

anno

ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

Direttore: **UMBERTO FRUGIUELE**
Condirettore: **IGNAZIO FRUGIUELE**

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO
Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

Maschere
Roma
Febbraio 1952

LA STAGIONE TORINESE

h4
TORINO, febbraio

Il Teatro stabile di Torino ha inaugurato l'attuale stagione con una opera di Vitaliano Brancati, il *Don Giovanni involontario*, che può considerarsi quasi una novità, essendo stata rappresentata per poche sere, nella primavera del 1943, a Roma, nel Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia. La commedia si riallaccia a tutte quelle opere (romanzi e drammi) composti prima del '45, nelle quali lo scrittore assume un atteggiamento critico nei confronti della società di allora, e in particolare verso quella siciliana. La satira di costume, una, se non la maggiore componente della personalità di Brancati, apparenta questa commedia al romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, composto appunto due anni prima. Qualcuno ha voluto parlare del *Don Giovanni involontario* come di una delle più belle commedie che siano state scritte in Italia dalla guerra ad oggi. Ma, in realtà, questa opera, non solo si rivela fiacca e noiosa, ma persino banale nella costruzione drammatica; nell'ultimo atto l'autore introduce la solita scena del giudizio finale con diavoli ed angeli.

In verità il *Don Giovanni involontario* del Brancati non ha nulla a che fare con quelli della tradizione europea, da Tirso De Molina a Molière, da Azorin fino a G. B. Shaw. Questo *Don Giovanni* è una rappresentazione satirica dell'uomo siciliano (ed italiano in genere), che, oppresso dal mito di un gallismo e di una virilità da quattro

soldi, ne subisce la necessità, ed è costretto, per il suo conformismo, a farsene interprete e attore. Tema oltremodo interessante, che, se tenuto sul piano del costume, poteva darci una satira viva e spumeggiante. Come vivo e barocco è il primo atto della commedia, tutto intrecciato su questo filo conduttore, dove si avverte il miglior Brancati, quello che ci ha dato poi *Il bell'Antonio* e *Paolo il caldo*. Anche qui alcune parti sono inutili e ormai appassite: ad esempio, certe annotazioni che vorrebbero essere di critica sociale, come quelle contenute nella scena del marito che proclama la sua fede in Federico Nietzsche e in una vita eroica, paiono esangui e senza forza.

Ma nel secondo atto, quando il protagonista, già maturo, s'innamora, sposa, e poi abbandona la giovanissima moglie, roso da una violenta gelosia, e nel terzo atto, quando, durante il sogno, è giudicato dagli angeli e dai diavoli, e vede sfilarsi dinanzi le donne che durante la giovinezza aveva amate e abbandonate, la commedia cade miseramente: non si avverte alcuna tensione drammatica. L'autore probabilmente voleva descrivere la triste parabola di questi uomini « terrestri », legati al mito del gallismo, superficiali, annoiati e tristi, che sentono la morte avvicinarsi senza aver vissuto, che sentono la vita sfuggire in piccoli atti senza alcun valore, che perdono la gioia di un amore profondo e continuo. Ma non vi è riuscito, è rimasto alla crosta, alla superficie, talvol-

ta, e raramente scendendo nel tessuto dei protagonisti, operando nel loro interno, nel dramma oscuro e violento della loro esistenza. Il *Don Giovanni involontario* è un'opera che, a nostro giudizio, non era necessario riesumare. Essa è non solo inutile, ma anche diseducativa. La satira del costume scivola spesso nel licenzioso, nel turpiloquio, tanto più condannabile, quanto più appare gratuito e senza significato.

Così proprio la funzione di un Teatro stabile, che è quella di avvicinare lo spettatore alle opere drammatiche, di educarlo sul piano dell'impegno civile e culturale, di portare un contributo alla storia del teatro contemporaneo, è snaturata.

D'altra parte la stessa regia di Gianfranco De Bosio non ha colto il nucleo più autentico dell'opera di Brancati. Partendo infatti dalla considerazione che il teatro di Brancati presenta due aspetti ben differenti, da un lato una corposità realistica, dall'altro una libertà fantastica che ricrea la realtà in funzione di precisi fini ideali, polemici e critici Gianfranco De Bosio ha pensato che l'unica soluzione interpretativa possibile fosse, com'egli stesso ha dichiarato, « la nota tecnica dell'estraniamento, caratteristica ad esempio del *cabaret*, la quale consiste nel fatto che l'autore presenta il personaggio senza restarne però completamente coinvolto ».

