisi di carattere religioso non ci è nuova. La grandezza di Caterina splende ancora più quando ella si addossa anche la colpa dell'amante e accetta di soffrire per lui. Quando Tikhone ritorna dalle orge consumate in libertà, lontano dalla madre tirannica e dalla moglie umiliata, ella non osa levare gli occhi su di lui. Il risentimento della colpa ha ucciso in Caterina la forza dello sguardo. Nella sua anima è scoppiato una terribile uragano, uguale in violenza al temporale che sta per scatenarsi in paese. Gli uragani del Volga sono famosi per la loro violenza catastrofica. Durante lo scoppio di un fulmine, mentre la vecchia lancia su Caterina l'anatema contro la sua bellezza e l'avverte che i peccatori non possono sottrarsi al giudizio di Dio, e la confessa al marito e alla suocera il suo peccato d'amore con Boris. Ecco l'ultimo incontro dei due amanti e gli andrà in Cina a lavorare. Caterina non potrà più tornare nella casa della suocera; ha deciso di scegliere la morte piuttosto che la schiavitù e la debolezza passiva del marito. Di notte, Caterina si slancia da uno scoglio nelle acque del Volga. Viene estratta morta. Il marito avrebbe voluto rincorrerla e salvarla, ma la Kabanova, vieta al figlio di riportare nella onesta casa la donna che l'ha disonorata. La madre dispotica intende la legge familiare senza pietà. Solo Koulighine, l'uomo novello della Russia ancora avvolta nelle tenebre ha parole di indulgenza cristiana era Caterina. Egli consegna il corpo della suicida al marito, in quanto all'anima –dice- è in possesso di Dio, «che è più misericordioso di voi».

L'Uragano di Ostrowsky può essere riavvicinato, per il taglio dei quadri, per la successione dei fatti, alle cronache storiche sceneggiate da Puskin come il «Boris Goudunoff». Lo stesso Ostrowsky compose per il teatro cronache e avvenimenti storici della vita russa e degli zar. Nella ricostruzione di questo tipo di teatro la folla ha gran parte, perciò la realizzazione scenica si presenta con molte difficoltà. «*L'Uragano*» è stato allestito ieri sera da Pierre Charoff con molta ricchezza di scene, dei costumi, sullo sfondo di cori e di musiche originali, con pittoresco gioco di luci. Ma l'arte del «regisseur» si palesa nella recitazione degli attori ognuno dei quali aveva il suo tipo, il suo tono sia nelle caratteristiche fisiche e del costume, sia nella modulazione del linguaggio. Il quadro è risultato bene affiatato, gradevole nei movimenti e nella proiezione delle luci, plastico nella presentazione dei personaggi. Pierre Charoff può essere appagato della bella riuscita e dei buoni frutti delle sue fatiche. Egli ha il dono singolare, cioè il genio della razza, accompagnato all'istinto teatrale, di saper modellare il discorso in bocca agli attori pur lasciando loro una certa libertà. La Pavlova ha dato a Caterina volta a volta, una grazia sognante e ingenua e un dolore tormentoso. Nella scena della confessione sotto l'imperversare de *L'Uragano*, ella ha impressionato col travolgente impeto della voce. Questa è una delle sue più intime ed umane interpretazioni. Il peso della schiavitù, il rimorso del peccato, la dolcezza dell'amore e l'estasi quasi mistica della liberazione dalla colpa attraverso il suicidio, sono stati resi dall'interprete con uno stupendo rilievo. Ma tutte le altre parti del dramma ebbero degno risalto dagli attori: Renato Cialente, che ha compreso la timidezza ingenua e la remissività di Boris, il Sabbatini, che seppe dare vivacità e senso al suo Koulighine; la signora Giachetti, un'attrice intelligente e di temperamento, che ha impersonato con severo cipiglio e durezza dispotica la vecchia Kabanova; l'ottimo Giachetti, che è anche cantore e ballerino; la signora Galli, spigliata e graziosa; l'Alzelmo, e il Petacci e la Raspini.

Il pubblico, che gremiva il teatro in tutti i posti, ha accolto il dramma con una raccolta attenzione, e con senso di disorientamento pur mostrandosi interessato all'originalità dello spettacolo, ed ha applaudito con fervore la grande interprete Tatiana Pavlova ed i suoi eccellenti collaboratori.

1930.10.07	«Il popolo di Trieste»		<i>Un giorno di ottobre</i>	A. F.	<i>Un giorno di ottobre di Kaiser Presentato dalla compagnia Pavlova</i>
------------	------------------------	--	-----------------------------	-------	--

Molto si deve concedere al teatro di poesia, anche l'onesto compatimento quando la poesia non è raggiunta. Ma quando la poesia è raggiunta a scapito di ogni logica elementare si ha il diritto di chiedere dove si svolge l'azione se cioè, sulla terra o sui pianeti circconvicini; se si svolgono sulla terra, è necessario il certificato medico dei protagonisti per garantirci contro la sorpresa di essere in una casa di alienati. Ogni avvenimento che si svolge sulla terra deve restare deve stare collegato con essa attraverso in un minimo di verosimiglianza. Un filo magari: se è di seta, tanto meglio. Ieri sera non c'era.

Udite la favola. In un giorno di ottobre, precisamente il giorno 14 una figliola piena di sentimento incontra un giovane ufficiale, dal gioielliere prima, poi in chiesa, quindi all'Opera. Dopo nove mesi ella mette al mondo una figlia e ne attribuisce la paternità all'ufficiale. Un fatto di cronaca come ce ne sono tanti: con questa differenza, che tutta l'avventura è nel regno della fantasia. Di tangibile non c'è che il neonato. Il presunto padre non ha affatto conosciuto la madre effettiva che, viceversa, lo ha costretto al ruolo di padre con un pensiero, gentile senza dubbio, ma incomodo. Ella ragiona così: si sono incontrati dal gioielliere, dunque, promessa di matrimonio; si sono incontrati in chiesa, dunque, si sono sposati; si sono incontrati all'Opera, dunque il loro matrimonio era benedetto dalla musica. Durante la notte un uomo è entrato nella camera della signorina, dunque era l'ufficiale.

Io sono convinto che sovente la logica è una questione di promesse, ma qui l'arbitrio è troppo forte: tanto più che, invece invece dell'ufficiale è entrato nella camera della signorina il garzone del macellaio, e, tra i due anche, il regime diplomatico, esiste una differenza che si può definire categorica. Per quanto si vuole sognare a ogni costo, bisogna destarsi. La nostra donna non si desta. Rende padre l'ufficiale spiegandolo come un fenomeno d'amore. Fenomeno grandioso, se astrattamente considerato ma sarebbe imprudente suggerisce come corrente psicologica. Ora a che serve la poesia se dobbiamo paventare l'applicazione pratica? In oltre la storiella non è nuova neppure come teoria. La Bibbia ci racconta che gli antichi patriarchi consideravano legittimi i figli nati dalle loro serve, purché si badasse alla precauzione di farli partorire sulle ginocchia della moglie. Il difficile stava nel convincere costei di essere madre. Invece iersera abbiamo veduto anche questo.

L'ufficiale chiamato dallo zio della donna a rispondere della sua azione, nega recisamente di avere partecipato all'avventura. Lo nega anche nei confronti della donna, ma la sicurezza placida di lei lo sconcerta. Con un brusco passaggio di psicologia si dichiara padre sul serio.

Rimane il garzone del macellaio che vorrebbe sfruttare l'avventura in linea economica Poiché la fantasia può essere tenace quanto si vuole ma ha dovuto servirsi di lui, e poiché la società non tollera simili teorie sulla paternità, vuol vendere il suo silenzio. Lo zio sarebbe disposto a pagare ma non è dello stesso parere, il padre, diciamo così, erzano, il padre per onde magnetiche. Se si paga il garzone macellaio, si ammette la verità, cioè si è costretti a discendere sulla terra. Bisogna assolutamente negare l'avvenimento: negare così tenacemente che ne risulti distrutto, anzi non nato. Sistema anche questo non nuovo perché adoperato con scarsissimi risultati dallo struzzo.

Il garzone del macellaio che ha vissuto la strana avventura perché si recava ad amare la serva ed era stato, diciamo così intercettato dalla sognatrice deve fare i conti con la serva stessa che non gli vuole perdonare il peccato se non è capace di tradurlo in biglietti di banca; il poveraccio tanto insiste che finisce per essere ucciso dall'ufficiale. Il quale finalmente, ha ucciso la realtà e può essere padre senza ombre e senza punti interrogativi.

Sopra una simile trama si può anche architettare una commedia interessante. Kaiser non ha saputo farla. I suoi personaggi parlano terra terra: dunque (e questo" dunque" è preciso) non potevano vivere un'avventura simile premessa la sanità del cervello. Se questa sanità...Ebbene, rientriamo rientriamo in un altro campo. Dio, come devono essere contenti i commediografi stranieri! Male che vada li esportano in Italia.

Bellissima la messa in scena. I due allucinati vivevano in un fascio di riflettore e questo è indovinatissimo. Tatiana Pavlova e Renato Cialente hanno realizzato con coscienza la parte di sonnambuli. Sabbatici, anche.

Il pubblico disorientato, ha mantenuto, dopo il primo atto, un dignitoso riserbo. Applausi qua e là.

1930.10.09	«Il popolo di Trieste»		<i>Fanny e i suoi domestici</i>	Antonio Antonucci	<i>Fanny e i suoi domestici</i> <i>Di Jerome</i> <i>K. Jerome</i>
------------	------------------------	--	---------------------------------	-------------------	---

Mi dispiace molto per l'onesta memoria del compianto umorista inglese, ma questa brutta commedia *Fanny e i suoi domestici* non consoliderà troppo quella buona fama che lo ha accompagnato alla tomba e gli sopravvive in talune opere che si citano. Non si leggono molto, ma si citano.

Il buon Jerome è un umorista borghese che agisce” a freddo “, imita malamente Dickens e corre dietro inutilmente a Twain: con lui, ad avere pazienza, ogni tanto si ride, per certa abile architettura di situazioni che finalmente esplodono: e molto si sorride per l'acutezza con la quale egli si guarda intorno e coglie e traduce molte sfumature di comicità che, di solito passano inosservate. Con un apparente paradosso, Jerome si può definire “un umorista che annoia”. Ed è inoltre un tecnico dell'humour, sistema anche questo pericolosissimo: può capitare che, ponendo vicini i vari elementi destinati a creare la situazione comica, si caschi dritti in una situazione pietosa. Il pubblico che, in quel momento dovrebbe ridere, guarda come un tragico bulldog, dato che a un'intera platea si possa assegnare un volto e che le belle signore perdonino le immagine. Ciò dipende dal fatto che la forza comica si esaurisce quasi sempre nel razzo d'origine: il primo americano portato a fare lo scemo sul palcoscenico ha creato effetti vivissimi d'ilarità, tant'è vero che, poi, ne hanno portati su a legioni. Oggi non fa più ridere. Peggio, disturba. Il comico è eternamente nuovo e quando l'umanità lo ha digerito è inutile ripresentarglielo. Ne deriva che *Fanny e i suoi domestici*, con tutto il rispetto all'età che si trascina, è una cosa da strapazzo firmata da un uomo celebre. Forse, nel linguaggio originale, molte bellezze appaiono che la traduzione non può realizzare: se è così, peccato che abbiano sciupato un capolavoro esportandolo.

Fanny è una ballerina. Avendo incontrato un lord, costui è innamorato di lei. Le ballerine che si innamorano dei lords finiscono sempre con lo sposarsi: peccato che normalmente si imbattono in uomini qualunque che obbediscono al buon senso e si divertono con esse senza dar luogo a commedie in tre atti. *Fanny* ignora che il suo sposo è lord e lo ama lo stesso: il lord ignora che la ballerina è anche nipote del suo maggiordomo e la ballerina non glielo racconta perché non sa ch'è lord. Capitando nell'avita dimora, *Fanny* incontra la parentela più o meno diretti.

Il maggiordomo è ligio dell'etichetta e al protocollo: esige che sua nipote si formalizzi o minaccia uno scandalo. *Fanny*, dopo essersi lasciata inguainare in un vecchio vestito e aver tentato di resistere, esplose, complice quell'americano disordinato e a fondo stupido che ho illustrato prima. Sembra che l'unione tra i due innamorati s'incrinò, ma non è vero niente come è dimostrato da mille commedie consimili. Due vecchie zie raccontano al desolato lord che il loro capostipite era un macellaio [...] con una macelleria piccola piccola (umorismo inglese) e il giovane nipote continua con la figlia del maggiordomo la storia iniziata con una macelleria.

La vicenda potrebbe reggersi se un più indovinato groviglio di situazioni e un dialogo davvero umoristico la sorreggessero. Ma per far ridere, l'autore ricorre abbondantemente a calci laggiù e a pugni nello stomaco; inoltre fida troppo che le situazioni producano l'allegria per se stesso. Invece il pubblico non ha riso che per cinque o sei volte e, in una di queste, perché le vecchie zie hanno faticato molto per pronunciare, balbettando, la parola “cincinnati”. L'irruzione di un coro di “girls” a scopo di chiasso è distrazione cinematografica e se le vecchie mura dell'avita dimora hanno tremato per il sacrilegio, è un fatto che gli spettatori non hanno avuto la sensazione di ciò e quindi non ci hanno provato quel gusto che deriva dal vedere in situazioni imbarazzante i vecchi idoli. Che altro? Ah! Un elemento di risa doveva trovarsi nell'essere *Fanny* costretta a indossare delle vesti lunghe, proprio oggi che le donne le indossano e pare che se ne vantino. Ciò, naturalmente, non poteva essere previsto dall'autore prima di morire, ma poteva consigliare i vivi a non rappresentare la commedia.

L'interpretazione è apparsa lodevole. Un poco pesante nei motivi di graziosità sbarazzina, da parte della Pavlova che tuttavia ha compensato con diverse sfumature nelle quali è maestra; due graziose vecchie zie sono state la Fabbri e la Raspini molto misurate nella loro comicità stilizzata; Sabbatici, vivace e doverosamente rumoroso nel solito americano; Mannozi che interpretava il lord non aveva quasi niente da dire ed ha assolto questa parte difficile con garbo; bene tutti gli altri, escluso il coro di “girls” che ha ballato in maniera deplorabile. Restano disponibili moltissime lodi per Renato Cialente, il quale, partendo da una truccatura efficacissima, ha realizzato un maggiordomo che respirava in ogni gesto e in ogni parola l'alta missione cui era proposto e che ha portato nella commedia un senso di saporosa e composta comicità.

Applausi discreti dopo ogni atto.

Questa sera delitto e castigo tratto dal romanzo omonimo di Dostojewski.

1930.10.11	«Il popolo di Trieste»		<i>La fuga</i>	Antonio Antonucci	<i>La fuga di H. Duvernois</i>
------------	------------------------	--	----------------	-------------------	--------------------------------

“La fuga” di Henri Duvernois è una commedia in tre scene. Vi si presenta un problema d’anima illustrato da un episodio. L’episodio è commoventissimo: il problema d’anima non lo è affatto. Per lo meno non è realizzato.

Un ricco musicista ha una giovane moglie che lo adora. Vive di lui e per lui, gelosa di ogni suo atto, preoccupata di ogni suo gesto, devota con quella esagerazione gentile che sa rinnovarsi in ogni minuzia, che sa trovare in ogni istante le parole, lo sguardo, la carezza per cui è benedizione, e non persecuzione, la donna innamorata. L’uomo riama la moglie dello stesso amore, forse di più se astrattamente considerato. Difatti, avendo avuto, egli malatissimo, la conferma che entro un anno sarebbe morto, troppo certo che la moglie si sarebbe uccisa subito, pensa a un rimedio eroico. Disamorarla violentemente, inducendo a disprezzarlo. Infatti fugge con un’altra donna.

Dopo il primo schianto terribile, dopo aver tentato inutilmente di trattenere il suo amore, di difendere la sua disperata felicità, l’innamorata si rassegna. E’ guarita. La vita riprende in lei i suoi diritti..

Disgraziatamente, anche l’eroico marito incappa in un miracolo e guarisce del tutto. Torna a casa dopo due anni, fa conoscere alla moglie la verità del tradimento, ma non la commuove. Incontra una grande dolcezza in lei, ma tutto è rimprovero. Ella amava sino al punto di morire per lui. Con quale diritto lui gliela impedito? Per lasciarla vivere? Equivalenza precisamente ad ucciderla. Ella viveva così in quanto innamorata: ora che non lo è più ascolta l’uomo che parla come le dicesse una storia di altri. Almeno fosse morto l’uomo: no! è guarito per tornare spoglio di ogni bellezza. La donna non lo amava con i sensi. Oppure lo amava con i sensi e con l’anima e i sensi non erano che riflessi. Il malato che torna sano è un estraneo con il quale ella vivrà ancora, solamente nella speranza che tutti e due riescano ad amare il ricordo di ieri.

L’episodio ripeto, è estremamente commovente nelle prime due scene. Commovente, nella scheletrica verità di un amore che si spezza quando uno dei due è deciso a difenderlo e ogni maglia che si strappa è una ferita: commuove cioè l’episodio tipico dell’amore che piange, desolato. Il problema psicologico del rimedio complicato non interessa e l’autore no lo ha sviluppato nemmeno. In sostanza chi fugge si salva, ma ha torto.

E la discrezione si paga.

La commedia si regge precipuamente sull’intelligenza di un dialogo aristocratico e serrato. E’ un tentativo di profondità che ottiene successo perché rimane alla superficie.

L’interpretazione di Tatiana Pavlova e Renato Cialente è stata assolutamente magnifica. Quella di Tatiana Pavlova in specie che è stata applaudita anche a scena aperta. Ella ha portato nella vicenda sentimentale un calore di vita una piccola che dimostra una grande che si traduceva nelle parole spezzate e lo facevano sembrare singhiozzi: si dimenticava la finzione scenica tanto era calda l’umanità della voce e delle attitudini.

Tra gli altri noteremo Mannozi, Galli, Alzelmo e la giovane Adani, una piccola che dimostra una grande volontà di fare.

La messa in scena di Tatiana Pavlova è stata ammiratissima.

Questa sera “Fanny e i suoi domestici” di Jerome K. Jerome

1930.10.12	«Il popolo di Trieste»			Articolo non firmato	<i>Un nemico di Tatiana Pavlova</i>
------------	------------------------	--	--	----------------------	-------------------------------------

Indubbiamente la signorina Tatiana Pavlova è una grande attrice. Anche indubbiamente, è una bella attrice: vogliamo dire che al fascino dell’arte aggiunge quello della persona, cosa che in una donna non... Guasta mai; meno che mai sulla scena. Ma destino delle belle donne- ed è fuori dubbio anche questo - è di goder d’un doppio privilegio: la devozione degli ammiratori da una parte, dall’altra la malignità dei cattivi. Perché c’è della gente che non sa perdonare alla bellezza, de è poi capace di qualunque... Delitto quando la bellezza s’accoppia all’arte.

Vedete infatti. Venerdì sera il nostro critico teatrale torna in redazione, dopo aver ascoltato “La fuga”, col volto meno arcigno del solito. Gli domandiamo: “ Com’è andata?...”. Risponde: “Bene!” . “Allora, insinuiamo, cerca di non essere parco “. “ Sarò ... giusto “ fa lui. E, parlando dell’interpretazione della Pavlova, scrive: “Ella ha portato nella vicenda

sentimentale un calore di vita immediata, una sensibilità superiore che si traduceva nelle parole spezzate... ecc.". Il direttore legge e, contentissimo, manda in tipografia.

Ma dove si nascondeva il maligno spirito, nemico dichiarato di Tatiana Pavlova? Fra qualche ingranaggio delle macchine?

Fatto sta che, ieri mattina, esce il giornale e reca, al posto delle parole suddette, queste altre: "Ella ha portato nella vicenda sentimentale un calore di vita, una piccola che dimostra una grande che si traduceva ecc.".

Preghiamo la signorina Pavlova di non prendersela con noi. E' destino delle grandi attrici, sopra tutto quando al fascino dell'arte accoppiano quello della persona, di avere, come abbiam detto, qualche occulto nemico. Uno di costoro s'è insinuato, chi sa come, fra le righe della composizione de ha giocato a Tatiana - e, di riflesso, anche a noi - lo spiacevole tiro. Ma, alla prima occasione, sapremo vendicarcene.

1930.10.14	Il popolo di Trieste		<i>La fuga</i>		<i>Le ultime recite della compagnia Pavlova</i>
------------	----------------------	--	----------------	--	---

La serata in onore di Tatiana Pavlova Ha richiamato ieri sera al Teatro Verdi il pubblico delle grandi occasioni. Il teatro era esaurito in ogni ordine di posti e molti dovettero rinunciare al piacere di udire e applaudire l'illustre attrice.

Nell'atrio del teatro l'omaggio di fiori e di doni era interessantissimo a vedere e testimoniava con gentile eloquenza l'ammirazione di cui è oggetto Tatiana Pavlova. L'ammirazione stessa è stata completata con gli applausi che, al suo apparire, e dopo ogni atto l'hanno salutata calorosamente e replicatamene. La vecchissima commedia di Vittoriano Sardou e Moreau "Madame Sans-Gène" è stata gustata attraverso l'interpretazione squisitamente intelligente della Pavlova che ha tradotto co sempre nuova freschezza i lati comici e sentimentali della celebre vicenda. Ella è stata magnificamente coadiuvata da i suoi collaboratori, in special modo Cialente nella parte di "Fouche" e Sabbatici in quella di "Napoleone".

Oggi unica rappresentazione a prezzi popolari della commedia in tre atti "La fuga" di H. Duvernois. Domani ultima rappresentazione e serata in onore di Renato Cialente con "L'incendio del Teatro dell'Opera" di Gorge Kaiser. Questa commedia è nuova per Trieste.

1930.10.16	«Il popolo di Trieste»		<i>L'incendio al teatro dell'opera</i>	Luigi Antonelli	<i>L'incendio al teatro dell'opera dramma notturno di George Kaiser</i>
------------	------------------------	--	--	-----------------	---

E' destinato che l'amore del pubblico per il teatro di prosa sia ogni tanto un amore infelice. Il dramma notturno di ieri sera è una riprova: ma è veramente triste che si debba essere infelice due volte in così pochi giorni per colpa dello stesso autore, straniero per giunta. Tra una *Giornata di ottobre* e *L'incendio del teatro dell'Opera*, abbiamo fatto in meno di mezzo mese, un'indigestione di Kaiser per l'eternità. L'affettuosa accoglienza di Trieste al gruppo artistico di Tatiana Pavlova meritava miglior guiderdone! Se si trattava di mostrarci un fenomeno bastava un esempio: ed era anche troppo.

Or non è molto vedemmo l'avventura impagabile della donna che usa di un macellaio e attribuisce il figlio che ne deriva a uno sconosciuto che ella ama intensamente: la facezia è tanto più gustosa in quanto lo sconosciuto accetta tale paternità stupefacente, lieve compenso maschile a tante altre paternità immediate che non si riconoscono nemmeno con l'intervento dell'ufficio giudiziario. Ieri sera, un uomo che per sposare una donna l'ha scelta in un educando dando così una prima prova di sonnambulismo ingenuo, scopre improvvisamente che la donna stessa lo tradisce con un numero inverosimile di persone, compreso il re. Ma egli, no accetta: egli è convinto che sua moglie sia un documento ambulante di purezza: tra questa sua certezza e i fatti che dimostrano il contrario, hanno torto i fatti. La sapienza popolare aveva già scoperto l'avvenimento definendolo così: "Ci chiude sopra un occhio". Ma se l'uomo riesce a convincersi che la chiusura dell'occhio distrugge anche l'avvenimento, rientriamo necessariamente nel novero

di persone la cui salute lascia a desiderare e la cui integrità mentale può essere messa in discussione con tutti i provvedimenti del caso. Dicono che è arte anche questa: può darsi. Ma è arte di second'ordine. Procedere per sintesi non significa il dominio assoluto della materia che si costringe in piani più ristretti: può anche significare che non si sa procedere per analisi cioè, per una via più difficile. Se un ingegnere disegna con un po' di materia bianca una strada attraverso colline e asperità di ogni sorta fa una sintesi di strada ma non gliela paga nessuno e soprattutto nessuno ci passa. L'arte sintetica ha sovente tutti i caratteri dell'abbozzo e dell'incapacità a seguire l'arte comune. Il signor x protagonista dell'avventura ha dunque la convinzione di aver sposato un giglio. La vita di lui si arresta in questa certezza che, badate bene,

non ha collaudato: egli scegliendo una sposa qualunque, in una casa di educande, ha accettato la merce sulla fede di chi gliela forniva. Ora avviene che durante l'incendio del teatro dell'opera a Parigi nell'immenso arrostito seguitone, solamente la moglie del signor x si salva: e il signor x la credeva invece nel suo letto a filare i sogni per cui era stata prescelta. Alla strana notizia che fa il signor x ? Si butta nel fuoco del teatro per cercarvi il cadavere della moglie, pur sapendo che si è già salvata con i propri mezzi; pur non avendola trovata nella fornace, decreta che è morta, lo assicura uno dei tanti amanti di lei che finisce quasi col crederci malgrado la presenza reale della donna, ordina il seppellimento in effigie dell'adultera, ragionando così: se ella è morta è nel campo dello spirito, quindi, non ha peccato. Finisce che la donna impazzita o quasi, va a buttarsi nella fornace del teatro che brucia ancora e muore davvero. Su di che il signor x assicura di avere ottenuto la liberazione attraverso non saprei specificarvi che pasticcio di sopravvivenza. Credo lei in lui. Lei, finalmente innamorata di lui.

Così sia. Liberi da una parete di assicurare che tutto ciò, prendendo in giro la logica, la maniera di pensare corrente e soprattutto l'uso delle parole con le quali questo pensare si esprime significhi arte; io no incline affatto ad accettare arbitrii, sono piuttosto del parere che simili commedie, provenendo da un autore tedesco, siano anche una forma di vendicarsi del nemici di ieri che ha sconfitto il suo paese in una lunga guerra.

Commedia del genere se ne possono scrivere a centinaia, ma un italiano non troverebbe chi gliela rappresenta.

Peccato che Cialente così fine e nobile attore, abbia scelto una cianfrusaglia simile per sua serata d'onore, togliendoci anche il piacere di lodare la sua arte come merita. Ieri sera ha incarnato soltanto un tipo semi-statico di allucinato che ora balbetta ora stride ora strilla ora urla; o traduce, agitandosi ciò che dovrebbe in linea normale, essere presentato esprimendosi come la gente che vive sui marciapiedi e nei palazzi. Anche nei palazzi incantati, ma noi nei palazzi con il delirium tremens.

Il titolo del dramma è poi sbagliatissimo, Era più adatto questo: L'incubo di una digestione difficile.

Né mi si dia del passatista. Non soltanto perché non me ne importerebbe nulla, ma perché la mia è soltanto un esasperata volontà di capire immediatamente come ho diritto di pretendere dal teatro di prosa. Ed ho piuttosto la tendenza ad ammettere che gli altri si spieghino malissimo.

1931.08.15	«Il Dramma»	Anno VII		Articolo non firmato	<i>Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------	----------	--	----------------------	------------------------

«Fare l'elogio di questa attrice è superfluo».

Si dice sempre così di coloro che hanno sorpassato tutti i traguardi della celebrità; ma ripeterlo per Tatiana Pavlova non è più nemmeno un luogo comune. Noi vorremmo che il pubblico, tutto il pubblico, avesse ascoltato la commedia che pubblichiamo (N.d.A. La fuga) in questo numero: solo in questo caso non avremmo da aggiungere una parola. Ogni spettatore saprebbe giudicare da sé e sarebbe perciò convinto del grado di perfezione artistica raggiunto da questa mirabile attrice.

In questi ultimi anni, sulle malferme assi del nostro teatro, solo per la sua grande intelligenza e per la sua grande volontà abbiamo avuto ancora degli attimi di entusiasmo; per lei si sono riaccese le speranze.

Tatiana Pavlova ha dato al nostro teatro la parte migliore della sua vita; il teatro ha ancora vissuto gloriosamente quando ha recitato le commedie che, senza di lei, non avremmo certo mai ascoltato. Bisogna avere per lei della riconoscenza.

Bisogna che anche le attrici, quelle che l'hanno imitata e quelle che hanno tentato di imitarla senza riuscirvi, si convincano che dalla «eccezionalità» di questa attrice, hanno avuto il primo desiderio di rinnovarsi. Tatiana Pavlova nel nostro teatro ha segnato un'epoca. E coloro che del teatro si interessano nei libri destinati a un'altra generazione, dovranno ricordarlo, scrivendo il suo nome straniero nelle pagine più belle del teatro italiano.

1931.01.02	«La lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Il mio maestro: Paolo Orlenef</i>
------------	--------------	--	--	-----------------	--------------------------------------

C'è un'interessante commedia, di un interessante scrittore russo, Giuseppe Dimof, che ha per titolo: *Follia di primavera*. Io ricordo sempre questa commedia quando penso al mio primo incontro con Orlenef. Immaginate una grande città di provincia del Sud della Russia, col suo immenso giardino pubblico, col suo fiume, col suo immancabile corso e col suo teatro non troppo appariscente forse ma così attraente e quasi magicamente suggestivo, per i giovani cuori! Da esso, dalle sue scene si diffondeva la malia delle espressioni romantiche: vi si figuravano leggende e favole della vita, le quali facevano dimenticare il grigio filo dei giorni comuni, le meschinità della vita scolastica e domestica della cui tristezza mortale, paludosa, immobile, ha penetrato tante pagine Cecof.

Ecco: in quella città, sulle scene di quel teatro vidi un giorno Orlenef, e la mia vita fu decisa in un solo momento, il veleno del teatro penetra nel mio organismo... e da allora la luce della mia vita si confuse per me coi lumi della ribalta. Io abbandonai la casa e la famiglia e seguii Orlenef.

La mia famiglia, dopo molte esitazioni e dubbi (il teatro a quell'epoca era ancora considerato come qualcosa di troppo simile alle baracche da fiera), facendo violenza all'affetto, acconsenti alla mia entrata nella Compagnia di Orlenef, e solo pose per condizione che io fossi costantemente ed in qualunque luogo, accompagnata da una vecchia e fedele cameriera che da lunghi anni aveva onestamente servito nella nostra casa e contava come un membro della famiglia. Per un seguito di parecchi anni io vagai per tutta la Russia con Orlenef, ed ebbi modi di osservare da vicino questo attore veramente eccezionale, uno degli ultimi «romantici» del nostro tempo, vero Kean russo, nei quali il genio confinava proprio con la follia. Orlenef ha vissuto una vita tumultuosa: egli era simile ad uno di quei personaggi favolosi in cui la vita si sbizzarrisce come un'agitata fantasia. Fu un uomo che per tutta la sua esistenza mirò alle altezze più audaci, pari a quelle vette nevose che tentavano il suo eroe preferito, l'ibseniano Brand. Egli fu un vero cercatore del divino, nel reale e fantasmagorico impero delle quinte. Attore secondario nel teatro della Società artistico-letteraria di

Pietroburgo, fondata dal noto giornalista ed editore Suvorin, Orlenef richiamò su di sé l'attenzione con la splendida esecuzione di parti comiche nel vaudeville e nelle farse. In quel tempo Suvorin ebbe l'autorizzazione di mettere in scena un lavoro del conte Alessio Tolstoj, *Lo Zar Fedor* il quale era stato per molto tempo proibito dalla censura imperiale, perché nella figura dello Zar Fedor, debole, capriccioso, mutevole, si voleva trovare una grande somiglianza con la figura di Nicola II.

Si presentò allora una grave difficoltà: che non era possibile trovare un attore per questa parte; ed ecco che Stanislavski, già autorevole come fondatore del Teatro d'Arte di Mosca, avendo avuto occasione di conoscere e di apprezzare Orlenef, consigliò a Suvorin di affidare a lui la parte. Orlenef, recitandola, raggiunse tale forza drammatica, nell'espressione dell'animo instabile e sofferente del misero Zar, che il pubblico fu trascinato al più fremente entusiasmo. Chi ha visto Orlenef in questa parte non ha potuto dimenticare per tutta la vita il suo sguardo, la sua voce, i suoi gesti. *Lo Zar Fedor* e nel dramma, come nella storia, un personaggio debole, inetto, pauroso, bambinesco e inquieto per la sua mania religiosa; quando all'ultimo quadro scopre l'uccisione di Schuischi e dello Zarevic Demetrio, si trasforma a un tratto assumendo una personalità grandiosa, quale si conviene al figlio di Ivan il Terribile, e prorompe in un grido: «Carnefici, qui!» col quale Orlenef dava alla figura scenica il respiro dell'antica tragedia sofoclea.

Indimenticabile e caratteristica creazione. Da una composizione della figura scenica, fatta di minuti piccolissimi particolari, egli faceva balzare a un tratto il personaggio nella sua perfetta integrità. L'acutezza della sua interpretazione del personaggio, nella quale scopriva, metteva a nudo, quasi chirurgicamente, i misteri dell'anima umana, dava alle sue espressioni la precisione e l'arditezza. Pareva che gettasse al pubblico dei pezzi d'anima. Non classico: anzi ineguale e perciò, si dice, romantico, ma moderno. Tanto moderno che rimane della sua attività artistica una curiosa traccia: egli ha creato nel teatro russo un ruolo: quello del nevrastenico!

Dopo la creazione scenica dello Zar Fedor, seguì un'intera serie di trionfi, con l'interpretazione del personaggio di Rascolnicof, in *Delitto e castigo* di Demetrio Caramazof; di Osvaldo negli *Spettri*; del costruttore Solnes, Brandt, Lorenzaccio. In ogni parte egli lavorava e studiava con grande perseveranza e trasporto sempre gli spettatori all'altezza delle sue creazioni.

L'arte di Orlenef si imponeva per la potenza espressiva. La magnifica chiara dizione, il gesto misurato, la mimica convincente, la voce stessa avvincevano lo spettatore alle sue interpretazioni; Orlenef infondeva sempre nelle sue figure una delle proprietà del suo carattere d'uomo: una nobiltà non comune.

Tutta la vita quest'uomo dedicò alla ricerca; egli non si appagò mai di successi superficiali e di allora a buon mercato, ma volle meritarseli col faticoso studio e con l'incontentabile ricerca del meglio. Tutta la sua vita e tutta la sua attività

artistica furono temperate nello sforzo di appagare se stesso; ma tutta questa vita fu rischiarata da sì ardente fiamma che i suoi riflessi sino ad oggi illuminano la mia carriera teatrale.

Che cosa non ha fatto quest'uomo nella sua vita. Riunì una Compagnia russa e la condusse in America, dove rappresento *La morte dell'Imperatore Paolo I*, produzione proibita in Russia. Da principio le cose andarono brillantemente; la colonia russa in America raccolse diecimila dollari, assicurando in tal modo Orlenef: il pubblico americano dimostrava un irrompente entusiasmo per questo originale e fantasioso attore russo, ma Orlenef fu sempre un uomo poco pratico, egli non seppe mai trattare i propri affari ed infine s'impigliò nei debiti a tal punto da finire in prigione in America.

Orlenef dimorò anche a lungo in Norvegia, dove vagando per i villaggi studio la vita norvegese per formare il personaggio di Brandt. Egli recitò anche al Civico Teatro di Cristiania nella parte di Osvaldo degli *Spettri*, alla presenza della famiglia Ibsen, e finì per conquistare il pubblico norvegese che in principio era poco bene disposto verso di lui che osava recitare in Norvegia in lingua russa.

