

IL TEATRO

Delle quattro novità italiane arrivate nei teatri di Roma, L'ora della fantasia di Anna Bonacci ha ritrovato anche fra il pubblico dell'Eliseo un successo lieto, se non proprio frenetico come a Parigi; Processo di famiglia di Diego Fabbri e Il pellicano ribelle di Enrico Bassano hanno ottenuto consensi più tranquilli, benché cordiali; infine Le donne dell'uomo di Gennaro Pistilli è stata apertamente disertata dal pubblico, al punto da provocare la chiusura del Piccolo Teatro della Città di Roma che la aveva messa in scena.

Cominciamo dall'ultima, che a nostro avviso (e non soltanto nostro: i critici migliori salvo uno hanno mostrato di considerarla con particolare attenzione) non è affatto, delle quattro, la meno significativa. Pare che fra le cause della disgrazia, speriamo momentanea, del Piccolo Teatro presso le superiori Autorità, figurino anche la spregiudicatezza sessuale di questa commedia: né da un tal punto di vista ci metteremo a difenderla noi, che dalle ostentazioni invereconde siamo sempre stati infastiditi ed offesi, e certo anche nel caso presente avremmo fatto volentieri a meno di certe inutili crudeltà. Ma vogliamo anche ridire quanto ci sembri strano — in una società che assiste senza batter ciglio all'esibizione dei più sconci doppi sensi di tanti comici rivistaioli, e a quelle forme di vera e propria prostituzione in cui si risolve l'offerta di certe nudità appunto nella rivista — che tutti i pudori si risvegliano quando si tratti di giudicare un'opera concepita sul piano dell'arte.

Perché questo è fuor di dubbio: che il Pistilli sia uno scrittore. E' possibile che la commedia manchi, in parole povere, d'una architettura efficiente: così stramba appare l'avventura del suo stralunato protagonista, un piccolo e ozioso giornalista sperduto fra i viavai d'un lurido angoletto napoletano, a vagheggiare fra sé e sé il ricordo di una ragazza morta, uccisa dal padre come peccatrice e incestuosa; mentre son lì a contenderselo un'amante matura e facoltosa, una servetta ingenua, e una volitiva ragazza (la quale ultima pagherà infine con la vita la sua ostinazione a sposarsi quell'uomo per qualunque prezzo, compreso il ricatto e il crimine). Ma è un fatto che il Pistilli, in-

torno all'ideale vagabondaggio del suo incongruente eroe, ha profuso a piene mani i colori più accesi, in una serie di figure e figurette tutte genuine, tutte attinte a una quantità d'aspetti dell'eterno mistero d'una inesplorata Napoli, ed espresse in una parlata che, dal dialetto, reca alla lingua uno straordinario sapore e vigore. In conclusione la commedia, messa puntualmente in scena da Orazio Costa sopra lo sfondo d'un delizioso collage di Titina De Filippo, e recitata dallo Sbraglia, dal Pilotto, dalla Borboni, dalla Miserocchi e compagni con una straordinaria vivacità, avrebbe potuto incontrare, in un paese di più evoluta civiltà teatrale, una sorte migliore.

Tutt'all'opposto di questa commedia, che procede a stratonni, il Processo di famiglia di Diego Fabbri, diviso in due da una sola pausa, ha un primo tempo compatto, avvincente, applauditissimo, contro un secondo piuttosto incerto, prolisso, sbandato. Nel primo si pone, e si comincia a sviluppare, il « processo »: sei personaggi in cerca d'un figlio: la madre adottiva (brava donna in fondo) col suo savio e condiscendente marito; la madre vera (una donna leggera) con l'uomo che poi l'ha sposata; il padre vero (un ex vitaiolo) con la gentildonna che ora è sua moglie. Tutti vogliono, o accettano, o comunque reclamano, il bambino; ma ciascuno per un suo proprio egoismo, carnale o ideale che sia. E quindi nessuno ne è degno, nessuno lo avrà: durante l'ultima loro disputa il piccolo sfugge ai contendenti, corre fuori dall'uscio di casa, precipita nella tromba dell'ascensore, e muore. E' la soluzione voluta, per cui evidentemente l'autore ha scritto il dramma. Ma dopo la serrata, persuasiva dialettica del primo tempo, a questa conclusione si giunge con qualche sforzatura; conclusione, appunto, « voluta », anziché scaturita da un'intima necessità e fatalità. E purtroppo quella sorta di solenne, religioso coro finale che vuol darle un senso, sembra insistere su toni d'una esteriore verbosità. Peccato: perché il dramma, vigorosamente impostato, e condotto con felice vibrazione per oltre una metà, ha, e come, una ragione d'essere, una parola da annunciare. Bene accolto tuttavia; anche in grazia dell'eccellente esecuzione datane all'Eliseo dalla Stabile mi-

lanese di Via Manzoni, da parte della Brignone, del Mauri, e soprattutto d'un Benassi che di rado aveva trovato accenti così umani.