In tal modo, senza accorgersene, Gianfranco De Bosio è caduto nella rivistina, lasciandosi sfuggire quel sempre presente fondo amaro e triste dell'opera di Brancati. E tutti gli attori, ad eccezione di

Franco Parenti, che intuitivamente ha compreso la parte, sono scivolati nell'errore del regista: da Renzo Giovanpietro a Giulio Oppi, a Annamaria Bottini, a Gianna Giachetti Duane non si sono sollevati da una decorosa mediocrità.



La seconda opera data dal Teatro stabile nel mese di gennaio è *J. B.* di Archibald Mac Leish, uno fra i più significativi poeti cattolici americani, autore di alcune opere drammatiche e radiofoniche.

Archibald Mac Leish è stato durante il « New Deal » e la seconda guerra mondiale uno degli intellettuali americani più impegnati sia sul piano culturale che su quello politico. Antifascista e radicale, quasi anticipando i nostri cattolici di sinistra, fu nominato nel 1939 da Franklin Delano Roosevelt bibliotecario del Congresso. Nel '42 divenne vice-direttore dell'Ufficio delle Informazioni di guerra e nel '44 assistente del Segretario di Stato.

In questo intellettuale cattolico si sente affiorare tutto un mondo di crisi e d'incertezza, nel quale facilmente si colgono i motivi della ricerca kierkegaardiana. Anche *J. B.*, scritto nel dopoguerra, respira questa particolare atmosfera, e si rivela estremamente interessante, perché, abbandonate certe tematiche sociali, affronta uno degli episodi più attuali del Vecchio Testamento, e precisamente il dramma di Giobbe. Storia, questa, attuale proprio perché in Giobbe rivivono tutti gli uomini sofferenti e disgraziati, colpiti dalla sfortuna, innocenti e spesso privi anche di colpe.

« Perché, si domanda Giobbe, perché, si domanda J. B., il Signore mi punisce per peccati che non ho commesso, perché disperde i miei averi, uccide i miei figli, allontana mia moglie, mi copre il corpo di piaghe? Nel dramma di Mac Leish il Signore e il Demonio sono due « guitti » di teatro, che, invece di condurre l'azione, come nel Vecchio Testamento, assistono a questa vicenda, impersonando il bene e il male, commentando l'azione scenica, discutendo l'uno con l'altro le disgrazie di J. B., recitando a tratti, quasi a legare passato e presente, i versetti del Libro di Giobbe.

J. B. è un borghese americano, ricco e felice; una famiglia numerosa e una giovane moglie circondano questo uomo timorato e pio, che ama il Signore e lo prega con tutta l'anima. Egli pensa che il bene ricevuto non sia frutto del caso o della fortuna, ma conseguenza della sua fede in Dio, ricompensa del suo stato di grazia.

Ma il diavolo dice a Dio nella Bibbia (e lo ripete il clown nel dramma): « Stendi un po' la tua mano e tocca quel ch'egli possiede e vedrai se non dirà male di te in faccia ». Il Signore accetta; poco a poco Giobbe, questo Giobbe di oggi, perderà i figliuoli ed i beni, diverrà un corpo pustoloso e disgustante. Ma, pur nell'immenso dolore, non riuscirà a maledire Dio, e cercherà con accanimento la colpa che — secondo lui — deve aver meritato tanta disgrazia e tali castighi.

Qui s'inserisce il motivo più interessante dell'opera, il dialogo, la discussione fra i due « guitti », che rappresentano il Demonio e il Si-

gnore. Il Demonio (raffigurazione moderna del male e della superbia dell'uomo, del razionalismo e dello storicismo contemporanei), spera sino all'ultimo che J. B. in un empito d'ira rinneghi il suo Signore. Nell'ultima scena, i tre amici biblici, qui divenuti tre becchini, un prete, un medico e una specie di rivoluzionario, cercano ciascuno di convertirlo alla propria verità: il medico affermando che il peccato è un fenomeno psico-analitico, il rivoluzionario dicendo che solo attraverso la storia l'uomo si riscatta e raggiunge la verità, e il prete sostenendo che il peccato è nell'uomo, è nell'uomo caduto, è nella sua esistenza, e che l'esistenza stessa dell'uomo porta con sé ciecamente la fortuna e la disgrazia. J. B. sembra accettare la spiegazione del sacerdote.

Poi, in un moto di fede violenta sente l'infinita grandezza di Dio e grida: « Ho parlato senza capire, di prodigi che mi sfuggono e che non conosco. Io avevo udito Te solo con le mie orecchie... ma ora i miei occhi Ti hanno visto. Perciò aborro me stesso e mi pento ».