Ritornato in Russia, Orlenef rifiutò le proposte di recitare nei migliori teatri e formò una sua Compagnia di giovani artisti suoi allievi, che condusse nelle piccole città di provincia e nei villaggi, poiché egli considerava essere dovere di un artista moderno portare l'arte tra il popolo. In queste peregrinazioni, alla sua Compagnia capitavano non pochi incidenti. Una volta, ad esempio, a Sisran, durante la rappresentazione, scoppiò un incendio nel villaggio, Orlenef, interrompendo la recita, accorse insieme con i suoi compagni, vestiti e truccati com'erano, a spegnere il fuoco, ciò che fece spargere la voce fra gli astanti che i demoni stessi travestiti incendiavano le capanne; cosicché gli attori dovettero fuggire per i campi, inseguiti dai contadini armati di forche e di bastoni, i quali per poco non li finirono. Solo la forza dell'eloquenza di Orlenef, dopo che la Compagnia fu posta in salvo, poté convincere il popolo che gli attori non avevano incendiato il paese; tuttavia egli stesso era così pesto e malconcio che fu dovuto portare all'ospedale ove rimase due mesi assistito e curato amorosamente da quegli stessi contadini che lo avevano così mal ridotto!

Durante tutta la sua vita Orlenef ebbe la generosa passione di dedicarsi... alla soluzione dei problemi sociali. In America, dopo i primi successi, egli acquistò una piccola isola disabitata e vi stabilì coi suoi compagni una specie di colonia, nella quale si provò ad sperimentare la forma comunista, ma ciò lo annoiò abbastanza presto, ed egli ritornò nella città. Un altro straordinario fatto attesta il suo fascino personale. Allorché nella sua prigione in America comparve il procuratore. Orlenef lo incantò così che il magistrato pagò egli stesso i debiti e lo fece liberare sotto la sola parola d'onore che il giorno dopo l'attore avrebbe lasciato l'America, ciò che egli fece scrupolosamente. Orlenef era soggetto al terribile vizio che rappresenta una delle più fatali debolezze russe, e che rovina tanti uomini di genio: nelle ore d'insuccesso e di tristezza cercava il conforto nell'alcool; ma poi, dopo i tristi periodi di depressione, egli con febbrile energia riprendeva a lavorare e a recitare, e ritrovava con l'arte sua il delirio d'entusiasmo del teatro. Il suo libro preferito era «Così parlò Zarathustra» di Nietzsche ed egli ne citava sempre la frase: «Più in basso sei caduto, più in alto devi risorgere».

Sono passati gli anni. Noi abbiamo sofferto tanto per la guerra e per la rivoluzione; la tempesta di fuoco, piombata sul nostro paese, arse la nostra anima; Orlenef vive ancora: or non è molto, in Russia è stato festeggiato il suo giubileo, ed egli ricevette il titolo di «artista del popolo repubblicano».

Io guardo uno dei suoi ultimi ritratti; il tempo ha inargentato i suoi ricci romantici, e nel suo sguardo non c'è più l'infinito fuoco; ma allorché nei giorni di delusione e di affanno della nostra vita ricordo le scene che recitai con Orlenef in *Delitto e castigo* e nello *Zar Fedor*, io ringrazio Dio e il destino che mi accordarono la fortuna d'essere stata allieva e compagna di quell'autentico genio della scena, uno degli ultimi eroi del teatro romantico; e il fuoco che in me accese Orlenef mi aiuta ad andare innanzi nel mio cammino e a sopportare tutte le fatiche della dura vita e le amarezze del regno del teatro. Ricordando Orlenef, ricordo le divine parole di «Zio Giovanni», «Noi riposeremo... vedremo il cielo e le stelle e gli angeli, e le meschinità e gli affanni della vita quotidiana spariscono lontano e di nuovo si sente la forza di vivere e di lottare».

1931.01.05	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Dal copione alla ribalta</i>
------------	--------------	--	--	-----------------	---------------------------------

Che cosa vuol dire mettere in scena? Tatiana Pavlova espone teorie ed esperienze intorno a quest'arte nuovissima, che, giovane ancora tra noi, ha già dato ed è destinata a dare, in futuro frutti fecondi.

Mi sembra che oggi in Italia, non ci si renda, comunemente, un esatto conto del significato dell'espressione: messa in scena di un lavoro teatrale. Il pubblico è anche una parte della critica intendono perlopiù per messa in scena quello che ne è il lato puramente esteriore; scenari e costumi effetti di luce. Le funzioni del direttore, che è il nuovo creatore del

teatro odierno, sarebbero limitate, secondo la falsa idea dominante nel pubblico, alla parte esteriore, visiva, dello spettacolo. Tutti i direttori stranieri che vengono in Italia si sentono domandare: «Voi mettete in scena la tale o tal altra commedia; dunque, voi disegnate per essa le scene e i bozzetti dei costumi?» quando si legge, nel resoconto critico di uno dei principali quotidiani, a proposito della *Sete di Dio* di Alessi: «bella la messa in scena del pittore Abkhasi», si intende subito quanto il critico si allontana dalla esatta comprensione della espressione «messa in scena», senza contare che non ha certamente avvertito il significato di quanto era scritto chiaramente nel programma: «messa in scena di Tatiana Pavlova, scenari e costumi secondo gli schizzi di G. Abkhasi».

L'arte della messa in scena, ossia l'arte del direttore, sta completamente a se, come un'arte indipendente da tutte le altre che pure concorrono alle espressioni sceniche e delle quali si serve; è un'arte di un genere tutto proprio sorta nel teatro moderno. In paesi eminentemente teatrali, come la Russia, e, più ancora, la Germania, l'arte del direttore ha raggiunto un grande sviluppo culturale e tecnico e ha già la sua storia e le sue teorie fondamentali in Germania, soltanto nell'ultimo decennio, sono stati pubblicati a decine i volumi riguardanti la messa in scena, tra i quali il celebre libro di Carlo Hagemann, e numerose storie della direzione scenica, dai più antichi tempi sino ai nostri giorni, fra cui uno dei migliori libri di Wind.

Nell'America Del Nord, si insegna in molte università, la teoria del teatro, e si fanno corsi di storia e lezioni di teoria della messa in scena. In Russia, una pleiade di direttori, come Stanislavski, Nemirovic-Dänkenko, Meirehold e Vachtangov elevarono l'arte direttoriale ad altezze irraggiungibili. E anche l'Italia, in altri tempi, diede senza dubbio un grande impulso allo sviluppo di quest'arte, e basterà che io ricordi quanto Eleonora Duse per i drammi Ibsen, ed Ermete Novelli per quelli di Shakespeare, assicuraronò della messa in scena non solo per interpretare le loro parti, ma anche per esprimere lo spirito di ciascun lavoro. Questo concetto seguirono anche Emma Gramatica e il modo più organico Virgilio Talli. Purtroppo, in questo ultimo periodo di tempo, il teatro italiano, sotto l'influenza di diverse circostanze, sia per la necessità delle Compagnie, di mutare continuamente in città e teatri, sia per le condizioni materiali del loro lavoro che le costringono ad attirare sempre il pubblico adattandosi ai suoi gusti, sia infine per la limitata cultura degli artisti, ha ridotto la messa in scena ai soli elementi esteriori. Tanto che i miei primi tentativi di dare un concetto direttivo complesso ed armonico alla messa in scena degli spettacoli, i miei inviti a direttori di scena stranieri a recarsi in Italia, incontrarono in principio piuttosto dell'ironia, nel mondo teatrale, come fossero capricci o eccentricità. Ma recentemente quasi un soffio nuovo cominciò ad essere sentito anche dietro le scene delle Compagnie drammatiche italiane; molti fanno ancora, è vero, qualche concessione a queste nuove esigenze dei tempi, senza un'intima convinzione, ricorrendo alla messa in scena come ad una più efficace mezzo di richiamo per il pubblico. Ma vi sono artisti giovani presi dalla novità delle idee e dei criteri dell'arte scenica moderna, e io sono convinta che fra non molto l'Italia produrrà ottimi direttori atti a rinnovare il suo teatro.

Ancora vent'anni fa, nel primo Congresso dei direttori a Mosca, Stanislavski così riassunse e definì l'arte della messa in scena: «l'arte del direttore consiste nel rivelare, dinanzi agli occhi del pubblico, tutto ciò che si cela sotto le parole dell'autore, nel rivestire lo scheletro, che l'autore ci dà, di carne, di sangue, di vita, e di una forma appropriata. Un direttore drammatico deve lavorare come un direttore d'orchestra lavora intorno a uno spartito, approfondendone lo studio e interpretandolo secondo la propria individualità, illuminandolo in tutte le sfumature. Il direttore è l'intermediario tra la scena e lo spettatore: egli deve dare armonia a ciò che si produce sulla scena, creando di nuovo, riplasmando, col suo temperamento e perfino con le sue ideologie, l'azione scenica».

Se il pubblico sapesse, diceva Stanislavski, quale differenza corra fra l'esemplare della commedia che noi riceviamo e la sua realizzazione scenica, capirebbe chiaramente quale immenso lavoro compiano i direttori odierni. In realtà oggi tanto in Russia dai direttori da me nominati, quanto in Germania da Reinhardt a Essner ed altri, si dà alla messa in scena un valore che per se stesso e grandissimo rispetto al complesso dell'arte teatrale, così che gli «eroi» dello spettacolo non sono il tale attore o la tale attrice, ma questo o quel direttore. Io non posso qui analizzare diffusamente i criteri delle diverse scuole direttoriali, né trattare la questione generale dei limiti entro i quali deve svolgersi il potere del direttore, se cioè egli abbia il diritto di correggere l'autore, e se abbia diritto di vita e di morte (scenica si capisce) sugli attori, e neppure parlerò dei diversi metodi costruttivi della messa in scena, perché tutto ciò mi porterebbe troppo lontano dai confini di un articolo; ma tenterò di dimostrare, con alcuni esempi tratti dalla mia esperienza, quanto finora ho esposto.

Come metto io in scena una commedia? anzitutto, leggo il lavoro propostomi, e cerco, attraverso questa prima lettura, di rendermi conto dell'effetto che esso potrà avere sul pubblico, non già rispetto alla mia parte, qualunque sia la sua importanza, ma ha tutta l'opera nel suo insieme. Con ciò, spiego il fatto per cui spesso io metto in scena una commedia nella quale non sono affatto protagonista. Scegliendo un lavoro che io stimo interessante dal lato letterario, è corrispondente alla linea del mio gusto artistico, cerco di rendermi evidente quale dovrà essere l'opera mia direttiva e il modo col quale va trattata la commedia. Giacché un lavoro teatrale può essere rappresentato in diversi modi e con diversi metodi: secondo il principio realistico, o con un criterio sintetico, o... altrimenti. Una delle ultime produzioni

da me poste in scena è stata quella di Rino Alessi, *La sete di Dio*, lavoro storico, come si sa, la cui figura principale è Robespierre. In un lavoro storico si possono seguire due criteri, e quindi due sistemi: il primo puramente storico, concreto, nel quale le figure e gli eventi debbono venire rievocati nei più fedeli e minuti particolari, e subire la piena schiavitù della copia da vecchie stampe e documenti «dell'epoca»; ma a me sembra che questo metodo sia ormai invecchiato, e convenga piuttosto ai musei che teatri. Pochissimi teatri possono permettersi quel minuzioso lavoro preparatorio è quella ricchezza di mezzi che erano a disposizione del Teatro Artistico Di Mosca, nella messa in scena del «Giulio Cesare» di Shakespeare, o della Compagnia Stabile del duca di Meiningen per quella del «Walleinstein» di Schiller, per la quale la ricchezza il valore di riproduzione storica poteva avere una grande importanza, ma soverchiava il valore artistico dell'opera. Non avendo mezzi eccezionalmente ricchi, e volendosi perdere dietro la puntigliosa fedeltà storica, si cade spesso in una espressione scenica che somiglia a una meschina e volgare oleografia, la quale, invece di portare il pubblico all'esaltamento lirico, lo porta al riso: perciò, nella messa in scena dell'opera di Alessi, ho scelto una seconda via; intendo dire, la forma sintetica senza la ricerca dell'esattezza puntigliosa. Ho cercato invece, col tratto largo e con la maschera, di dar corpo al dramma di Robespierre aiutandomi con la musica, con gli echi della marsigliese, col movimento delle masse sulla scena, per esprimere il senso del terrore e della morte imminente, il brivido e il fremito della *Sete di Dio*. Credo di esservi riuscita, ma, per arrivarci ho dovuto leggere parecchi volumi su Robespierre.

Un altro esempio: ho messo in scena il lavoro di Kaiser «Giorno di Ottobre». Avevo veduto questo dramma in Germania, ove era stato rappresentato con la solita messa in scena che si figurava un salotto; or bene, lavorando alla mia messa in scena, ho sentito che era necessario dare rilievo al profondo senso umano del dramma, a quel senso di altezza e di eternità che è l'essenza del lavoro stesso. Perciò la mia messa in scena fu delle più severe, consistendo in due sole poltrone senza alcun oggetto ornamentale, riducendo i gesti degli attori al minimo: in questo modo mi è stato possibile creare quell'atmosfera di austerità che era necessaria a concentrare l'attenzione degli spettatori sull'intima sofferenza dei personaggi, ciò che non è molto facile ottenere ai nostri giorni, in cui il pubblico non chiede al teatro che un futile divertimento.

Quando metto in scena un lavoro, cerco di figurarmelo da due punti di vista: dal punto di vista che riguarda i miei artisti, ossia sotto l'aspetto scenico, e da quello degli spettatori, ossia della sala; e immagino le scene l'una dopo l'altra, come si svolgeranno dinanzi al pubblico, e sento spesso che certe situazioni vanno rinforzate con qualche mezzo scenico. Il direttore moderno deve molto valersi dell'aiuto del pittore, del musicista, dell'elettricista, ma deve essere solo a immaginare e costruire, e tutti gli altri non devono che eseguire i suoi ordini. La musica specialmente, con gli effetti delle sue varie tonalità, può molto aiutare il direttore. Ho posto in scena la «Fuga» di Duvernois: al primo atto ho sentito che bisognava rinforzare con qualche cosa alla scena tra il marito e la moglie, quando egli si dispone a lasciarla per la convinzione di essere colpito da una malattia mortale. E ho fatto scoppiare dietro le scene un temporale con lo scopo di sostenere la recitazione mia e del mio compagno e di portare lo spirito degli spettatori ad un'attenzione angosciata per l'attesa della imminente catastrofe. E così, al terzo atto, allorché il marito inaspettatamente risanato e ritorna, ma tra i due esseri la felicità di prima è ormai impossibile, perché offuscata da un'ombra discutibile, io mi sono posta col mio compagno in modo che le nostre persone proiettassero sul fondo della scena due grandi ombre che si davano, in modo da creare con la loro gioco una speciale atmosfera di irrealtà. Per il nuovo teatro, il nuovo direttore deve avere l'attore nuovo. Questi deve porsi al livello dell'odierna cultura, avere un'alta preparazione tecnica, e una voce ben impostata e pronta a tutte le modulazioni, e possedere altresì l'arte di truccarsi non empiricamente, ma seguendo certe condizioni anatomiche. In Italia hanno avuto successo le mie «maschere», quelle da me ideate per me, la mia facoltà di mutare volto, figura, portamento, andatura, e o per il fatto che io unisco alla preparazione tecnica un coscienzioso studio della «parte» e del significato psicologico; e seguo gli stessi criteri non solo per la mia parte, ma anche per le parti degli altri. Durante le prove cerco di impossessarmi della mia parte da tutti i lati, cerco di vedere dinanzi a me la figura che devo incarnare, e spesso, fino all'ultimo istante, ignoro io stessa i particolari della mia truccatura, ma sono sempre certa che, al momento in cui sarò seduta dinanzi al mio specchio, un'intuizione affatto istintiva mi detterà il modo preciso di assumere e di rivelare completamente la figura voluta.

Recentemente a Roma, allorché stavo truccandomi per il secondo atto della «Signora X» si trovavano nel mio camerino la signora Margherita Sarfatti, una delle più colte donne che io conosca, e la signora Piacentini: le mie parrucche erano già state ordinate, ma io non sapevo ancora ciò che avrei fatto della mia faccia. All'ultimo istante, vidi nel modo più chiaro la mia eroina, e mi accorsi di averla veduta bene, dalla gran meraviglia delle mie ospiti allorché, sotto i rapidi tratti del lapis, il mio volto assunse la terribile maschera di una donna caduta nei più bassi strati della vita, e che vede la pace solo attraverso la mortifera nebbia dell'etere e della cocaina. Ma per farsi una maschera tale, occorre una lunga preparazione tecnica e psicologica. Per me, uno dei drammi del teatro italiano dipende da ciò, che molti si dedicano al teatro per pura combinazione, spesso senza alcuna inclinazione, semplicemente perché non saprebbero che altro fare; inoltre agli attori non si richiedono cognizioni speciali, e neppure abitudini di elevata educazione sociale.

Ora è necessario anzitutto di alzare il livello di cultura dell'attore, per rendere al teatro la seria importanza che sembra aver perduto.

Il teatro può e deve servire come mezzo artistico di propaganda. E io sono convinta che la Duse, la Ristori, Salvini, Rossi, Novelli, tutti i giganti del teatro italiano del passato, hanno servito altamente l'Italia, ne hanno diffuso in tutto il mondo la fama ed il fascino con la stessa, se non con maggiore efficacia degli ambasciatori e dei diplomatici.

Ma bisogna ancora ripetere che il teatro è una cosa seria, e non per gli attori un mezzo di divertirsi, come non, per il pubblico, un'esposizione di beni nudi femminili. Io apprenderei sempre, alle porte di tutti i camerini, le parole di Stanislavski: «amate il teatro, e non voi stessi e nel teatro». L'arte esige la dedizione completa dell'artista. E penso di chiudere questo mio articolo con le parole che lo stesso Stanislavski rivolgeva agli attori del Teatro: «Voi che volete entrare in questo regno, non dovete pensare che qui vi aspetti il divertimento e la vita leggera: no. Il Teatro esige da voi il più grande spirito di sacrificio e tutta la vostra esistenza: voi dovete essere i puri sacerdoti del fuoco sacro». Io non sono così ingenua da pretendere che tutti gli attori di domani siano altrettanti cavalieri del San Graal; ma sono convinta che già oggi il nuovo movimento nel campo della cultura accenni a trarre il teatro fuori dal presente crepuscolo, verso la gioconda luce del suo rinnovamento.

1931.01.10	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Ciascuno a suo posto</i>
------------	--------------	--	--	-----------------	-----------------------------

Tempi mutati vogliono spirito mutato, anche nel teatro. Quello che molti artisti contemporanei non hanno ancora capito, secondo le impressioni di una che se ne intende.

Il primo e fondamentale elemento del teatro è naturalmente il lavoro drammatico, al quale il teatro, con la potenza dei suoi mezzi, deve dare vita, rivestendo di Vivi ed espressivi colori il tessuto dell'azione. In questi ultimi tempi, caratterizzati dalla sempre maggiore importanza che assume la parte del régisseur, è divenuto di moda far passare in secondo piano l'importanza dell'autore e delle produzioni teatrali. Il famoso mago della «messinscena» Reinhardt, nelle conferenze da lui tenute quest'anno a Riga -che costituiscono, si può dire, le sue confessioni di régisseur si riserva il diritto di cambiare, completare e modificare il testo del lavoro che egli mette in scena. Assistiamo cioè ad un ritorno alla «Commedia Dell'Arte» nella quale, del lavoro, esisteva solo la sceneggiatura che costituiva il canovaccio per la rappresentazione teatrale, e su questo canovaccio gli attori in tessavano ricchi e coloriti ricami. La questione dei reciproci rapporti tra autore e régisseur ha acquistato speciale consistenza ed importanza, dando luogo a vivaci polemiche, dopo che un gruppo di spettatori suscitò un clamoroso scandalo alla rappresentazione dell'«Ispettore Generale» di Gogol a Parigi, messo in scena da Meyerhold. In quella rappresentazione infatti il régisseur aveva lasciato ben poco di quanto aveva scritto Gogol; aveva aggiunto scene e personaggi, introdotto musica, danze, canzoni. Una parte di coloro che protestavano osservò che era irriverente trattare in tal modo un testo ormai classico, opera di un grande scrittore Meyerhold ed i suoi seguaci sostenevano che il régisseur può avere una vista che penetra anche più a fondo di quella dell'autore; e ciò gli dà il diritto di completare, sviscerare, approfondire e integrare a suo modo il lavoro. Un partito non poté convincere l'altro, e ciascuno rimase della propria opinione.

molti dei giovani régisseur russi sono profondamente convinti che il lavoro sia solo il pretesto per una messinscena. Max Reinhardt non si accontenta della trasformazione del testo, ma volendo mettere in scena operette di un compositore caratteristico, consacrato alla fama, come Offenbach, incaricò il suo collaboratore musicale Kronhold di scrivere della musica nuova sui motivi di Offenbach, musica che potesse servire ai suoi piani per la messa in scena. Persino quel grande maestro della messinscena che è Stanislavski, in un congresso di direttori di scena russi, tenutosi molti anni prima della guerra, asseriva che il régisseur ha il diritto di trattare il lavoro teatrale e secondo il proprio modo di vedere. «se il pubblico potesse gettare uno sguardo –disse - nella nostra cucina è nel nostro laboratorio, vedrebbe quale enorme distanza vi sia tra il copione che è stato consegnato dall'autore e l'opera che si deve alla prima rappresentazione». E Stanislavski aveva a favore della sua tesi un potente argomento dimostrativo di ciò che possa ottenere la creazione del régisseur. Il «Gabbiano» di Cecof sulle scene del Teatro Imperiale di Pietroburgo, cadde in modo miserevole, sebbene fosse recitato da artisti geniali, soltanto perché il régisseur non aveva capito in che cosa consistesse la creazione di Cecof, mentre lo stesso lavoro ebbe un successo trionfale e diede la fama al «Teatro Artistico Di Mosca», perché i suoi direttori responsabili – Stanislavski e Nemirovic-Dancenkov – poterono comprendere, e far comprendere agli attori, tutta la profondità della melanconia autunnale di Cecof, il suo annesso lirismo, le sfumature del suo disegno scenico. Questo esempio, naturalmente, ha avuto un grande valore ed ha influito sensibilmente sulla recente storia della messinscena.

Io personalmente pur concedendo una grande importanza alla messinscena, nel teatro contemporaneo, ritengo che Meyerhold e Reinhardt esagerino nella loro noncuranza verso il primo elemento teatrale il lavoro. Il mio maestro Paolo

Nicolàievic Orlenof, trattava sempre con uno scrupoloso riguardo il lavoro che doveva recitare e mettere in scena. Egli non si accontentava di imparare a memoria il testo delle lavoro, ma, per potere penetrare nel pensiero dell'autore, cercava di conoscere le circostanze nelle quali il lavoro era stato scritto. Così, prima di interpretare il «Brand» di Ibsen, Orlenof visse alcuni anni in Norvegia, cercando di capire l'anima del popolo; prima di recitare Osvaldo negli «Spettri» Orlenof dedicò molto tempo non soltanto allo studio del quadro clinico della malattia di Osvaldo ma ha anche allo studio della società norvegese che forma lo sfondo della tragedia ibseniana. Con tale preparazione, egli afferma che, quando recitò Osvaldo sulle scene del teatro norvegese, conquistò potentemente il pubblico, che in principio aveva accolto ostilmente e senza fiducia l'audace che osava recitare in russo Ibsen, nella stessa patria del grande autore. Orlenof esige per sé e per i suoi artisti non solo la conoscenza della parte assegnata in un determinato lavoro, ma la conoscenza di tutta l'opera dell'autore, oltreché della produzione, che egli si accingeva a mettere in scena. Egli riteneva che non fosse possibile interpretare «Amleto» senza conoscere a fondo tutta l'opera di Shakespeare, e il carattere dell'epoca in cui Shakespeare visse e scrisse; ne ammetteva di poter recitare «Rascolnicif» senza conoscere a fondo tutto Dostoievski. Gli attori che recitavano con lui, nella maggior parte dei casi lo assecondavano con buona volontà, constatando in pratica quale vantaggio rechi un tale lavoro preparatorio di cultura. Che differenza dalla madre abitudine che si tollera in alcuni attori italiani i quali addirittura non ritengono neppure necessario leggere tutto il lavoro ma si contentano di studiare la loro parte, e, se questa parte non va oltre il primo atto, molte volte non sanno che cosa accada negli atti successivi.

In Russia si ritiene che qualunque persona che abbia qualsivoglia genere di rapporto con un determinato spettacolo debba conoscere compiutamente il lavoro alla rappresentazione del quale esso partecipa. Il pittore che deve allestire le scene non si limita a tradurre in disegno le indicazioni fornitegli dal régisseur o dall'autore, ma egli stesso lavora alla concezione alla preparazione delle bene, e diviene un collaboratore del direttore.

Ma ritorniamo alla questione che ci occupa: il lavoro drammatico, che è senza dubbio il primo degli elementi fondamentali sui quali si basa il teatro. Nel mondo intero si lamenta la decadenza della creazione teatrale. Se ci rivolgiamo al passato, udiamo però, sempre, in tutte le epoche, echeggiare gli stessi lagni, nei quali una certa parte di vero c'è. Il termometro che segna il grado della creazione teatrale, infatti, non è molto alto; la nostra epoca è senza dubbio un'epoca di transizione, in cui tutta la vita si ricostruisce e non ne vediamo ancora le forme nuove perché siamo troppo vicini all'uragano di fuoco che ha investito le forme vecchie.

La produzione, in epoche come la nostra, non dà mai grandi opere. La decadenza della produzione teatrale, naturalmente si verifica in tutto il mondo; e quasi fuori questione la Russia, poiché ivi il teatro è sola arma di pura propaganda. Negli ultimi due o tre anni, la Germania ha avuto un unico successo teatrale, nello scorso anno, col lavoro di Zuckermann > Il capitano Kopenik<, ma anche questo lavoro presenta, sotto molti aspetti, un carattere esclusivamente locale tedesco e non è adattabile a rappresentazioni fuori del paese. In tutti gli Stati vedono la luce della ribalta lavori pregevoli e dei interessanti, che pure non raggiungendo l'altezza delle opere di Shakespeare, Ibsen, Hauptmann o Goldoni, fanno onore ai loro autori ed ai teatri che li mettono in scena. In Italia si scrive molto, forse troppo; scrivono tutti, persino i guardiani carcerari. Noi riceviamo copioni a decine, e spesso qualcuno non offre soltanto il proprio lavoro, ma vi dice «volete guadagnare in un anno Lit 100.000 nette?»; e quando riceve la risposta affermativa, toglie di tasca il copione e annuncia: «eccovi il primo mezzo per guadagnare molti denari». È assai diffusa l'opinione che le produzioni pervenute agli impresari e ai direttori di compagnia non vengano, e che fra montagne di manoscritti polverosi accumulati nelle biblioteche teatrali vi siano dei negletti capolavori, e che vengano perciò sacrificati parecchi geni incompresi. Ciò non è assolutamente vero: anzi, nella scarsità odierna di buona produzione, ogni capo di compagnia cerca febbrilmente in ogni lavoro che riceve quello che possa rivelare qualcosa alla rappresentazione. Ma, ahimè, quasi sempre basta leggere due o tre paginette nelle quali il giovane autore che vive in una cittaduzza di provincia con grande ed ingenuo entusiasmo descrive contesse marchese e visconti che non ha mai veduto in vita sua, e gli immancabili clacson di automobile fra le quinte, per convincersi che la commedia non è che un tentativo realizzato con i più infelici i mezzi. È un grave danno per gli autori italiani non solo per i giovani ma anche per quelli che si sono già conquistati un nome, la pretesa che essi hanno di sapere anche ciò che non possono sapere. Molti di essi si credono degli eccellenti régisseurs, benché effettivamente non abbiano neppure da lontano l'idea di ciò che sia la direzione scenica moderna nella sua tecnica di interpretazione del testo, nella sua ricerca interiore, quasi direi, del ritmo dell'azione scenica e di quelli insieme di psicologicamente intimo del lavoro, senza di che, al dire di Stanislavski, non può esistere il teatro moderno. Nella storia mondiale del teatro, sono rarissimi i casi in cui l'autore abbia assorbito in sé anche la genialità del direttore. A questo riguardo appare straordinariamente caratteristica è interessante la modestia del grande e geniale Antonio Cecof. Durante le prove delle sue commedie al «Teatro Artistico» lo scrittore si rifugiava sempre nelle ultime file della platea. In modo che nessuno potesse vederlo, e recisamente si rifiutava di occupare il posto riservato al direttore di scena. Quando veniva pregato di spiegare qualche carattere o qualche situazione delle sue commedie e gli si confondeva assai e invariabilmente rispondeva: «fate

attenzione al testo; ho detto tutto in ciò che ho scritto». E non di rado, soggiungeva ancora: «ciò che spetta e scrivere; e io in conclusione sono il dottore che pure tante volte si limita a scrivere... Voi siete i direttori e gli attori: spetta a voi di mettere in scena e di recitare. Nelle mie produzioni c'è tutto; è solo necessario comprendere tutto; ma ciò è appunto quello che dovete fare voi, ed io non posso aiutarvi».

Una volta fu chiesto a Cecof come dovesse andar vestito lo Zio Giovanni (nella produzione così intitolata) e Cecof un po' balbuziente come sempre, prese a spiegare che Zio Giovanni doveva essere un perfetto europeo, e che non è vero che i proprietari russi si debbano vestire negligenemente, e debbano portare gli stivaloni rossi, e avere sempre la frusta in mano poi egli interruppe a un tratto la sua tirata e finì con la sua solita conclusione: «leggete la commedia, là c'è tutto». Allorché si prese a rileggere il lavoro, si trovò indicato che Zio Giovanni deve portare una cravatta di seta di molto prezzo. In realtà una tale indicazione per un régisseur accorto e fine poteva essere sufficiente per rendere tutta la personalità di un uomo che si è lasciato andare, ma che non ha cessato di essere un'elegante solitario di campagna. Leone Tolstoj, assistendo alla prova generale del suo lavoro «La potenza delle tenebre» nel «Piccolo teatro» di Mosca, non fece, durante tutta la prova, una sola osservazione; egli desiderava che, in una scena, il pavimento fosse cosparso di fieno naturale; e quando il «trovarobe» soddisfece il suo desiderio e portò fieno, Tolstoj trovò che esso era troppo fresco. Il trovarobe per trarsi d'impaccio offrì di tingere il fieno con i colori, per conferirgli l'aspetto voluto, e Tolstoj, entusiasta da quella trovata, prese parte egli stesso all'operazione di tintura. Per tutto il resto dello spettacolo trovò eccellenti gli attori e, nonostante le loro preghiere che facesse qualche osservazione, non trovò nulla da dire.

molti autori contemporanei pretendono invece conoscere anche la psicologia dell'attore, e la tecnica del direttore, senza alcuna preparazione. Come dissi in principio del mio articolo, io non trovo che l'autore debba essere escluso dalla preparazione del suo lavoro, perché può dare preziose indicazioni al direttore e agli attori. Io trovo non soltanto ammissibile ma spesso indispensabile la collaborazione dell'autore col direttore e con gli attori. Così ho sempre fatto e così intendo lavorare in avvenire. Non è meno diffusa, né meno sbagliata, l'idea che un lavoro, per essere rappresentato, debba contare o sulla notorietà del nome dell'autore, o sull'importanza delle raccomandazioni o della posizione sociale; e sono persuasa che ad un ingegno originale le porte del teatro sono assai facilmente aperte. E come siamo tutti felici allorché ci troviamo di fronte ad un lavoro che appassiona e si impone, dovuto ad un autore ancora ignoto, il quale è destinato a salire, un bel giorno, ad alta fama! E io, come tutti, cerco sempre il lavoro fresco, originale, geniale, senza alcuna mira di speculazione. E se non lo troviamo, è colpa nostra? Allorché mi piacque il lavoro di due autori ignoti al teatro, Betti e Gibertini, «La donna sullo scudo», non esitai a rischiare una somma rilevante per metterlo in scena, nonostante che molti dei cosiddetti consiglieri esperti mi prevenissero che i lavori di tal genere sono sempre di esito incerto. E nonostante che, in verità, il lavoro avesse scarso successo, io lo tengo ancora per geniale, e non mi pento minimamente di averlo rappresentato. Nel repertorio della mia prossima stagione ho incluso il lavoro di un attore principiante, e voglio credere che esso possa avere buon successo.

Nel campo della letteratura drammatica, accade in Italia lo stesso che nella interpretazione: vi sono notevoli forze, molti chiari ingegni, ma si avverte anche una grave insufficienza di cultura e di preparazione intellettuale al teatro. Aveva pur la ragione e l'indimenticabile Cecof: «uno scrittore senza cultura val poco, tutti gli autodidatti sono come razzi, fuochi d'artificio, che possono rifulgere un momento, ma subito si spengono». Oltre a ciò le condizioni in cui si trova l'odierna produzione teatrale italiana non sono le più favorevoli ad un florido sviluppo. La mancanza di teatri stabili, la qualità essenzialmente industriale di tutto l'organismo teatrale non offrono un'atmosfera propizia per lo sviluppo degli ingegni sia fra gli autori che fra gli attori. È sperabile che ora è il teatro italiano stia per uscire da questo vicolo cieco. Il teatro non è infatti un organismo indipendente: esso è legato alla cultura generale del paese e deve quindi partecipare di quel vasto processo di costruzione dal quale è animato attualmente tutto lo spirito della nazione italiana: perciò prenderà anche esso è sta anzi già prendendo il suo posto nella vita nazionale. È a questo rinnovamento del teatro italiano, per cui le sue grandi tradizioni si ricongiungeranno alla cultura e alla tecnica contemporanee, corrisponderà indubbiamente anche il rinnovamento dell'elemento suo fondamentale: la produzione.

1931.01.15	«Comoedia»	Anno XIII		Tatiana Pavlova	<i>La mia parte</i>
------------	------------	-----------	--	-----------------	---------------------

Stamani la posta mi ha recato una lettera che mi ha messo un po' d'inquietudine nell'anima. Pensate: una lettera nella quale alcuni amici di Riga m'invitavano a dare colà una decina di recite, naturalmente in lingua russa. Ho pensato subito che sarebbe stato bene accettare, per una infinità di ragione, anche a prescindere da quelle che potevano costituire una soddisfazione al mio orgoglio personale; ritornare, sia pure per breve tempo a contatto di quel teatro dal quale ero partita, dal cui spirito avevo tratto nutrimento intellettuale e sentimentale pure attraverso quella

trasformazione della mia personalità di artista imposta dalle condizioni di ambiente e di temperamento del Paese che mi sono prescelto quale seconda patria; mi sembrava occasione così propizia da non lasciarsi sfuggire. rivivere, a distanza di tempo, in quella civiltà poteva darmi nuova luce e buona ispirazione per il mio futuro lavoro in Italia. Perché la fantasia si arricchisca e diventi fervida e feconda occorre alimentarla con le svariate visioni di mille mondo. La cristallizzazione è pernicioso quanto la morte.

Ma, poco dopo ho riflettuto meglio: e mi sono apparse le difficoltà di accogliere quell'invito. Sarei stata io in grado, da un momento all'altro, di recitare in russo, su una scena russa?

