

occhi di chiunque. Ma quell'Angelo è ricco di sugo umano, e il suo disegno — per l'epoca e l'autore — è di un bel coraggio: senz'aver lievido di gigante, s'accampa sulla vicenda, e la domina con una sorta di velenosa sbavatura che meraviglia e intorpidisce.

Più scoperto può apparire invece il disegno del duca, facili i suoi giochi, grossolani i suoi intrighi, grotteschi i suoi atteggiamenti. E invece questo duca è personaggio di prim'ordine, solo occorre saperlo giustamente lievitare. Attorno a questi due protagonisti di così diversa struttura, appare una bella schiera di altri personaggi, tutti giudiziosamente prospettati, con gli immancabili «clowns» ai quali sono affidate le «entrate comiche» sì care a Shakespeare e al suo pubblico, e, pare, anche alla sua interessata regina. Un mosaico, quest'opera. V'è il tragico, e il granguignolesco, e lo scherno macabro, e gli smaccati scherzi comici, e il romanzesco e l'intrigo senza ritegno e le «tirate», e le pene d'amore, e, tutto insieme, il Teatro. V'è il Teatro, ch'è specchio di tutti i tempi. Le risultanze morali di Misura per misura, valide nel secolo elisabettiano, sono validissime ancor oggi, nel pieno del secolo di altre Elisabette. Sotto certi aspetti, quest'opera sembra satanicamente suggerita dai nostri tempi. Con questa sola differenza: otterrebbe un certo «placet», se scritta oggi, la proiezione scenica della condotta di Angelo?

Misura per misura, così come finalmente è apparso sulle scene italiane, s'è rivelato spettacolo più che ragguardevole. Il testo — interpretato senza tagli né arbitrii da Luigi Squarzina — ha trovato sul palcoscenico di ridotte dimensioni del nostro Stabile una sicura struttura, un'acuta illuminazione, una sottile indagine esplorativa d'ogni personaggio, e, infine, una vasta e resistente accli-

matazione nei confini di un clima elisabettiano intelligentemente creato e accortamente mantenuto radunato su ogni scena e attorno ad ogni personaggio.

La condotta della vicenda, pur nell'intrico delle svolte, è sì chiara da non ammettere altra illuminazione di quella di un grande rispetto alla sua chiarezza. Questo ha fatto Squarzina, e queste sono le prime doti dello spettacolo. Le scene, molte, create da Polidori con magnifico stile e originale visione, sono passate rapidissime sotto gli occhi del pubblico, come pagine vive di un grande libro sfogliato; e i costumi bellissimi di Maria De Matteis, e le musiche inedite, sugose, sensibilissime di Angelo Musco, hanno definito lo spettacolo con apporti preziosi.

Ad impersonare il duca Vincenzo è stato chiamato Renzo Ricci, ed il grande interprete (già creatore di illustri e vibranti eroi scespiriani, quali Amleto, Otello, Lear) ha composto un personaggio di altissimo livello, sia sotto l'aspetto umano che sotto quello artistico. Enrico Maria Salerno ha scavato profondamente il suo Angelo, con intelligenza e sensibilità vive, e Valeria Valeri ha offerto una gamma di sentimenti squisitamente femminili alla sua Isabella. Franco Parenti ha fatto di Lucio uno strumento personalissimo di comicità e di umorismo, e Bianca Galvan, Gino Bardellini, Osvaldo Ruggieri, Gianni Pincherle, Gastone Moschin, Renzo Palmer, Ada Vaschetti, Luigi Carubbi, hanno composto un vivido e mosso affresco umano.

A tre secoli e mezzo dalla sua prima apparizione sulle scene inglesi, Measure for measure si è fatto applaudire il 23 dicembre 1957 — segnare questa data per la storia del teatro scespiriano in Italia — dal pubblico di Genova (Italy).