Il dramma, presentato per la prima volta in Italia a San Miniato nel 1958, è dunque imperniato sul problema della giustizia divina, e Franco Parenti, marxista ortodosso, l'ha messo in scena per un fine ben comprensibile: per sfruttare drammaticamente la figura del diavolo, per cercare di distruggere il « mito » cattolico, l'assurdità di un Dio buono e misericordioso e nello stesso tempo « ingiusto » verso gli innocenti. Ma il sofisma è vecchio quanto il mondo: se non bastasse il Vecchio Testamento, sarebbe sufficiente ri-

leggere la prima de *Le serate di Pietroburgo* di Joseph De Maistre, per comprendere appieno il significato del problema e la sua facile risoluzione.

« Ogni uomo — dice ad esempio lo scrittore savoiano — in quanto uomo, è soggetto a tutte le disgrazie dell'umanità; la legge è generale; dunque non è ingiusta ». Oppure: « I mali di ogni specie piovono su tutto il genere umano come i proiettili su un esercito, senza alcuna distinzione di persona ». Ma non è qui il luogo per una discussione filosofica.

Vorremmo piuttosto far notare che il *J.B.* di Archibald Mac Leish, fatta eccezione per alcune scene, manca di progressione drammatica, è statico, cade spesso nella pura disquisizione metafisica o in un canto spiegato, in una verbosità ossessionante, che rivela chiaramente come l'autore sia più poeta che uomo di teatro.

Franco Parenti ha sfruttato con intelligenza le scene più fantastiche del testo, come l'inizio del primo atto, con i due « guitti » che discutono di Giobbe e poi scelgono le loro parti, e come i quadri dove essi intervengono nell'azione commentando e discutendo, offrendo una regia di derivazione brechtiana, quasi a sottolineare un particolare impegno culturale.

Ma se, malgrado alcune eccessive sforzature, sia nel delineare i personaggi, sia nel caricare la già carica e verbosa vicenda, la regia del Parenti è parsa degna di considerazione, al contrario la scenografia di Gianni Polidori, di un'originalità voluta e senza gusto, e la musica di Sergio Liberovici, banale e inutile, sono sembrate stonate.

Il Parenti è stato anche un attore validissimo nella parte del diavolo, come Gualtiero Rizzi lo è stato in quella del Signore, Renzo Giovanpietro in quella di J.B. e Gianna Giachetti Duane nel personaggio di Sara.



Oltre lo Stabile esistono a Torino, come dicevamo prima, due altri « piccoli teatri », sorti in questi anni per iniziativa di alcuni giovani, in salette di settanta o ottanta posti, riprendendo la formula dei teatrini sperimentali di Parigi.

Il « Teatro delle dieci », arrivato alla sua quarta stagione, ha presentato in questo ultimo autunno *Aspettando Godot* di Samuel Beckett e quattro atti unici di René De Obaldia, sviluppando coerentemente una certa linea di ricerca e di studio che si può ritrovare in tutta la sua attività. Da Ionesco a Adamov, da Beckett a Campanile, il regista Massimo Scaglione e i suoi autori hanno rivolto la loro attenzione a quel filone drammatico che conduce alle estreme conseguenze il discorso iniziato dal nostro Pirandello, attraverso un contrappunto disperato sui temi dell'assurdo da un lato e attraverso una satira violenta e impietosa contro il linguaggio e gli atteggiamenti conformisti della borghesia e del mondo di oggi.

Ma, ritornando all'ultimo spettacolo, i quattro atti unici di René De Obaldia, *L'azoto*, rappresentato in « prima » mondiale, *Virginia*, *Edoardo* e *Agrippina*, *Il gran visir*, è sembrato che questa satira non solo non avesse la forza e la lucidità di quella di Ionesco, ma che cadesse spesso in un confor-

mismo dell'anticonformismo. Ma tant'è! Basta che un autore sia di lingua francese, sia tendenzialmente di sinistra, ed abbia avuto un qualche successo nelle conventicole d'oltr'alpe, per meritarsi subito l'attenzione di noi italiani, inguaribili provinciali.

Questi atti unici toccano infatti i temi del militarismo, del matrimonio e del classico « triangolo » borghese, attaccando non solo gli atteggiamenti conformisti di una certa società, ma anche quei « pregiudizi » come il senso del dovere civile e la religione, che sono e saranno principi e verità sempre attuali e indistruttibili. Ma, come si osservava prima, questo attacco è condotto coi moduli troppo facili e scontati, e non solo non spinge al riso, ma suscita al massimo un sorriso di commiserazione. Si può cogliere qua e là qualche spunto felice, come, ad esempio, in *Edoardo* e *Carolina* - satira dell'intellettuale esistenzialista - qualche battuta acuta e brillante; troppo poco però per dare un giudizio positivo.