Certamente no. Quanto tempo sarebbe stato necessario per ritrovare lo stile, per rientrare nel carattere del mio teatro, per «ritrovarmi» in una parola, nell'ambiente? E allo sforzo mi avrebbe corrisposto un risultato soddisfacente?

Tutti interrogativi, questi, destinati a rimanere senza una risposta definitiva pur lasciandomi convinta di essere diventata, davvero un'attrice italiana, nel senso di avere adeguato la mia particolare sensibilità alla sensibilità di un nuovo ambiente. Tale convinzione mi ha ripagato di quel senso doloroso, un po' nostalgico, per essermi sentita, ad un improvviso richiamo, tanto lontana e quasi sradicata dalla culla della mia arte. E rispondo all'invito del Direttore di *Comoedia* che mi chiede di parlare del mio «cavallo di battaglia».

È una domanda che egli ha rivolta e rivolgerà – mi dice – attori d'Italia. Credo di aver detto abbastanza chiaramente perché la mia risposta non debba sembrare presuntuosa.

È difficile, però, metterci d'accordo sul «cavallo di battaglia». Secondo me, l'artista deve ritenere, volta a volta, suo cavallo di battaglia la commedia che rappresenta. Non credo di distinguermi con questa affermazione per originalità. È una verità elementare della quale i veri artisti non possono dubitare, perché ben sanno che quando essi si trovano nell'atmosfera di un personaggio, tutti gli altri è come se non fossero mai esistiti.

Se mi fate oggi questa domanda, vi devo rispondere: Il mio cavallo di battaglia è la «Signora X». Ma domani la risposta sarebbe un'altra; e dopodomani un'altra ancora, via via che io fossi attratta nel cerchio magico di un'altra creatura scenica.

Nella frenesia di amare, di godere e di soffrire si dimentica tutto un passato e non si pensa all'avvenire: l'interpretazione di un personaggio non può essere se non il risultato di un frenetico, esclusivo amore. Per questo lo spirito critico, quello che comunque potrebbe guidare in una scelta, si riduce nell'artista quasi esclusivamente a un controllo degli elementi tecnici dell'arte. Affidarsi, d'altra parte, ai risultati indicati da speciali consensi del pubblico? Essi derivano da una quantità di circostanze imponderabili, da condizioni di momento e d'ambiente mutabili e incostanti. Meglio rinunciare. Tanto più che ogni artista possiede, quali segni di una grazia divina, facoltà singolari, legate alla sua natura, che lo rendono distinguibile dagli altri, che gli danno talvolta sugli altri una superiorità. Esistono certe possibilità di espressione che sono davvero per gli artisti il loro «cavallo di battaglia».

In questo senso i miei cavalli di battaglia sono il pianto e il riso, lo so di trovare nell'angoscia del pianto e nella giocondità del riso, mezzi base per esprimere la infinita varietà dei sentimenti umani, le forme migliori della mia arte.

Il lavoro scenico è una specie di pazzia. L'attore artista non può essere considerato alla stregua di un individuo normale, in quanto egli deve trovarsi sempre in grado di piegare i suoi nervi alla sua volontà: deve godere o soffrire secondo s'imponga [...] di beatitudine o nello stato opposto. A questa sicurezza di dominio non si può arrivare se non avendo macerato i proprio nervi, se non avendoli ridotti ad uno stato di pieghevolezza che presuppone una certa loro anormalità patologica. Un grande attore russo che fu mio maestro, l'Orlenev, diceva che l'arte consiste nel rovinare il proprio sistema nervoso. È vero. Il pubblico non conosce, forse, e non apprezza abbastanza il tormento di un artista: tutt'al più arriva ad ammettere un suo tormento immediato che si limiti a quello espresso dalla vicenda scenica, ma non riesce a convincersi che l'attore, in scena e fuori scena, in ogni ora del giorno, quando lavora alla creazione di un personaggio, o quando, dopo averlo creato cerca di assumere la sua personalità distruggendo la proprio, è sottoposto a un logorio dello spirito che si traduce anche in una vera e profonda sofferenza fisica.

L'efficacia scenica consiste nella realtà di un sentimento al quale si è data espressione secondo quelle norme artistiche che hanno permesso di fissarne la verità e l'arte, il sentimento o la finzione di un sentimento e la tecnica.

Per rendere una parte è necessario un netto sdoppiamento. Per ben recitare bisogna cominciare a fingere con noi stessi. Alla lettura, alle prove, dimenticandoci, bisognerà soffrire veramente le sofferenze del personaggio che siamo chiamati a interpretare. Verranno più tardi lo studio e la cernita delle espressioni. Per cento. Per mille volte ci occorrerà ripetere una parola, un grido, un'invettiva. Per cento, per mille volte la parola, il grido, l'invettiva furono l'espressione sincera di uno stato d'animo realmente acquisito alla nostra sensibilità: ma fra tutte quelle espressioni occorre che l'artista scelga la più convincente, la più aderente alla situazione, quella che meglio armonizzi nel concerto generale; e una volta compiuta la scelta bisogna che l'espressione, fissata come un una lastra fotografica, rimanga a servizio dell'artista per essere riprodotta ogni sera, possibilmente sempre uguale. E qui siamo nel campo della tecnica pura che anche gli artisti i quali possono vantare una sensibilità oltremodo delicata, un dominio perfetto sui proprio nervi, una facoltà di sdoppiamento assoluta, non possono e non devono trascurare.

Per indicare le tappe del procedimento da seguire in una creazione artistica, il mio maestro Orlenev si riferiva successivamente a tra parti del corpo umano: cervello, cuore, bocca. Egli intendeva di esprimere così la necessità per un artista di comprendere dapprima lo spirito, l'essenza intima di un personaggio; di entrare più tardi nella sua sensibilità; di trovare infine, attraverso la manifestazioni esteriori, prima fra tutte la parola, un'espressione artistica, cioè bella e comunicativa, dei sentimenti che agitano quel personaggio.

Tutto questo, a dirlo così, parlando senza pretese su un giornale sembra estremamente semplice. Ma non è difficile capire quanto invece semplice non sia per un artista il compito di liberarsi del proprio essere. Se il nostro stato d'animo non coincide, per una combinazione, con quello del personaggio che si deve rappresentare, è necessario liberarcene alla porta del teatro. Per chi non possiede la facoltà di dominare la facoltà di dominare e di costringere rapidamente la sua sensibilità alla cieca obbedienza, tale necessità si manifesta anche prima. Ci sono attori e attrici – io, per esempio, sono fra queste – che non riescono mai a trovarsi completamente, neppure negli intervalli fra un atto e l'altro, neppure a recita finita.

Chi mi ha veduta in camerino durante una rappresentazione e mi abbia osservato con qualche attenzione, non può non essersi accorto che io, nel compiere atti di doverosa cortesia e mantenendo una conversazione, come deve fare una persona normale bene educata, non so abbandonarmi mai completamente a me stessa, costretta come mi sento nella figura fisica e morale del mio personaggio. Né potrei dire, in verità, quale delle due finzioni sia per me più faticosa: se quella verso il personaggio o quella verso me stessa.

Questo lavoro che viene ad identificarsi quasi con una sostituzione di persona, conferisce all'artista una libertà di gesti e di atteggiamenti dai quale risultano spesso geniali particolari che illustrano e coloriscono il carattere. Tutto quello che sembra ottenuto a furia di osservazione e di studio non è che lo sviluppo, direi quasi istintivo del carattere. Ora è qualche anno io fui accusata di aver costruito troppo cerebralmente qualche personaggio da me rappresentato. Sorse a difendermi uno psicologo illustre, una vera autorità, il Patrizi; il quale dimostrò scientificamente come il cervello umano non sarebbe stato in grado di preorganizzare e di ricostruire una serie di atti, di atteggiamenti, di espressioni susseguentisi nella rapida sintesi di un'azione teatrale.

È naturale che gli artisti i quali si danno all'arte con un senso di assoluta devozione, che le sacrificano per mesi e per anni le qualità più gelose del loro spirito, si sentano talvolta autorizzati ad avvicinare l'opera d'arte a sé stessi. Ecco il problema del «taglio» della parte. C'è una corrente di opinioni che è addirittura intransigente a questo proposito, tutto quello che l'autore ha scritto dev'essere detto dall'attore. Io non posso seguire questa corrente. Penso che, ottenuta dall'artista la sottomissione della sua sensibilità a quella del personaggio, possano rimanere nella parte zone inaccessibili anche all'acquisita nuova sensibilità: ci possono essere in sostanza battute, frasi che non trovano assolutamente eco nel cuore dell'interprete. Ebbene, queste battute, queste frasi *non sentite* bisogna che siano sacrificate. La forza brutale non può essere ammessa nell'arte. Quando io possa così adattare me stessa alla parte e la parte a me stessa, ogni figura scenica mi sembra degna del sacrificio che mi appresto a compiere. Misterioso e dolce sacrificio, di cui ora apprezzo la intera bellezza.

Certo, qualche preferenza, in fatti di parti, devo confessare. Mi piaccio specialmente quelle che offrono la possibilità di venire colorite con particolari e rilievi; quelle parti che possono essere caratterizzate.

È raro che il mio pubblico mi veda affrontare parti che non abbiano un preciso distintivo carattere. Come è raro che mi si veda uscire sulla scena senza trucco, con la mia vera faccia. Io considero il trucco un elemento essenziale della caratterizzazione, né credo di potervi né di dovervi rinunciare. Studiare e trovare i trucchi è una mia gioia. Ricordate quelli di *Mirra Efros*? Prima ancora d'aver sentito l'effetto della mia interpretazione nei consensi del pubblico, io mi accordi d'aver fatto cosa non indegna, guardandomi nello specchio.

Ho parlato di gioia. Se la scena, infatti, non ci risparmia fatiche e sofferenze, ci offre però le più belle e pure gioie che mente umana possa immaginare. Molti potranno credere che io alluda alle serate particolarmente liete, ai successi calorosi, - e perché no? – ai trionfi. Ma non è di questi che intendo parlare questa volta.

Sono le giornate della vigilia, invece, quelle che ci danno le vere ebbrezze; sono le lunghe prove per le quali uso adunare i comici nella mia casa anziché in teatro, per crear loro un ambiente più tranquillo, più riposante, più confortevole; sono i momenti in cui vediamo poco a poco sbocciare dal nostro tormento la bella, vivida creazione d'arte; sono gli attimi impareggiabili della rivelazione.

Per godere uno di questi momenti val la pena – vi assicuro – di sfiorare la pazzia.

1931.08.15	«Il Dramma»	Anno VII		Articolo non firmato	<i>Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------	----------	--	----------------------	------------------------

Fra le nubi che si addensano minacciose sul nuovo anno comico, il primo sprazzo di sole lo ha già portato Tatiana Pavlova, la prediletta del pubblico, la grande attrice del nostro tempo. Per la prima volta dopo molti anni, ella dirigerà ufficialmente la propria Compagnia; ma avrà a condirettore Egisto Olivieri che fra gli attori moderni è il caratterista e promiscuo dalle risorse varie e sicure. Rimarrà accanto a Tatiana Pavlova, quale primo attore, Renato Cialente. E nessuno meglio di lui ha saputo aderire, con intenzioni nuove, larghezza di vedute e temperamento artistico, alla sensibilità dell'attrice eccezionale.

Tatiana Pavlova ha per il nuovo anno un grande programma: lo svolgeràà come ha sempre fatto, con intelligenza dando ai pochi amatori del teatro che ancora sono rimasti, non soltanto un'idea, ma una realtà concreta delle possibilità del nuovo teatro europeo e americano. Conosceremo ancora per suo merito, come già molti ne abbiamo conosciuti, autori non ancora rappresentati in Italia; vedremo messinscène realizzate da régisseurs di grande rinomanza; ascolteremo commedie eccezionalmente interessanti.

Poi gli attori che non possono dare tutto questo ci parleranno della crisi del teatro e dell'impossibilità di formare ancora una Compagnia.

1931.11.05	«La Gazzetta del popolo»		<i>L'albergo dei poveri</i>	Eugenio Bertuetti	<i>Una nuova messa in scena de «L'albergo dei poveri»</i>
------------	--------------------------	--	-----------------------------	-------------------	---

La vastissima sala e le ampie gallerie del «Vittorio» avevano ieri sera l'aspetto delle serate eccezionali. Bella gente, fitta in ogni ordine di posti, attenta. A giudicare dall'attesa, si sarebbe detta serata di «prima». È in verità questo vecchio *Albergo* di Gorki, che il pubblico già conosceva attraverso l'interpretazione della Compagnia Talli, della stessa Pavlova e di altri (meno nota l'edizione del Gruppo Di Praga), apparve ieri sera, se non una novità assoluta, una rivelazione. Voglio dire un avvenimento insolito, vantandosi di Compagnia e di attori italiani; uno spettacolo realizzato cioè con vasto respiro, con una profonda conoscenza del testo, e mezzi notevoli e disciplina e scrupolo. Né può far ombra al successo il fatto che Peter Scharoff -maestro di scena- venga dall'ormai famoso Teatro D'Arte di Mosca, fondato da Nemirovitch Dantchenko, che ha riempito e riempie tuttavia disse le cronache teatrali di tutto il mondo. (sentiremo a giorni, messo in scena da lui medesimo, quel suo *I valori della vita*, recitato in Italia anni or sono, se non erro, da Irma Gramatica). Né ci importa che lo Scharoff fosse per la. Il direttore del *Gruppo di Praga* nominato più sopra, e la cui edizione dell'opera gorchiana è fra le cose belle vedute sin qui nell'arco magico di un boccascena. Ciò che conta, che ieri sera ha stupito e commosso, non è il direttore, ma la Compagnia, la quale è nostranissima, formata da attrici ed attori perlopiù noti ma non tanto, come Armando Alzelmo, Wanda Tettoni, Fosco Giachetti, Giuseppe Duse, Wanda Giachetti, Augusto Geri. E poi ci sono i già cari al pubblico, perché amati altrove, ma in parti molto diversi da questi, come Gina Sammarco, Bella Starace Sainati, Egisto Olivieri e Piero Carnabucci. Ultimi, e sono i primi, Renato Cialente e Tatiana Pavlova.

Si ricordava di aver veduto già altri russi e recitare diceva:«non pare neanche una Compagnia italiana, sembrano quelli...». Ed ecco una grande conquista, trattandosi di opera russa, ché se poi in luogo di Massimo Gorki fosse il caso di Goldoni (c'è in programma una *Locandiera* messa in scena da Guido Salvini), il ragionamento dovrebbe essere un altro.

Ripetiamo che ieri sera il godimento fu grande, assoluto. Lo sforzo, tutto amore e fervore, della Compagnia drammatica del Teatro Odeon, al cui centro vibra la sensibilità e la cultura della signora Pavlova, si trasmette agli spettatori per sole virtù essenziali. La potenza e insieme la esattezza dell'interpretazione non è frutto di artificio grossolano, ma di «stile», di raffinata tecnica d'arte. Vedere l'opera scritta -opaca muta inerte- attraverso le possibilità realizzatrici della parola parlata, del grido, della riso, del pianto, del suono, dei colori, della luce, delle cose più diverse, è il segreto e l'ebbrezza della capocomico, di colui che fa *arte* sulle tavole del palcoscenico tra i lumi della ribalta; di colui che crea con gli uomini vivi e le cose vere, materia quanto mai ribelle e misteriosa. Ed ecco i nostri attori più distanti e per rinomanza attitudini scuola fondersi in questo sforzo miracolosamente, ed ecco i cenci (*cose* del cupo dramma) illuminarsi come anime, aureolarsi e poesia.

Evidentemente, qui, si fa sul serio.

Dalla dizione alla truccatura di ogni personaggio, dal gesto breve all'atteggiamento che denota il carattere, dalla voce allo sguardo, ogni attore era compiuto in sé o, perlomeno, recava l'impronta di un desiderio di perfezione. Armando Alzelmo nella parte sotterranea dell'«albergatore»;Bella Storace Sainati nella rivendugliola grossa Florida e chiassosa; Wanda Giachetti in Anna moribonda; Augusto Geri nelle vesti caste di Luka, il viandante; Fosco Giachetti nel luminoso Wasjka; Carnabuci così pittoresco in Satin; Gina Sammarco ardente e perversa ma troppo dura ancora, troppo acerba, nella parte celebre (l'aveva tanto amata la Duse) di Wassilissa; Egisto Olivieri nel comico pazzo, e

Wanda Tettoni soavissima in Natacha, tutti hanno portato, con intelligenza e dedizione assoluta ad un fine di arte, la propria nota vibrante alla superba orchestrazione.

Renato Cialente interpretò la parte del Barone, magro tagliente vile eppure leccato. Recitazione incisiva, ricca di effetti caricaturali e umani ad un tempo, sobria, chiarissima.

Nastia era Tatiana Pavlova. Personaggio noto in lei, alla quale le cure particolari del prof. Scharoff non poterono aggiungere nulla, tant'era perfetto sin dal principio.

del pubblico ho detto. Gli applausi furono molti, calorosissimi, con una ventina di chiamate.

1931.11.15-30	«Comoedia»	Anno XIII n.XI		Silvio d'Amico	<i>Dàncenko e l'arte dell'attore</i>
---------------	------------	-------------------	--	-------------------	--

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

La storia è un'altra. Vladimiro (nome) Ivanovic (patronimico) Nemiròvic Dàncenko (cognomi), oggi settantenne, era insegnante in un Conservatorio di musica e di recitazione, quando cominciò a concepire la riforma della scena russa, allora occupata da attori che seguivano la solita tradizione declamatoria e « teatrale ». La concepì, come oggi tutti fanno, in senso intimo, spirituale; per la interpretazione cioè dell'opera drammatica « dal didentro »; non più mediante l'applicazione delle consuete formule esteriori e oratorie; ma mediante una conquista interiore, del suo spirito, e della sua poesia. Ad attuare questa concezione il Dàncenko aveva riunito alcuni allievi suoi in una piccola compagnia, che un bel giorno s'incontrò con un'altra: quella guidata, già con largo successo, dallo Stanislawski. Anche lo Stanislawski non era nato sulla ribalta: figlio di borghesia agiata, s'era dato alla scena per passione. Fu dalla riunione delle due iniziative, che nacque il Teatro d'Arte di Mosca: presto confuso di leggenda, e divenuto mèta di veri e propri pellegrinaggi. E ormai certo sarebbe difficile, in un campo come questo riprender le misure esatte per stabilire al centimetro quanta parte ebbe, nell'attività della gloriosa impresa, l'ispiratore Dàncenko, e quanta l'attore Stanislawski. Non basterebbero le testimonianze altrui; come non possono bastare né le memorie che lo Stanislawski ha già pubblicato, né quelle che il Dàncenko sta per dare alla luce.

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

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

Oggi è opinione diffusa che il centro, il padrone, il dèspota della scena (diciamo della scena, e non del dramma) sia il *régisseur*. Per quanto la cosa possa parere strana, il maestro di scena Nemiròvic Dàncenko non è di questo avviso. Ma i sostenitori dei diritti del poeta non si affrettino a cantar vittoria. Per Dàncenko anche il poeta ha, sulla scena, un posto di secondo piano. *Al centro della scena è l'attore*. « Voi potete concepire un teatro senza apparato scenico, e senza palcoscenico, e insomma senza teatro; potete concepirlo senza *régisseur*; potete, a rigore, concepirlo anche senza l'autore. Ma non potete concepirlo senza l'attore. Due istrioni arrivano in piazza; stendono in terra un vecchio tappeto, oppure non lo stendono affatto; e si mettono a improvvisare un dialogo... Ecco uno spettacolo teatrale. Dunque, primo punto, e fondamentale: l'essenza del teatro è nell'attore ».

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

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

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

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

Perché Dàncenko ha scelto questo esempio? Per mostrarci (crediamo) che quanto a lui preme, come *régisieur*, è una fedeltà non materiale, ma spirituale. Tradurre scenicamente l'idea di Tolstoj, ecco il suo fine. Ed è lo stesso fine a cui mira designando la scenografia adeguata al caso.

Una volta fissata in mente sua la visione teatrale di un'opera, egli conferisce a lungo con pittori e scenografi; ma non tanto a indicar loro precisamente le forme e i colori dello sfondo ch'egli intravede, quanto a spiegar loro, attraverso intese e discussioni, la concezione drammatica ch'egli vuole tradurre anche visibilmente. Questa concezione varia, com'è ovvio, da un testo all'altro; per essa non si può mai stabilire *a priori* nessuno stile. Tuttavia Nemiròvic Dàncenko lascia comprendere che in nessun caso, nemmeno per l'opera d'un autore realista, egli si servirebbe più d'una messinscena crudamente realistica: la nuda «verità» è, per lui, troppo nemica del Teatro, troppo irrimediabilmente lontana dalle suggestioni moltiplicatrici, di cui esso vive.

Ma detto questo risiamo al punto di partenza: l'attore. Il dramma, sulla scena, lo esprime lui.

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

Per tutti questi fini, l'attore deve certo partire da un addestramento che ha da essere (sia detto ben chiaro) generico, e non specifico. L'attore deve, cioè, avere una preparazione fisica: impostazione della voce, conoscenza della danza, della ginnastica, dello sport, ecc. E gli converrà anche una certa preparazione culturale. Ma egli non ha affatto bisogno, secondo Dàncenko, di apprendere meccanicamente come si piange, come si ride, come si stralunano gli occhi, come si fa la smorfia della preghiera, o dell'attesa, o dell'angoscia, o del terrore, come si cade, come si muore, e cose simili: che pare si insegnino, o si insegnassero, sia in scuole vere e proprie, sia nella cosiddetta scuola dei figli d'arte in palcoscenico (e de' cui allievi si diceva: «si muove bene», «ha un bel pianto», ecc.). Nemiròvic Dàncenko sorride di

questo tecnicismo specifico, per una ragione semplicissima: che non esiste *un modo* di piangere e ridere, di soffrire o di godere, di cadere o di morire. Ce ne sono innumerevoli, via via dipendenti dalle varie personalità degli attori, e dai casi particolari che ciascuno d'essi è chiamato a rappresentare. La lacrima e il sorriso, la carezza e l'urlo, debbono nascere dall'intimo, volta per volta, nel modo che una determinata situazione drammatica suscita in una determinata personalità. Non possono in nessun modo essere insegnati e fissati, una volta per sempre, con ricette esteriori.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1932.01.03	«La Tribuna»			Silvio d'Amico (De gusti bus)	<i>L'osteria della posta. Saluto a Dàncenko</i>
------------	--------------	--	--	--------------------------------------	---

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

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

Quando Dàncenko, professore di Conservatorio messosi a capo d'un suo gruppo d'allievi, s'incontrò con quelli che già un altro artista, Costantino Stanislawski, aveva cominciato a dirigere, e il letterato e l'attore misero in comune le proprie forze per intitolare la prima volta un teatro col genitivo « d'arte », il loro proposito fu semplicissimo: far le cose terribilmente sul serio. Bisogna ricordare che se, sulla fine dell'Ottocento, da alcuni focolari europei (*Théâtre Libre* di Parigi, *Freie Bühne* di Berlino) era già partito il grido della rivolta contro il teatro melodrammatico e *routinier*, la declamazione e l'orpello, la tirata e la cartapesta, in nome del cosiddetto naturalismo, tutto ciò non era ancora arrivato in Russia, dove « teatro » era tuttora sinonimo di pompa oratoria. L'essenza della riforma concepita, e presto attuata, dal Dàncenko e dal suo grande collaboratore, fu anzitutto nel ritornare alle origini del miracolo scenico: ossia nel sostituire, al mestierante, il credente, e

all'istrione, l'asceta. Le parole d'ordine furono: disciplina e macerazione. Movendo anch'esso dalle predilezioni naturalistiche e veristiche diffuse tra l'*élite* europea, ma già superandole nella inquieta ricerca dello spirito che anima le nude apparenze e dà loro il tragico significato quotidiano, il Teatro d'Arte di Mosca segnò nella storia della Scena l'orma della riconquista nuova.

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

« Voi potete concepire un teatro senz'apparato scenico, senza direttore, e anche senza l'autore...

Ma non potete concepirlo senza l'attore. Due istrioni arrivano in piazza, stendono in terra un tappeto, oppure non vi stendono niente, e si mettono a improvvisare un dialogo: ecco il teatro »...

« Quando una battuta di Shakespeare non trova nell'attore un temperamento atto a riviverla, io, se non posso cambiare l'attore, sacrifico Shakespeare »... « L'attore è il re della scena »... « Il miglior maestro dell'attore è quel direttore che non fa neppure avvertire la propria influenza all'allievo; è quello che, suggerendogli il modo di diventare il suo personaggio, di immedesimarsi con la creatura del poeta, gli lascia credere d'aver fatto tutto da sé.

Nessun insegnante è così degno di esserlo, come quegli di cui gli attori riferiscono: – non ci insegna niente – »... « Il miglior *régisseur* è quegli della cui presenza il pubblico non s'accorge ».

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

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

1932.01.05	«Il			Ermanno	<i>Un maestro del teatro.</i>
------------	-----	--	--	---------	-------------------------------

	Messaggero»			Contini	<i>Vladimiro Nemirovič Dàncenko ovvero «il servo dell'attore»</i>
--	-------------	--	--	---------	---

Nemirovic Dàncenco era già noto come scrittore e drammaturgo quando si incontrò con un giovane attore che, rinunciando alla sicura e facile ricchezza offertagli dall'industria paterna, era risolutamente passato dall'iniziale dilettantismo di un circolo teatrale al professionismo. Tale attore si chiamava Stanislavski. Quattordici anni prima Alessandro III aveva revocato il monopolio dei Teatri Imperiali aprendo la via all'iniziativa privata che doveva trovare in due ricchi amatori, Mamontov e Alexeev, mecenati intelligenti oltre che appassionati sostenitori di riforme artistiche. Mentre il primo si dedicava alla lirica scoprendo Scialapin e proteggendo Mussorgski e Rimski-Korsakov del quale fece conoscere i capolavori dal *Gallo di oro* a *Snegoruska*, il secondo si consacrava alla prosa e all'operetta fondando un circolo di amatori che in una sala appositamente costruita organizzava spettacoli privati ispirati a severi criteri di arte.

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

Direttore della Scuola della Società Filarmonica di Mosca – al qual posto era giunto dopo un'intensa attività di giornalista, di critico, di letterato – il Dàncenco già da molto tempo aveva concepita una viva ripugnanza « contro il vecchio modo di recitare, la « teatralità » ampollosa ed enfatica, il falso patetico, lo stile declamatorio, il convenzionalismo degli scenari e della messa in scena, il favoritismo e la mediocrità del repertorio; insomma contro tutta l'organizzazione teatrale ».

Per mettere in pratica queste sue teorie egli aveva formato una compagnia drammatica nella quale cominciò subito a dar prova del suo spirito rivoluzionario. Era dunque logico, se non inevitabile, che i due giovani riformatori simpatizzassero in una stretta collaborazione. Ciò fu deciso in quella riunione che ebbe luogo a Mosca il 22 giugno 1897 e durò diciotto ore consecutive, nella quale fu stabilita la fondazione del *Teatro artistico*.

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

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

Quale è stata questa rivoluzione? Nel disegnare il progetto del *Teatro artistico* l'architetto Schectel s'era uniformato a questa massima: « Tutto per l'attore – per la più grande gioia dello spettatore ». L'attore è infatti per Dàncenco il fulcro del teatro, la condizione necessaria e sufficiente della sua esistenza; all'attore tutto è sottomesso e su l'attore tutto basato. È per questo ch'egli, in uno spettacolo, non può disgiungere il testo dall'interpretazione come accade da noi che talvolta diciamo « Il lavoro è buono; ma male interpretato » oppure « È una brutta commedia, ma recitata alla perfezione ». I due termini sono per lui indissolubilmente legati e fusi, anzi meglio unificati e assorbiti nella sola recitazione, tanto che per giudicare se un lavoro avrà successo o no

egli usa alla prova generale dare ai diversi attori punti, come a scuola fa il professore con gli scolari.

« Se tutti meritano cinque, vale a dire il massimo dei punti, il successo è sicuro. In trent'anni di esperienza questo sistema non ha mai fallito ».

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

donna; ma solletichi a fior di pelle, niente. Essi creano una atmosfera di volgarità e inaridiscono » – come vietato era ogni mestierantismo.

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

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

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

Durante tale periodo Dàncenco si fa « servo dell'attore », come ama esprimersi: vale a dire ne segue attentamente il processo creativo concedendogli tutto quanto ha bisogno e desidera, senza mai forzarlo. « Se un attore non riesce a dir bene una battuta, bisogna modificarla o sopprimerla anche se fosse di Shakespeare. L'attore è il despota e tutto, dal testo agli scenari, dal direttore all'elettricista, deve servirlo piegandosi alle sue esigenze. Ciò che importa, ciò che solo deve essere rispettato è l'idea, la sostanza di un dramma; questa l'attore deve esprimere imbevendosene fino alle midolla. Dato tale fine, i mezzi per raggiungerlo non contano ». E se, mettiamo, l'attore dice che un gesto, un atteggiamento, una frase del personaggio non rispondono alla sua verità intima, ma sono un prodotto della fantasia dell'autore al quale egli non sa aderire, il mutamento proposto è subito accettato: gran parte delle prove non hanno per Dàncenco che lo scopo, appunto, di purgare il testo da tali fantasie per mezzo di una accurata analisi psicologica.

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

Questa sera avremo agio di vedere, in pratica, quali frutti produce il sistema di Dàncenco.

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

1932.01.05	«Il Giornale d'Italia»			Luigi Antonelli	<i>Nemirovitch-Dantchenko e il teatro</i>
------------	------------------------	--	--	-----------------	---

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

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

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

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

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

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

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

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

– E di Tatiana Pavlova che pensate?

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

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

– Venti anni fa – seguitava a dire Nemirovitch-Dantchenko – io conobbi Eleonora Duse durante una recita che il mio « Teatro d’arte di Mosca » faceva a Berlino. La Duse mi diceva:

« Questa vostra arte, questo vostro ritmo, queste vostre pause, questa vostra mirabile semplicità non potrebbe avere consensi in Italia, e neppure gli attori avrebbero il coraggio d’imitare la vostra recitazione ».

– A quali pause alludeva la Duse?

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

– Capisco perfettamente.

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

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

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

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

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

1932.01.06	«Il Tevere»		<i>Il valore della vita</i>	Alberto Cecchi	« <i>Il valore della vita</i> » di W. Nemirovic Dancenko dalla Pavlova
------------	-------------	--	-----------------------------	----------------	---

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

Il valore della vita, insegna l'autore sta in questo: che bisogna dare e non prendere. Morale quanto mai ortodossa ed anzi cattolica, nella quale non è chi non voglia consistere. Il dolore che patiscono i mortali vien loro dalla solitudine in cui si lasciano l'un l'altro (e questo ci è sembrato affatto contrario alle teorie di Schopenhauer, del quale qualcuno degli eroi sembrava ieri sera vantarsi discepolo). Basterà un po' di amore insomma un po' di comprensione, un po' di carità, e la gioia sarà di questa terra. Convincimenti siffatti vengono esposti, al quarto ed ultimo atto del dramma da un professore di filosofia, sorta di *deus ex machina* o personaggio obbligato del lavoro, che riveste inoltre le funzioni di testimone e di coro, se si pensa ai greci, o di chiarificatore ed indicatore, se si pensa al teatro dell'Ottocento e a *L'ami des femmes* di Dumas. A buon conto, il rapido corso di psicologia sperimentale che questo personaggio tiene, con la sicurezza che ha il professore Sixte nel *Disciple* di Paul Bourget, basta a riportare la pace nella famiglia di un marito e di una moglie devastata dalla più terribile delle tempeste: poiché la donna ha avuto un amante, senza amarlo e per puro atto di ribellione alla solitudine di cui sopra, e l'amante ha persuaso la armata che non c'è altra via di scampo che il suicidio in un mondo malvagio, egoistico e perso.

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

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

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

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

1932.01.06	«La Lettura»			Tatiana Pavlova	<i>Mettere in scena</i>
------------	--------------	--	--	-----------------	-------------------------

in tutta la città sono fissi enormi avvisi; a grandi caratteri, e si annunciano che il tal giorno avrà luogo una «prima rappresentazione». I giornali sottolineano, con cenni speciali, la «prima» importante. Finalmente giunge la sera in cui deve essere presentato al pubblico lo spettacolo. Il teatro è più o meno popolato dal pubblico delle prime; l'atmosfera è carica dell'elettricità propria di tali avvenimenti. 3 h dopo, il destino dello spettacolo è deciso... o numerose chiamate, applausi a scena aperta; oppure fischi, scherni, commenti ironici del pubblico, sul lavoro o sulla esecuzione, che assumono talvolta il carattere di una è vera e propria manifestazione di ostilità aggressiva.

Ma tanto nel caso di uno spettacolo vittorioso, quanto nel caso di una catastrofica caduta, il pubblico non tiene per solito alcun conto di quale fatica e di quanti sforzi sia costato l'allestimento dello spettacolo.

Il cammino che intercorre fra il momento in cui, fra monti di quaderni e di tutti i colori, ne viene scelto uno, e quello in cui i pensieri, i sentimenti, i fremiti che riempiono quel quaderno vengono portati dinanzi agli spettatori, rivestiti dei vivi, smaglianti colori di una rappresentazione teatrale, è lungo assai, e pieno di tormentose sofferenze. Questo cammino interminabile ed estenuante, è celato agli spettatori, i quali non riescono a credere che la creazione di uno spettacolo teatrale sia così grave e tormentosa fatica, come l'opera del chimico in un laboratorio o quella del filosofo nel suo studio. Il pubblico non sa quanto sia difficile mettere in scena una commedia, e farla vivere e non solo nel senso esteriore, ma anche nel suo profondo carattere interiore, portando gli attori approvare sulla scena le stesse emozioni della loro vita reale, e a gettarle poi, dalla palcoscenico, nell'animo di un pubblico spesso diffidente e ostile. Anzitutto, quale enorme difficoltà, trovare un lavoro, non diremo geniale, nel più profondo senso della parola, ma che offra almeno qualche elemento atto ad interessare il pubblico, e a far presupporre più o meno il successo. Non parlerò qui degli autori che scrivono per il teatro; la loro psicologia è, in vero, troppo interessante per essere accennata di sfuggita: essa è bensì degna di studio speciale. Vorrei soltanto sfatare la leggenda che arrivino alla ribalta solo i lavori di autori che abbiano una speciale posizione o godano di qualche particolare protezione. E' invece certo che qualsiasi produzione audace e geniale, o prima o poi viene letta è rappresentata. Nella scelta di un lavoro La maggiore difficoltà consiste nell'intuire con l'aiuto della propria esperienza, e della propria immaginazione creativa, come rivestire i personaggi con la carne e col sangue dell'essere vivente, e guardarli da due punti di vista opposti: quello dell'artista che recita sul palco, e quello dello spettatore che ascolta seduto nella sala.

Molte situazioni, molti tratti psicologici possono piacere all'attore, ma rimane tuttavia un grande problema sapere se giungeranno sino allo spettatore, se potranno piacergli, interessarlo, commuoverlo, soggiogarlo. I lumi della ribalta sono una tremenda barriera attraverso la quale si producono le più inaspettate sorprese; spesso gli attori piangono sulla scena e gli spettatori ridono, e viceversa. Per figurarsi la produzione dal doppio punto di vista, non solo è necessaria una grande esperienza, una grande conoscenza del pubblico delle varie città e regioni, ma anche una certa personale

intuizione. È un fatto, in ogni modo, che per quanto riguarda il teatro, non vi è mai posto alle profezie. Si possono portare innumerevoli esempi di successi trionfali di lavori ai quali era stata profetizzata la caduta completa, e si precipitare di opere del cui trionfo erano tutti convinti. La psicologia del pubblico rende ogni giorno più difficili e incerte le congetture e le previsioni. Se Ibsen diceva che non vi è alcuna verità, neppure fra quelle teatrali, che possa vivere più di 10 anni, al tempo nostro tale termine deve essere conteggiato in mesi!