Enrico Bassano



★ Al Teatro Stabile della Città di Torino la Compagnia del teatro stesso, il 26 dicembre 1957, ha rappresentato la commedia in tre atti e ventisei quadri di Joseph Hayes «Ore disperate», traduzione di Luciano Losi e Gianrenzo Morleo. L'autore ha tratto la commedia, come aveva già ricavato il film, dal suo primo romanzo «The desperate hours», tradotto anche in Italia. Il film fu diretto da William Wyler, con Humphrey Bogart e Fredric March. La commedia fu rappresentata il 18 aprile 1955, all'Ethel Barrymore Theatre di New York, con Paul Newlan, nella parte del nostro Sanipoli. La regia al Teatro Stabile di Torino è di Gianfranco De Bosio; la scena girevole di Mischa Scandella.

Sin dal momento in cui fu allineato con gli altri titoli sul cartellone del Teatro Stabile, *Ore disperate* di J. Hayes attirò su di sé i maggiori sospetti; la sua inclusione dapprima non prevista suscitò dubbi giustificati da preoccupazioni non trascurabili. Che la linea del repertorio si definisse come ricerca di spettacoli che agitassero motivi «attuali» per meglio servire a impegnare la reattività del pubblico, non poteva certo voler dire che il maggior mordente, giustamente aspicato da tutti, potesse essere soltanto al livello epidermico, più formale che sostanziale. Il fatto che la storia di *Ore disperate* già la si era potuta conoscere al cinema, incarnata da interpreti indubbiamente ottimi, pareva dichiarare esaurita la nostra curiosità in proposito (quella «storia» del resto, anche nel film, era apparsa soltanto come l'occasione per un cimento interpretativo). Il sospetto, dunque, che la scelta fosse suggerita da considerazioni esteriori, per la facile gestione di un linguaggio imme-

diato, o che fosse avvenuta per sfruttare gli echi residui di un successo, non era del tutto inconsistente; anche se era troppo severo e, forse, permaloso.

Non si riusciva, soprattutto, a vedere la necessità che un testo del genere venisse accolto da un teatro, al quale le stesse caratteristiche economiche, etiche, impongono un criterio di scelta rigoroso. *Ore desperate* è uno di quei testi la cui matrice più autentica — la sola valevole — è negli studi hollywoodiani: se non vengono direttamente da quelle parti, presto o tardi lì vanno a finire, perché quella è la sede per cui sono stati pensati. Alla convenzionalità dei tipi e delle situazioni, alla convenzionalità senza risorse di stile del linguaggio — convenzionalità tanto più cercata in quanto ci si vuole rivolgere al pubblico più largo — tocca in definitiva alla fotografia (alla possibilità che questa possiede di dare peso ed efficacia ai dettagli e di scandire mediante una loro successione il tempo prolungato di una tensione psicologica) di conferire una verità: la verità appunto delle cose fotografate, così precise che non possono essere reali.

Ma il teatro le sue suggestioni le affida inevitabilmente alla parola, alla forza delle immagini, alla dinamica di un dialogo (non ha la possibilità « fisica » di fare altrimenti): le sue verità vengono dall'interno dei fatti, sono una loro interpretazione assai più che esserne la descrizione; il dettaglio veristico spesso può essere calcolato approssimativamente, ma la intonazione di una frase, la sua sincerità, la sua forza quelle sì debbono essere autentiche.

A queste osservazioni gli intelligenti animatori dello « Stabile » torinese hanno replicato ma senza respingerle. D'accordo sulla qualità, mediocre, del testo, sui limiti angusti entro cui costringeva la inventiva, eppure... Visti in trasparenza certe situazioni e certi

motivi, che sul copione non andavano più in là di una descrizione standardizzata, parevano arricchirsi di echi più profondi, entro cui venivano trascinati i riflessi di problemi e di sentimenti più complessi. In fondo questi personaggi, con tanta convenzionalità radunati e definiti (sono un po' il « digest » di tutta una letteratura tipicamente americana, della disperazione e della violenza, in cui confluiscono in parti uguali il filone « western » e quello del « gangsterismo »), messi così alle corde, compressi in quello spazio ed in quell'ossessione del tempo, avrebbero potuto spremere da se stessi qualche succo di un'autentica disperazione, nient'affatto aliena da certo ingranaggio proprio di quella società.

