

Curatore:

Noemi Tiberio

Titolo ricerca:

Tairov in Italia

Periodici presi in esame:

“L’Ambrosiano” (aprile 1930)

“Comoedia” (anni 1919-1932)

“Controcorrente” (anni 1928-1932)

“Il Convegno” (anni 1920-1925)

“Corriere della Sera” (maggio 1930)

Cronache del Teatro di S. D’Amico (anni 1929-1955)

“Il Dramma” (anni 1928-1933)

“Gazzetta del Popolo” (aprile 1930)

“Il Giornale d’Italia” (maggio 1930)

“L’Italia” (maggio 1930)

“L’Italia Letteraria” (maggio 1930)

“L’Italie” (maggio 1930)

“Il Messaggero” (aprile-maggio 1930)

“La Nazione” (aprile-maggio 1930)

“Nuova Antologia” (1926-1930)

“Il Popolo d’Italia” (maggio 1930)

“Rivista di commedie” (1930)

“Scenario” (anni 1932-1933)

“Le Scimmie e lo specchio” (1926)

“Il Sole” (maggio 1930)

“La Stampa” (aprile 1930)

“Il Tevere” (maggio, 1930)

Trent’anni di cronaca drammatica di R. Simoni (1927-1932)

“La Tribuna” (aprile-maggio 1930)

Biblioteche:

Biblioteca Burcardo (Roma)

Biblioteca nazionale centrale di Roma

Titolo degli spettacoli presi in esame:1) *L’uragano*2) *Gioflè-Gioflà*3) *Il giorno e la notte*4) *L’amore sotto gli olmi*5) *Il negro***Tabella riassuntiva dei dati:**

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo spettacolo	Autore dell’articolo	Titolo dell’articolo
1924.07.10	Comoedia	Anno VI n. XIII		Enrico Cavacchioli	Nuove forme del Teatro in Russia: “Tairoff”
1924.12	Comoedia	Anno VI		Anton Giulio	Avanguardia

		n. XXIII-XXIV		Bragaglia	italiana e teatro russo
1926.09.20	Comoedia	Anno VIII n. IX		Giacomo Lwow	I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff
1927.07.12	La Tribuna			Silvio D'Amico	Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff (dal nostro inviato speciale)
1927.09.20	Comoedia	Anno IX n. IX		Alfred Mortier	Tendenze
1929.02.15	Comoedia	Anno XI n. II		Silvio D'Amico	Il credo di Tairof
1929.02.15	Comoedia	Anno XI n. II		Luigi Lozowick	La marionette di Alessandra Exter
1930.04.19	L'Ambrosiano				Tairof al « Teatro di Torino »
1930.04.19	La Stampa				Tairof al Teatro di Torino
1930.04.20-21	La Nazione				Il teatro russo di Tairoff al Teatro della Pergola
1930.04.22	La Stampa			a.d.c.	L'operetta di Lecocq
1930.04.24	La Stampa		L'uragano	f.b. (Francesco bernardelli)	Al Teatro di Torino: <i>L'Uragano</i> di Ostròvskij
1930.04.24	Gazzetta del Popolo		L'uragano Giroflè-Gioflà	Eugenio Bertuetti	“L'uragano” di Ostrowski nell'interpretazione di Tairof al « Torino »
1930.04.25	La Nazione				La Compagnia Tairoff alla Pergola
1930.04.26	Gazzetta del Popolo		Il giorno e la notte	Eugenio Bertuetti	“Il giorno e la notte” di Charles Lecocq al « Torino »
1930.04.27	Gazzetta del Popolo		Il negro	Eugenio Bertuetti	“Il negro”. Sette momenti di Eugenio O'Neill
1930.04.27-28	La Nazione				Alessandro Tairoff alla Pergola
1930.04.29	L'Ambrosiano		Il negro		« Il negro » al « Teatro di Torino »