Non vi è quasi alcun mezzo per controllare l'impressione riportata dalla produzione allorché essa viene per la prima volta letta agli attori; ansiosamente si attende di poter leggere sui loro volti l'impressione da essi provata; ma in realtà bisogna confessare che, su quei volti, raramente si può leggere più che un senso di noia. Oltre a ciò, viene in ogni attore la brama istintiva di poter avere una bella parte, e perciò spesso l'attore si entusiasma di un lavoro, solo in quanto esso offre appunto una parte di soddisfazione per lui, mentre rimane indifferente quando nella commedia, non può trovare qualche cosa che personalmente lo interessi.

Il gusto teatrale, per ora, raramente si eleva dalla senso dell'egoismo o dell'industria, così che nelle presenti condizioni del teatro, non è possibile esigere, dall'attore, quella ardente entusiasmo atto ad innalzarlo oltre il suo punto di vista personale, e ad ammirare la produzione nella quale gli sia riservata una parte di secondaria importanza. Ecco perché non è mai possibile trarre dall'espressione degli attori, la vera impressione dell'opera letta.

Ma anche da un punto di vista completamente oggettivo, gli attori si sbagliano facilmente. Spesso essi predicono un grande successo e un'infinità di repliche a lavori che non reggono per due sere. Noi in Russia provavamo talvolta a predire il destino di qualche produzione da questi dati: se durante la prova i macchinisti, gli elettricisti, insomma i tecnici, seguivano con attenzione la recita, mostrando che il lavoro li attraeva, ciò era un segno quasi infallibile di futuro successo. La celebre artista Ermolova, la più grande e tragica della Russia, da poco scomparsa, soleva dire, durante le prove: -Il lavoro piacerà certamente, guardate come stanno attenti gli operai!- in Italia il personale tecnico lavora per solito, per conto proprio, e durante le prove è estraneo agli attori, e perciò non si può neppure contare su questo indizio. In ogni modo, ripeto, in questo campo non vi possono essere profezie; e in realtà se queste fossero possibili e sicure, produrrebbero dei milioni ai capocomici!

Ma ecco: già il lavoro è stato letto con cura, si incominciano le prove; nuovo tormento per chi deve mettere in scena lo spettacolo; la sua essenza interiore e il suo aspetto esteriore hanno ugualmente una grande importanza, benché l'arduo lavoro di realizzazione non debba palesarsi allo spettatore. Io, personalmente, attribuisco molta importanza pure alla parte esteriore dello spettacolo; affermo che essa deve essere affidata al «régisseur» che mette assieme tutta la commedia; lo scenografo sarà il suo collaboratore e compierà le prescrizioni del direttore, il quale a sua volta deve prospettargli il tono generale della messa in scena desiderata, lasciando al gusto dell'artista la scelta dei colori e dei loro effetti. In ogni modo, lo scenografo deve essere il collaboratore, deve conoscere il lavoro, il tono e il rilievo che vuol dargli il «régisseur». La stessa collaborazione deve stabilirsi tra il «régisseur» e il musicista incaricato di trovare delle musiche corrispondenti ai punti della produzione che lo richiedono, come pure fra lui e l'elettrotecnico e il proprio aiutante, particolarmente incaricato di provvedere ai immobili e agli accessori.

Quando vediamo gli eroi della commedia, vivere, muoversi, si ha pure il chiaro concetto dell'ambiente in cui essi vivono e si muovono, delle pareti che li circondano, degli oggetti di cui si servono. Tutto questo ha una grande importanza e perciò i «régisseurs» russi come Stanislavski, Nermirovic-Dancencko, allorché compiono qualche viaggio di preparazione per raccogliere del materiale speciale, (come fecero ad esempio a Roma, prima della messa in scena del «Giulio Cesare» o in Norvegia prima della rappresentazione di «Brandt») si rifanno immancabilmente accompagnare dal loro aiutante e dallo scenografo. Io, personalmente, mi sento a posto sulla scena soltanto quando tutto, sino all'ultimo accessorio, corrisponde al personaggio che io rappresento, e con l'espressione di vita che cerco infondergli nel modo più armonico. Sempre, prima di entrare in scena, anche nelle repliche, controllo tutta la messa in scena, e monto sulle furie quando trovo mutata anche una piccolezza, perché sulla teatro tutto deve accordarsi armonicamente, e qualsiasi trascuratezza o cambiamento nel campo degli accessori, può provocare una catastrofe.

Se di tanta commozione, talvolta di tanta sofferenza può essere cagione la parte esteriore dello spettacolo, che cosa si dirà della interiore; chiunque metta in scena una produzione conosce questi tormenti e queste torture e le conseguenti notti insonni, e il morso acuto dei dubbi.

Il «régisseur», dal momento che gli viene affidato un lavoro, non può quasi più pensare ad altro. Quando io sto preparando uno spettacolo, mi sento tutta in suo esclusivo potere; parlando con chiunque, io vedo gli eroi della mia commedia, e in tutto ciò che mi circonda, cerco ciò che potrebbe aiutarmi a rivelare ai miei attori il modo di farli vivere nella loro «parte» nella forma cioè dei loro personaggi. Chiunque si occupi di teatro, sa che spesso l'attore non riesce a trovare il suo personaggio, ma a che basta talvolta indicargli una piccolezza di genere esteriore o interiore, per fargli improvvisamente apparire tutto chiaro, e dargli il giusto senso della sua parte.

Stanislawski ama raccontare, ad esempio, come egli, per molto tempo non riuscisse a comprendere la parte dello scrittore Trigorin nel «Gabbiano» di Cècof, che egli si era raffigurato come un elegante conquistatore di cuori femminili, finché Cècof, con la sua innata modestia, e tutto confuso, gli sussurrò qualche cosa all'orecchio «non è vero?» deve avere i calzoni a quadri; sfilacciati, gli stivali rattoppati. Queste parole, dice Stanislawski nei suoi ricordi, mi hanno illuminato ad un tratto tutta la figura di Trigorin, sino ai più piccoli particolari.

Nel mettere in scena un lavoro, non è sufficiente aiutare ogni singolo attore a trovare l'intima essenza e l'aspetto esteriore del proprio personaggio, ma bisogna sostenere anche una gran fatica per trovare dei fili di congiunzione fra i vari personaggi. L'attore non soffre, non si commuove, ne parla da solo, sulla scena, ma ascolta pure il suo interlocutore; riflette e interroga la propria anima e l'anima degli altri personaggi. A pronunciare con senso esatto le parole scritte dall'autore, può arrivare ogni attore appena dotato di un po' di disposizione, ma a riempire i momenti in cui parlano gli altri, continuando a vivere la vita del proprio personaggio, è necessario l'aiuto del «régisseur» giacché uno dei suoi compiti più ardui e quello di rendere il insieme psicologico, ossia sviluppare ciò che non è espresso nella commedia, dar vita e comprensione, col silenzio e con la mimica suggerita dalle parole, a ogni figura, traendo, dalle cose esteriori, tutto ciò che può sottolineare una determinata situazione scenica, e creare l'atmosfera necessaria all'azione. Una piccola trovata, come il fischio di una vaporiera attraverso la quiete della notte, può dare allo spettatore, un'impressione di solitudine e di sgomento, più che una lunga frase o uno sfogo di lacrime.

La ricerca di tali punti psicologici, lo studio delle pause, (le quali hanno un'importanza non inferiore a quella di un diluvio di parole) è il raggiungimento di tutti questi «effetti», richiedono da parte del «régisseur» una ingente e prolungata fatica. Trovare una pausa veramente appropriata, non tirarla troppo in lungo, non renderla troppo breve, trovare il modo di avvicinare con essa lo spettatore non meno che con le parole, ecco uno dei compiti del «régisseur» moderno. La pausa è proprio l'elemento che richiede maggiore elaborazione. La notte spesso non si dorme... riandando e fantasticando, si trova il modo di riempire la pausa... si prende un foglio di carta, si scrive febbrilmente una nota... al mattino, si legge quanto si è scritto e di nuovo si è presi dal dubbio; si va alla prova, si applica la trovata, e ci si accorge che l'attore non la «sente»; bisogna allora cambiare subito idea, lì per lì, con la pazienza e la costanza che sono le doti essenziali del «régisseur» odierno!

Se è necessario farle ripetere certe frasi dieci volte, le pause richiedono un lavoro ancor maggiore; però, come compenso a questa snervante fatica, si scopre, infine, che la pausa comincia a prendere vita; si vede, dal rischiarato volto degli attori, che essi «sentono» infine profondamente quel momento; e ci si rende conto come in questo modo lo spettacolo appaia illuminato da una luce interiore, la quale ha la forza di comunicarsi e anche al pubblico.

Né meno difficile è il lavoro di affiatamento per il finale degli atti, per le scene di insieme, per il tempo e il modo con cui deve essere calato il sipario e per la misura e i rapporti riguardanti gli atti e gli intervalli. Io mi dedico con molta passione a questo lavoro di messa in scena, il quale mi attrae non meno della mia attività artistica personale. So che corre l'opinione che il «régisseur» non debba essere attore, ma io non ritengo che ciò sia vero in modo assoluto. Certo non si può continuamente recitare e dirigere; talvolta, la parte è così greve di difficoltà e di responsabilità che io stessa sento il bisogno dell'aiuto di un colto ed esperto direttore, anche perché non mi è possibile analizzare ed osservare da lontano ciò che faccio io stessa. Nel mio lavoro di attrice, mi attengo di rado alle teorie, e mi affido molto all'intuizione e alla conoscenza della vita e degli attori.

In questo corrente anno teatrale, ebbi la fortuna di trovarmi a lavorare con un «régisseur» squisito e mirabile, quale Nemirovic-Dancenکو. E provai una immensa soddisfazione seguendo l'inflessibile lavoro del maestro con gli attori, e constatando certe affinità del suo metodo col mio, benché il Maestro si attenga a formule che sono l'espressione quasi scientifica della perfezione. Nemirovic-Dancenکو porta sempre l'attore a cercare il senso fondamentale della sua parte, e divide la commedia in vari punti, fissando e costruendo l'azione intorno a ciascuno di essi. Con tutte queste singole parti, ricompono poi l'intero lavoro. -Dio mio!- andavo dicendomi -anche io ho sempre fatto proprio così!- e questa constatazione mi riempiva di fierezza, e mi procurava uno di quei momenti di vera soddisfazione, che sono tanto rari nella nostra vita tutt'altro che facile e lieve.

Mi procurò una gioia immensa il vedere l'entusiasmo con cui gli attori della mia compagnia andarono incontro al Maestro, e provai una profonda commozione, allorché vidi come lo spirito del «régisseur» penetrasse nel loro animo, e questo animo cominciasse a palpitare.

Durante le prove della commedia di Nemirovic-Dancenکو, *Il valore della vita*, venne da un'ottima artista della nostra compagnia, Bella Storace-Sainati, e mi raccontò che, solo grazie alle indicazioni di Nemirovic-Dancenکو e alla sua amichevole attività, le riuscì di risolvere la questione che tanto l'aveva tormentata, quella cioè della ricostituzione della sua personalità artistica a seconda del suo passaggio alle parti di «madri». Ascoltando le semplici e commosse parole della mia collega, e vedendo il sollievo è il lume che ne aveva sentito la sua anima, ho compreso quale enorme importanza possa avere l'aiuto di un colto, profondo ed esperto conoscitore dell'arte del teatro. Ma mentre osservavo l'opera di Nemirovic-Dancenکو, e vedevo come si tormentava quell'uomo grave di canizie e forte di un'esperienza, che ha saputo vincere i pubblici di Europa e di America, e constatavo come egli controllasse il proprio lavoro quasi ad ogni istante, e ripetesse con gli attori innumerevoli volte le stesse scene, e soffrisse in sé medesimo, comunicando la medesima sofferenza agli attori, pur di fare infine risuonare le più riposte corde della loro anima, e mi rendevo conto, di tutto quel sovrumano lavoro che spesso si prolungava per sette ore al giorno, comprendevo sempre più a fondo che veramente ardua e tormentata è l'arte nostra di creatori di spettacoli, e che è anche assai difficile costa portare il pubblico (che non vede quel lavoro) a farsene un giusto concetto.

1932.01.07	«Il Giornale d'Italia»		<i>Il valore della vita</i>	Luigi Antonelli	<i>Il valore della vita</i>
------------	------------------------	--	-----------------------------	-----------------	-----------------------------

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

Questa è la trama, nella logica che doveva apparire dinanzi al pubblico. Ma la materia scenica non reca in sé né la chiarezza né l'ineluttabilità del dramma. Ho detto che l'azione è tipicamente russa e imparentata con quasi tutta la letteratura russa dell'ottocento: assai fedele poi come dipintura d'ambiente, specie nei primi due atti. Ma il difetto è nella mancanza di chiarezza, nella causalità del dramma oltre che nel suo ingrato sapore anacronistico: ingrato a noi specialmente nel momento attuale e alla nostra mentalità latina.

Si può osservare che un dramma va giudicato coi criteri del suo tempo: sta bene. Ma anche ammessa la sua materia scenica da cui affiorano tutti gli elementi dissolventi di quel nichilismo spirituale che portò la Russia alla rovina, non si comprende il dramma logicamente come dissidio umano. Perché Anna fu attratta da Morskoy, il capo-tecnico, se non l'amava? E se non l'amava e ammettiamo che abbia errato nel farsi attrarre da una speranza di felicità, perché lo difende dinanzi al marito così violentemente, gridando tutta la sua ostilità contro un uomo che l'aveva protetta e beneficata? E quello che si rimprovera al marito ha forse tale valore da legittimare tanta concitazione scenica?

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

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

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

Furono invece mirabili – ed era logico che così fosse – le interpretazioni della parti non strettamente impegnate nel dramma: quella della Sammarco di cui non saprei abbastanza lodare lo spirito la giustezza dei toni e l'intenzione

ironica e caricaturale; quella di Fosco Giachetti che era ingrata e difficile e tuttavia raccolse un applauso a scena aperta; e anche quella di Vera Giachetti, quella della signora Sainati, quella del Carnabuci e quella di Wanda Tettoni che non era neanche facile. Renato Cialente recitò pure lui, come sempre, ottimamente, e così pure l'Olivieri, che ho sempre ammirato come un attore sicuro di sé e dotato di una bella veemenza persuasiva. Peccato, ripeto, che Tatiana Pavlova sia stata vittima della sua parte, ella così avvezza a trionfare! Ma né nel secondo atto in cui fu costretta a infiammarsi a vuoto né nel terzo in cui la concitazione verbale era senza sbocchi logici e chiari, poté dare alle sue grida la verità e la persuasione di un conflitto d'anime.

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

1932.01.07	«La Tribuna»		<i>Il valore della vita</i>	Silvio d'Amico	« <i>Il valore della vita</i> » di Dančenko, messo in scena dall'autore all'Argentina
------------	--------------	--	-----------------------------	----------------	---

Le teorie dei maestri del leggendario Teatro d'Arte di Mosca, rimormorate con grande venerazione e con qualche scandalo da alcuni lustri, in tutta Europa, e ripetute da queste ultime settimane su giornali e periodici di Milano, Torino e Roma, parevano aver suscitato, iersera, la curiosità d'un pubblico immenso e fulgidissimo, accorso al richiamo del nome di Vladimiro Nemiròvic Dàncenko, forse con l'idea di assistere a un saggio di quella insigne arte scenica russa, onde tanto si favoleggia. E s'intende che l'idea era un pocolino sballata. L'opera d'un maestro della scena si trapianta anche più difficilmente che quella d'un direttore d'orchestra chiamato a improvvisare, come si fa per es. all'Augusteo, in alcune prove, la sua personale «interpretazione» d'un brano classico o contemporaneo, con sonatori incontrati da lui la prima volta sul posto. L'arte d'un moderno maestro di scena non è separabile da quella de' suoi attori, che son di regola, da lunghissimi anni, suoi allievi, foggiate da lui; e non è agevole separare nemmeno dagli altri suoi collaboratori morali e materiali, da' suoi scenografi ed elettricisti, dal suo palcoscenico, fors'anche dalle mura del suo teatro, certissimamente dalla sua lingua e dal suo pubblico. La messinscena dunque – nel senso genuino del vocabolo, da «mettere in scena» – d'un artista straniero venuto occasionalmente a dirigere attori italiani, non si può giudicare se non come un saggio molto vago, molto lontano, delle sue reali virtù. S'aggiunga che la meraviglia e, abbiamo detto, il piccolo scandalo delle teorie di questo ammirabile Dàncenko, che con Stanislavski ha creato il focolare donde l'arte scenica è uscita, nel nostro secolo, rinnovata e ammirata, nasceva soprattutto dai diritti che il *metteur-en-scène* del Novecento rivendica alla sua propria attività, di riduttore e trasformatore dell'opera del poeta; e s'intenderà come il maggior interesse d'un pubblico nostro avrebbe potuto consistere nel gustare il processo con cui un'opera del più noto repertorio, russo o internazionale, fosse stata, secondo ora vi dice, «avvicinata alla nostra sensibilità», da un maestro, come il Dàncenko, della regie del nostro secolo.

Tatiana Pàvlova, invece, appunto per omaggio all'illustre nome, l'ha invitato a mettere in scena precisamente un'opera scritta da lui: sicché dallo spettacolo è stato escluso *a priori*, né saremo noi, intendiamoci, a scandalizzarcene: qui alludiamo ai curiosi e agli esasperati ogni sospetto e sapore di ri-creazione: anzi si è cominciato col conferirgli un carattere, più che di ortodossa fedeltà, di ufficialità. Il lavoro, scritto crediamo negli ultimissimi anni dell'Ottocento, era già noto fra noi: la *Nuova Antologia* ne pubblicò molto tempo fa la versione italiana; Irma Grammatica e Ernesto Sabbatini ce lo rappresentarono, con qualche ritardo nell'inverno del 1919 al Quirino. Il dramma allora constava, almeno nell'edizione che ce ne fu offerta, di tre atti. L'edizione che abbiám visto iersera spezza, invece, il second'atto in due momenti diversi, portando il numero delle parti a quattro. Ed è un dramma in cui si respira una atmosfera russa, tipicamente fine di secolo. Interno d'una famiglia di borghesi, proprietari d'una fabbrica; vecchia madre dispotica e farisaica; figlio cinquantenne, mite e semplice, che avendo già due ragazzi grandi, ha sposato in seconde nozze una «intellettuale» e irrequieta Anna; un fratello di lui, scapolo, direttore della fabbrica, e una sorella non più giovane, smaniatissima di marito; i due ragazzi, e un ospite, Solonciakof, professore ahimè di filosofia. All'alzarsi del sipario, un uomo s'è suicidato: un certo Morskòi, un giovine impiegato della fabbrica, che tutti sapevano innamorato di Anna. Ora l'intero dramma non verte che su questo antifatto: perché Morskòi s'è suicidato? che conseguenze avrà il suo suicidio? È attraverso la ben nota tecnica scenica dei Russi, tutta decentrata, apparentemente amorfa, fatta di dialoghi statici in cui s'affoga ogni visibile intrigo, viavai di personaggi famigliari e di sbizzate figure *a latere*, che il dramma tende pigramente, impercettibilmente, a muoversi, a procedere, sino alla scena in cui Anna confessa al marito quel che un'altra potrebbe tacergli: che cioè Morskòi s'uccise non perché respinto da lei, ma perché era stato il suo amante. Nelle braccia del giovine ell'aveva cercato, ahì quanto invano, il rifugio contro la gretta ostilità trovata nella casa

dell'uomo maturo a cui, per donare s'era data in sposa. Che farà Danilo, il marito, a questa confessione? Intenderà e perdonerà. Anzi anche quando Anna, illuminata dalla sua stessa bontà, porterà a lui la lettera con cui il suicida, in un ultimo appello, la invita a sé, a seguirlo nella morte, impreca contro la sciagurata vanità della vita, il sano e schietto senso umano di lui, ribellandosi ai sofismi dei delusi, riaffermerà «il valore della vita»: contro il vinto scomparso nell'ombra, contro la moglie che, finalmente accortasi di non aver mai veramente amato il suicida, esita tuttavia sulla soglia di quell'ombra, a cui il marito la strapperà.

E l'ultimo atto, fra la ripresa di tutt'i *leitmotiven* dell'esistenza familiare già proposti nelle scene iniziali del dramma, si chiude con la morale, enunciata dal professore di filosofia, sulla «simpatia» o solidarietà umana, vittoriosa degli egoismi, legge suprema della vita, unica che ne giustifichi il valore; e col riconoscimento di cotesto valore, nello spirito de' due coniugi riconciliati. Dramma russo fine di secolo, dicevamo un momento fa; e sarebbe inutile mettere, uno per uno, tutt'i punti sugl'i, e ricordare quelle che oggi posson parere le sue derivazioni ideologiche e le sue parentele tecniche. Certo è che, tra autori originali e imitatori, di cotesta ideologia e di cotesta atmosfera ormai si è, anche nelle nostre scene, abusato parecchio; e il riascoltare quella morale – dalla bocca d'un professore di filosofia, cui un pubblico italiano stenta a dare il credito che certo sarebbe più propenso a dare a un sante, o a un poeta – può essere, per spettatori 1932, una faccenda pericolosa. Diciamo anzi, con tutta sincerità, che pericolo di scogli e secche, iersera in qualche momento s'avvertì: specie in que' due atti centrali, i quali contengono le scene d'intimità fra marito e moglie, che la critica d'alcuni lustri addietro ha generalmente interpretato e lodato come le essenziali dell'opera. Ma noi che purtroppo, scrivendo, non abbiam sott'occhio il suo testo, possiamo soltanto chiederci se, dai due attori che iersera la recitarono in un ambiente teatrale reso piuttosto nervoso dall'insolita attesa, al secondo di quei colloqui fu sempre mantenuto il tono giusto.

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

Ma poi non è con un elenco di questo genere che s'esauriscono le lodi d'un'interpretazione come quella a cui assistemmo iersera; e che, salvo forse qualche abuso di pause, filò come sotto una bacchetta d'un invisibile direttore d'orchestra, in un contrappunto sapiente, capace d'animare anche quelli che oggi nel testo possono apparirci i punti meno vivi, e di riorfirli, in una sorta di ludico variar d'apparenze, lo spettacolo della vita. Tale è, crediamo, quel massimo risultato a cui un direttore, secondo i principi del Dàncenko, può e deve arrivare: farsi dimenticare. «Il miglior *régisseur* è quello della cui esistenza nessuno s'accorge». Autore, direttore e attori furono, iersera, festeggiatissimi: delle venti e più chiamate, sette o otto s'ebbero dopo il second'atto; e anche il Dàncenko apparve molte volte alla ribalta fra i suoi interpreti. Da oggi le repliche.

1932.01.13	«Il Tevere»		<i>La locandiera</i>	Alberto Cecchi	« <i>La Locandiera</i> » dalla Pavlova
------------	-------------	--	----------------------	----------------	---

La bontà o meglio la novità della rappresentazione offertaci ieri sera da Tatiana Pavlova non va cercata particolarmente nei diversi elementi che la componevano, ma piuttosto e soltanto nell'insieme dello spettacolo, nel complesso: non si doveva fare un'analisi, ma una sintesi, come in una sinfonia non si guarda alle partiture dei vari strumenti ma all'effetto d'insieme, al risultato armonioso. Ieri sera non c'era da veder nulla di specialmente nuovo, considerando ogni cosa di per sé stessa: il dramma era una stagionata composizione che ai suoi tempi di più che trenta anni fa conobbe grande fama, venne rappresentata da Irma Grammatica e da Carini, e fu pubblicata nelle severe pagine di una autorevole rivista; la compagnia della Pavlova la conoscono tutti: ancora migliorata in parecchi dei suoi elementi i nostri lettori possono capire l'immenso conto che ne facciamo oggi noi che già da anni andavamo ripetendo a dispetto di alcuni che questo è il miglior insieme di attori che ci sia in Italia, e che la capocomico, oltre ad essere la migliore attrice italiana (proprio così, italiana) è anche una organizzatrice di prim'ordine, una direttrice eccellente, una

donna piena di intelligenza, di gusto e di passione per la sua arte; quanto, infine, a Vladimir Nemirovic Dancenko pecceremmo di albagia se ci permettessimo di scoprire ancora che questo nume della direzione e della concertazione artistica è stato il fondatore di quel miracolo che fu il Teatro di Mosca: e d'altronde basterà avvertire che la teoria e la pratica del grande Stanislavski, doverosamente apprezzata un paio di anni fa dai nostri pubblici, trovano il loro profeta e il loro messia precisamente in questo bel vecchio dalla barba bianca somigliante nel volto tanto allo stupefacente Shaw quanto al malizioso presidente Doumer: al punto che, presentandosi egli con nobile stile alla ribalta in mezzo a un tumulto d'applausi, veniva fatto pensare a un ricevimento dell'Eliseo, nel momento in cui il primo funzionario della Repubblica dà il segnale di inizio della festa.

Il valore della vita, insegna l'autore sta in questo: che bisogna dare e non prendere. Morale quanto mai ortodossa ed anzi cattolica, nella quale non è chi non voglia consistere. Il dolore che patiscono i mortali vien loro dalla solitudine in cui si lascian l'un l'altro (e questo ci è sembrato affatto contrario alle teoria di Schopenhauer, del quale qualcuno degli eroi sembrava ieri sera vantarsi discepolo). Basterà un po' di amore, insomma, un po' di comprensione, un po' di carità, e la gioia sarà di questa terra. Convincimenti siffatti vengono esposti, al quarto ed ultimo atto del dramma, da un professore di filosofia, sorta di *deus ex machina* o personaggio obbligato del lavoro, che riveste inoltre le funzioni di testimone e di coro, se si pensa ai greci, o di chiarificatore ed indicatore, se si pensa al teatro dell'ottocento e a *L'ami des femmes* di Dumas. A buon conto, il rapido corso di psicologia sperimentale che questo personaggio tiene, con la sicurezza che ha il professore Sixte nel *Disciple* di Paul Bourget, basta a riportare la pace nella famiglia di un marito e di una moglie devastata dalla più terribile delle tempeste: poiché la donna ha avuto un amante, senza amarlo e per puro atto di ribellione alla solitudine di cui sopra, e l'amante ha persuaso la amata che non c'è altra via di scampo che il suicidio in un mondo malvagio, egoistico e perso.

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

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

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

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

1932.01.10	«L'Italia Letteraria»			Anton Giulio Bragaglia	<i>Colloquio con W. Nemirovitch-Dančenko</i>
------------	-----------------------	--	--	------------------------	--

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

quando si parli dell'illustre *regisseur* russo Nemirovitch Dancenko, e non si tratta, nel caso suo, di forme avveniriste. Questo grandissimo direttore fu, con lo Stanislawski, il capo del primo vasto movimento riordinatore dell'arte rappresentativa moscovita; ed egli operò le sue riforme soprattutto tra il 1898 e il 1905: senza, beninteso, cessare in quest'epoca le sue opere, sempre ansiose di ricerche. Non è dubbio, comunque, che se è stato possibile in seguito creare nella Russia in più moderno teatro mondiale, per opera di Meyerhold, Vaktangoff, Evreinoff, Tairoff, Grawnowski, le possibilità rivoluzionarie agli esperimenti di questi estremisti sono state date dall'opera del binomio Dancenko-Stanislawski, fondatori, nel teatro russo, del grande movimento di ricerche e riforme che ancora dà brillanti risultati. Vladimiro Nemirovitch è venuto oggi in Italia chiamato da Tatiana Pavlova, che ci offre una nuova edizione di quel suo *Valore della vita* già rappresentato in Italia da Irma Gramatica e pubblicato dalla *Nuova Antologia* nei primi anni del secolo. L'attuale avvenimento tratta dunque una esumazione, se non d'un uomo, certo di una opera, alla quale già la storia ha riservato il posto eminente che essa seppe conquistarsi alla chiusura dello scorso secolo.

Vladimiro Nemirovitch Dancenko ha settantadue anni, ma ne mostra cinquanta. Roseo, rubizzo, ammiccante con occhi acuti e segreti, pieno di temperamento e di forza, però calmissimo, quando egli parla si riferisce più a conoscenze consolidate, a leggi prestabilite, a regole largamente sperimentate, che a riflessione e meditazione di quel momento. In cinquant'anni d'arte egli s'è fatto dei convincimenti e, nel rispondere alle vostre domande, parla secondo quelli; non si sposta da essi un solo millimetro! Però vi assicura d'essere aperto a tutte le strade, di non negare alcun esperimento, di disporsi favorevolmente a tutte le correnti dei giovani. Quando gli dite di misurare una data cosa egli, si capisce, misura col proprio metro. Può darsi che l'unità di misura di quelli altri ch'ei non si rifiuta di capire, sia diversa dalle sue; ma il Maestro non ci aveva promesso che sarebbero state le stesse. Parla dunque con convinzione e sicurezza, senza ammetter repliche. Gli dico che noi sappiamo benissimo cosa sia stata la sua opera in collaborazione con lo Stanislawski, per la grande riforma teatrale che ha aperto in Russia, sulla fine del secolo scorso, i varchi alle nuove strade del novecento, le quali hanno pure portato grandi contributi alla esperienza rivoluzionaria europea, datasi in tante e così diverse direzioni. Ma Nemirovitch ci tiene a ribadire i noti punti cardinali della sua opera: peperò ripete il concetto che: «due sono stati, in principio, i suoi lavori con Stanislawski: 1. l'arte dell'attore; 2. l'esperimento della messinscena». E «ogni sorta di messinscena: fino a quella astratta, fino a quella musicale». Infatti Nemirovitch era già direttore della scuola della Società Filarmonica di Mosca, quando, nel 1897 si combinò con Stanislawski e l'anno successivo fondò il Teatro d'Arte che aveva, tra i primi attori, il Meyerhold.

In ogni messinscena, in tutta l'arte del teatro, secondo il criterio di questi direttori, predomina dunque l'attore. Ma è «l'attore come uomo vivente, – egli spiega – in tutta la profondità della sua realtà umana». Quello del Teatro Artistico di Mosca è stato un lavoro durato molti anni. S'è trattato di «smestierizzare l'attore», ciò che fu il compito di Copeau.

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

Un programma come questo, volerlo seriamente realizzare richiedeva venti anni di lavoro.

Quando offrirono a Craig la direzione del «Théâtre des Arts» egli domandò, infatti, di tener chiuso il teatro alcuni anni, per poter rifare gli attori, Dancenko m'ha detto occorre: *arare gli attori*. La loro divisa, allora, era «prendere dell'anima umana, tutto». Loro ambizione era infatti quella di realizzare un teatro psicologico. La signora Pavlova dice oggi, che «Dancenko non è soltanto un psicologo, ma un psichiatra». Il lato curioso della ricerca psicologica del Teatro dell'Arte era soltanto il fatto che la sua realizzazione veniva chiusa in una cornice scenica naturalista. Mentre la loro recitazione e l'azione scenica eran trattate «simbolicamente» – ciò che in Russia allora significava stilizzatamene – tutta la parte accessoria era trattata in un modo risolutamente naturalista, fin nei dettagli più minuziosi. Il Meyerhold, che oggi è il maggiore *regisseur* russo, e modernissimo, era allora, l'abbiamo detto, un allievo di Nemirovitch. Diceva Meyerhold: «noi avevamo due principi: 1. lo stato d'animo, per esser reso con esattezza, deve esser liberato dalle contingenze e dalla casualità: 2. l'attore deve rigorosamente osservare l'economia delle proprie forze e ottenere il massimo dell'effetto con il minimo sforzo».

A sua volta Jordansky diceva: «penetrare la personalità umana, rendere le più sottili vibrazioni, ciò richiedeva nuovi procedimenti, nuovi mezzi d'espressione». «Noi non cerchiamo di mostrar l'uomo avanti alle cose della vita; vogliamo esprimere l'essenziale del suo stato d'animo. Quindi la recitazione, la messa in azione, la messa in scena, ogni accessorio, dovrà essere in armonia con quell'essenziale, che nulla deve offendere. Così la permanenza dei caratteri di ciascuna individualità esige una sorta di permanenza degli atteggiamenti, dei gesti e impone delle *immobilità* indispensabili a riprodurre la vita interiore». In quella stessa epoca in dieci anni (dal 1898 al 1908) il Teatro d'Arte di Mosca ha compiuto le esperienze fondamentali che han definito le sue riforme, rappresentando autori d'ogni genere e, appunto, tentando molte strade. Di loro Gordon Craig, recatosi a Mosca per realizzare il suo famoso *Amleto* diceva: «essi hanno il gusto dello studio e delle ricerche. Il loro teatro è la loro scuola permanente. Essi vivono nel

teatro tutto l'anno, tutta la giornata. In Inghilterra, se voi entrerete in un teatro fuori delle ore di prove, voi troverete un macchinista, un amministratore, talvolta il direttore. Al contrario laggiù il teatro sarà sempre pieno degli artisti che vi lavorano: i giovani assisteranno a tutte le ripetizioni, e non per ridere e divertirsi, ma per ascoltare, cogliere le minime parole del direttore e degli attori più anziani». Nemirowitch ha, in questi giorni «arato» gli attori italiani. A tal riguardo ho detto a Nemirowitch: ma non vi pare si pretenda troppo dagli attori italiani, quando si dice che giacché hanno, stavolta, la vostra direzione, è tempo che ci facciano vedere cosa sanno fare? Se i vostri attori ci han messo dieci anni, perché i nostri dovranno impiegarci dieci giorni? La grande direzione è una immensa cosa, ma non è una faccenda taumaturgica. Cosa ne dite? – «Ogni messinscena nuova è un passo avanti – mi ha risposto – e il lavoro con l'attore va man mano in profondità». Non sono «fiaschi che si abbottano». L'ho stuzzicato, a un certo momento, riguardo alla mia definizione della trinità drammaturgica: l'attore, il direttore e l'autore i quali, insieme, formano il drammaturgo. Dancenko risponde che l'attore è il primo personaggio. Altra volta ha pure detto che l'autore viene dopo, molto dopo del *regisseur*. Sicché, per lui, prima è l'attore, poi il direttore e in terzo luogo il pretesto che serve a tutti e due. Egli pensa che l'attore, da solo, improvviserà sempre cose inferiori a quelle che potrà fornirgli l'autore. S'è dato il caso, negli ultimi anni, d'una lingua libresca ch'è assolutamente antiteatrale e che illustra personaggi letterari, senz'altro inumani.

Ma Dancenko, oltre a essere direttore, è drammaturgo; ed ha scritto questi *Valori della vita*, ha adattato parecchi altri lavori per il teatro. Egli, in certo senso, è partigiano dell'autore; anche perché quel teatro d'analisi psicologica fatto da loro, va premeditato scrupolosamente, e non si offre all'improvvisazione. Ma gli abbiamo presentato la questione della lingua, come *lingua da teatro*: fonetica, facile a pronunziare ed armonica, e anzitutto vivente.