Anche nel Pellicano di Enrico Bassano si riprende il tema, sempre attuale, dei rapporti tra figli e genitori. Qui ci sono un ragazzo e una ragazza che, estranei alla schiva rudezza d'un padre misantropo, si erano rifugiati fino a ieri nell'affetto d'una mamma giovane, pura, amica; e, lei morta, nel culto della sua memoria. Ma un triste giorno hanno scoperto, dal solito documento epistolare, che quella cara mamma era stata adultera: che cosa faranno allora i due, per salvare a se stessi gli ultimi residui dell'immagine accarezzata? Accuseranno il padre d'essere stato lui, con la sua ispida indifferenza, a respingere la moglie, senza nemmeno accorgersi del peccato in cui essa aveva cercato rifugio. E all'accusa il padre non resisterà, cadrà letteralmente folgorato sul suo tavolo da lavoro; lasciando ai figli la loro convinzione. Ma non al pubblico: l'ombra dello sventurato, grazie a un espediente scenico d'estrema ingenuità, riapparirà a confessarsi agli spettatori: egli aveva sempre saputo; e, appunto per serbare intatta ai figli l'immagine della madre, aveva taciuto. L'espediente è stato accettato dal pubblico, del resto già assai ben disposto dalla saggia condotta dei tre atti precedenti; e il dramma coi suoi bravi interpreti — Renzo Ricci padre, Eva Magni figlia — ha avuto la sua messe d'applausi. Noi confesseremo tuttavia che le nostre predilezioni sono per il Bassano più lieve, e gentilmente fantasioso, conosciuto in altre commedie.

Rimarrebbe da parlare dell'Orchestra della fantasia, che un anno addietro abbiamo visto annunciare da Lemarchand sul Figaro Littéraire con lo strano titolo: « L'Heure éblouissante » de Mad. Anna Bonacci, dialogue d'Henri Jeanson. Sino allora, avevamo creduto che cose del genere non accadessero se non al cinema: come pensare a una commedia, poniamo, di Goldoni, con dialogo di Carlo Gozzi? o a una di Giacosa, con dialogo di Pirandello?

A ogni modo, qualunque sia stata la causa o concausa del diuturno successo parigino (traduttore? riduttore? seducentissime interpreti?), l'edizione italiana della commedia, ancorché egregiamente presentata dalla Pagnani, dalla Villi, da Carlo Ninchi e dal Tieri, non ci ha molto persuaso. Partita da uno spunto che la moderna pochade

ha già tratto molte volte dall'antica novellistica — una moglie, per sottrarsi al programmato abbraccio d'un estraneo, si fa sostituire da un'altra donna; ma questa va a finire col marito della prima, la quale invece si ritrova regolarmente fra le braccia dell'estraneo — pareva che l'autrice avesse inteso esprimerne un senso suo: facendo attingere, a ciascuna delle due donne, la sua « ora della fantasia »: scoperta dell'ignoto, approdo a un mondo nuovo, desiderosamente intravisto ma non conosciuto mai. Senonché l'intenzione è rimasta intenzione; e la posciadina non è essenzialmente uscita dalle formule più risapute. Il che d'altra parte non poteva dispiacere al pubblico consueto: che anche a Roma, dal linguaggio originario della Bonacci, l'ha accettato contento.

Dovremmo poi accennare al repertorio straniero: riprese e novità. E quanto ai Fratelli Karamazov, riportati sulle scene nella riduzione fattane quasi mezzo secolo addietro da Copeau e Croué, i bene informati hanno deplorato, ma vedi un po', che i riduttori non siano riusciti a condensare nei loro quattro atti tutto il contenuto delle millecinquecento pagine del romanzo: per esempio, il discorso del Grande Inquisitore, o l'avventura diabolica di Ivan, o la storia della ragazzina innamorata di Aliosa e via dicendo. Riserve sulla cui puerilità non accade di insistere, solo che ci si contenti di accettare il dramma per quello che è: e cioè un'opera a sé, scritta da Copeau e Croué assumendo, con estrema abilità e ammirabile potenza di concentrazione, i caratteri che Dostoevskij ha dato ai suoi personaggi, e facendoli necessariamente esprimere in un dialogo nuovo. Convien dire che gli attori della già citata Stabile milanese, la Brignone (Grusenka), il Benassi (Karamazov), il Santuccio, il Salerno, il Montemurri e il lodatissimo Mauri (rispettivamente Dmitri, Ivan, Aliosa e Smerdiakov), ne hanno dato una interpretazione meritamente applaudita.