Perché tanto accanimento, esasperato, assurdo, da parte del bandito? E più ancora che contro la polizia, contro la quiete borghese di quella famiglia in cui è piombato all'improvviso con i suoi due compagni evasi? E perché, ancora, quella paura da parte del padre, quella evidente sensazione di sentirsi lui e i suoi familiari l'impotente bersaglio al centro di una gara di violenza tra la legge e i fuorilegge, quasi a testimoniare che una difesa meccanica di certi valori ha sopraffatto e finito con il rendere inoperosi quei valori stessi? Al di là di un esercizio di pura tecnica, regolato sui toni scabrosi della brutalità, queste avrebbero dovuto essere le domande che, trascurate dall'autore, il regista dell'edizione italiana era tentato di assumersi o di avvertire almeno, anche se ad esse — con quel testo — difficilmente avrebbe potuto dare una risposta esauriente. Non è la prima volta che un copione confezionato con materiali convenzionali viene riscattato in sede di spettacolo dal peso dei sentimenti immessivi dagli attori: ciò che è accaduto, ad esempio, la scorsa stagione al *Cappello pieno di*

*pioggia*. Sono tracciati drammatici che tocca agli attori di « riempire » di una certa dose di verità, che li renda credibili. D'altra parte i realizzatori italiani di *Ore desperate*, proponendosi questo trattamento particolare delle possibilità del testo, si ripromettevano esplicitamente di lavorare a questo approfondimento stando al sicuro entro un successo già collaudato, muovendo in tal modo anche alla scoperta e alla sollecitazione di certe zone del pubblico sorde e diffidenti verso un teatro troppo impegnato.

Stando così le cose, e cioè oscillando la valutazione del testo fra questi sospetti legittimi e alcune interessanti ipotesi di soluzione, non meno legittime, non c'era che da aspettare la pratica realizzazione dello spettacolo per controllare in concreto la validità di un esperimento operato sfruttando con buone intenzioni materiali un po' ambigue. Lo spettacolo c'è stato, allestito da De Bosio come sempre con un puntiglio estremo e con profusione di intelligenza: e ha dimostrato che avevano ragione i sospettosi. Non che sia brutto, povero di risorse, vuoto di attrattive: tutt'altro. Lo spettatore ha parecchia materia per far lavorare la propria curiosità e i propri impulsi emotivi; ma in concreto lo spettacolo ha detto che la convenzionalità di quel racconto in teatro nemmeno la bravura degli attori la può riscattare.

E sì che fra loro ve ne sono di eccellenti: la ossessiva e sadica aggressività del « cervello » del gangster è stata rappresentata da Sanipoli con robusta sicurezza di atteggiamenti e di toni e altrettanto ottime sono apparse le realizzazioni che Rissone, Vannucchi e Cesco Ferro hanno rispettivamente dato della primitiva brutalità di Robish, della risentita sensibilità del giovane Griffin e del drammatico imbarazzo — un embrione di dilemma morale — dell'ufficiale di polizia. Meno sicuro e meno convincente il « set-

tore » familiare: Ferrari, la Cei e i loro due giovani collaboratori hanno precipitato spesso i loro slanci in un patetico troppo smaccato e dolciastro, davvero inadatto al clima del dramma. Diligente, e ben collocata, la definizione dei personaggi di contorno in cui erano impegnati il Rebergiani, il Cortese, l'Esposito, il De Toma, l'Aprà; simpaticamente rifinite le caratterizzazioni portate dalla Sammarco e dal Butarelli. In movimento sulla imponente costruzione scenica montata da Scandella su di un palcoscenico girevole, tutti questi attori hanno saputo reggere a quel complicato gioco di insieme che era nelle richieste del copione.

In fondo si è trattato di una macchina carica di ingranaggi complicati (molti dei quali servono essi stessi da effetto) che ha funzionato puntualmente. Ma nel ritmo incalzante del suo funzionamento sono rimaste decisamente sacrificate quelle possibilità di scavo che il regista in sede teorica si riprometteva: le domande sulle più segrete ragioni che avrebbero potuto animare quei personaggi lasciati allo stato di una convenzionale indicazione sono rimaste senza risposta.