Questo Maestro, che appunto ama l'*attore vivente* e non stereotipato – (egli dice recitante con lo stampino) – deve pure amare, noi pensavamo, la lingua vivente, che non sia da museo letterario come, per esempio, quella di d'Annunzio. Dev'esser partigiano della dialettalità, come siamo noi. Propostagli la domanda, non mi ha dato ragione, affatto. Mi ha resistito, sostenendo a spada tratta l'autore contro il comico; per quanto il primo personaggio del teatro resti per lui sempre l'attore e m'ha concluso: «l'attore non può fare da sé. Se il sentimento del comico è maturo, le parole dell'autore ne miglioreranno l'espressione».

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

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

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

1932.01.13	«Il Tevere»		<i>La locandiera</i>	Alberto Cecchi	« <i>La Locandiera</i> » dalla Pavlova
------------	-------------	--	----------------------	----------------	---

Non crediamo, contrastando con il parere di molti, che la *Locandiera* sia una commedia tanto difficile da interpretare: ed è secondo noi e un torto, tanto da parte degli spettatori quanto da parte delle grandi attrici, l'affrontarla come uno scoglio, un cimento, un impegno. Gli uni e le altre si comportano in questo caso come se si trattasse, poniamo, di prendere il do di *Quella pira* o l'acuto sopra le righe del *Guglielmo Tell*: bravure le quali fan sì che non si badi più al valore dell'Opera o alla bontà della recitazione di complesso, ma soltanto a quell'attimo funambolico e meccanico: e lì sono gli applausi o fischi, a seconda della precisione e disinvoltura della nota acchiappata per miracolo. Il pubblico e la interprete non si preoccupano ormai più in fatto di *Locandiera*, dello spettacolo: ma stanno in poltrona o in palcoscenico con la testa e la memoria piene di ricordi e di altre famose interpretazioni: chi fa i confronti con la Ristori, chi con la Duse, chi con la Tessero: se il conte Greppi di buona memoria fosse ancora in vita verrebbe a momenti fuori con il paragone della Medebach, che fu la prima ad interpretare *Mirandolina*.

È un modo di vedere quanto mai errato. La *Locandiera* è una enorme commedia di per se stessa, un capolavoro autentico, provveduto di tutte le doti che ai capolavori si domandano. Non soltanto il carattere di *Mirandolina* è

impressionante per la sua felicità e perfezione. Ma, a parte questo, e fermo restando che tutto il lavoro gira intorno a quel carattere, Mirandolina è un tipo così completo, così donnesco, sostanzioso ricco di possibilità, che ciascuna attrice di un certo rango può bellamente interpretarlo, basta che sia donna: può renderlo con qualsiasi sfumatura, con qualsiasi stile, può far quel che vuole, basta che sia genuina. A Mirandolina si domanda una cosa sola, essere donna: e qual è la donna che non sa essere tale? una sola condizione c'è: accostarsi a questa interpretazione con anima ingenua, lasciar fare agli istinti, non soprammettersi e non premere su nessuna di quelle furberie che una creatura di sesso femminile possiede già per diritto di nascita. In questo senso, una bambina di due anni può riuscire una Mirandolina perfetta: e appunto per questo la *Locandiera* è immortale.

La locandiera, essendo una donna intera, e di necessità non eccessivamente intelligente. Di immaginazione scarsa, come tutte, non prevede se non il risultato immediato dei suoi comportamenti: e difatti Mirandolina, verso la conclusione del lavoro, è la prima ad essere spaventata del dramma che sta per succedere, ed è soltanto per sottrarsi alle possibili conseguenze di esso che si decide ad un tratto a spostare il cameriere Fabrizio. È tutto il contrario di un personaggio di Stendhal, di un Julien Sorel, di un Del Dongo: non ha alcun controllo sopra se stessa, inventa via via e modifica, secondo le contingenze e i successi, il suo modo di agire, si adatta sinuosamente ai fatti, come l'acqua ai recipienti, e conosce le regole della psicologia amorosa, la più elementare, non in teoria ma in pratica. Niente Proust, niente Bourget perfino -che è così poco dire- niente introspezione. Mirandolina è furba come una volpe, animale che sa scegliere senza esitazione le migliori strade per la sua fuga, pur non sapendosene spiegare il perché, è diabolica, è infallibile, ma è anche ingenua, fisicamente casta e gelida, riparatissima contro tutti gli assalti degli uomini. C'è da supporre che ella non metta in pratica il consiglio dell'antico «*conosci te stesso*» se non per quello che le è indispensabile a soddisfare i suoi capricci tutti aerei e popolani, privi di materialità. La psicologia di questa donna è vecchia quanto il mondo, e appunto per questo, Goldoni essendo riuscito a presentarla come nuova, è eterna e prodigiosa: «chi la fugge insegue» è tutto qui, una scienza che conosceva perfino l'ingenuo John Falstaff.

Basterebbe della semplicità, e Mirandolina verrebbe fuori attraverso ogni attrice. Ma si capisce che, in un mondo tanto insospettato, la cosa difficile. Tatiana Pavlova ieri sera era piuttosto impressionata, non c'è dubbio: sarebbe difficile, sulla carta, trovare un temperamento più adatto del suo a questa parte. Ma naturalmente è accaduto che il temperamento è stato soverchiato dalle intenzioni, dalla cultura, dai sospetti, dall'intelligenza. Mirandolina è una donna incipriata -è pur sempre una figlia del settecento- ma non è mai macchinosa; e scaltra, ma non falsa e civetta, ma senza interesse materiale. E infine è perfettamente italiana, non nell'intimo -che la donna è sempre la medesima, nata al Polo Nord o all'equatore- ma nell'espressione, nella lingua. Mirandolina è necessario abbia un accento nostro, semplicemente, una cadenza conosciuta. La Pavlova è oggi la migliore attrice italiana. Secondo noi, ma questo non vuol dire che il suo modo di parlare sia perfettamente italiano: e questo, che in molti casi le dona, nel caso di Mirandolina le fa torto. Goldoni è uno scrittore certo non dialettale -non vogliamo diminuirlo così- ma italianissimo, anche esteriormente: la sua lingua, che per tanti anni è stata disistimata e calunniata, si rivela adesso per quel che è, e Vincenzo Cardarelli ne ha con molto ingegno parlato: una lingua piena di sapore, di odore, di atmosfera, che non è piaciuta per quasi un secolo soltanto perché, essendo una lingua parlata, è troppo aderente al suo tempo, troppo elegante, troppo viva. I suoi modi di dire hanno un fascino simile a quelle antiche boccette di profumo, quando si aprono dopo cento anni: e vanno detti con un accento ortodosso quanto più è possibile, verosimile, autentico. E la Pavlova non può far questo: può molto di più, ma non questo.

Ma ecco che, a proposito della *Locandiera*, anche noi siamo caduti nel tranello: e parliamo soltanto dell'eroina, mentre si deve parlare dello spettacolo nel suo insieme. Lo spettacolo era eccellente, a cominciare dalle scenografie di Guido Salvini il quale, essendo come ognuno sa toscano ha costruito una locanda davvero toscana, secondo è indicato da Goldoni, aperta sopra giardini e orti pieni di cipressi. La varietà, la furberia, l'eleganza di questo artista sono apparsi chiari fin dalla prima scena, e con l'andar del lavoro non hanno fatto che persuadere sempre più.

I costumi, le entrate, gli alleggerimenti ed i divagamenti ottenuti con la riunione del palcoscenico alla platea (la scena del terzo atto -quella dei commenti della servitù- è riuscita grazia questo sottile artificio perfetta) ci paiono ammirevoli sotto ogni aspetto. E così le concertazioni, la recitazione generale, dagli ammenicoli (il pranzo del secondo atto è stato servito con stoviglie dell'epoca) alle grosse apparenze, tutto è stato perfetto. Cialente, Carnabuci, Olivieri hanno dato benissimo i loro caratteri, con un lieve accento originario della provincia di ciascuno, che era una gradevole novità. La Sammarco e la Tettoni si sono sfogate a dovere nelle scene delle due commedianti che di regola i comici, per un malinteso spirito di corpo, sopprimono senz'altro. E Giachetti s'è dimostrato ancora una volta -finiremo per avere un debole per lui- un attore diligente e fidatissimo.

La sala -malgrado la prima rappresentazione del *Cavallino bianco*, che aveva funzionato da pompa aspirante nei riguardi dei frequentatori eleganti, i quali badano non alla intelligenza alla mondanità- era egualmente belli e mai affollata. Gli applausi sono stati grandi, si replica questa sera.

1932.02.23	«Il Corriere della Sera»		<i>Il valore della vita</i>	Renato Simoni	<i>Il valore della vita</i>
------------	--------------------------	--	-----------------------------	---------------	-----------------------------

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

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

Per tre atti, *Il valore della vita* pare un dramma pessimista. Si direbbe che esso voglia persuaderci che è inutile vivere. Nel quarto atto, invece, rivela la sua tesi, e della vita proclama ardentemente la bellezza; non la bellezza esteriore, lo splendore delle cose; ma la bellezza che ciascuno di noi può trovare nel proprio cuore, se abbia sincero desiderio di renderne partecipi gli altri. Da vero slavo, il Nemirovich è andato per tre atti cercando Dio nelle tenebre, e, più fortunato dell'ottanta per cento dei personaggi del romanzo e del teatro russo, l'ha trovato: un Dio di bontà e d'amore, che non è solo lassù, nei cieli, ma anche nell'uomo.

Il dramma fu diffusamente raccontato al tempo della prima rappresentazione torinese. Un giovine si è ucciso per amore di Anna, la seconda moglie del maturo industriale Danilo Demurin. Anna pare impassibile davanti a questo suicidio; ma c'è in lei una fissità terribile, entro la quale si indovinano dolorosi sussulti. Non si sa che cosa pensi, che cosa senta. Le parole che pronuncia, interrogata, sono aspre. Si apprende che il morto lasciò una lettera per lei. Ella legge e rilegge, appartata, quella lettera, e vive in sogno, sempre più pallida. Intorno alla casa del Demurin dilagano le mormorazioni. Si accusa Anna. Sulle prime Danilo crede che la si accusi soltanto d'essere stata soltanto la causa indiretta del suicidio: il giovine l'amava, e s'è ucciso perché non poteva sperare nulla da lei. Ma poi qualcuno insinua che quel tragico amore sia stato corrisposto; e allora Danilo pretende brutalmente spiegazioni. La scena che contiene queste spiegazioni ne ricorda una dei *Diritti dell'anima* di Giocosa, sebbene abbia differente sviluppo. Anna confessa, con fierezza provocante, che è vero, che del suicida è stata l'amante; e, richiesta da Danilo, gli consegna la lettera che il giovine le scrisse. Questa lettera – ahi quanto lunga – è una requisitoria contro gli uomini e contro la vita. Non c'è bassezza o inganno che lo scrivente non abbia visto in essi o in essa. Egli ricorda ad Anna che aveva promesso di morire con lui. La rimprovera di non avere avuto il coraggio di imitarlo. Le dice che la morte verrà ugualmente per lei, e non libera, come avrebbe potuto esserlo in quel momento, ma preparata dalla decadenza, dalla corrosione, dalla vecchiaia; la

morte in bruttezza. Insomma, questo giovane è una Hedda Gabler maschio, non per perversimento estetico, ma per pessimismo filosofico. Anna, che ha fatto sue quelle parole, le grida al marito, che, più vecchio di lei e ricco, l'ha sposata povera, e quindi l'ha comperata, e l'ha tenuta nella casa come un oggetto, credendo, come tutti gli uomini credono, che per la felicità sia sufficiente il benessere materiale. Il dramma ci mostra come quel povero marito sia un calunniato. Un po' rozzo è, un po' grosso di modi, un po' avvezzo al piglio autorevole; ma c'è tanta generosità in lui! E questa generosità, che si rivela anche in quel momento, comincia a commuovere Anna. Più tardi, un professore di filosofia spiega a Danilo le cose delicate della bontà. Gli dice che, per insegnare agli uomini l'amore della vita, non

bisogna sciorinare di gran belle teorie, che sono fredde quando non sono interessate. È necessario ricordare che non c'è dolore più grande della solitudine morale, che per guarire da quel male bisogna andar verso chi ne soffre con sincera, con calda, con efficiente simpatia. Questa simpatia è nel fondo del cuore semplice di Danilo. Egli comprende ora sua moglie, che lo tradì senza amore, illudendosi di fuggire dalla solitudine, che non poteva neppure pentirsi, quando la solitudine s'era fatta ancora più lugubre intorno a lei. a lei egli tende con indulgente e caritatevole amore le braccia. Ed ella sorride alla vita.

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

Esperito drammaturgo, Nemirovich-Dancenko è un direttore di primissimo ordine. L'ha dimostrato mettendo in scena per la Compagnia Pavlova il suo dramma. Non c'è da meravigliarsi della perfetta fusione, della raffinatezza dei coloriti, del puro stile artistico; questi sono caratteri che troviamo in pressoché tutte le interpretazioni che la signora Pavlova ci presenta. Quello che ha messo di proprio, in questa esecuzione, il Nemirovich, è il ritmo: un oscuro ritmo, che palpita, diverso e pur con rispondenze stupende, in tutte le parole, e che fa, dei silenzi, momenti di più intensa vita, palpitante, piena di minaccia e di attesa. Il dialogo va, per sfumature mirabili, digradando in questi silenzi, che hanno qualche cosa di magico; poi, approfonditosi in essi, ne esce più denso di intimità e di misteriosa umanità. La realtà esteriore è ridotta scenicamente quasi al nulla; la realtà invisibile è potente. Perciò ogni personaggio viene come immerso nella sua propria essenza, non per chiarirsi, ma per arricchirsi. Poi, o la lieve comicità scintilla, o il dramma divampa formidabile.

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

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

1932.02.22	«Il Sole»		<i>Il valore della vita</i>	Articolo non firmato	<i>Il valore della vita, di Nemirovitch Dančenko all'Odeon</i>
------------	-----------	--	-----------------------------	----------------------	--

Si è tentati di gridare al miracolo: un autore russo – Vladimiro Nemirovitch Dancenko, il fondatore e direttore del Teatro d'arte di Mosca – ha scritto una commedia ottimista. Questo fatto acquista un valore etico d'eccezione. Il teatro russo è, quasi totalmente, apologia della disperazione, analisi di ogni dissolvimento morale, apoteosi di ogni rassegnata inerzia: questo *Valore della vita*, in un quadro tanto ossessionatamente fosco, rappresenta la più inattesa e incurante zona di luce. Il dibattito che esso affaccia è antico quanto la filosofia, ma nella traduzione scenica di Dancenko acquista anche per virtù d'arte, un ardore e un fervore che lo rinnovano, lo riscaldano, e conferiscono alle sue conclusioni – quelle volute dall'autore, una non comune potenza persuasiva. Un uomo si è ucciso. È il collaboratore di un industriale che ha parecchi figli adulti e una madre vecchia quanto acuta e saggia, e che, rimasto vedovo, si è risposato con una donna giovane e bella. Il suicida, prima del gesto fatale, ha scritto una lettera a questa donna, la quale non esita a confessare al marito di essere stata la sua amante. Contro di lei si leva una mano armata, ma la mano e l'arma ricadono: un capo di famiglia, onorato, un padre che pensa all'avvenire dei figli non può commettere un delitto: la moglie indegna si allontana, in silenzio, scompaia. Ma essa, prima di allontanarsi, rivela al marito il fondo vero dell'animo suo; gli grida con la sua debolezza, il suo smarrimento, il suo peccato che non la ha dato alcuna gioia sono nati dall'incomprensione di cui tutti, in casa, la circondavano, dalla diffidenza che le mostrava la vecchia madre, dalla nessuna simpatia dei figli. Ad appagare la sua ansia di tenerezza sarebbero bastati un gesto, una frase, la sensazione di non essere un'estranea, pur negli agi e nel benessere, di appartenere realmente alla famiglia. Così, aveva peccato per tentare di crearsi, comunque, un domani diverso, e, delusa, aveva voluto sopprimersi col suo amante ma il

coraggio, all'istante supremo, le era mancato. Il marito la interroga con lo sguardo, le si accosta, tenta di comprendere: il giorno in cui avrà compreso avrà perdonato. E la vita, nella casa, riprende diversa: la colpevole ha mutato volto: essa è ora la sposa, e non la schiava, la madre, e non l'intrusa: sotto i suoi occhi amorosi i figli, fatti più buoni, procedono sereni ed alacri verso l'avvenire.

Questi tre atti dicono molte verità belle, profonde, umane. Sono costruiti con mano salda, da un sicuro conoscitore del teatro: basterebbe, a provarlo, quel terzo atto condotto secondo tutti i canoni di rito della drammatica «fine Ottocento», ma indubbiamente poderoso nella sua progressione di contrasti e d'effetti, tanto che ha strappato una decina di entusiastiche chiamate.

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

Stasera *Il valore della vita* si replica.

1932.02.23	«Il Corriere della Sera»		<i>Il valore della vita</i>	Renato Simoni	<i>Il valore della vita</i>
------------	--------------------------	--	-----------------------------	---------------	-----------------------------

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

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

Per tre atti, *Il valore della vita* pare un dramma pessimista. Si direbbe che esso voglia persuaderci che è inutile vivere. Nel quarto atto, invece, rivela la sua tesi, e della vita proclama ardentemente la bellezza; non la bellezza esteriore, lo splendore delle cose; ma la bellezza che ciascuno di noi può trovare nel proprio cuore, se abbia sincero desiderio di renderne partecipi gli altri. Da vero slavo, il Nemirovich è andato per tre atti cercando Dio nelle tenebre, e, più fortunato dell'ottanta per cento dei personaggi del romanzo e del teatro russo, l'ha trovato: un Dio di bontà e d'amore, che non è solo lassù, nei cieli, ma anche nell'uomo.

Il dramma fu diffusamente raccontato al tempo della prima rappresentazione torinese. Un giovine si è ucciso per amore di Anna, la seconda moglie del maturo industriale Danilo Demurin. Anna pare impassibile davanti a questo suicidio; ma c'è in lei una fissità terribile, entro la quale si indovinano dolorosi sussulti. Non si sa che cosa pensi, che cosa senta. Le parole che pronuncia, interrogata, sono aspre. Si apprende che il morto lasciò una lettera per lei. Ella legge e rilegge, appartata, quella lettera, e vive in sogno, sempre più pallida. Intorno alla casa del Demurin dilagano le

mormorazioni. Si accusa Anna. Sulle prime Danilo crede che la si accusi soltanto d'essere stata soltanto la causa indiretta del suicidio: il giovine l'amava, e s'è ucciso perché non poteva sperare nulla da lei. Ma poi qualcuno insinua che quel tragico amore sia stato corrisposto; e allora Danilo pretende brutalmente spiegazioni. La scena che contiene queste spiegazioni ne ricorda una dei *Diritti dell'anima* di Giocosa, sebbene abbia differente sviluppo. Anna confessa, con fierezza provocante, che è vero, che del suicida è stata l'amante; e, richiesta da Danilo, gli consegna la lettera che il giovine le scrisse. Questa lettera – ahi quanto lunga – è una requisitoria contro gli uomini e contro la vita. Non c'è bassezza o inganno che lo scrivente non abbia visto in essi o in essa. Egli ricorda ad Anna che aveva promesso di morire con lui. La rimprovera di non avere avuto il coraggio di imitarlo. Le dice che la morte verrà ugualmente per lei, e non libera, come avrebbe potuto esserlo in quel momento, ma preparata dalla decadenza, dalla corrosione, dalla vecchiaia; la

morte in bruttezza. Insomma, questo giovane è una Hedda Gabler maschio, non per pervertimento estetico, ma per pessimismo filosofico. Anna, che ha fatto sue quelle parole, le grida al marito, che, più vecchio di lei e ricco, l'ha sposata povera, e quindi l'ha comperata, e l'ha tenuta nella casa come un oggetto, credendo, come tutti gli uomini credono, che per la felicità sia sufficiente il benessere materiale. Il dramma ci mostra come quel povero marito sia un calunniato. Un po' rozzo è, un po' grosso di modi, un po' avvezzo al piglio autorevole; ma c'è tanta generosità in lui! E questa generosità, che si rivela anche in quel momento, comincia a commuovere Anna. Più tardi, un professore di filosofia spiega a Danilo le cose delicate della bontà. Gli dice che, per insegnare agli uomini l'amore della vita, non bisogna sciorinare di gran belle teorie, che sono fredde quando non sono interessate. È necessario ricordare che non c'è dolore più grande della solitudine morale, che per guarire da quel male bisogna andar verso chi ne soffre con sincera, con calda, con efficiente simpatia. Questa simpatia è nel fondo del cuore semplice di Danilo. Egli comprende ora sua moglie, che lo tradì senza amore, illudendosi di fuggire dalla solitudine, che non poteva neppure pentirsi, quando la solitudine s'era fatta ancora più lugubre intorno a lei. a lei egli tende con indulgente e caritatevole amore le braccia. Ed ella sorride alla vita.

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

Esperito drammaturgo, Nemirovich-Dancenko è un direttore di primissimo ordine. L'ha dimostrato mettendo in scena per la Compagnia Pavlova il suo dramma. Non c'è da meravigliarsi della perfetta fusione, della raffinatezza dei coloriti, del puro stile artistico; questi sono caratteri che troviamo in pressoché tutte le interpretazioni che la signora Pavlova ci presenta. Quello che ha messo di proprio, in questa esecuzione, il Nemirovich, è il ritmo: un oscuro ritmo, che palpita, diverso e pur con rispondenze stupende, in tutte le parole, e che fa, dei silenzi, momenti di più intensa vita, palpitante, piena di minaccia e di attesa. Il dialogo va, per sfumature mirabili, digradando in questi silenzi, che hanno qualche cosa di magico; poi, approfonditosi in essi, ne esce più denso di intimità e di misteriosa umanità. La realtà esteriore è ridotta scenicamente quasi al nulla; la realtà invisibile è potente. Perciò ogni personaggio viene come immerso nella sua propria essenza, non per chiarirsi, ma per arricchirsi. Poi, o la lieve comicità scintilla, o il dramma divampa formidabile.

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

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

1932.08.15	«Il Dramma»	Anno VIII		Giuseppe Bevilacqua	<i>Tatiana Pavlova attrice italiana</i>
------------	-------------	-----------	--	---------------------	---

Un venticello calunnioso sospirò, nel primo scorcio dell'annata, contro un'attrice che è tra le maggiori; adesso che si è dileguato, parliamone da gente giusta e serena. O perché rilanciare contro Tatiana Pavlova la muffita apostrofe di «russa» o «jugoslava»? Questa della nazionalità della Pavlova ci pare faccenda passata in giudicato almeno da un decennio. Allorché la Pavlova debuttò e volle esprimersi nella lingua nostra, alti osanna si elevarono: sembrava miracoloso il suo sforzo è degno, bello, ammirevole il tentativo; ma allora era ospite e, per gli ospiti, giù il cappello. La malignità fiocò allorquando l'attrice volle restare tra noi, vivere della nostra arte e del nostro teatro, scegliere la nazionalità nostra, assorbire la nostra tradizione, divenire, insomma, schiettamente e orgogliosamente italiana. Nossignori, che allora si cominciò col vade retro, dando luogo a questo fenomeno bizzarro: che, mentre all'estero Tatiana Pavlova la si giudicava sempre più attrice italiana, da noi, per taluni, diventava sempre più attrice straniera! Balorde inversioni, schiacciate, presto, da una grossa pietra tombale; ma che, ripetiamo, qualcuno si industria e suda per risollevarlo sia pure ai margini.

Se vi fu un'attrice che prodigò al teatro sacrificio e amore, costei fu la Pavlova. Nel clima nostro ella trovò una grandezza che la fece eccellere; ma è anche vero che questo clima -in momenti in cui era più asfittico e fuliginoso- lo riempì di bagliori. Può darsi che un certo snobismo l'abbia soccorsa nei primissimi tempi e le folle l'abbiano prediletta per questo; ma sarebbe stato fumo, e fumo dal caminetto, se non fosse esistito un sostanzioso e prelibato arrosto. Cominciò la Pavlova con lo svecchiare parecchi criteri di direzione e di messinscena; col rimettere «a passo» e a un passo nuovo e veloce com'era quello che incalzava sulle grandi ribalte di Berlino, di Vienna, di Praga, ecc., il teatro nostro, cigolante di ruggine per soverchia pigrizia; col ripristinare tanta parte di quell'illusione scenica che non trovava più animatori e credenti, ma troppi scettici e abulici; con l'imporre una religiosità che si era smarrita, col pretendere dal primo all'ultimo dei collaboratori una fede che era andata affievolendosi in un *tirem-innanz* gottoso. «Qui non si serve che il teatro» ovvero «gli attori devono servire il teatro e non nel teatro deve servire gli attori»; questi e altri furono i comandamenti e messi in atto sui palcoscenici come recitava la Pavlova a momento di ogni attore, grande o piccino; sicché si ottennero quelle stupende formazioni omogenee e fuse, armoniose e sicure che tutti ricordano e che qualcosa insegnarono e molto rinnovarono.

È, soprattutto, chi poteva rammentare più la straniera in quella sua immediata e innamorata e accanita volontà di sostegno e difesa per gli autori italiani? si trattava, allora, di uscire dalla vecchia cerchia di vecchie fame e affermare i nuovi; e i nuovi si chiamavano a quel tempo Rosso di San Secondo e Gino Rocca e Viola e tanti altri; nuovi nel voler eludere le vie selciate della tradizione per tentare quelle impervie e rivoluzionarie della sensibilità moderna, di evasione e di fantasia; autori per i quali era necessario affrontare anche i sibili della platea e le asprezze dell'insuccesso con le svariate conseguenze che gli fanno coda e per la cassetta e la reputazione assieme. Ma la Pavlova fu mirabilmente cocciuta in questa altalena di sconfitte-vittorie che -senza meraviglia- avrebbe fiaccato chiunque; perdette e vinse con Rosso, con Rocca, con Viola, vinse con Forzano e Zorzi, battagliò per Cecchi, sfidò la raffica per Gherardini e Betti, rivelò il Greppi, portò alla ribalta l'Aleramo, e il consuntivo potrebbe essere allungato a vanto e onore della sua ostinatissima e italianissima fede. E quanto più fu vista pallida e disfatta alla ribalta in serate di tumulto, tanto più questa sua fede, coraggiosa, e meritoria; ieri e anche oggi. Siamole grati.

Più tardi, con l'avvento della regista, come volle accanto Jevreinoff o Dančenko, volle Bragaglia e Salvini., e questa è cronaca attuale. Come rimane attuale la sua singolare potenza interpretativa, davanti alla quale stanno gli stessi sparuti detrattori. Né rivalità né ambizioni di primato; una legge sovrana: la dedizione, è tale e tanta da mettersi nell'ombra persino, da accettare, senza disdegni, la partecina di fianco, stringersi e sparire; la si ricordi nel *Gladiatore morente*, nei *Fratelli Castiglioni*. Anche questo è un aspetto della sua superiorità, nel servire l'arte, ecco l'esempio, a costo di disilludere i pubblici che vogliono lei, non ascoltano che lei, per quanto siano tutti eccezionali gli spettacoli che inscena. Ma, insomma, è la sua personalità che si ammira, versatile, complessa, vibrante, multanime. Incarnazioni come quelle ne *La scala*, in *Mirra Efras*, in *Madama X*, non si appanneranno col tempo, e riluceranno anche più, quando la storia di questo dopoguerra teatrale, con le sue angosce e i suoi lampeggiamenti di genialità e superamento, sarà pure scritta. Per il resto? Foglie secche...

1933.01.20	«Il Sole»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	A. F.	<i>Il giardino dei ciliegi, di Cecof all'Odeon</i>
------------	-----------	--	--------------------------------	-------	--

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

Il giardino dei ciliegi non vince la sua battaglia sin dalle prime scene: al contrario, la sua dolorosa umanità, la sua sconsolata melanconia, la sua poesia scabra e grigia si illuminano poco a poco, attraverso un gioco di contrasti, di luci

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

Da stasera *Il giardino dei ciliegi* si replica.

1933.01.21	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Articolo non firmato	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » di Cecoff inscenato da Dàncenko a Milano
------------	--------------	--	--------------------------------	----------------------	---

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

La figura del Dàncenko, condirettore di quel «Teatro d'Arte» di Mosca che trentacinque anni fa egli fondò insieme con lo Stanislavski, è stata ampiamente lueggiata nei giornali italiani, compreso il nostro quando, tredici mesi or sono, si presentò la prima volta in Italia come regista in questa stessa compagnia Pavlova. Fin da allora egli stimò schiettamente gli attori nostri per la genialità, per l'intuito, per la versatilità: attori capaci a detta ormai di tutti, d'avere un primato su quelli d'ogni altro paese, se non fossero obbligati ad un incessante vagabondaggio (che rovina scuola e disciplina); ma che ad ogni modo realizzano, ugualmente, miracoli. La rappresentazione de *Il giardino dei ciliegi* – davanti al meraviglioso pubblico dell'*Odeon* – è stata un raro godimento spirituale. La poesia del Cecof, che in ognuno dei quattro atti si altalena fra l'attonito ed il delicato, il drammatico ed il nostalgico, ha pure conquistato i profani, resa viva, aderente, spontanea, immediata, da un recitazione che, pure alle minuzie ed alle sfumature, offriva un risalto incantevole. Tatiana Pavlova diede vita ad una creatura, la protagonista, di una tale forza interiore che rimarrà memorabile e sarà una delle figure più artisticamente complete e luminose del suo repertorio; Renato Cialente caratterizzò un tipo di espressioni minute e miniate con intelligenza di grande attore; e in tutti, di qualsiasi importanza e statura, il Nemirovic seppe plasmare figurazioni di profonda realtà, innestate all'ambiente e all'accurato significato del dramma, con una cristallina evidenza. Ne risultò un'orchestrazione perfetta in cui ogni elemento parve indispensabile. Le cornici sceniche – realizzate su bozzetti di Benois e Lukonwsky, i quali in parte si richiamarono alle edizioni del teatro di Mosca – diedero colore e sapore ad ogni atto. Fedele, e nel contempo italianamente bella, la versione del Malavasi. E dopo ogni atto gli applausi scrosciavano intensi, ripetuti e più volte. Cogl'interpreti comparve il Nemirovic al quale furono, alla fine, rivolte fantastiche feste. L'incasso di questa straordinaria rappresentazione è stato devoluto a favore delle Opere assistenziali della Federazione fascista milanese; e l'atto generoso della compagnia sarà rinnovato per ogni prima di questo spettacolo, in ogni città italiana.

1933.03.15	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Articolo non firmato	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » all'Argentina. Dàncenko parla agli attori italiani.
------------	--------------	--	--------------------------------	----------------------	--

A quel modo che i teatri lirici d'Europa e d'America invitano Arturo Toscanini a dirigere un'opera italiana o, mettiamo, Bruno Walter, una tedesca, Tatiana Pàvlova ha invitato Wladimiro Nemirovic Dancenko a mettere in scena, in un teatro italiano e con attori italiani, *Il Giardino dei Ciliegi* di Cecof. Che vuol dire ciò? Che i nostri versatili attori,

sotto la guida del regista russo, ci daranno un fedele facsimile della interpretazione cecoviana offerta alla Russia dal leggendario Teatro d'Arte di Mosca?

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

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

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

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

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

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

– Ella è dunque soddisfatta dei risultati?

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

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

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

– E che ne avrebbe detto Cecof?

– Ma Cecof per il primo, meglio in questo *Giardino dei Ciliegi* che non per esempio in *Zio Vania* dove esistono scene di più vibrante drammaticità, raccomandava un'estrema levità d'accenti.

In molti punti, diceva addirittura: «non è un dramma, è un *vaudeville*»; ch'era una scherzosa esagerazione, ma non senza motivo. Ricordo che durante la prima rappresentazione a Milano più d'un attore italiano, rientrando fra le quinte, mi diceva: «ma che succede? Il pubblico ride!». Proprio così deve accadere, almeno in molti punti di questo dramma, che ha sovente un ritmo di lirica ironia, e quasi di comicità. E il pubblico italiano comprende benissimo tutto ciò, grazie a quell'eccezionale intuito che (com'è stato detto giustamente anche da altri artisti stranieri) hanno di esso, per

gusto istintivo della verità, e per innato orrore del falso e del *bluff*, specie qui in Roma, uno dei pubblici più intelligenti del mondo.

1933.03.15	«Il Tevere»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Alberto Cecchi	« <i>Il giardino dei ciliegi</i> » di Anton Cecoff al Teatro Argentina
------------	-------------	--	--------------------------------	----------------	--

Dunque, di tutto quello che sul conto dell'arte di Cecoff hanno scritto da più di vent'anni i suoi critici, i suoi ammiratori e i suoi avversari, la più gran parte è falsità. Ci tocca cancellar tutto, passare la spugna sulle convinzioni più radicate ed elementari, ricominciare con una pagina bianca, e lì sopra tentare di cavarsela *ab ovo*. Di Cecoff ci avevan sempre parlato tutti, senza eccezione, come di uno scrittore grigio, negatore, rinunciatario, morbido, decadente: che si poteva appena credere a un futuro molto lontano, vago, talmente imbevuto di sogno da non avere alcun rilievo pratico, credibile. Cecoff doveva essere lo specchio migliore di quella psicologia malata che è accennata in Tourgheniev, investe i tre quarti di Dostoieschi, sbocca infine nell'avventura di Rasputin, e appare in definitiva come la cagione prima dell'esplosione rivoluzionaria. Cecoff era un succube, una sorta di intimista la cui tetraggine disperata aveva una profondità tale da meritare pagine e volumetti di studio e di commento: era un maestro della rassegnazione, che aveva un'anima malata quanto il suo corpo, tifico nello spirito allo stesso modo che nei polmoni. E, per quanto con questa interpretazione di lui fosse difficile accordare una parte non indifferente della sua opera, (almeno un quarto delle sue novelle e tre o quattro atti unici, brillantissimi di ironia e di malignità, soda e sana): ciascuno di noi aveva accettato quel malinconico punto di vista, ed era pronto a prestar giuramento in conseguenza.

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

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

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

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

da chirurgo toccava la carne viva: un uomo in gamba, un uomo duro, pronto a fare a scappellotti con il primo contrario che gli capitasse davanti.

E così è avvenuto che il *Giardino dei ciliegi*, esempio di malinconia se mai ce ne furono nei manuali di letteratura, è risultato un'opera viva, gagliarda, in qualche passaggio ridevole come una gaia commedia di Francia. La leggera caricatura che ha ogni personaggio è venuta fuori, è successo qualche cosa che lasciava pensare ai personaggi di Dickens, tanto assurdi e tanto teneri. L'avventura del dramma si sa: una casa, una villa di campagna, circondata da un ciliegieto, che va in vendita per l'ignavia dei proprietari che temono di sporcarsi le mani a trattare dei loro debiti. Canovaccio assai labile, povero: non altrimenti i *Malavoglia* del magnifico Verga non sono che la storia di una partita di lupini. Si tratta di uno studio di caratteri, e da ultimo di una inquisizione più che domenicana sulla psicologia dei signori russi ai primi anni del secolo. Una galleria di ritratti, si potrebbe anche dire, ma dai contrasti che fanno urtare l'un l'altro gli eroi sorge un sentimento, un effetto per così dire pirandelliano: l'incomunicabilità. Ciascuno, buono o cattivo, sta solo, da un lato, concorrendo alla visione finale in modo inconsapevole: ciascuno ha ragione e torto a un tempo stesso, ciascuno è protagonista e ciascuno è servo.