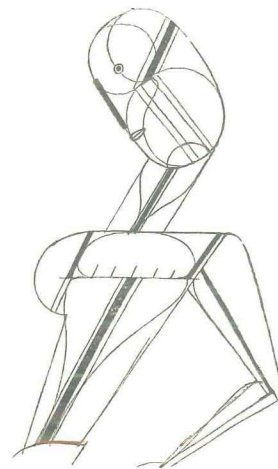
Se l'autore è sembrato un Ionesco in sedicesimo, degno di poca considerazione, il regista e gli attori, fra i quali Carla Torrero, Elena Magoia, Luciano Donalisio e Franco Alpestre, hanno al contrario offerto uno spettacolo delizioso, che, pur nei limiti del piccolo palcoscenico e dell'esile testo drammatico, è apparso omogeneo ed organico.

L'altro teatrino stabile, il « Teatro dell'Officina », diretto da Italo Alfaro, dopo due stagioni che chiameremo sperimentali, condotte senza una seria direzione culturale, ha assunto quest'anno un impegno ben preciso; non vogliamo sapere

se per convinzione del regista o per un obbligo politico imposto dai finanziatori.

Sta di fatto che l'attuale stagione, iniziata con la ripresa di uno spettacolo dedicato alle poesie e alle canzoni di Bertolt Brecht, è continuata con *Accadde a Irkutsk* di Aleeksej Arbuzov, opera prescelta dall'Urss per il Festival delle Nazioni di Parigi, e proseguirà con *Le violette* di Georges Schééhadié, un libanese di lingua francese, un pacifista e antimilitarista di ben chiare tendenze ideologiche. Di *Accadde a Irkutsk* si parla ampiamente in altra parte di questo fascicolo.

Alfredo Cattabiani



Mezza figura astratta di profilo (1923)

PIRANDELLO MANOMESSO

Il più clamoroso fra i recenti spettacoli pirandelliani (ai quali dedicheremo nel prossimo numero un ampio esame) è stato quello allestito da Vittorio Gassman: Questa sera si recita a soggetto.

Il testo pirandelliano è stato adattato, rielaborato, farcito, cioè manomesso dall'attore, il quale ha giustificato il suo intervento richiamandosi a un'affermazione del drammaturgo siciliano.

« Il Teatro — ha scritto Luigi Pirandello — non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il Teatro vuole questi rimaneggiamenti, e se n'è giovato incessantemente in tutte le epoche ch'era più vivo. Il suo testo resta integro per chi se lo vorrà rileggere in casa, per sua cultura; chi vorrà divertirsi andrà a teatro, dove gli sarà ripresentato mondo di tutte le parti vizze, rinnovato nelle espressioni più correnti, riadattato ai gusti dell'oggi ».

Ma può trovarsi in queste parole di Luigi Pirandello una giustificazione sufficiente alla manomissione di Vittorio Gassman? O l'attore non è partito da un giudizio troppo avventato e presuntuoso?

Infatti, egli ha evidentemente catalogato Questa sera si recita a soggetto tra le opere « antiche », lontane dai « gusti dell'oggi », bisognose di rinnovamento ecc. E proprio, per questa sua premessa criticamente infondata, lo spettacolo di Vittorio Gassman è riprovevole, anche se divertente. (Il « mattatore » ha inventato i pretesti che erano necessari al suo giuoco).

Il Teatro non è archeologia, siamo d'accordo. Ma, poiché Questa sera si recita a soggetto è un'opera tuttora viva, Vittorio Gassman, mettendola in scena, doveva ricordare anche che la regia non è vandalismo.

In Questa sera si recita a soggetto Vittorio Gassman cambia abiti e trucco sette volte, imitando con l'aiuto di altrettante maschere sette noti registi del nostro tempo: Orson Welles, Anton Giulio Bragaglia, Giorgio Strehler, Orazio Costa, Luchino Visconti, Renato Simoni, Jean-Louis Barrault.

Questo trasformismo di marca intellettualistica non ha alcun vero rapporto con l'opera di Luigi Pirandello; ma in sostanza dimostra soltanto quale profonda nostalgia l'attore conservi ancora del successo conseguito con una consimile operazione di alto « fregolismo » ne I Tromboni di Federico Zardi.