Alla tensione psicologica, alla concentrazione sull'effetto del particolare interpretativo, che sono le sole forze di questo tipo di spettacolo, è stata sostituita la complessità dei movimenti, una moltiplicazione di dettagli che, per quanto mirante a ottenere una ricostruzione veristica, è risultata dispersiva. La messa a punto di una costruzione così macchinosa ha assorbito le migliori energie del regista.

Non lo vogliamo negare: forse un sondaggio in questa direzione dei gusti del pubblico andava fatto, i suoi risultati partecipando anch'essi alla ricerca e alla definizione di un moderno linguaggio drammatico. Adesso sappiamo che, con simile materia prima, il tentativo non va più ripetuto.

Giorgio Guzzotti



## ACHARD-PATATA TRENT'ANNI DOPO

Al Teatro Nuovo di Milano, l'11 dicembre 1957, la Compagnia diretta da Gino Cervi ha rappresentato la commedia in tre atti di Marcel Achard: « Patata ». Regia di Gino Cervi.

■ L'ultimo Achard di *Patata* è un astuto geniale autore di teatro che si è dedicato con sagace attenzione allo studio di un tipo. Voleva forse il Nostro rievocare la commedia di carattere? Ce ne viene il sospetto, perché, considerando a ritroso ogni sua opera, si scorge il progressivo diradare di quelle lievitazioni liriche che ai primi anni quelle opere raccomandavano, ed un cercare di dar consistenza ai personaggi, collocandoli in una definita linea costruttiva. Giudicare dal raffronto fra il *Jean de la Lune* e questo *Patata* i trent'anni intercorsi, di questo scrittore sempre presente, incline alle influenze, se non alle mode, ci pare un modo d'indagine troppo sommario. Marcel Achard non è personalità facilmente afferrabile: si preserva sempre una giustificazione di sortita. Il suo teatro vive fra l'ironia e la malinconia; ha punti d'evasione ed altri dove invece si raprende. E' teatro anche di prestigiosità fantastica: ricordate *Il corsaro*? E a momenti di estetismo aristocratico vede avvicinare altri di clownistica innocenza: rammentate *Voulez vous jouer avec moi*. Se, ora, avanzando di età e di esperienza, tenta la via del carattere, vuol dire che sta soggiacendo a nuova ten-

tazione. Anche la mutevolezza, in lui, può essere virtù.

Che cosa è questo *Patata* (il titolo francese è *Patate* ed è più finemente sfumato) che occupa di sé l'intera commedia? Un uomo di rozza e cordiale generosità, ricco di idee, ma al quale manca la capacità di organizzarle al fine del successo. E che si è fatto una famiglia, prendendosi una moglie che maternamente lo lascia fare; ed adottando, in maniera davvero singolare, una bambina che noi conosciamo alle soglie della giovinezza. Poiché *Patata* vive di funambolismi finanziari, quando è alle strette ricorre ad un amico. Questi *deve* aiutarlo in quanto, per prima cosa, ha per moglie una donna che *Patata* avrebbe potuto sposare; poi perché ha fatto fortuna, ghermendo all'invenzione del nostro protagonista ciò che poteva fruttare: tant'è che è ricco e riverito. I rapporti fra i due sono un continuo accostarsi e sfuggirsi; un rammentare ognuno quello che giova a piegar l'altro. Su una situazione ed un personaggio siffatti, Achard impianta la commedia che è un giustificato e progressivo scattare di sorprese. Veniamo a sapere al primo atto che la figlia, che raggiunge *Patata* quando questi chiede soccorso all'amico, dell'amico è amante, anche se giovanissima. Al secondo, della rivelazione si impadronisce *Patata* che vuol finalmente rivalersi sul corruttore, fargli pagare tutto ciò che da lui ha subito, anche in passato. Questa esasperata volontà di giustizia, che ha le parvenze del ricatto, disarmerà per quella che è la costante della natura sua. La ragazza, che ha dimostrato per tutto il lavoro una acerba immoralità, ricupererà un coetaneo in desiosa attesa, per una fuga riparatrice. E *Patata*, che non gliel'ha fatta a vendicarsi, a sopraffare per una