					»
1930.04.29	Il Piccolo				Tairof al “Valle”
1930.04.29	La Nazione		L’uragano	e.d.f.	La Compagnia di A. Tairof ne “L’uragano” di Ostrovskij
1930.04.29	Il Messaggero				La Compagnia russa di Tairoff al Valle
1930.04.29	Il Tevere				La Compagnia Russa di Tairoff al Valle
1930.04.30	La Tribuna				L’opera d’Alessandro Tairof
1930.04.30	Il Messaggero				Il Teatro di Tairoff al Valle
1930.05.01	La Nazione		Il giorno e la notte		L’addio della Compagnia di A. Tairoff
1930.05.01	La Tribuna				Al Valle
1930.05.01	L’Italie				La troupe russe Tairoff au Valle
1930.05.01	Il Messaggero				Il debutto della Compagnia Tairoff al Valle
1930.05.01	Il Tevere				Il debutto del Teatro Russo diretto da Tairof al Valle
1930.05.02	La Tribuna				Tairoff e la sua compagnia al Valle
1930.05.02	Il Piccolo		L’uragano	g.t.	I Russi al Teatro Valle
1930.05.02	Il Messaggero		L’uragano		Tairof e la sua compagnia nell’ “Uragano” al Valle
1930.05.02	Il Tevere		L’uragano	Alberto Cecchi	“L’uragano” di Tairoff al teatro Valle
1930.05.03	L’Italie		L’uragano		Tairoff au Valle
1930.05.03	La Tribuna		L’uragano	Silvio D’Amico	“L’uragano” di Ostrowski
1930.05.03	Il Piccolo		Gioflè-Gioflà		“Gioflè-Gioflà” nell’interpretazione di Tairoff
1930.05.03	Il Messaggero		Gioflè-Gioflà		Gioflè-Gioflà al Valle
1930.05.03	Il Tevere		Gioflè-Gioflà	Alberto Cecchi	“Gioflé-Gioflà” di Charles Lecocq al Valle

1930.05.03	Il Tevere		Gioflè-Gioflà		Alessandro Tairoff al Circolo della Stampa Estera
1930.05.04	La Tribuna		Gioflè-Gioflà	Silvio D'Amico	Gioflè-Gioflà
1930.05.04	Il Giornale d'Italia		Gioflè-Gioflà	Luigi Antonelli	Tairoff al Teatro Valle
1930.05.04	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic-Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov
1930.05.04	L'Italia Letteraria		Il giorno e la notte, Gioflè-Gioflà, Il negro, L'uragano	Mario Gromo	Le recite del Kamerny
1930.05.04	Il Messaggero		Il negro		"Il negro" di E. O'Neill al Valle nell'interpretazione della Compagnia Tairov
1930.05.04-05	L'Italie		Gioflè-Gioflà		« Gioflè-Gioflà » au Valle
1930.05.05	Il Piccolo		Il negro Il giorno e la notte		"Il negro" di T. O'Neil La compagnia Tairov al Valle
1930.05.05	Il Tevere		Il negro	Alberto Cecchi	"Il negro" di Eugene O'Neill al teatro Valle
1930.05.05	Il Tevere		Il giorno e la notte	Corrado Pavolini (Vice)	"Il giorno e la notte"
1930.05.06	La Tribuna		Il negro	Silvio D'Amico	"Il negro" di Eugene O'Neill, al Valle
1930.05.07	Corriere della Sera		L'uragano	Renato Simoni	La Compagnia Tairovff [al Filodrammatici]
1930.05.07	Il Sole		L'uragano		La Compagnia Russa Tairovff al Filodrammatici
1930.05.08	Corriere della Sera		Gioflè-Gioflà		Il secondo spettacolo di Tairovff ai Filodrammatici
1930.05.08	Il Sole		Gioflè-Gioflà		Filodrammatici
1930.05.08	L'Ambrosiano		L'uragano	A.F.	La Compagnia Tairovff al Teatro Filodrammatici

1930.05.09	L'Italia		Il negro	g.m.	“I Russi” al Filodrammatici
1930.05.09	Corriere della Sera		Il negro		“Il negro” di O'Neill al Filodrammatici
1930.05.09	Il Sole		Il negro		Filodrammatici
1930.05.09	L'Ambrosiano		Gioflè-Gioflà	A.F.	“Gioflè-Gioflà” al Teatro Filodrammatici
1930.05.10	L'Italia		Il giorno e la notte		“Il giorno e la notte” al Filodrammatici
1930.05.10	Corriere della Sera		Il giorno e la notte		“Il giorno e la notte” di Lecocq al Filodrammatici
1930.05.10	Il Sole		Il giorno e la notte		Filodrammatici
1930.05.11	L'Italia		L'amore sotto gli olmi	g.m.	“I russi” al Filodrammatici
1930.05.11	L'Ambrosiano		Il giorno e la notte		I russi al « Filodrammatici »
1930.05.11	Corriere della Sera		L'amore sotto gli olmi		“L'amore sotto gli olmi” di O'Neill al Filodrammatici
1930.05.11	Il Sole		L'amore sotto gli olmi		Filodrammatici
1930.05.11	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic-Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov. II
1930.05.13	L'Ambrosiano		L'amore sotto gli olmi		“L'amore sotto gli olmi” di O'Neill al « Filodrammatici »
1930.05.15	Comoedia	Anno XII n. V		S. Tokarevich	Tairoff
1930.05.15	Rivista di commedie	n. LV	Il giorno e la notte, Gioflè-Gioflà, L'uragano		Da Pirandello a Tairov
1930.05.18	L'Italia Letteraria		L'amore sotto gli olmi, Il giorno e la notte, Gioflè-Gioflà, Il negro, L'uragano	Marco Ramperti	Tairof o le rivoluzioni inutili