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

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

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

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

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

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

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

1933.03.16	«La Tribuna»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Silvio d'Amico	<i>Il giardino dei ciliegi all'Argentina</i>
------------	--------------	--	--------------------------------	----------------	--

Questa nuova apparizione del *Giardino dei ciliegi* è qualche cosa di più d'un'alta fatica d'arte: essa è piuttosto un gesto d'amore, qualche cosa di squisitamente spirituale, quasi un voto compiuto con cuore tremante a gloria dell'arte stessa attraverso l'omaggio reso ad uno dei suoi esempi più memorabili. Si poteva temere che l'ultima e forse la più armoniosa creazione di Cecof stentasse a ritrovare la sua fortuna, dopo tanti anni, e a poco a poco dileguasse in una caligine remota fino a sparire dalle scene per affidarsi alla immobile perpetuità della letteratura stampata. E Tatiana Pavlova, col concorso inestimabile del primo, magistrale inscenatore del *Giardino*, il Dancenko, ha voluto riprendere questo dramma come per dargli con la sua anima una più potente vitalità e per fissarlo incancellabilmente con la sua interpretazione nel nostro commosso ricordo. Il dramma di Cecof non è perituro, ma anche l'interpretazione che iersera ce ne è stata data rimarrà memorabile. Tutto ha concorso a suscitare in noi un'emozione intima, profonda, quasi dolorosa: la compostezza del quadro ottocentesco, veridico fino ad acquistare un leggero sapore di satira; la fluidità serena, colorita, eguale, del gioco scenico; il contenuto ardore delle passioni; un senso di staticità paralizzante e di fatalità cieca che dava l'impressione cruda e concreta dell'ambiente; e poi la felice varietà degli atteggiamenti, la

musicalità sorprendente di tutto l'assieme. Negli annali del teatro italiano un'altra nobile pagina è stata scritta da Tatiana Pavlova e dai suoi comici.

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

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

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

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

Questa sera il *Giardino dei ciliegi* si replica.

1933.03.24	«L'Italia letteraria»		<i>Il giardino dei ciliegi</i>	Paolo Milano	<i>Il giardino dei ciliegi, di Anton Cechov messo in scena da Nemirovic-Dancenko</i>
------------	-----------------------	--	--------------------------------	--------------	--

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

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

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

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

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

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

Non che gli altri, con a capo Tatiana Pavlova negli aggraziati costumi principio di secolo, non si sian fatti onore; tutt'altro; ma per la compiuta armonia mancava loro qualche elemento.

Fosco Giachetti, ottimo in tutto il resto, stonò qua e là nella difficilissima tirata di Lopachin a cui si è accennato; la Pavlova fu incerta nella bella apostrofe al giardino; e Dino Di Luca, che era Trofimov e s'era ben combinata una faccia da Trotskij giovane, risentì della retorica di cui la sua parte di tanto in tanto si imperla.

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

Attraverso questi cenni critici improntati a quel rigore a cui sempre invitano le belle e serie interpretazioni, vorrei che mi fosse riuscito d'esprimere la riconoscenza che recite come queste suscitano in ogni spettatore ancora amante del Teatro. Per imprese simili occorre con soddisfazione riesumare la parola *disinteresse*: ciò che chi *aures habent* ricevono, è né più né meno che un regalo.

Era la maggioranza dei presenti di questo parere? Tutta Roma intellettuale era in platea («*se questo teatro crollasse, l'Italia non penserebbe più*» – disse sorniosamente uno scrittore), ma c'era anche molta altra gente; e alla fine d'ogni atto, e all'uscita, una quantità di persone avevano l'aria di chiedersi se *Il giardino dei ciliegi* è una bella commedia o una brutta.

1933.09.1	«Il Dramma»	Anno IX		Articolo non firmato	Tatiana Pavlova e la comunità
-----------	-------------	---------	--	----------------------	-------------------------------

La «Comunità degli Artisti d'Italia» ideata da Tatiana Pavlova sarà, per intenderci subito, una compagnia drammatica. Ma vuole anche essere molto di più: una confraternita, cioè, in cui l'Arte e il Teatro siano considerata cose con le quali non è lecito prendersi troppe confidenze.

I componenti della Comunità, tutti dedicati unicamente al culto dell'arte, debbono abbandonare ogni velleità mattatoria, preoccupandosi soltanto di contribuire, ciascuno secondo le proprie forze, a creare degli spettacoli di complesso che abbiano una chiara impronta artistica. Scopo della Comunità è di costituire il primo fondo necessario a formare una grande compagnia stabile a Roma, della quale ciascuno dei componenti la Comunità farà poi parte.

Gli attori della Comunità avranno un assegno giornaliero fra le 30 e le 50 lire, oltre una proporzionale ripartizione di utili a seconda del merito e del valore di ciascuno.

Tutti, uomini e donne, componenti la Comunità, anche nella vita dovranno rivestire una uniforme per tutti uguale che sarà fornita dalla Comunità e che dovranno portare continuamente.

Per le spese degli abiti occorrenti per la scena provvederà la Comunità che poi si rivarrà per il rimborso sulla parte degli utili spettanti ad ognuno. Tutti dovranno vivere in comune nello stesso albergo e mangiare alla stessa mensa e le spese relative saranno a carico della Comunità.

Tutti dovranno indistintamente viaggiare in seconda classe. Degli utili derivanti dall'esercizio (e controllati con scrupolo) due terzi saranno divisi proporzionalmente tra i componenti la Comunità e un terzo sarà accantonato per la costituzione della Compagnia Stabile d'Arte da formarsi a Roma.

Questo in linea di massima, il progetto di Tatiana Pavlova, al quale si dice abbia entusiasticamente aderito Lamberto Picasso.

Si afferma anche che gli aspiranti a far parte della Comunità siano falange.

Già tante adesioni? Davvero? Ma, gentile signora Tatiana, abbiamo il sospetto che la «falange» non ha compreso bene le vostre intenzioni e certo più di uno non ha capito nulla. Perché se il vostro nobile programma si deve interpretarlo alla lettera e le norme di fondazione saranno rispettate – cosa che non mettiamo in dubbio, sapendovi dotata di volontà formidabile – conoscendo bene i nostri attori, temiamo assai che rimarrete in pochi; anzi diciamo pure pochissimi.

1933.10.11	«Scenario»	Anno II		Tatiana Pavlova	<i>Cinema=teatro</i>
------------	------------	---------	--	-----------------	----------------------

Ebbene, dacché Scenario desidera ch'io gli confessi quel che ho appreso dalla mia prima esperienza cinematografica, compiuta or ora sotto la guida del geniale Amleto Palmeri, profitterò dell'ospitalità per portargli un poco di rivoluzione in casa, e sostener sulle sue pagine proprio l'opposto di quanto altri v'ha sostenuto.

In verità il gran ritornello che sento ripeter da molto tempo è che Cinema e Teatro sono due arti diversissime, e che l'attore dello schermo non ha, di regola, grandi parentele con quello della scena. A me pare tutto il contrario. Almeno per quanto riguarda l'attore, Cinema e Teatro sono della stessa famiglia. E, come del resto dimostra il grandissimo numero d'attori drammatici che, in Italia e all'estero piacciono sullo schermo, l'arte che si richiede per l'uno e per l'altro spettacolo è essenzialmente della stessa natura.

Conosco quanto s'è detto contro questa tesi. Per esempio, un grande attore italiano (oggi del resto finito al Cinema anche lui) ha contrapposto la tecnica del Teatro -dove l'attore rappresentando il dramma di un dato personaggio giunge gradatamente e progressivamente, da un inizio più o meno quieto, attraverso varie vicende, alla commozione, alla vibrazione, al parossismo, con un processo che man mano lo "monta" e lo inebria- alla tecnica del Cinema, dove l'attore, per necessità pratiche, prima "gira" certe scene, che possono essere l'ottava, la ventunesima, la trentacinquesima e magari l'ultima; poi, a seconda delle esigenze dei luoghi, del regista, dell'economia, torna capricciosamente indietro e gira ora questa ora quell'altra, terminando magari con la scena che nel film sarà la prima.

Ora mi si consenta di dire che, a me educata in Russia, tutto questo non sembra affatto antiteatrale.

Antiteatrale mi parrebbe forse s'io fossi stata abituata a considerare il Teatro come nei paesi in cui esso è sostanzialmente rimasto una geniale improvvisazione dell'attore che, ripetendo le parole del suggeritore, le colorisce via via e per dir così le riscalda, secondo una progressione emotiva, la quale lo conduce al massimo della vibrazione. Ma la mia educazione scenica fu di tutt'altra natura. Le nostre scuole d'arte ci insegnano a immedesimarci profondamente, con uno studio intimo e meditativo, nel personaggio da rappresentare; finché, raggiunta l'identità del nostro spirito col suo, noi dobbiamo essere in grado di reagire immediatamente, come il personaggio reagirebbe, a qualunque stimolo e in qualunque attimo della sua esistenza.

Gli attori italiani della mia compagnia ricordano che Nemiròvic Dàncenko domandò una volta a quello che faceva la parte di Gàiev nel *Giardino dei ciliegi*: - Gàiev, lei da giovane fu alla scuola militare? – e l'intelligente attore gli rispose senza esitare: - No, mai -; cosa di cui nel dramma, non si fa parola, ma ch'egli ormai, dopo aver identificato la sua vita con quella del personaggio, *sapeva* benissimo. Qualcosa di simile, se non sbaglio, chiede il Cinema al suo attore. Gli chiede di rispondere *subito* all'appello del regista; con la parole, con la mimica, col gesto; *in qualunque momento* della vita del suo personaggio. E questo, per me, è Teatro.

Ma, dice altri, un attore drammatico è un artista abituato alla collaborazione d'un pubblico presente e consenziente; e nel teatro di posa il pubblico non c'è, una scena o anche pur un minimo particolare vi si ripetono a freddo una quantità di volte, secondo le varie esigenze della ripresa, senza nessuna comunione con la folla. Che rapporto c'è dunque fra un simile modo di recitare, e quello del comico alla ribalta?

Anche qui io penso che l'equivoco nasca dalla differenza tra paese e paese. In Italia dove la presenza, e la prontissima intelligenza, del pubblico si manifestano in forme rumorose e talvolta violente, l'attore che recita nel deserto e tacito teatro di posa, può credere che il pubblico non c'è. Ma per chi invece provenga, come me, da un paese dove la partecipazione degli spettatori si manifesta, inequivocabilmente ma piena di pudori, in religiosi silenzi, nel teatro di posa il pubblico è come la "Maestà del Re", a cui Gabriele D'Annunzio parlava nelle giornate di maggio a Quarto, "assente ma presente".

Io il pubblico, anche se materialmente non c'è, me lo immagino, lo sento, e ne avverto addirittura le reazioni. È nascosto nel microfono; sta appiattato nella macchina da presa. Ed è anche visibilmente rappresentato, non solo dal regista, dall'operatore, ecc., ma dagli operai del Cinema, i quali seguono quanto dico e faccio e, anche non parlando, lo giudicano. Me ne sono accorta benissimo girando questo mio primo film col Palmeri; e ne ho avuto la conferma più tardi, quando taluno di quegli stessi operai m'ha confidenzialmente espresso le sue opinioni sull'arte mia. (Uno per

esempio m'ha confessato che sul principio non gli sono affatto parsa una grande attrice, ero troppo semplice, non tiravo a nessun grande effetto; solo rivedendo, a pezzi sullo schermo, alcune delle scene girate, ha finito col convincersi che avevo fatto bene).

Un'altra idea che un amico critico m'ha esposto, è che all'attore drammatico occorrono un'individualità estetica e una preparazione tecnica, e insomma un'arte, in molto maggior misura che non all'attore cinematografico. Un buon regista di Cinema, egli dice, prende gente che non ha mai recitato, una vecchia mendicante. In bambino, un operaio, un facchino del porto, un selvaggio, e li fa diventare magnifici attori per quel suo determinato film: mentre a trasportarli sulla scena, davanti al pubblico e sia pure con la guida del più gran regista teatrale, quanti di costoro resisterebbero?

Mi pare che qui si scambii l'arte con la fotografia. È verissimo che, *per quel dato film*, l'abile regista può fotografare utilmente, e con risultati eccellenti, la mia cuoca, perché in un certo punto gli occorre una vera cuoca, o un vecchio muratore o un giovine negro, perché in un altro punto ha bisogno d'un muratore o d'un negro. Ma costoro, appunto in quanto non rappresentano *altro che sé stessi*, non sono artisti. Artista è quello che, facendo l'attore, sa volta per volta diventare cuoca, muratore e negro. Sapere fare questo al Cinema è problema d'arte, come saperlo fare al Teatro.

Certo i particolari dell'una e dell'altra tecnica, anche dopo l'avvento del Cinema parlato, non sono in tutto gli stessi sullo schermo, per esempio, il gesto ha più importanza che a teatro. Come si nota facilmente nei paesi dove la scena drammatica, abbandonata alla bravura di comici più o meno estemporanei meglio che non a un loro studio metodico, manca sovente di stile.

E tuttavia, e volendo restare solo in Italia, guardate come se la sono cavati anche sullo schermo gli attori italiani! Che eccellente artista è mai Gianfranco Giacchetti! Come Elsa Merlini, doppiando qualche film tedesco, ha saputo emulare le dive straniere che simpatica giovinezza quella di Vittorio de Sica ne *Gli uomini che mascalzoni!* Che diletta comicità quella di Gandusio nel suo film recente!

Il gran vantaggio morale, l'eccellente insegnamento del Cinema per noi attori drammatici, che non possiamo mai "veder noi stessi", è di poterci finalmente, grazie allo schermo, vedere e controllare. Io che sono stata sempre accusata di parlare italiano con accento slavo (e sa il Cielo se, potendo, eliminerei volentieri questo mio difetto) ho capito solamente ora, ascoltando per la prima volta me stessa al Cinema parlato, che effettivamente il mio accento è quello che è, e che Rina Fianchetti, la mia graziosa parodista di *Za-Bum*, aveva tutte le ragioni!

È possibile che all'inizio dei miei contatti col Cinema, io abbia avuto, e anche espresso, opinioni non in tutto conformi a queste. Ma adesso, conosciute da vicino le cose, mi par ch'esse stiano proprio come le dico. Per me, Cinema e Teatro son parenti stretti. E dico che l'idea di cimentarmi sullo schermo, anche come regista, oggi non è l'ultima delle mie tentazioni.

1933.12.15	«Il Dramma»	Anno IX		Articolo non firmato	<i>Concorso per una commedia di ideali del fascismo bandito dalla compagnia di Tatiana Pavlova</i>
------------	-------------	---------	--	----------------------	--

La Compagnia drammatica di Tatiana Pavlova indice un concorso fra autori italiani per una commedia inedita che «rispecchi in una espressione di vita gli ideali del Fascismo». Il lavoro vincitore della gara sarà premiato con lire tremila e verrà rappresentato a Roma nei mesi di febbraio e marzo 1934-ZII. Al secondo ed al terzo classificati verranno assegnati premi di lire mille caduno. I lavori dovranno essere inviati all'Amministrazione della Compagnia, Firenze, via Ricasoli, 9, presso il rag. U.Panfin, non oltre il 30 dicembre 1933. gli autori dovranno rilasciare il loro nome, cognome e indirizzo senza obbligo di pseudonimi o di motti.

La Commissione giudicatrice sarà composta da Silvio d'Amico, Anton Giulio Bragaglia, Lamberto Picasso, Franco Liberati, Ermanno Contini, un rappresentante della Corporazione dello Spettacolo, e un rappresentante della Società degli Autori. L'incasso della prima rappresentazione, compresi i diritti d'autore, verrà destinato alle Opere assistenziali del Partito Nazionale Fascista.

1934.10.15-30	«Comoedia»	Anno XVI		Alberto Casella	<i>Tatiana Pavlova</i> «regista»
---------------	------------	----------	--	-----------------	-------------------------------------

Tatiana Pavlova ha un segreto di giovinezza, una misteriosa *fontaine de jouvence*, che le permette di sempre rinnovarsi, ribellandosi al pacifismo invadente della celebrità. È un segreto che non mi ha rivelato Lei, ma che io Le

ho carpito in parecchi anni di conoscenza: *non è mai accademica*. Consapevole dei suoi mezzi, li porta con sé, nella vita e nell'arte, come un'arma, virilmente, come il buon lavoratore reca seco le sue abilità, strumenti di battaglia e, possibilmente, di vittoria, non vani paludamenti esteriori. Anche in questo, dunque, è *regista*: perché la *regia di se stessi* fa parte di un'educazione ben disciplinata, ben coordinata, figlia di una scuola e madre di un temperamento.

Aperta questa prefazione, si può aprire anche una parentesi.

Non è vero che la signora Tatiana Pavlova sia, come altre celebrità della scena, *introvabile, invisibile, non visitabile*. La sua vita è movimento, viaggio, istruzione, curiosità, ricerca, infantile gioia di scoprire: ma, anche, colloquio, comunicativa, dialogo, discussione. Maniera di conoscere, approfondire, scrutare. – Dicesi che Pietro il Grande, potendo sopportare enormi saturazioni di *alcool*, approfittasse dell'ubriachezza generale, ai banchetti, per ascoltare, *in vino veritas*, le accuse e le confessioni scambiate fra i suoi generali e ministri. – Poiché la gente chiacchiera, rivelandosi, Tatiana Pavlova, col suo amabile sorriso, a volte monellesco, spesso ironico, talora beffardo, *sa tacere* e giudicare. getta dietro le spalle quello che è vano ed inutile, raccoglie e conserva nella memoria, eccellente, quello che ha una *logica*, cioè un utile. *Regia*.

Per farmi dire le sue idee sulla *regia*, non occorre un colloquio accademico. Si chiacchiera, facendo quattro passi, al sole di settembre, in una strada cittadina periferica, dove un lieve odore di inchiostro avverte che c'è, nei pressi, una formidabile organizzazione tipografica, libraria, cinematografica e teatrale. Cose d'oggi, in mano d'un uomo d'oggi.

Ora, a voler prendere le parole di petto, ci sarebbe da sfoderare tutta una teoria di massime e sentenze su questa famosa *regia*, di cui si è parlato tanto e in ogni tono. Ma non c'è pericolo. Vogliamo, una volta tanto, abolire le accademie e dire pane al pane, chiarire dei concetti *realistici, pratici* (seppure fondamentali ed estetici), che arrivino a tutti, autori, attori e folla. Dico folla, perché sarebbe l'ora che il teatro, e i suoi problemi, arrivassero sul serio al gran pubblico, dal quale soltanto c'è da attendersi una rinascita della *sala di spettacolo*.

- Dopo dieci anni di recitazione in Italia, assumete anche il ruolo di *regista*. Perché?

-Necessario – risponde la signora Pavlova. – Non mi improvviso *regista*. Lo sono sempre stata. Senza metterlo sui manifesti. Ma tutta la mia fatica di attrice è *regia*. Ho chiamato, per alcune interpretazioni, dei registi celebri, e stranieri, per una ragione chiara: per *farli conoscere in Italia*, essendo uomini estremamente rappresentativi, quali Vladimiro Dancenko; per riesumare altissime interpretazioni d'arte, come quella del *Giardino dei ciliegi*, di Cekov; per aprire una strada, dirò così, *classica*, e ormai acquisita alla storia del teatro, alle *mie* interpretazioni di *regia*. Occorreva, forse, questa preparazione di fronte al pubblico, a cui ora invece mi rivolgerò personalmente, in duplice qualità, di attrice e regista. Potrò ormai essere autonoma, avendo mostrato qualche documento della mia scuola. Continuo una scuola, cercando di *arricchirla, attraverso la mia personalità umana, e la sensibilità di un ventennio ultra-moderno*. Ma è bene si sappia che io non mi *improvviso* regista. Assumo – oggi – ufficialmente, una veste esteriore di più; ma è un vestito che porto con me dagli inizi. Quasi tutte le commedie del mio repertorio, sono state registicamente preparate da me, nel senso più largo della parola *regia*: quello, cioè, che comprende lo studio d'una messa in scena, dalla lettura del copione al momento in cui si alza il sipario. Del resto, è chiaro: io *non comprendo il teatro, se non sotto la specie della direzione, categoricamente*. Come non comprendo l'opera teatrale, se non *sotto la specie dello spettacolo*.

- Le formule, della vostra *regia*?

- *Non le so*. Non potrei descrivere un regolamento. Non parto da idee, bensì da *istinti*. La direzione è un *metodo*, una *disciplina* dalle forze proprie ed altrui, un *fiuto* del materiale-opera e del materiale-uomo, una maniera di *concepire teatralmente*, di pensare e agire *in una direzione*, quella dell'autore e quella dei propri sentimenti, alleati.

- Che pensate delle recenti diatribe sulla funzione del regista, in rapporto all'attore e all'autore?

- Errore di partenza. Non esiste una sola specie di *regia*: ma almeno tre o quattro. C'è il regista che *pretende di lavorare lui solo, manovrando a capriccio sul canovaccio di un autore (fosse questi anche Shakespeare) e subordinando la «poesia» alla sua fantasia, forzando le attitudini dell'attore; imponendo insomma, la sua personalità a tutti per regnare solo sul palcoscenico. Costui è un cattivo regista, anche se uomo di genio*.

«C'è il regista metafisico, che astrae dalla verità scenica, dal pubblico, dallo spettacolo, e scava in profondità, nelle più profonde pieghe di un'opera, rivelando bellezze recondite, ma dimenticandosi il contorno. *Anche questi, è un regista incompleto*. Senza accorgersene, livella tutto il teatro su una quota corrispondente al suo personale stato d'animo, crepuscolare o lirico, stilizzato o musicale. *E non basta*.

«C'è il regista che riduce qualunque materia a coreografia, a un espressionismo violento, e cade nella *féerie*, anche se non si tratta di un'opera di poesia.

«*E c'è, finalmente, il regista che riassume tutti quei fenomeni creativi senza eccedere in alcun senso. Che «serve l'opera, l'autore, l'attore, e il teatro»*. Costui, veramente può comporre l'apparente dissidio fra autore, attore e regista, un un'*armonia*, che è frutto di collaborazione, di abnegazione e di sacrificio. Ebbene, io credo di poter appartenere a

questa categoria. Sono attrice, e il regista non potrà soffocare né in me né in alcuno dei compagni lo spirito attivo della personalità. Sono regista, e l'attrice non pretenderà mai da me *la bella parte*, l'effetto, il monologo, roba d'altri tempi. Non sono autore. Ma, attrice e regista, compenso le pretese dell'una e dell'altra, con l'equilibrio della mia sensibilità per l'opera d'arte e del rispetto che ho verso il poeta. Io *sono nata collaboratrice* del poeta. Non lo diminuisco mai: lo esalto. Lo completo, lo affino. So dove, la sua letteratura può minare il teatro, e intervengo con il bisturi. So dove la sua tecnica può diminuire la poesia, e intervengo chiedendogli di rifare una scena. Tutto questo, è a servizio della regia.

Il resto, più tardi, a casa sua. Chiamerei la sua casa *uno studio di parecchie stanze*. Questa signora effervescente, studiosa e semplice, raffinata e tanto *nature*, vive fra libri e stampe. La libertà dei suoi movimenti, nella vita e nell'arte, le proviene da questa schiavitù ai libri. Assimila, analizza, conosce, poi vive e crea. Ogni popolo, dell'ebraico all'antico russo, dal francese del settecento al tedesco del dopoguerra, dall'inglese di Maria Stuart all'Italiano Mussoliniano, le è noto. *Regia*. È anche, una *umanizzatrice* della cultura. Attraverso i libri, conosce l'umanità. Poi, la ricrea nei caratteri. *Regia*.

- Ditemi qualcosa del vostro metodo.

- Nulla di straordinario. Ho un metodo. E che significa molto. Parto da un *intuito*. Fra venti copioni, scelgo quasi sempre quello che fa per me. Non so come avvenga. Fra trenta attori, intuisco quale di loro, a prescindere dal suo *ruolo* (parola vuota), sia adatto a diventare qualcosa *facendo magari un ruolo opposto*. Letto il dramma, lo studio. Man mano, creo volumi, movimento, livelli. Il copione diventa doppio. Sulla facciata di destra, il testo dell'autore. Su quella di sinistra, le mie annotazioni.

Poi, convoco gli attori. Ciascuno legge la sua parte, dopo la lettura generale. Quindi, mi spiega il personaggio in rapporto alla vicenda collettiva. Discussioni. Poi, mi spiega, a suo vedere, l'azione del personaggio. Il collegamento *logico* con gli altri personaggi, le altre scene, l'azione generale. Giacché tutti i movimenti devono essere *logici*. Così, si acquista la naturalezza. Insisto molto sull'epoca, stagione, clima, ora, luce, in cui avviene l'azione. Insomma, faccio compiere un *dissossamento* del lavoro.

«Desidero che *nessuno sappia a memoria la sua parte*. La parte deve entrare nel cervello e nell'anima dell'attore a poco a poco, automaticamente. Faccio compiere, quindi, una *rieducazione fonica*: l'attore, inizialmente, deve dire la sue battute, anche lunghe, tutte d'un fiato; *senza alcuna intonazione*, in modo da *livellare* se stesso agli altri, diventare *materia amorfa*, preparata a qualunque modellazione. Così si impara a *non cantare*, si evita di cadere nel retorico, nell'ampoloso, così viene formandosi una *armonizzazione* generale, da cui, a poco a poco, si eleveranno i *solisti*. Qui, il direttore d'orchestra distribuisce gli effetti.

«Per conto mio, spiego all'attore il personaggio, come lo vedo. Prima. L'interno. Poi, l'esterno. Quando il personaggio è *vestito*, lo intono.

«Desidero, per i primi giorni, la libertà di discussione, fra gli attore e me, raggiunta una sufficiente chiarificazione, la mia volontà diventa unica e sola. Non si discute più. Non si cambia più.

«Questa è la *grammatica* della regia. Poi... poi, verrebbe la sintassi. Tutta la parte creativa di emozione, intensità; il movimento corale, la suggestione, il clima, l'ambiente; l'ideazione delle scene, delle luci, dei colori; la coreografia, il costume, l'abito; e poi, il *riesame* di tutto.

«Ma non si può dire né facilmente, né brevemente. Studio molto gli attori, per trarne il meglio possibile. Li avvio a conoscersi, a misurarsi, a trovarsi. Ho una disciplina ferrea, perché necessaria come il pane. Il *materiale-attore* italiano è eccellente. Questa opinione non è soltanto mia, ma di tutti i registi più noti. Aggiungo – per chiudere – che *son certa nell'avvento di una regia e di registi italiani*, non appena il teatro italiano si sarà risollevato dal suo torpore, causato per il novanta per cento da tradizioni conservatrici del palcoscenico.

- E voi?

- Io?... non cerco mai una parte. Se mai, me la costruisco. Cerco sempre *uno spettacolo*. Sono dunque, prima regista che *prima-attrice*. Non ho età, né fisime estetiche. Posso dire dieci o diecimila parole. I fatti lo dimostrano. Preferisco siano dieci che diecimila, se quelle dieci formano un *carattere*. Non sento assolutamente le commedie *illogiche*, cioè senza carattere. Non concepisco le lunghe chiacchierate a cui non corrisponda *un'azione*. Non amo i racconti *al passato prossimo o remoto*. Nella vita, si può parlare a lungo, ma sempre con dei riferimenti. In caso contrario, gli altri sbadigliano.

«Un esempio. Ho letto, tempo fa, l'*Adriana Lecouvreur*, originale. Con tutto il rispetto per gli autori, non l'ho sentita. Nata come sono in un clima di disciplina logica, non riuscivo a trovare una logica, una verità. Ho pregato un giovane, assai preparato, di *ricostruirmi* la vicenda su basi più umane, vive, vere. Dopo lungo lavoro, la cosa è riuscita.

Durante questo periodo, ho letto circa *ottanta* opere su Adriana, e le ho fatte leggere. Mi sono accorta che Adriana, in certo modo, precorre il pensiero e il sentimento del secolo dopo, l'800, sebbene viva nel '700. tale l'ho voluta e tale la

farò. Un romanticismo più sanguigno, più vivido, quasi una prefazione al dramma umano e verista del secolo scorso. *Adriana Lecouvreur* avrà una spina dorsale.

La mia sensibilità si preoccupa della sensibilità del pubblico d'oggi. Io non voglio semplicemente far del teatro storico, bensì *ricreare* delle personalità come *documenti umani nel tempo e nello spazio*.

Della vita umana, artisticamente intesa, una pagina io amo più che tutto: quella in cui il protagonista, attraverso una specie di *purgazione* abbagliante, getta dietro di sé e rinnega tutto quel che ha compiuto di erroneo, e tende le povere braccia verso le stupende evasioni nell'alto, alle sublimazioni della carne, alle resurrezioni dello spirito.

Penso che Dio esista veramente, nell'uomo, in quell'attimo in cui egli si pente e piange la lacrimetta che lo strapperà al diavolo, pronto a ghermirlo. Questo episodio di Dante è presente al mio spirito e punge continuamente il mio desiderio di ricerca.

Amo le creature che si perdono, in una inesorabile fatalità di vita erronea, e poi, trasfigurate, s'impennano verso cieli. Amo le opere d'arte che ci permettono di credere in questo nostro eroismo finale, sullo scorcio dell'avventura terrena. Ecco perché rifarò *Resurrezione*. Ecco come sentirò *Adriana Lecouvreur*. Non soltanto nella mia parte, della protagonista, ma nell'ambiente. Così per la vostra *Imperatrice* e per *Rosa Berndt*. Capito?») Capito.

Veramente ha ragione che mi ha dati di Lei una definizione nitida e piena di esperienza: «Tatiana Pavlova viene dal genio russo, che è essenzialmente genio di *personaggi*, fermento di *caratteri*: a questa materia di primissimo ordine ha aggiunto, scendendo dalla nebbia nel sole, dalle nevi in Italia, l'assimilazione rapidissima e feconda di una *materia solare* tutta nostra: chiarezza e metodo, un ordine luminoso nelle idee».

Ha raggiunto, dunque, felicemente, il segreto dell'arte: l'armonia.

1934.10.15-30	«Comoedia»	Anno XVI	<i>Adriana Lecouvreur-Rosa Berndt</i>	Mario Ferrigni	« <i>Adriana Lecouvreur</i> » e « <i>Rosa Berndt</i> » come le ha viste <i>Tatiana Pavlova</i>
---------------	------------	----------	---------------------------------------	----------------	--

Nuove o vecchie che siano, tutte le opere di teatro han bisogno di essere adattate alla scena, secondo certi criteri indefinibili che sono di competenza del direttore; tanto più le opere del passato, senza eccezione, devono subire l'adattamento, che si fa oggi con aggiunte, tagli, sostituzioni, spostamenti, ora accentuando ora smorzando. Sulle nostre scene del secolo scorso il taglio era ammesso, l'aggiunta no, se qualche attore inventava dei «soggetti» magari felici e tollerati, dava prova di scorrettezza e di indisciplina nonché di deplorabile vanità. Dacché la regia afferma la legittimità dell'arbitrio del direttore-interprete, nella sua necessaria intromissione fra l'opera e il pubblico, la disciplina dei soggetti è di sua stretta competenza (e si potrà discutere dei limiti delle sue facoltà) cosicché al copione scritto dall'autore è sostituito quello del direttore o regista che sia. Importa poco discutere se sia un bene o un male; la questione è teorica; imposta la pratica.

Le stesse spiegazioni che ho letto su queste pagine per la regia della signora Pavlova mi hanno più interessato che persuaso; come argomentazione preferisco i risultati da lei ottenuti nell'allestimento dei suoi spettacoli, nel nuovo ciclo testé iniziato con l'*Adriana Lecouvreur* e *Rosa Berndt*: due forme di teatro in assoluta antitesi fra loro.

Come ci sono delle vite di cui la storia non ha bisogno di essere romanzata, così ce ne sono altre che sembrano, come quella di *Adriana*, intrise di sostanza teatrale: raccoglierle nel breve giro di una azione scenica è opera di quella tanto disprezzata abilità di cui Scribe possedeva il genio, che è molto al di sotto del genio drammatico ma che ne è la base necessaria. Egli aveva il dono di estrarre da qualsiasi storiella tutti gli elementi possibili di teatro, la quintessenza del teatro... direi da *teatrino*, che è nella vita, come la caffeina nel caffè. Di quella sostanza sono fatte tutte le opere sue senza altri ingredienti. C'è l'essenziale e nulla di più: perciò vi ci può sempre aggiungere qualcosa: musica, danza, luci, e anche dialogo, aneddoti, storielle, episodi etti, riferimenti storici, facezie e *agréments* d'ogni genere.

C'è dunque posto per una attiva collaborazione, della quale si sono investiti, per questa edizione, Nino d'Aroma per il testo e Tatiana Pavlova per la preparazione scenica e per l'interpretazione personale.

Scribe era orgoglioso e sicuro che il suo teatro contenesse tutto quanto occorreva, e bastava, perché il pubblico lo applaudisse; ed era vero; ma è probabile che se potesse rivedere l'opera sua e il mondo, dopo ottantacinque anni dalla prima rappresentazione, riconoscerebbe che l'*Adriana* aveva bisogno di essere ritoccata, ravviata, rinfrescata, in certi punti scarnita e rimpolpata in certi altri. Forse queste operazioni le avrebbe fatte in modo diverso, ma avrebbe apprezzato con simpatia che fossero fatte col criterio di sviluppare tutte le possibilità visive e coreografiche dell'opera sua. Il gusto dello spettacolo fastoso, pomposo, lussuoso, faceva parte del suo genio scenico.

Nella nuova presentazione del lavoro si sente che la signora Pavlova lo ha scelto per tali possibilità di composizione scenica pittoresca e divertente, piuttosto che per amore della favola o per simpatia per le virtuosità recitative consentite dalla «parte» della protagonista.

La quale ha peraltro la sua importanza. E perché mai questa commedia-dramma avrebbe avuto tanta fortuna, se non avesse almeno in una figura un palpito d'umanità vera e di commozione sincera. E perché sopravviva dei lavori di Scribe, fra i trecentocinquanta che scrisse con i suoi numerosi collaboratori. «Senza le loro idee voi non avreste scritto tanti lavori – gli disse il Villemain ricevendolo all'Accademia – ma senza di voi quei lavori non avrebbero avuto successo».

L'*Adriana Lecouvreur* sopravvive per il suo contenuto patetico e per il suo tema teatrale. La protagonista attrae tutte le attrici, le lusinga e le seduce; e i suoi amori interessano il pubblico perché sono di un'attrice. È quel che si chiama una bella parte e si può dire bellissima perché c'è poco da dire e molto da fare. Amore, tenerezza, gelosia, sdegno, furore, disperazione, senza contare la bella morte per un veleno in un mazzolino di fiori e con recitazione di versi tra il delirio e l'agonia. Che bellezza!

1935.10.22	«Il Messaggero»			Articolo non firmato	<i>La Regia Accademia d'Arte Drammatica</i>
------------	--------------------	--	--	-------------------------	---

Con recente Decreto Reale, su proposta del Ministro della Educazione Nazionale di concerto con quello della Stampa e Propaganda, la R. Scuola di Recitazione «Eleonora Duse» in Roma è stata soppressa, per far luogo alla istituzione di un nuovo, vigoroso organismo, la Regia Accademia Di Arte Drammatica, che avrà per scopo la formazione di moderni attori e di registi italiani. Sulla base degli studi e delle proposte fatte al Ministro dell'Educazione Nazionale dal Commissario straordinario dr. Silvio d'Amico, l'istituto è stato radicalmente rinnovato e fornito di mezzi assai più ampi, e meglio adeguati al suo nuovo compito.