Forse, alcuni di essi ci son piaciuti un poco meno nell'Allodola di Anouilh: ennesima ripresa del dramma di Giovanna d'Arco, la quale in Francia pare sia stata salutata come una professione finalmente fidente del disperatissimo autore. A noi sembra che, nel risolvere con scarsa originalità motivi arcisfruttati da certi suoi predecessori (Shaw, Maulnier, perfino Anderson), e concludendoli con una sorta di

postuma glorificazione, Anouilh abbia inteso ribadire una volta di più la sua beffarda, feroce derisione delle menzogne di una umanità irrimediabilmente guasta e corrotta.

E ci si lasci passare sotto silenzio quel Tartufo di Molière che sempre nella stessa compagnia Gianni Santuccio, sospesi momentaneamente i suoi compiti d'attore per assumere l'ufficio del regista, si è studiato con grandissimo amore di far accettare

a un pubblico italiano d'oggi; praticamente puntando sopra un'interpretazione personale, tutta cupidigia e lascivia, di Memo Benassi protagonista. Il male che, dal punto di vista estetico, pensiamo di questo falso capolavoro, l'abbiamo esposto e motivato in troppe altre occasioni, perché ci bisogni di tornarvi sopra anche in questa: contentiamoci di registrare il suo ritrovato successo di pubblico.

SILVIO D'AMICO

IL CINEMA

Ogni anno, come del resto è sempre avvenuto, dacché l'industria cinematografica esiste, vediamo spuntare, sul cartellone invernale dei nuovi film italiani e forestieri, due, tre titoli che dichiarano il soggetto storico. Il campo è vasto; dalla storia recente e cioè ottocentesca e del primo novecento, a quella, addirittura, biblica. Questo tipo di spettacoli che, generalmente, il buongustaio sdegnava, deve pur avere i suoi affezionati, dacché resiste gloriosamente all'assalto dei vari neorealismi, del giallo o nero, del western, e persino delle ragazze in technicolor. E proprio in questi giorni, assistendo alla proiezione di una qualunque *Regina vergine*, la crimevole variazione della eterna biografia di Elisabetta, ci veniva da riflettere sui motivi che stanno alla base del gusto popolare per questo genere piuttosto squalificato; e, in definitiva, sulla legittimità di questo gusto.

Il film storico ha, naturalmente, una storia, una vita, una nascita: la quale ultima non può certo prescindere dall'esempio illustre, anzi illustrissimo, del teatro storico, tanto è vero che a tutt'oggi vediamo registi di prim'ordine cimentarsi con i Giulio Cesare, gli Amleto, i Faust. Da questo teatro alla storia romanzata è breve il passo, ed ecco altrettante e più facili tentazioni per il cinema. In effetti vediamo che il film storico coincide addirittura coll'invenzione dei Fratelli Lumière: se siamo bene informati già nel 1897 si produssero film che s'intitolavano, proprio in Francia, *L'assassinio del Duca di Guisa*, *Faust*, *Robespierre*. Quel che saranno stati questi lavori non è dato oggi constatare: ma, così a un dipresso, possiamo immaginare che l'evocazione del Duca di Guisa o di Robespierre non sarà

stata più approssimativa di quella del contemporaneo *Letto distratto* o del *Duello alla pistola*. Bisogna arrivare fin circa il 1913, a *Cabiria*, al primo *Quo vadis*, a *Gli ultimi giorni di Pompei* e simili, per vedere il problema del film storico affrontato e risolto nel senso confusamente spettacolare che tuttora gli è attribuito. Erano i tempi che all'invenzione dei primi piani e delle carrellate sembrarono corrispondere magicamente i pletorici bizantinismi dannunziani e le pseudo raffinatezze del San Sebastiano e della Morte Profumata. Finché, nel '16, i movimenti di masse in costume e i truculenti colpi di mano di *Intolerance*, parvero raggiungere una potenza e persino una audacia così nuove da trovar la strada di una trionfale popolarità. In questo senso *Intolerance* scoprì il meccanismo dell'«arrivano i nostri», che mosse all'applauso irrefrenabile le platee di *Robin Hood* e del *Ladro di Bagdad*. Erano applausi meritati?

Dopo, il film storico s'incamminò decisamente verso l'impresa industriale di tipo americano, impersonata da quel Cecil De Mille che, in bianco o a colori, non ha ancor cessato di svillaneggiarlo e mistificarlo. E se rimane e rimarrà, nelle cine-teche, il documento prezioso dell'*Enrico V*, questo capolavoro più critico che narrativo sulla miniatura tre o quattrocentesca, vediamo che mancano, in questi ultimi anni, persino le accorte e spiritose fumisterie che — tramite Laforgue, Shaw, Giraudoux — erano un tempo fornite da registi scaltri e fantasiosi cui non sdegnava unirsi, quando ne aveva voglia, l'elegantissimo René Clair. Si ebbero così certi prodotti assai gradevoli, del tutto teatrali, che s'inserivano, tanto per