Noemi Tiberio: Tairov in Italia. Presentazione dei materiali

Tairov, con il suo Teatro Kamerny di Mosca, giunge in Italia nell'aprile del 1930. L'immagine di Tairov, si è formata non solo grazie alla sua fama, ma anche all'eco della scena sia berlinese che parigina. Se, infatti, a Parigi, la sua messinscena della *Fedra*, ha entusiasmato, per le invenzioni formali, critici come Gemier, ha rappresentato una provocazione per personalità importanti come Antoine, il cui giudizio negativo arriva anche in Italia.

In Italia la conoscenza di Tairov si fa attraverso russi stabilitisi nel paese, pensiamo a Lwow o alla Resnevic-Signorelli, e a Tokarevic, di cui "Comoedia" pubblica un saggio ("Comoedia", maggio 1930).

Tra il 1924 e il 1926 si esprime il fronte avanguardista italiano su Tairov: del luglio 1924 è lo scritto di Cavacchioli su "Comoedia", quindi, del dicembre dello stesso anno e sulla stessa rivista, quello di Bragaglia, e del 1926 la pubblicazione di *Scenografia* di Gori, un volume sulla ricerca scenografica in generale a partire dai Greci, che dedica un'attenzione speciale a Tairov. Se Cavacchioli usa Tairov in quanto negazione di quella tradizione italiana legata alla commedia borghese, Bragaglia ne precisa la matrice italiana, il cui caposcuola è Marinetti. Bragaglia sostiene, infatti, l'influenza del futurismo italiano sull'avanguardia russa. In particolare, ritiene che la sua, di Bragaglia, "luce psicologica", abbia anticipato quella sperimentata da Tairov, recando una prova concreta, ovvero la data di uno spettacolo, in cui è stata per la prima volta applicata: il 1919, per la *Bella Addormentata* di Rosso di San Secondo, della compagnia Talli.

Di influenza italiana – di Ricciardi e Prampolini – parla anche Gori nel suo saggio.

Del luglio del 1927 è l'intervista, sempre dalle scene parigine, di D'Amico a Tairov – ripubblicata e leggermente rivista, su "Comoedia" del febbraio 1929, e che entrerà nel *Tramonto del grande attore* – la cui diagnosi sulla crisi del teatro europeo, così distante da quello russo, causa la reazione del corrispondente francese Mortier ("Comoedia", settembre 1927).

Venendo in Italia Tairov porta una serie eterogenea di spettacoli, che sono come la dimostrazione saggistica della sua poetica. Si passa, infatti, dall'*Uragano* di Ostrowski, il grande classico russo, alle operette di Lecocq, *Giroflè-Giroflà* e *Il giorno e la notte*, all'americano contemporaneo O'Neill, con *Il negro* e *L'amore sotto gli olmi*. Riscuotono consenso e qualche riserva, trovando, invece, un detrattore in Ramperti ("L'Italia letteraria").

Sono spettacoli intorno a cui la critica formula il suo discorso difensivo sulla non legittimità dell'uso del testo come pretesto per lo spettacolo ("Rivista di commedie", maggio 1930); il che sembra ovvio, in quanto Tairov è regista proprio in quel senso che trova in Italia una resistenza, ovvero del regista-autore. Vede, però, anche distinguersi alcune posizioni.

È il caso della messinscena dell'*Uragano*, su cui si hanno addirittura visioni diverse. Imprevedibilmente D'Amico – che preferisce questa versione a quella della Pavlova –, che è un anti-regista/autore, giudica lo spettacolo del regista russo come il caso riuscito di interpretazione di un testo e non creazione autonoma ("La Tribuna"). Simoni, da parte sua, giudica lo spettacolo di difficile comprensione a causa proprio del simbolismo scenico ma, parimenti, ne ammira l'espressione scenoplastica ("Corriere della sera"). Infine, c'è chi rimane sorpreso, vedendovi più che avanguardia, una recitazione vicina a Stanislavskij ("Il Piccolo").