I nuovi maestri dell'Accademia saranno scelti fra artisti in pieno vigore; e ventiquattro degli allievi, accuratamente selezionati in concorsi nazionali, potranno godere di notevoli borse di studio.

Le materie dell'insegnamento saranno: per gli allievi-attori Recitazione, Storia del Teatro, Danza, Ginnastica, Scherma, Elementi di Canto, Esercitazioni di trucco; per gli allievi-registi si aggiungeranno la Regia, la Scenografia, e la Storia del Costume.

Tutti poi parteciperanno alla vita di un piccolo teatro stabile, che sarà periodicamente aperto al pubblico per le rappresentazioni d'arte in cui i maestri si assumeranno le parti principali, e accanto ad essi gli allievi, secondo le rispettive capacità, percorreranno gradualmente la scala dei ruoli secondari.

Degli allievi migliori sarà curato il collocamento nelle Compagnie sovvenzionate dallo Stato. Insigni maestri della Regia saranno eccezionalmente invitati a tenere corsi straordinari nell'Accademia; e gli allievi-registi, che fruiranno anche di viaggi di istruzione all'estero, daranno pubblici saggi mettendo in scena sotto la propria direzione opere drammatiche recitate dagli altri allievi.

Silvio d'Amico spiega come funzionerà l'Accademia.

Napoleone riformò la «Comédie Française» da Mosca, fra le più tragiche preoccupazioni militari e politiche, nella reggia degli zar occupata da lui, oggi il Regime ha creato la nuovissima R. Accademia d'Arte drammatica in Roma con lo stesso Consiglio dei Ministri che ha deliberato sulla nostra situazione in Africa orientale e in Europa. Evidentemente, il principio di Mussolini è che l'Italia, anche durante i gravi impegni della sua ora politica, continui il più possibile a vivere nella normalità della sua vita spirituale.

A Silvio d'Amico, che il Quadrumviro e Ministro Cesare Maria de Vecchi nominò lo scorso luglio Commissario straordinario per la riforma della Scuola di Recitazione di Roma, e il cui geniale progetto è stato in questi giorni tradotto in realtà, abbiamo chiesto quali siano i criteri seguiti per trasformare in un istituto moderno la piccola scuola allogata da oltre mezzo secolo nell'edificio romano di Santa Cecilia.

- L'insufficienza della vecchia Scuola - egli ci ha risposto - era ben nota a tutti, dal Ministro al suo stesso Direttore; io che da dodici anni vi insegno Storia del Teatro ne ho parlato molte volte, anche in libri e giornali. ma badiamo: sarebbe ingiusto addossarne la colpa ai suoi antichi dirigenti. La Scuola ha sofferto, sino a oggi, di un vizio di origine: quello di essere stata concepita non come un vivaio di attori moderni, ma come una casa di riposo per vecchi attori inabili. E tuttavia, nei primi anni del dopoguerra, ci fu chi tentò di svegliarla da questo letargo: io stesso, nella relazione che presentai lo scorso luglio al Ministro, ho ricordato la grande passione con cui i suoi ultimi insegnanti e il suo direttore, Franco Liberati, hanno voluto fare, del piccolo istituto addormentato, una cosa viva. Ma in che modo se malgrado i continui rapporti, proposte, domande, non si ottenevano i mezzi necessari? Si era costruito un elegante

teatrino, qualche cosa; ma troppo poco. Tutti gli appelli alla necessità di dare all'Italia almeno «una» moderna Scuola d'arte scenica, sono rimasti, per le lunghissimi anni, lettera morta.

- E oggi?

- Oggi la situazione si è capovolta. Contro la tradizione parolaia e sterile dei progetti, delle discussioni, delle polemiche, dei temporeggiamenti, la quale ha contaminato per più di un secolo la vita del nostro teatro drammatico, l'on. De Vecchi ha voluto che la creazione dell'invocatissima Scuola fosse studiata e realizzata entro un tempo minimo. E ha battuto il record della velocità: in poche settimane il mio progetto, dopo un minuzioso esame del Ministro, è stato integralmente accolto, perfettamente tradotto in 10 articoli dagli uffici competenti, e finalmente è diventato legge.

- E la legge che cosa stabilisce?

- Il nuovo istituto si intitola R. Accademia di Arte drammatica ma questa Accademia (la cui sede per ora resta negli antichi locali, debitamente ampliati) avrà un suo Teatro-Scuola aperto periodicamente al pubblico. Sicché i suoi maestri e i suoi allievi per metà della giornata si dedicheranno ad esercitazioni e studi preparatori, ma per l'altra metà condurranno tutti insieme la vita che si conduce in una compagnia drammatica.

- Cioè?

- Mi spiego. La mia esperienza delle scuole d'arte scenica dell'estero, che ho conosciuto e studiato, non mi ha indotto a imitarle in tutto. Al contrario: ne ho accettato solo quei principi che avevano, a loro volta, derivati dal grande insegnamento dato per oltre due secoli a tutta Europa dai Comici italiani d'Arte. Certo, la nostra Scuola è destinata a creare attori e registi moderni, i quali hanno bisogno di una metodica preparazione tecnica e, in parte, culturale; difatti le materie d'insegnamento per degli allievi-attori saranno: Recitazione, Storia del Teatro, Danza, Ginnastica, Elementi di canto, Esercitazioni di trucco. Ma poi questi allievi-attori reciteranno abitualmente in pubblico, nelle loro teatro, opere drammatiche di tutti i tempi e di tutti gli stili. E non faranno ciò con l'assurdo sistema di quelle scuole straniere, che affidano anche le prime parti ad allievi ed allieve fatalmente immaturi; costoro nella Scuola si producono come protagonisti di questo o quel dramma; e poi, una volta diplomati ed entrati in una compagnia, debbono ricominciare da capo, e si mettono a fare il servo o la cameriera che non parla. No: i nostri allievi seguiranno il metodo pratico seguito da tutti i nostri attori, minori e maggiori, nati e cresciuti sul palcoscenico: reciteranno, non da soli ma accanto ai loro maestri. Questi, i maestri, sosterranno i ruoli principali; ed essi, gli allievi, cominceranno da quelli minimi, per poi accostarsi man mano ha il più importanti.

- Ma, per questo occorreranno attori in piena attività di servizio, e allievi estremamente disciplinati.

- E perciò il Ministro ha ottenuto i mezzi necessari, per scegliere come maestri di recitazione artisti validi, ai quali oltre gli stipendi statali saranno offerte congrue indennità. D'altra parte, anche gli allievi saranno pagati, mediante apposite borse di studio (ventiquattro), che ci permetteranno di selezionarli da tutta Italia.

- E l'insegnamento della Regia?

- Io credo che il regista (almeno di regola) debba venire dalla gavetta; per insegnare altrui a recitare, deve essere il primo a saper recitare. Quindi anche gli allievi-registi debbono frequentare i corsi obbligatori per gli allievi-attori, naturalmente aggiungendovi alcune altre materie speciali: Regia, Scenotecnica, Storia del Costume. Inoltre essi godranno di viaggi di istruzione all'estero, per rendersi conto di ciò che si fa fuori dai confini. Quanto a me (ma finora questo è solo un mio voto personale), non mi dispiacerebbe che, di quando in quando, un grande regista di fama europea fosse invitato a tenere un corso straordinario nell'Accademia. E si intende che anche gli allievi-registi daranno i loro pubblici saggi, mettendo in scena opere drammatiche eseguite dagli altri allievi sotto la loro personale direzione.

- E l'Ispettorato del Teatro?

- Ho sempre creduto che la Scuola ideale sia quella che è tutt'uno con un grande teatro stabile. Quando l'Ispettorato, come tutti siamo sicuri, creerà questo teatro, nessun dubbio che sarà necessaria una stretta unione, morale e forse anche di sede, con esso. Ma il teatro oggi non c'è: aspettiamo. Per ora, la legge assegna un posto d'onore alla rappresentante dell'ispettorato nella Commissione artistica che presiede l'Accademia; e d'altra parte stabilisce che i suoi migliori allievi, una volta diplomati, siano ammessi nelle compagnie che l'Ispettorato sussidia. Particolari importanti, per la cui attuazione pratica è necessaria un'intesa sempre più cordiale; come non c'è dubbio che si raggiungerà fra camerati a servizio di un unico fine, il nuovo primato dell'arte italiana.

Alle dichiarazioni esplicative che così cortesemente c'ha voluto fare Silvio d'Amico, non c'è da aggiungere nessun commento. L'importanza della Regia Accademia d'Arte drammatica è tale che si impone da sé all'interesse e all'attenzione di quanti amano il teatro e, seguendo le sue sorti, sperano in una sua pronta e valida rinascita. La fondazione di una moderna scuola di attori e di registi, concepita secondo le esigenze dei tempi nostri e suscettibile di fornire efficacemente e veramente le «armi» del mestiere ai giovani provvisti del necessario «il fuoco sacro» era la condizione sine qua non di ogni sforzo pratico inteso ad ravvivare e risollevare la nostra arte scenica. È la scuola, infatti, che può fornire al teatro l'indispensabile alimento di energie nuove, fresche, feconde.

E tanto più benefico sarà il nuovo ente in quanto ci consta che è allo studio la creazione di un istituto del Teatro drammatico il quale, raggruppando, regolando e stimolando le migliori forze esistenti nel campo teatrale, provvederà a porre le basi teoriche e pratiche di quel Teatro di Stato che costituirà la maggiore fatica dell'Ispektorato: la nuova Accademia non è quindi destinata a rimanere per troppo lungo tempo un organo a sé stante, ma a operare nel grande quadro in cui il regime testo con maiuscola raccoglierà armonicamente le complesse attività dell'arte drammatica. Bisogna perciò essere grati a Cesare Maria de Vecchi per aver attuato, con la comprensione di studioso e di artista oltre che con fermezza di fascista, il progetto che Silvio d'Amico, con la preziosa esperienza della sua cultura e appassionata competenza, ha tanto amorosamente curato affinché anche in questo delicato campo l'Italia non sia più seconda a nessuno.

1936.10.05	«Scenario»	Anno V		Tatiana Pavlova	<i>Ritorno al metodo</i>
------------	------------	--------	--	-----------------	--------------------------

Ogni arte ha inevitabilmente un peso morto, ch'essa è costretta – ahimè – a trascinarsi dietro: il peso di quelli che ne parlano a vuoto, tanto per parlarne.

Ma per il Teatro il numero di costoro è infinito. Son troppi a parlarne, a discuterne e spesso, è gente che, in tutta la vita, non ha mai visto più di dieci spettacoli di terzo ordine, e molto cinema da rione popolare.

La sorte di chi lavora seriamente, nel Teatro e per il teatro, è di ascoltare – per forza, o di buona voglia – anzi di subire i giudizi più sciocchi di questo pubblico grosso.

Non dimenticherò mai la meraviglia di un piccolo gruppo di spettatori raffinati, che in una lontana sera del 1921 assistevano con me, al Costanzi di Roma, alla ripresa della *Donna del mare*, data da Eleonora Duse. I più erano commossi, ansiosi. Dell'attrice e del miracolo che ritornava dopo sì gran silenzio. Ma recitava accanto a lei un giovanissimo, seppure promettente, attore; e il gran pubblico applaudiva, *a scena aperta*, non lei ma lui; non la grandezza presente e vivente su quel palcoscenico, ma la volenterosa baldanza del giovinotto! Gli intelligenti ch'erano con me inorridivano; io piuttosto pensavo alla pena che forse, che certo, ne provava quello stesso attore. Ma che farci? Sono passati gli anni; e non ci vuol molto a riconoscere che il pubblico è rimasto tale e quale.

Il problema del Teatro non è un problema facile; ad affrontarlo e discuterlo non basta l'amore, ci vuole competenza. Troppa gente critica e scrive, affermando assurdità o luoghi comuni, i quali da cento anni non hanno più diritto di cittadinanza nell'Europa teatrale. Credo venuto il tempo di fare appello alla serietà necessario; al seppellimento definitivo della faciloneria e dell'improvvisazione.

Quando vado a teatro da spettatrice, sento ancora parlare di istinto, di pathos personale, di voce, di temperamento. Elementi essenziali e necessari, chi non lo sa? Per far degli attori, o semplicemente del Teatro; ma non sufficienti, perché il Teatro richiede anche dell'altro.

Si sente citare a ogni tratto la cosiddetta improvvisazione dei gloriosi comici dell'arte, che secondo alcuni oggi s'è rifugiata nei dialettali. Dicono: andate a vedere i De Filippo. Io ci sono andata decine di volte, sono una loro grandissima ammiratrice; ma per me una cosa è evidente, che questi attori intelligenti e finissimi sono il contrario dell'improvvisazione e dell'istinto senza controllo.

Ho parlato con Edoardo e Peppino de Filippo; e proprio da essi ho appreso quante prove, quanta pazienza e quanto studio precedano la nascita dei loro personaggi. Chi non ci crede vada a godersi, da loro, non una volta sola, ma più volte, uno stesso spettacolo, per es. quell'indivoltato e saporoso *Natale in casa Cupiello*; e s'accorgerà come ogni gesto, ogni passo, ogni respiro, sia esattamente ripetuto da tutti gli attori della compagnia anche alla (che so io?) quattrocentesima o millesima replica. I De Filippo non improvvisano alla carlona: fanno dell'arte.

Di qui nasce il metodo: la necessità di uno studio concreto, continuo; di una disciplina interna ed esterna, che realizzi sul piano del teatro un'arte vergine, capace così dei miracoli dei grandi attori, come dei complessi omogenei e fusi, in quadri perfetti, quali da più decenni se ne offrono in quasi tutti i paesi d'Europa.

Vi sono dei romantici che a questa cura e finitezza d'insieme amano ancora contrapporre, con aria di superiorità, la tradizione gloriosa, e secondo loro scapigliata, dei comici italiani vaganti di città in città, di nazione in nazione, come alcuni secoli addietro. Essi hanno torto; quanto all'arte e quanto all'italianità.

Hanno torto quanto all'arte perché, come tutti sanno, oggi tutte le nazioni che possono vantarsi di un teatro moderno possono farlo in quanto i loro spettacoli risultano d'un complesso delicato di preparazione e di intelligenza paziente, che va dall'affinamento e dalla recitazione degli artisti, alle scene, alle luci. Che nasce, cioè, da una «scuola»: cioè dalla preparazione metodica, attenta e non breve, dei suoi mezzi fisici e delle sue qualità geniali.

Dello splendido materiale umano di cui era piena questa Italia teatrale, anch'io, come tutti, mi accorsi facilmente dodici anni fa, fondando una compagnia italiana con un programma d'arte: trovai subito attori dotati, e tecnici pronti a

realizzare quanto di nuovo proponevo di voler fare sui vecchi palcoscenici, ma, come pure è noto a tutti, nella stragrande maggioranza di codesti attori, alcune dei quali erano stati accanto ai più celebrati maestri, mancavano sovente certi elementi del loro mestiere, oso dire, preliminari. Mancava un metodo, uno stile, una «scuola». E il mio primo e più grande sforzo non fu quello di mettere in scena i lavori, ma quello di adattare preliminarmente alla scena il materiale umano, ottimo ma greggio, di cui disponevo: insegnare a certi comici come le parole non si ripetano a orecchio ma nascano dall'intimo; e come tuttavia la passione, esprimendosi, debba contenersi in un certo respiro, in certe tonalità di voce, in certe disposizioni sceniche. Insegnamenti che non sarebbero affatto il compito del regista, ma di una preventiva scuola: ciò che l'attore di domani dovrà senza dubbio conoscere già, come un ovvio presupposto del suo mestiere, presentandosi a lavorare in questo o in quel teatro.

E qui viene in ballo l'altra questione, quella dell'italianità. Perché i misoneisti obbietano: di che scuola parlate, e di che metodo? I nostri attori sono italiani, hanno temperamento italiano: imporre ad essi un metodo russo, sarebbe il modo sicuro di snaturarli.

Mi sia lecito rispondere, anzitutto, che non c'è un metodo russo, o inglese, o tedesco, ecc.: c'è il *metodo*. La scoperta più agevole a farsi da chi studi in che cosa consistano le riforme dei grandi maestri della scena in tutti i paesi e in tutti i tempi, è che tutti hanno suppergiù voluto e insegnato *le stesse cose*. E se è vero che, nell'Europa d'oggi, tra i maestri più grandi sono i fondatori del Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij e Nemirovic Dàncenko, è altrettanto vero che ciò è avvenuto per una divina e improvvisa rivelazione, di uno spirito sceso dall'alto a comunicar loro un verbo sconosciuto. No; nel cuore e nel genio di quei due artisti «il» metodo è nato, o meglio rinato, dall'esperienza dei loro predecessori: e chi troviamo al primo posto fra codesti predecessori? Lo ha dichiarato Stanislavskij in persona: un italiano, quello che l'Europa acclamò come forse il nostro massimo attore dell'Ottocento, Tommaso Salvini.

È possibile che in Italia qualcuno si stupisca di questa asserzione; è possibile che altri s'immagini un Salvini «italiano» nel senso romantico e guitto, e perciò falso, della parola, un Salvini ridotto a una voce e a un istinto, un Salvini improvvisatore. Quale errore! Si legga (o si rilegga, perché *Scenario* l'ha già riportata nel fascicolo di aprile 1934) la descrizione che Stanislavskij fa, nelle sue *Memorie*, del modo con cui Salvini si preparava, ogni sera, alla recita dell'*Otello*. Erano tre ore di paziente concentrazione e meditazione, a cui egli si consacrava, entrando a poco a poco nello spirito del suo eroe, e via via abbigliandosi e truccandosi e raccogliendosi fino ad arrivare, moralmente e fisicamente, alla perfetta congiunzione, fra Salvini e Otello. E cioè a un essere che, per l'espressione del personaggio scespiriano con cui l'attore s'era intimamente identificato, disponeva di mezzi fisici i quali, mirabili per natura, erano stati in più stupendamente educati da una portentosa disciplina tecnica.

È questa disciplina, è questo metodo che Stanislavskij assume a modello. Solo gli ignari possono credere a un divario o a un'opposizione tra la religiosa e raffinatissima scuola del Teatro di Mosca, e la trionfante genialità del grande attore italiano. Nessun essenziale divario: la scuola è unica, come è noto a tutti gli allievi d'arte drammatica in Russia. Procedere dall'interno all'esterno, mettendo a servizio dello spirito i mezzi fisici perfettamente addestrati: questo il principio, tutt'altro che improvvisatore, di Salvini; questo il fondamento dell'odierna scuola russa, come di ogni buona scuola europea, americana, e probabilmente orientale. Prima, preparare il materiale umano e romperlo a tutte le ginnastiche: dalla voce alla mimica del volto, del gesto, di tutto il corpo. Subito poi, l'attore deve impadronirsi di una facoltà essenziale: astrarsi e concentrarsi rapidamente, per compenetrarsi dei sentimenti *e del fisico*, anche più che delle vesti materiali, del personaggio.

Salvini arrivava alla veste del personaggio alla fine d'un lungo processo psicologico e di elaborazione: e con la veste *arrivavano le battute*. L'intonazione, egli affermò una volta, non bisogna che sia suggerita. A un attore aggiungiamo la grammatica del suo mestiere, essa deve giungere spontanea e logica, dopo la necessaria maturazione. Cose nuove? No, vecchissime; ma le abbiamo dimenticate, e perciò bisogna ricordarle. Bisogna smetterla col pigro pregiudizio che a fare un attore sia sufficiente una certa disposizione naturale, e che l'aspirante alla scena vada immediatamente portato e presentato sul palcoscenico: sistema con cui si sono rovinati, e purtroppo si continuano a rovinare, bellissimi temperamenti di giovani e di giovanette. I giovani, le reclute, hanno bisogno di scuola. Perfino il grande artista – quello che, d'accordo, non si risolve e non si spiega *soltanto* col metodo e con la scuola – se talvolta è apparso all'improvviso, apparentemente fuori d'ogni regola e preparazione, si è tuttavia quasi sempre maturato attraverso una ginnastica spirituale e fisica, che ha portato al massimo la sua potenza. Quanto poi agli artisti medi, è evidente che per essi la scuola è il pane, sino alla compiuta maturità.

La nuova Italia teatrale, che noi già ci raffiguriamo alta ed universale nella sua espressione, ha bisogno di un grande, numeroso, devoto, materiale umano. Soltanto in un clima di serietà, di preparazione attenta e ostinata, questo materiale risulterà pronto al servizio della poesia e del genio italiano.

Tommaso Salvini, altissimo nella sua arte e coscientissimo, come s'è detto, della serietà del suo lavoro, così scriveva in un giorno di vecchiaia a un suo amico in Russia: «Mi dicono di grandi spettacoli in Germania e da voi. Sono lieto, e più che altro perché sento che ricordate le mie parole. Studiare e prepararsi, questo è il segreto. L'Arte non è

improvvisazione, né tanto meno l'attore è un giocoliere. Il suo mestiere è il più difficile del mondo; e il grande attore, così raro, non spiega nulla. Fare bene, con tutta la pazienza, tutti gli altri attori, cioè tutti quelli che servono allo spettacolo – questo è il segreto, perché il teatro continui e sia sempre più necessario alla coscienza e alla elevazione dell'anima dei popoli».

1936.10.11	«Scenario»	Anno V		Tatiana Pavlova	<i>Gorkij in Italia</i>
------------	------------	--------	--	-----------------	-------------------------

A bruciapelo, innumerevoli volte, mi sono sentita domandare: e voi lo conoscete, Gorkij?

Certamente la domanda mi faceva piacere. Gorkij era la Russia cento per cento. Una Russia intelligente, ostinata seppure tormentata, con un desiderio di incanaglire, di mostrarsi popolo oltre che nelle grandi parole scritte in quelle dette e ostentate.

Così m'appare proprio oggi in cui ripasseggia davanti ai miei occhi, con quel suo grosso passo e deciso. E quel suo sorriso triste e smaliziato di mille fotografie.

Passeggia – ho scritto – ma non passeggiava; camminava perché per l'amore delle sue idee, della sua letteratura camminò.

Un gusto bambino misto di meraviglia e di curiosità enorme accompagnò e illuminò i piccolo occhi lucenti e vivissimi di questo artista della terra russa, rimasto vagabondando fino all'ultimo respiro della sua vita terrena.

Com'era? Cos'era? È difficile raccontare un'anima sottile e complicata come quella di Gorkij. Ma io dico che tutta la sua vita fu un prigioniero, un disperato di più vaste libertà, di orizzonti senza limiti, di strade che non finiscono mai.

A intendere le sue parole, avrebbe voluto che il mondo fosse fatto pei suoi personaggi.

Gorkij era tutto intelligenza; ogni cosa egli la faceva, la voleva, a sua somiglianza. Anche vecchio, all'ultimo congresso dei letterati e degli artisti di sinistra, due o tre anni or sono a Mosca, mi hanno raccontato che s'è seduto sulla poltrona presidenziale con una semplicità, con una naturalezza, che ha meravigliato tutti.

Col coraggio dei grandi timidi, assaporò gli applausi; poi, come se parlasse intorno a una tavola della sua casa di Mosca, cominciò a dire quello che gli talentava.

Giudizi, avvertimenti, odi, rancori, tutto sibilò tra i baffi tartari, sprezzante delle grandi figure che ornavano la sala, degli occhi e delle orecchie vive che ascoltavano le sue parole.

Da solo sembrò a molti un Atlante invecchiato, una specie di San Cristoforo che sulle sue spalle voleva traghettare al di là del fiume di sangue rivoluzionario non soltanto una letteratura, ma una intelligenza.

Naturalmente i giovanissimi dell'U.R.S.S. non lo presero sul serio. E, alle polemiche, egli non rispose come un maestro; ma s'arrabbiò, impallidì, perdé il contegno; perché non voleva e non seppe mai accorgersi che il tempo è il più vero padrone nostro.

Gorkij per troppi anni era stato viziato dalla borghesia russa. Davanti a lui nessuno osava esprimersi; egli era un giovane dio contadino, venuto dalla fame, dalla miseria e dalla terra, a raccontare tutto con voce inconsueta e toccante. Ma era proprio contadino autodidatta? Chissà!

A ripensarlo oggi che finalmente riposa dal suo tormento di grande artista, si può anche credere che gli fece con le sue mani la sua leggenda.

La voce, che aveva bellissima, egli la forzava a una pronuncia contadina, a vocaboli da strada e da fiera. Dirò che della stessa marca m'apparvero certi suoi scatti, certe sue manie in cui voleva che non si cancellasse davanti ai nostri occhi il suo camminare, la sua rivolta, la sua protesta contro la società borghese e filistea.

Eppure i suoi più veri amici erano e furono borghesi.

Lo riempivano di danaro, acquistavano a migliaia di copie i suoi libri, lo bandivano nelle sue parole e nei detti come un evangelista riparatore di antichi tori.

Ricordo io, bambina, come si parlava di lui nelle case di Russia. I suoi libri erano studiati e imparati a memoria; i suoi personaggi venivano incarnati dai viventi come se fosse una necessità o una nemesi.

Così l'ho visto, l'ho letto e l'ho imparato da ragazza.

Poi la rivoluzione divise il popolo russo e lo sparse dappertutto in un ventilabro orrendo di dolore e di espiazione. Perdemmo le famiglie, non ci vedemmo più con i nostri cari.

Che importava Gorkij? L'esperienza umana aveva vinto la letteratura.

Io cominciai a recitare nella nostra Italia.

Nel sole e nella cordiale bontà del cielo e della terra italiana, s'attenuò il dolore delle nostre ferite; sentimmo meno una lontananza, fatta ormai incolmabile. Solo nel lavoro l'anima mia si placava, e nell'arte la malinconia di una perdita così grande guariva ogni giorno, finché a Napoli una sera di otto anni fa mi dissero: «C'è Gorkij».

Entrò con una grande risata e con tante parole belle, che ancora stamani, mentre scrivo, sembrano musica, acqua fruscante e lucente dei fiumi dell'Ucraina. Era contento di me, superbo – mi disse – del successo italiano; e tante altre cose m'aggiunse, che mi fecero bene.

Noi non c'eravamo mai visti in Russia. Esiliato e grandissimo, a me ragazza era parso un semidio; ora stava lì semplicemente seduto nel mio piccolo camerino, con lo specchio da un lato che lo diffondeva in cento rughe, e con quelle sue ciglia, foltissime, quasi ispide.

Proprio a vederlo e a parlargli, mi nacque l'idea di rimettere in scena *L'albergo dei Poveri*. Mi piaceva che in un'edizione messa in scena da una russa, e recitata così come doveva essere, gli Italiani potessero vedere e ascoltare questa epopea triste della miseria accorata dei piccoli e della gente umile.

Gorkij ascoltò i miei propositi, li approvò con quella minuzia di concetti che era nella sua conversazione; poi m'invitò a Sorrento, nella grande e luminosa villa che abitava, circondato dalla sua famiglia.

Amava il teatro? Eh, sì che lo amava. Basta leggere le lettere che da giovanissimo, già glorioso, scriveva a Cechov, quando quest'ultimo lo invitava a frequentare, a vivere nei ceti intellettuali delle grandi città.

A Mosca, nell'intimità con il gruppo del Teatro d'Arte, egli confessava d'aver cominciato a comprendere il teatro.

Pensava che solo grandi sentimenti e vaste concezioni avessero diritto di vita sul palcoscenico. - «Il Teatro è stato rovinato da due secoli di vita nobile e borghese; bisogna restituirlo al popolo, ai grandi ideali che guidano e rinnovano l'umanità».

Influenzato dall'idea del Teatro d'Arte, amava il complesso, l'insieme perfetto nelle esecuzioni, ma si esaltava per un attore vivo e naturale così come se fosse stato un ragazzo.

Degli attori italiani esaltava Grasso, ed amava Angelo Musco per la sua arte schietta e popolare.

Mi torna alla memoria un incontro nel mio camerino fra Gorkij e Musco. Gorkij parlava lento, fissando negli occhi l'attore siciliano; io traducevo le belle cose ch'egli veniva dicendo. D'un tratto Musco, saputo ch'era Gorkij, scoppiò in una bizzarra battuta, che non ho mai più dimenticato: «eh grazie...» disse, «lei mi commuove... i suoi elogi mi rendono superbo... perché lei... lei suona come una sterlina!».

Misteri del dialetto siciliano? O dell'emozione?...

La casa di Sorrento era vasta. Il sole stava dappertutto e le finestre erano spalancate giorno e notte.

A pranzo Gorkij si metteva proprio a capo tavola; e vicino voleva un po' di nipoti di pochi mesi, col naso per l'insù, e certi strilli russi che rallegravano la mensa.

Allegro e giovialissimo, beveva e mangiava alla maniera di un patriarca, come un vecchio nonno di fattoria ucraina; di quelli che non tollerano interruzioni, e portano nel viso e nell'appetito la gioia del pasto e del comando.

Sedeva accanto a Gorkij la baronessa X., un'amica e segretaria discretissima, e che era – per la sua origine aristocratica – un segreto peccato d'orgoglio di lui. Egli la trattava con un deferente tenerezza; e forse la temeva un poco, perché quando bevevano l'aperitivo di *vodka* all'inizio, a ogni voltar di testa della baronessa, Gorkij scolava con una rapidità fulminea un bicchierino di più, e il vuoto lo ficcava nelle tasche. Come un ragazzo.

Gloria... viaggi. Una città celebre intitolata al suo nome; ma ripeto che era un ragazzo in certi moti dell'anima sua. Avevo in compagnia l'attore Adolfo Geri, un magnifico caratterista ora scomparso. Nessuno in Italia aveva mai voluto riconoscerlo per l'artista eccellente che era: così, negli anni, egli s'era intristito e invecchiato, generico nei piccoli ruoli. Io avevo sempre prediletto l'arte sua; ma pensavo, in tanto misconoscimento, di essere sola. Invece, dopo la prima sera dell'*Albergo dei Poveri*, Gorkij salì sul palcoscenico; e, prima di salutare gli attori, a chi volle dire le cose più lusinghiere e più alte? Al buon Geri. Non solo: gli mandò una fotografia con una dedica superba.

Da quella sera Geri, il povero Geri sembrò rinato. Aveva fatto Lukas in una maniera indimenticabile.

Questo era Gorkij; così come io l'ho conosciuto, così come l'hanno avvicinato gli attori della mia compagnia.

Umano, semplice, cosciente della sua forza d'artista.

Quando per *La moneta falsa* il pubblico italiano fischiava, non un'ombra scese sul suo viso forte, intagliato nel legno. Ascoltò il clamore; poi, al secondo atto, venne a ringraziare gli attori del lavoro compiuto.

Nulla lo aveva toccato. Col suo semplice passo, ridiscese la scaletta; e sulla porta si voltò ancora a salutarmi, con l'educazione di un gentiluomo di campagna che esca dalla casa d'una signora dove ha preso un tè.

Più volte m'ha scritto, e sempre distaccato, dalle cose di questa vita. Poi per qualche anno si tacque; e solo i giornali mi parlarono di lui.

Non s'è addormentato in pace per riposare da tanta fatica e da tanta lotta. Ho sempre pensato che dalla sua arte di narratore e di rivoltoso egli s'aspettava che scaturisse un altro mondo, un altro clima.

Gorkij voleva sincerità e libertà. Oggi, la terra lontana che ci vide nascere è forse libera e sincera?

1937.06.20	«Il Corriere	<i>Il Mistero</i>	Renato	«Il Mistero della
------------	--------------	-------------------	--------	-------------------

	della Sera»		della Passione	Simoni	passione» rappresentato a Padova
--	-------------	--	-------------------	--------	--

Il ricordo più antico che l'Italia abbia di spettacolo drammatico religioso e padovano. Nel 1243, nella festa di Pasqua, in Prato della Valle, fu fatta la «rappresentazione di nostro Signore Gesù Cristo». Era in quell'anno podestà di Padova Galvano Lanzi. Il podestà attuale, Guido Solitro, ha voluto che a coronamento delle celebrazioni giottesche un *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione* s'evocasse la fede fresca e robusta del tredicesimo secolo, l'influsso che la pittura sacra esercitò sul teatro del medioevo, o, come altri giudicano, le ispirazioni che ne trasse, la temperie spirituale, insomma, che, tra il *Cantico delle Creature* e *La Divina Commedia*, produsse la Lauda lirica e drammatica, che la cappella degli Scrovegni, si rivolse perciò a Silvio d'Amico e alla Regia Accademia d'Arte Drammatica da lui presieduta e diretta, e Silvio d'Amico trascrivendo con riverente intelletto in terra e laudi i brani di esse, tra quelle dei Disciplinati umbri, ricorrendo, ma di rado e con ingegnosa discrezione, ad altre fonti, e ricongiungendo, con delicata proprietà di imitazioni gli episodi, ha affidato l'ammirabile *Mistero*, rappresentato questa sera nella piazza davanti alla chiesa di San Nicolò, agli allievi dell'Accademia, con la regia di Tatiana Pavlova.

È stata per tutti una grande gioia, che un testo più puro, di più semplice e santa suggestione, orante e cantante e vivente, non poteva esserci dato della *Natività* e della *Passione*, né che più s'accostasse al nostro cuore, con una filiale dolcezza e umile speranza. Il poema e la tragedia della Redenzione. Tra le laudi perugine e delle raccolte di Gualdo Tadino, di Gubbio, d'Orvieto, Silvio d'Amico ha particolarmente riletto quelle che riassumono la Passione di Cristo nella passione di Maria. Il Figlio Divino è umanamente crocifisso nel cuore della madre. La Lauda umbra, pur muovendo le trepide penne tra il lugubre e sanguigno rigore della più acerba penitenza, si effonde in accenti di tenerezza soave con una rusticità ora confidenziale, ora timida, e canta, in Dio, i suoi più cari affetti, con le casalinghe parole che escono povere dalle buche, ma sì calde d'amore che il fuoco intimo le fa poi sfavillare. La loro trascendenza mistica non si distacca quasi mai dalla realtà quotidiana. L'Angelo annuncia ai pastori: «*a voi evangelizzato gaudio fino, è nato il Gesuino!*», e ai pastori Maria chiede: «*l mio Figlio innocente – veste non ha decente: -pastori, avreste un panicel recato?*». Quando la Sacra Famiglia fugge in Egitto, Giuseppe dice a Maria: «*Non aver sì gran fretta – siedì qui un poco, e acconciare el donzello; - ed anco io vecchiarello che so' sì stanco alquanto me riposo*». E subito un albero carico di uomini, compassionevole anche esso come i pastori che avevano offerto alla Madonna le «vesti poverelle» raccomandandole: «*Maria, aggi ben cura – de sto fantin che novamente è nato*», che lega i rami porgendo i suoi frutti, più pietoso dell'albero della Croce, quando in un'altra Lauda geme: «*O arobore alto enchina 'l ramo – ch'io tocca quil ch'io tanto amo*».

Maria, oltre che nella prima parte del *Mistero*, che va dalle invocazioni dei profeti nel limbo alla grotta di Betlemme e alla fuga in Egitto, è, si può ben dire, la protagonista anche della seconda parte. Gesù appare nella casa di Bimone, il lebbroso, quando la Maddalena gli si accosta e gli bagna di lacrime e gli unge di aromi preziosi i piè santi, e poi quando gli si annunzia, a Gerusalemme, che Lazzaro è morente, e quando, in Betania, ridà allo spirito vitale al cadavere quattriduo, è ancora nel cortile della sua casa, quando si accomiata dalla Madre, cui più tardi apparirà risorto. La misericordia verso la peccatrice che ha fede in un miracolo, è riassunta da d'Amico, con scelta significativa e poetica, la vita del Redentore prima della Passione. Ma quando comincia la Passione, il martire è invisibile e il martirio si alza ai più sublimi vertici del dolore umano nel pianto della Madre. Il Figlio le ha annunziato che va a morire di morte lunga, amara e ignominiosa, ed ecco ricomincia la più stupenda lauda che l'Italia possieda: *La Donna del Paradiso*, dell'ardente giullare di Dio: Jacopone da Todi. Nulla vediamo, né il tradimento, né il giudizio iniquo, né la flagellazione né la coronazione di spine, né il supplizio; e tutto ci è presente, perché Giovanni e le donne accorrono gementi nel cortile di Maria a descriverle i tormenti di Gesù: «*Donna del Paradiso – lo tuo Figlio è priso! – Curri piena de doglia – la man l'è presa – con un bollon l'è fesa – Omne juntura aprenno – tutto l'han desnodato*». E Maria mentre grida: «*O Pilato non fare- 'l Figlio mio tormentare! – Lassatemel vedere*», ode la voce di Cristo che dalla croce e la chiama: «*Mamma*», e la affida a Giovanni. Si alza allora quel gran pianto di Maria che non si può ascoltare senza impallidire: «*Figlio l'alma t'è uscita! – Figlio bianco e vermiglio – Figlio senza simiglio – Figlio bianco e biondo – Figlio, volto jocondo...!*».

Nell'episodio successivo, Cristo appare glorificato alla Madre e splendono le luci del paradiso.

Per questo bellissimo *Mistero* l'architetto Virgilio Marchi ha disposto davanti alla facciata della chiesa e ai suoi lati un multiplo scenario, ispirandosi alle pitture giottesche, levando i lievi tetti dei vari «luoghi deputati» su leggere colonnine tortili, dando alla semplicità della ricostruzione una grazia snella, casta, nitida, una gentilezza forte e serena. Vediamo da sinistra a destra la tomba dove sarà posto Lazzaro, di Lazzaro la casa, quella di Simone, la capannuccia di Betlemme e le porte della città.

Nella seconda parte del Mistero un muro copre la scena dalle torri della casa di Simone e compone il cortile di quella di Maria. In alto, in mezzo, si intravede il pallore sopito del Limbo e poi il fermo splendore del Paradiso.

Il Mistero è stato recitato con parca tramutazione di luci da queste nobili figure, incorniciate da rupi digradanti e da scale. Ed è stata una rappresentazione che ha raggiunto la più commovente bellezza, la perfetta poesia, l'armoniosa unità, attraverso la semplificazione artistica, anzi la purificazione dei mezzi di espressione teatrale.

Tatiana Pavlova ha spiritualizzato la finezza, la novità, la patetica intensità e la pittoricità delle sue invenzioni di regista, non per le vie della fredda stilizzazione, ma guidando i suoi giovani allievi verso un limpido primitivismo sì che essi apparivano nel tempo stesso spontanei e riverenti e, pur componendosi spesso negli atteggiamenti, nei gruppi, nei colori della pittura giottesca, pareva che non li trovassero, ma li inventassero.

Subito il Mistero creò il clima che gli conveniva come di una vita sulla soglia della mistero; non di un mistero della mente, ma di un mistero dell'«anima pargoletta che sa nulla». Il prologo del Nunzio all'inizio dello spettacolo, anziché restare una preghiera liminare o un bando, si sciolse bellissimamente in un passaggio vivo di folla, in un correr tra di essa e con essa nella Buona Novella. E quando nel Limbo il poeta Isaia e le anime invocarono l'avvento del Salvatore, le parole si intrecciavano, echeggiavano, partivano e tornavano sospirando, mormorando, precisandosi, perdendosi in aeree evanescenze, ora suoni ora atomi di suoni; una specie di fugato sommerso, ora grave, ora infantile, di una tristezza e di una dolcezza indescrivibili. E la scena della Natività, e il piccoletto gruppo degli apostoli nella casa di Simone e il funerale di Lazzaro e la gioiosa innocenza degli angeli e la musica senza la declamazione dei versi, soprattutto nelle grandi scene del commiato di Gesù da Maria e della Donna del Paradiso; quanta diversità di religiosa emozione hanno raggiunto. La chiara freschezza della recitazione, una forza e un'alternata blandizie del ritmo, un che di schietto, di pio, di dolente, di raccolto e incisivo hanno dato alla dizione, ai movimenti, ai quadri, a tutta l'interpretazione visiva e vocale una nudità vereconda che ha impresso un carattere di rara eccellenza allo spettacolo.

Che questa rappresentazione preparata in una scuola sia riuscita non già scolasticamente esemplare ma di alta classe artistica è avvenimento che forse non ha precedenti. Appunto perché gli attori di questa sera erano allievi e mi limiterò a segnare i nomi dei principali, il Crast (Cristo), la signorina Campa (Maria), il Cajafà, la Furian, la Lovari, il Costa, il Tordi, il Tieri, la Ninchi e il Cortese.

Verranno per essi i giorni della lode individuale. Oggi si appaghino di quella collettiva che devono in tanta parte alla magnifica arte e alla passione della signora Pavlova, e alle cure di Mario Pelosini che insegnò a quei valenti ragazzi i più squisiti segreti della recitazione poetica. Convien aggiungere che a sì bello spettacolo collaborarono come assistenti registi gli allievi Costa e Taricco e che le musiche ben eseguite e ben cantate sotto la direzione del maestro Garbellotto furono scelte dal prof. Ronga del Conservatorio di Santa Cecilia tra arie del tempo e laudi umbre trascritte da Fernando Liuzzi.

Dopo il Mistero è stata rappresentata una farsa spiritosa: *La donna che rubò Gesù Bambino*. Silvio d'Amico l'ha derivata con la saporita gaiezza e sapienza di stile per contaminazione di motivi comici della *Legenda aurea*, da una farsa medievale, e da lazzi di antichi giocolieri. Il soggetto è semplice: una madre dopo aver invano pregato un'immagine scolpita della Madonna, che ha in casa, di renderle il figlio traviato, le toglie dalle braccia il Bambino divino. Ingenuo ricatto. La Madonna si anima, esce per le vie, guarisce gli infermi, con grande sgomento di due mendicanti, un cieco e uno storpio, che non vorrebbero guarire per non perdere il grosso beneficio delle elemosine; tema questo che fu trattato anche dal Synge nel *Pozzo dei Santi*. Poi il figliol prodigo viene riportato chiuso in un sacco ove si era nascosto per le sue galanti ribalderie e Gesù Bambino torna fra le braccia della statua della Madonna. La farsa è stata messa in scena dagli allievi Taricco e Fasan con colorita e concitata allegria e fu recitata con gioco vivacissimo da sei altri allievi.

Lo spettacolo ha avuto un grandissimo successo. Il pubblico ascoltò la prima parte del Mistero con appassionata attenzione e scoppiò alla fine in applausi interminabili, invano chiamando gli attori e i registi che, per rispetto al tema della rappresentazione, non si presentarono. Nella seconda parte il successo raggiunse un'intensità ancor più grande. La scena della resurrezione di Lazzaro, potentemente recitata, strappò al pubblico un applauso entusiastico e lungo. Altri applausi ci furono tra quadro e quadro, diremo così, a scena aperta, e alla fine del Mistero gli applausi si ripeterono e si prolungarono per la durata di qualche minuto, nonostante cominciasse a piovere. La pioggia che da quel momento cadde a profusione non diradò gli spettatori che rimasero imperterriti a godere i ludi e i lazzi giovanili della farsa che fu anch'essa applaudita a scena aperta e alla fine.

È stato dunque veramente un grande successo del quale Padova e l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma hanno diritto di essere fieri. Lo spettacolo si replica lunedì sera 21 corrente.

1975.11.10	«Il Corriere della Sera»			Roberto de Monticelli	<i>E' morta Tatiana Pavlova</i>
------------	--------------------------	--	--	-----------------------	---------------------------------

Roma 7 novembre.

È morta, stamane in una casa di riposo di Grottaferrata l'attrice drammatica e regista russa Tatiana Pavlova. La Pavlova abitava nella casa di riposo «Villa Letizia» da alcuni anni. Stamane a causa di un attacco cardiaco è morta fulmineamente. La celebre attrice era gelosissima della sua età che non voleva rivelare neppure ai sanitari che la tenevano in cura a «Villa Letizia».

La voce di Tatiana Pavlova fu, negli anni '20 e '30, sui palcoscenici italiani, uno spiraglio aperto sull'Europa: quella voce densa, calda e scura, in cui le vocali si incurvavano, quasi leggermente gonfiandosi per il soffio, che vi era rimasto dentro, della cadenza natale, l'eco dolcemente gutturale della lingua russa. Il suo successo fu anche dovuto a questa novità singolare, che per la prima volta accadeva nel nostro teatro; un'attrice straniera, già affermata in patria, che veniva a recitare da noi e che si serviva coraggiosamente, per esprimersi, di una lingua non sua. A poco a poco nel pubblico la curiosità e lo snobismo cedettero all'entusiasmo. E quella pronuncia strana, deliziosamente artefatta, un po' strascicata, diventò una cifra, un segno di uno stile. Ci aveva messo due anni, sotto la guida di Cesare e Dondini, prima e poi di Italia Vitaliani, ad apprendere l'italiano in modo da poterlo modulare nella recitazione era venuta in Italia nel 1921. A Mosca aveva lavorato al teatro Dramaticheskij, interpretandovi drammi di Ibsen di Tolstoj e, riduzioni Dostoevskij. Aveva 25 anni / era nata a Belopavlovic in Ucraina nel 1896). Profuga, avrebbe dovuto raggiungere Parigi. Venne invece in Italia, che diventò la sua seconda patria e di cui assunse la cittadinanza. Ma non aveva pensato neanche per un istante di poter cambiare il destino della sua vita, che era comunque il teatro. A Parigi sarebbe stato come a Roma: avrebbe recitato.

Raccontano le vecchie cronache che il suo esordio di attrice in Italia fu sostenuto anche da un accorto lancio pubblicitario: la russa che avrebbe recitato in italiano, indossando favolose toilettes, con accanto un divo, Alberto Capozzi, del cinema di allora. E infatti quel debutto, in una commedia di Kosorotof che si intitolava sogno d'amore, fu un successo, soprattutto un evento mondano, con dentro un pizzico di cosmopolitismo. Ma critica e pubblico di allora si accorsero presto che la Pavlova faceva sul serio. A poco a poco diventò regista e direttrice della sua compagnia, impostò un repertorio di impegno: Gorkj, Kaiser, *Mirra Efros* di Giacomo Gordin, il teatro di Rosso di San Secondo e di Ugo Betti. In un teatro che aveva avuto Pirandello ma che era rimasto fuori dalla grande rivoluzione europea della messa in scena, in un teatro artigianale, provinciale che insisteva melanconicamente al tramonto del grande attore di stampo di scuola ottocenteschi, Tatiana Pavlova introdusse il rigore, i colori e l'armatura della regia moderna.

Il suo intervento sulle scene italiane fu più importante come regista, come innovatrice e stimolatrice che come interprete in prima persona. Perciò si è detto che la sua voce, in quelle nostre remote sfere, fu come uno spiraglio aperto sull'Europa. Chiamò a mettere in scena alcuni dei suoi spettacoli, registi come Nemirovic-Dancenok, colui che con Stanislavskij aveva creato il <teatro d'arte di Mosca>, Nikolaj Evreinov, Piero Sharof. Affidò regie a Guido Saldarini e ad Anton Giulio Bragaglia; cercò di circondarsi, nelle varie compagnie che diresse per quasi trent'anni di attività, degli attori migliori o almeno di più professionalmente affermati (e infatti recitarono con lei Cialente, Sabbatini, Bertrone, Evi Maltagliati, per non citarne che alcuni).

Scelse sempre scenografi importanti, sia italiani che stranieri; e i suoi spettacoli si distinguevano da quelli della media produzione italiana per l'importanza che vi assumevano appunto, le scenografie. A poco a poco, insomma, Tatiana Pavlova divenne quasi un personaggio ufficiale del teatro fra le due guerre. Poi, l'impegno di insegnante all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, gli ultimi spettacoli, qualche comparsa televisiva, un'intensa attività nella messa in scena d'opera lirica. Dell'attrice, dell'animatrice e della regista, gli spettatori delle generazioni più giovani hanno un'idea forzatamente vaga, fatta del ricordo e dei racconti dei più anziani. A noi bastò essere spettatori nel '46 a un famoso spettacolo di Luchino Visconti (*Zoo di vetro*, di Tennessee Williams) per cogliere, tra Paolo Stoppa e Rina Morelli, uno degli ultimi lampi di quella voce densa e scura, il guizzo di quella pronuncia singolare che trasformava un'invincibile inflessione slava in dote interpretativa.

1975.12.01	«Il Corriere della Sera»			Raul Radice	<i>Teatro che fu: il caso Pavlova</i>
------------	--------------------------	--	--	-------------	---------------------------------------

È difficile immaginare che Tatiana Pavlova se ne sia andata senza un grido di protesta, né un attimo di esitazione, senza nessuno di quei gesti perentori con i quali così spesso sottolineava la perentorietà della parola. Dicono che

nonostante le sofferenze di un male tormentoso, pur nell'isolamento della casa di cura nella quale aveva cercato ricovero o da alcuni mesi, non avesse dimesso gli accenti autoritari che erano stati propri di lei teatrante, né le fosse venuto meno lo spirito combattivo che sempre l'aveva animata nella buona e nella avversa fortuna. Dicono che ancora poche settimane or sono, conversando con una giovane signora che le chiedeva notizie particolareggiate del suo passato di attrice, avesse rivendicato l'opera da lei svolta in campo registico attribuendole una priorità e un'importanza al cui confronto l'interprete di tanti personaggi, applauditissima, passava in seconda linea.

Con ciò la Pavlova intendeva ribadire che il suo ingresso sui palcoscenici nostrani aveva significato non soltanto per lei, e ancora una volta quale svolta la sua apparizione sconvolgente, e le polemiche o addirittura i litigi non di rado da lei stessa provocati, avessero determinato nel corso del teatro italiano.

Questa è storia di ieri e di ieri l'altro. Non per nulla attori come Vittorio de Sica, Renato Cialente, ed Evi Maltagliati si erano formati, giovanissimi, alla sua scuola diretta sulle tavole del palcoscenico; e non per nulla, quando fu decisa la fondazione dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, le fu attribuita la cattedra di regia. Quanto dire un insegnamento di nuova istituzione che in Italia, come tale non aveva precedenti.

E tuttavia i meriti della regista, e la loro collocazione nel tempo in cui si erano manifestati, furono una scoperta di dopo. Il caso Pavlova in Italia sorse con la apparizione dell'attrice, e diciamo pure della donna. Non si chiamava in causa il fascino slavo, ma semplicemente il fascino; e per avvedersene non occorre che l'interprete andasse alla ricerca di personaggi particolarmente adatti a stimolarlo. Bastava seguirla in commedie non eccezionali come l'ufficiale della guardia di Molnar o la gelosia di Arcybascev, per avvertire che la sua civetteria così spesso sofisticata, accompagnata da sottintesi ironici, era di fatto emanazione del suo naturale erotismo.

Lo spettatore, insomma, era portato a confondere l'attrice con la donna (confusione suscitata in ogni epoca, del resto, dalle interpreti di eccezione) tanto più piacente e stimolante, quanto più i suoi tratti si staccavano da quelli della bellezza classica. Al che difficilmente si riusciva a capire se nelle discussioni accese durante gli intervalli dello spettacolo i sostenitori dell'attrice in realtà si schierassero in favore della donna o viceversa. Quella della Pavlova fu certamente una stagione fra le più pittoresche del teatro degli anni «Venti». Non è nemmeno escluso che nella memoria di quanti ne furono testimoni sia rimasta l'immagine di un corpulento avvocato milanese circondato alla fine dello spettacolo da una dozzina di persone alle quali spiegava che la renitenza ad accettare un'attrice come la Pavlova si identificava con il concetto di «incompetenza». Se io a Milano, diceva, respingo una lite con la competenza territoriale assegnata a Verona si tratta di una questione procedurale che lascia impregiudicato il merito della lite stessa. La Pavlova sarà bravissima, non nego, ma la conoscenza sommaria che essa ha della nostra, e soprattutto la sua pronuncia, non le permettono di affacciarsi alle ribalte italiane e non per motivi di incompetenza, territoriale, ma di incompetenza linguistica.

Con minor sottigliezza Marco Praga, cui la pronuncia della Pavlova riusciva insopportabile, sosteneva la medesima crisi. Tuttavia ciò non impediva che quella pronuncia difettosa riuscisse gradita all'orecchio di tanti patiti dell'attrice. Alcuni dei quali manifestavano addirittura il dubbio che, migliorandola, la Pavlova si sarebbe privata di un richiamo prezioso, connaturato all'immagine che anche lo spettatore medio si era fatto di lei. Altri, poi, asserivano che la prima ad esserne convinta era la Pavlova stessa, la quale non pensava affatto di dover privarsi dell'accento esotico di cui tutti si occupavano con tanta ostinazione.

La sua renitenza ad approfondire la nostra lingua dopo averla sommariamente imparata con la sorprendente rapidità, aveva favorito nei teatri, nelle redazioni dei giornali e nei luoghi di ritrovo, la fioritura di una aneddotica non si sa fin dove attendibile. Si diceva che a un critico, il quale l'aveva molto elogiata, avesse mandato un biglietto di ringraziamento asserendo che egli «gli elogi fanno sempre piacere e che chi dice il contrario bugisce». Ed era vero che durante le prove di una commedia di Gino Rocca, dovendo sprezzatamente dire a un tale «Voi non siete che un accaparratore d'automobili» riuscendole impossibile pronunciare correttamente e soprattutto la parola «accaparratore» e avendole Rocca proposto di sostituirla, si fosse rifiutata alla sostituzione affermando con energia che la commedia si rappresentava unicamente perché lei doveva pronunciare quella parola impronunciabile; motivazione della quale Rocca non poteva non adontarsi. I loro rapporti si raffreddarono per qualche tempo. Poi, da Genova, dove la compagnia si era trasferita, Rocca ricevette da Tatiana una cartolina rappacificatrice sulla quale stava scritto «La vita è triste, ma il mare è tanto bello». Parole che a Umberto Fracchia, critico teatrale del «Secolo», suggerirono un breve commento: «La signora Pavlova è come il prode Anselmo: *vide un lago ed era il mar*».

Con gli aneddoti fioriva il ricordo di episodi vagamente leggendari, a cominciare dal suo arrivo in Italia dopo una fuga su una barca di fortuna miracolosamente approdata nella laguna veneta. Molti dicevano che era arrivata direttamente da Parigi, ma i manifesti della sua prima compagnia si fregiavano dello stemma di San Marco con la testa del Leone e il tradizionale «Pax tibi».

Donna volitiva, oltreché dispotica direttrice di compagnia, i suoi attori, massimamente i giovani, ne apprezzavano l'affettuosità cameratesca soprattutto durante le recite in provincia. Là, senza mai rinunciare a se stessa, diventava

compagna fra i compagni, magari per organizzare a notte tarda una gara di corsa sul sentierone di Bergamo o altre imprese per le quali sapeva di poter sempre contare sulla collaborazione di Ugo Ceseri, attore e uomo incisivo, il cui nome soprattutto nei resoconti dei giornali, troppo spesso si restava ad essere storpiato in Cesari. Lui ne soffriva. E si era fatto fare un biglietto da visita sul quale la seconda «e» de Ceseri era stampata in rosso.

Dei giovani la Pavlova era portata a occuparsi non soltanto dalla propria indole di sperimentatrice. Era a suo modo materna. Ed anche arguta. Ritornata da un mese di vacanze in alta montagna, raccontava con la minuzia le sorprese che le avevano procurato due figlie di Scialapin, ospiti gradite sulla presenza delle quali aveva fatto calcolo, essendo entrambi poco più che adolescenti, anche per il disbrigo delle faccende domestiche. Pensava insomma che sarebbe stata in certa misura servita. Fu lei, invece, a servir loro. Le due ragazze avevano deciso di imparare, durante quella vacanza, a fumare una sigaretta tenendola fra le dita di un piede e per esercitarsi stavano distese dalla mattina alla sera. «dovetti servirle io» diceva la Pavlova non senza tuttavia aggiungere: «alla fine però avevano imparato». Asseriva che per togliersi di attorno un corteggiatore troppo insistente si era decisa a mostrargli il passaporto con l'anno di nascita. «Non li dimostra» si era limitato a dire il corteggiatore. Ripetendo quelle parole l'attrice rideva, quasi a sottintendere che non tutti i passaporti sono davvero sinceri. E a un amico devoto che sempre le chiedeva in qual modo potesse riuscirle utile: «grazie» disse una volta, mi faccia mandare a casa 10 chili di fior di farina». Il tè per Tatiana era un rito. E lo serviva con pasticcini preparati da lei stessa.

Autoritaria, prepotente, capricciosa, nemmeno negli anni più fortunati la Pavlova aveva dimenticato gli obblighi della gerarchia. Quando Nemirovic-Dancenکو venne in Italia e allestì per lei una memorabile rappresentazione del giardino dei ciliegi, tutte le volte che egli stava per varcare la soglia del suo camerino la Pavlova gli andava incontro con il più bello (certo il più rispettoso) dei suoi sorrisi, faceva un piccolo inchino, e gli baciava la mano. Lui, vecchio nome del teatro d'arte di Mosca, a lei non la baciava.

Tatiana Pavlova – cronologia
(a cura di Dorian Legge)

1890	Tatiana Pavlova nasce il 10 dicembre 1890 a Jekaterinoslav, piccola cittadina ucraina sulle rive del fiume Dnepr.
1907	Tatiana Pavlova, appena diciassettenne, incontra l'attore Pavel Orlenev ed entra nella sua compagnia. Sono accertate le partecipazioni ai seguenti spettacoli: <i>Brand</i> e <i>Spettri</i> di Ibsen; <i>Car' Fedor Iannovic</i> di Aleksej K. Tolstoj; <i>Delitto e castigo</i> e <i>I fratelli Karamazov</i> , entrambi riduzioni dei romanzi di Dostoevskij; <i>Amleto</i> di Shakespeare; <i>Michael Kramer</i> di Gerhardt Hauptmann.
1912	Lascia la Compagnia di Pavel Orlenev.
1914	Gira il suo primo film da attrice: <i>L'uomo non è legno</i> di A. Garin.
1915	Tatiana Pavlova prende parte ai film <i>Klara Steijnberg</i> ; <i>Marija Lus'eva</i> ; <i>Marija Lus'eva all'estero</i> di M. Martov; <i>Il traditore perduto dalla passione</i> di M. Garri.
1916	Entra nel complesso artistico del Dramatičeskij Teatr di Mosca dove debuttando come protagonista di <i>Fröken Julie</i> di A. Strindberg.
1919	Con l'avvento della rivoluzione Tatiana Pavlova fugge dalla Russia e, dopo un primo soggiorno a Parigi, arriva in Italia dove risiede a Torino.
1920	Lavora per la casa cinematografica Ambrosio Film -primo stabilimento cinematografico in Italia- recitando in diversi film muti diretti da A. Ural'skij: <i>L'Orchidea fatale</i> , <i>La catena</i> , <i>Nella morsa della colpa</i> e <i>Fascino mortale</i> . In quello stesso periodo, prende lezioni di italiano da Cesare Dondini e studia dizione.
1923	Giacomo Lwow, amico e segretario della Pavlova, le presenta Giuseppe Paradossi, membro di uno dei maggiori consorzi di teatro; dopo questo incontro l'attrice fonda una Compagnia a proprie spese. Ottobre: La Compagnia di Tatiana Pavlova debutta al Teatro Valle di Roma con il <i>Sogno d'amore</i> ¹ di Kossorotov. Marco Praga sulle pagine de <i>L'illustrazione italiana</i> lamenta la dizione dell'attrice ed emette il suo giudizio negativo. Per le scene e costumi de <i>La signora delle camelie</i> , la Pavlova chiama lo scenografo Mario Pompei.
1924	Marzo: Renato Cialente entra nella Compagnia della Pavlova, andando a sostituire Alberto Capozzi. Aprile: Tatiana Pavlova inizia il suo percorso nel grottesco italiano mettendo in scena <i>L'avventura terrestre</i> ² e <i>Marionette che passione!</i> di Rosso di San Secondo al Teatro Diana di Milano. Ottobre: Rosso di San Secondo dedica la commedia <i>L'avventura terrestre</i> a Tatiana Pavlova.
1925	Novembre: per lo spettacolo <i>Nostra Dea</i> ³ di Massimo Bontempelli, Tatiana Pavlova affida la regia a Sergio Strenkovski. Tatiana Pavlova mette in scena al Teatro Olimpia di Milano <i>La Scala</i> ⁴ di Rosso di San Secondo continuando il sodalizio con lo scrittore siciliano.

¹ *Sogno d'amore* di Kossorotov, regia di Tatiana Pavlova, debutto il 3 ottobre 2010 al Teatro Valle di Roma.

² *L'avventura terrestre* di Rosso di San Secondo, regia di Tatiana Pavlova, debutto l'11 aprile 1924 al Teatro Diana di Milano.

³ *Nostra dea* di Massimo Bontempelli, regia di Sergio Strenkovski, debutto il 28 novembre 1925 al Teatro Olimpia di Milano.

1928	Mette in scena <i>Resurrezione</i> ⁵ di Lev Tolstoj al Teatro Biondo di Palermo.
1929	Gennaio: Al Teatro Valle con la regia di Pietro Sharoff e Tatiana Pavlova debutta <i>L'Uragano</i> ⁶ , di Aleksandr N. Ostrowskij. Febbraio: Al teatro Valle di Roma debutta <i>Mirra Efros</i> ⁷ di Jacob Gordin, con la regia di Tatiana Pavlova. Renato Simoni tesse lodi entusiastiche nella sua cronaca allo spettacolo ⁸ .
1930	Gabriele d'Annunzio scrive pubblicamente una lettera di lode a Tatiana Pavlova. Nasce la Corporazione del teatro, dove confluiscono la <i>Federazione industriali dello spettacolo</i> e la <i>Federazione lavoratori dello spettacolo</i> , rappresentanti dell'EIAR, della SIAE e dell' <i>Istituto Luce</i> .
1931	Tatiana Pavlova collabora con Anton Giulio Bragaglia per <i>La ronda di notte</i> di Giulio Cesare Viola, di cui Bragaglia sarà regista. Agosto: La compagnia della Pavlova viene indicata da alcuni critici come possibile modello per superare la crisi artistico-organizzativa in cui sembrano versare molte compagnie. Novembre: Vladimir Nemirovič-Dànčenko arriva come maestro per la Compagnia di Tatiana Pavlova, che era già preparata per questo incontro. Novembre: Al Teatro Vittorio Emanuele di Torino debutta <i>Il valore della vita</i> ⁹ di Vladimir Nemirovič-Dànčenko, regia di Vladimir Nemirovič-Dànčenko. Dicembre: Tatiana Pavlova mette in scena <i>Oltre oceano</i> di Gordin; Enrico Rocca recensendo lo spettacolo usa per la prima volta la parola <i>regia</i> in Italia. ¹⁰
1932	Gennaio: Nemirovič-Dànčenko arriva con la compagnia Pavlova al Teatro Di Valle di Roma con <i>Il valore della vita</i> . ¹¹ La Pavlova chiama Guido Salvini ad allestire <i>La locandiera</i> ¹² di Goldoni.
1933	Gennaio: Al teatro Odeon di Milano debutta <i>Il giardino dei ciliegi</i> ¹³ di

⁴ *La scala* di Rosso di San Secondo, regia di Tatiana Pavlova, debutto il 16 novembre 1925 al Teatro Olimpia di Milano.

⁵ *Resurrezione* di Lev Tolstoj, riduzione di Lucio Ridenti e Sergio Strenkowski, regia di Tatiana Pavlova, debutto il 27 ottobre 1928 al Teatro Biondo di Palermo. *Resurrezione* è lo spartiacque nella teatrografia della Pavlova, appare qualcosa in più, un'attenzione, una cura dello spettacolo che consacrano la maturità artistica di una figura che fino ad ora era persa legata al fasto dell'esoticità.

⁶ *L'Uragano* di Aleksandr N. Ostrowskij, regia di Pietro Sharoff, scene e costumi di Leonid Brailovsky, debutto il 31 gennaio 1929 al Teatro Valle di Roma.

⁷ *Mirra Efros* di Jacob Gordin, regia di Tatiana Pavlova, scene di Leonid Brailovsky, debutto il 26 febbraio 1929 al Teatro Filodrammatici di Milano.

⁸ Renato Simoni, *Mirra Efros Commedia in 4 atti di G. Gordin*, «Il corriere della sera», 27 febbraio 1929.

⁹ *Il valore della vita* di Vladimir I. Nemirovič-Dànčenko, regia di Nemirovič-Dànčenko, debutto il 10 novembre 1931 al Teatro Vittorio Emanuele di Torino.

¹⁰ Non è un caso che il neologismo venga coniato per la Pavlova proprio negli anni in cui la programmaticità e il rilievo dei suoi spettacoli stava tracciando una netta linea di demarcazione nella geografia teatrale italiana. Tatiana Pavlova sta tentando in quegli anni di collegarsi in rapporto dialettico con quello che sta accadendo in Italia e il recente passaggio della regia straniera.

¹¹ La base tecnicamente ineccepibile della Compagnia di Tatiana Pavlova era il presupposto affinché il lavoro del regista funzionasse pienamente. Dànčenko lo nota subito rallegrandosi di trovare un gruppo di attori già predisposti dalla Pavlova al modello russo.

¹² *La locandiera* di Carlo Goldoni, regia di Guido Salvini, scene di Giorgio Abkhasi, Costumi di Titina Rota, debutto il 13 gennaio 1932 al Teatro Argentina di Roma.

	Anton Pavlovič Čechov, regia di Vladimir Nemirovič-Dànčenko. Successivamente lo spettacolo sarà a Roma al Teatro Argentina dal 14 al 16 marzo, poi a Trieste al Teatro Verdi dal 10 al 15 aprile. Arturo Toscanini al termine della rappresentazione milanese sale sul palco per lodare «la perfetta orchestrazione» della compagnia.
1934	Maggio: In un articolo per «La lettura» Tatiana Pavlova espone i suoi metodi registici. La concezione di una regia come <i>metodo, disciplina ed arte indipendente</i> . Agosto: Tatiana Pavlova recita nel film <i>La signora di tutti</i> di Max Ophüls. Il 16 agosto 1934 <i>La signora di tutti</i> viene proiettato alla II Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Ottobre: In un'intervista di Alberto Casella, Tatiana Pavlova confessa il suo essere stata sempre <i>regista</i> prima che <i>attrice</i> . ¹⁴
1935	E' del 4 ottobre 1935 il Decreto legge che, sopprimendo la Regia Scuola di recitazione "Eleonora Duse" di Roma, crea la nuova Accademia d'Arte Nazionale Drammatica. Amministrativamente la Regia Accademia nasceva quindi da un ramo della vecchia Scuola di Santa Cecilia, dove d'Amico già insegnava storia del teatro. Tatiana Pavlova è chiamata da Silvio d'Amico a tenere la prima cattedra di regia in Italia nella neo-nata Accademia d'Arte Nazionale Drammatica. Nasce l'Ispettorato del Teatro, trasformato un anno dopo in Direzione generale del teatro. ¹⁵
1937	20 giugno 1937: Debutta in Piazza della Chiesa di San Nicolò a Padova il <i>Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore</i> ¹⁶ di Aa.Vv, a cura di Silvio d'Amico, con la regia di Tatiana Pavlova e scene di Virgilio Marchi. ¹⁷ Tatiana Pavlova sposa Nino d'Arma, gerarca fascista.
1938	Aprile: Comincia il dissidio tra Tatiana Pavlova e Silvio d'Amico. La Pavlova viene allontanata dall'Accademia per un apparente motivo di mancanza di disciplina.
1940	Dopo due anni di assenza dalle scene italiane Tatiana Pavlova è nel cast della <i>Maria Maddalena</i> con la regia di Corrado Pavolini.
1946	Tatiana Pavlova è chiamata da Luchino Visconti ad interpretare Amanda in <i>Zoo di vetro</i> di Tennessee Williams.

¹³ *Il giardino dei ciliegi* di Anton Pavlovič Čechov, regia di Vladimir Nemirovič-Dànčenko, scene di Nicola Benois e Georgij K. Loukomsckij, costumi di Titina Rota, debutto il 19 gennaio 1933 al Teatro Odeon di Milano.

¹⁴ Alberto Casella, *Tatiana Pavlova "regista"*, in «Comœdia», n°10, ottobre 1934.

¹⁵ Cambia il volto dell'organizzazione teatrale italiana: da questo momento in poi sarà, infatti, impossibile fare teatro senza aver a che fare con le istituzioni pubbliche. Negli anni Trenta c'è un definitivo declassamento della vecchia famiglia d'arte, l'assetto cambia definitivamente lasciando posto al regime delle sovvenzioni e a quello che Meldolesi ha definito "attore funzionale".

¹⁶ *Il Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore* di Aa.Vv., a cura di Silvio d'Amico, regia di Tatiana Pavlova, scene di Virgilio Marchi, debutto il 20 giugno 1937 nella Piazza della chiesa di San Nicolò a Padova.

¹⁷ Al termine del suo secondo anno di vita L'Accademia d'Arte Nazionale Drammatica propone questo suo primo grande spettacolo in occasione delle celebrazioni giottesche a Padova. L'intento di D'Amico è contribuire alla rinascita del dramma sacro che costituì uno dei principali temi della sua poetica teatrale e di cui *La rappresentazione di Santa Uliva*, realizzata da Copeau al Maggio Fiorentino del 1933, aveva rappresentato il momento più significativo.

1949	Tatiana Pavlova forma nuovamente una propria compagnia e mette in scena <i>La lunga notte di Medea</i> di Corrado Alvaro, collaborando di nuovo con Giorgio De Chirico per le scene e costumi.
1950	Giorgio De Chirico è lo scenografo de <i>Il cane del giardiniere</i> con la regia di Tatiana Pavlova.
1951	Terminata la recita del <i>Mulatto</i> di Hughes, Tatiana Pavlova si presenta alla ribalta del Teatro Quirino di Roma polemizzando con tutta la critica romana, primo fra tutti Silvio d'Amico.
1952	La Pavlova riceve l'invito da parte del Maestro Francesco Siciliani per realizzare, come regista, la messinscena de <i>La dama di picche</i> di Čajkovskij, opera d'apertura della stagione invernale del Teatro Comunale di Firenze. La Pavlova intraprende così il percorso nella regia lirica.
1953	Ha inizio la sua collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano, quando cura la regia di <i>Boris Godunov</i> di M. Musorgskij, con scene di Nikolaj Benua.
1954	La Pavlova è nuovamente alla Scala come regista dell' <i>Eugenio Onegin</i> di P. Čajkovskij, scene di <u>Aleksandr Nikolaevič Benua</u> .
1955	Tatiana Pavlova, chiamata da Sergio Pugliese, inizia la sua attività come regista di teatro per la televisione.
1963	Scrive la sua autobiografia.
1975	Il 7 novembre Tatiana Pavlova muore a Grottaferrata (Rm).