Giroflè-Giroflà è lo spettacolo-simbolo dell'autonomia della scena, della centralità dell'azione e della drammaturgia dell'imprevisto: botole che si spalancano, pertiche, scale, una scena in movimento, quanto gli attori con le loro acrobazie da *clowns*. È la messinscena in cui viene riscontrata la tradizione della Commedia dell'Arte italiana ("Il Messaggero").

Tairov, in Italia, può dire, in un incontro pubblico, non solo che in generale i suoi attori discendono dai comici dell'Arte, ma può precisare: "dai *vostri* attori della Commedia dell'Arte". La rivisitazione di tale tradizione, insieme alla ricerca scenografica, sono i punti su cui si basa la linea russa che unisce Mejerchol'd, Vachtangov e Tairov, il quale ne diventa qui in Italia rappresentante.

MATERIALI

1924.07.10	Comoedia	Anno VI n. XIII		Enrico Cavacchioli	Nuove forme del Teatro in Russia: “Tairoff”
------------	----------	--------------------	--	-----------------------	--

Alcune delle *mises en scène* più interessanti, tentate in Russia in questi ultimi tempi, sono quelle che Tairoff, Mejerkold ed il Teatro d'arte del III Studio, hanno offerto alla discussione dei critici ed alla ammirazione dei pubblici più eterogenei della nuova capitale moscovita.

Fra i paesi d'Europa più notevoli in fatto di teatro, la Russia occupa certamente il posto d'avanguardia. Non perchè la produzione drammatica attraversi uno dei periodi più floridi, ma perchè per supplire proprio alla mancanza di un repertorio nuovo, lo spasimo di ricerca delle messe in scena ha cercato di sostituire nella sensibilità delle folle quello che gli autori non hanno più avuto la tranquillità di creare.

Ma mentre il fatto della messa in scena è da noi un fenomeno completamente non necessario, perchè siamo abituati ad affidarci in massima parte al caso ed alla virtù di improvvisazione dei nostri attori buoni o cattivi la funzione del *régisseur* in Russia ha una importanza di assoluto primo ordine.

Tutto quello che apparirà sul palcoscenico più o meno girante, tutto quello che alla curiosità del pubblico fornirà materia di soddisfazione, di ammirazione o di discussione, è il risultato di una somma di studi e di ricerche, che sintetizzano la fatica oltre che degli attori anche di un pittore, di un musicista, di un maestro di ballo, ecc.

L'opera d'arte, così come lo scrittore l'ha affidata ai suoi interpreti, sarebbe arida e informe senza la virtù di chiarificazione, di illustrazione, e di messa in luce, che il *régisseur* le offre per mezzo della propria soggettiva sensibilità.

Ora, le diverse tendenze di scuola si manifestano in tre diversi stili che andremo illustrando. Cominciamo con Tairoff. Il celebrato creatore del Kamerny, già rivelatosi per le sue innovazioni clamorose nel Teatro ambulante, con *Amlèto*, ed *Amore e Psiche*, proprio nell'epoca in cui Fuchs e Mejerkold combattevano la loro grande battaglia contro il teatro naturalistico, si è specializzato in un genere che vorremmo chiamare oltranzista.

Egli è l'inventore del gesto emotivo e della forma emotiva, che crede sieno la sintesi scenica, fuori della quale non esiste altra via di uscita per il teatro contemporaneo. Egli ha introdotto nelle sue messe in scena la musica, la danza, la pantomima, il canto, il numero di caffè concerto.

Tutte le commedie che si rappresentano al Kamerny hanno l'attrattiva di questa multipla collaborazione. Il colore delle scene ha una importanza notevole nel creare la suggestione che il dramma deve esercitare. I pittori più celebri lavorano a questa realizzazione, nella quale i tentativi più originali sono stati quelli di Alessandra Exter.

I lavori più notevoli messi in scena secondo le teorie costruttiviste e futuriste di Tairoff sono *Giulietta e Romeo* di Shakespeare, *Fedra*, *Il velo di Pierrette*, *La principessa Brambilla*, *Giroflè Giroflà*, *L'uomo che è stato giovedì*, *Salomè*, *Tamira Kifared*, *Il ventaglio*, ecc.

Le scene in tutti questi lavori sono « costruite » vale a dire sono solide. Per lo più sono costituite da impalcature e da praticabili che possono trasformarsi. Gli attori possono comparirvi a qualunque altezza, e recitare magari dal soffitto. Il giuoco delle luci è essenziale. Si hanno dei sipari condizionali, per intonare le diverse parti di un atto. Nell'*Uomo che è stato giovedì* tre ascensori funzionano contemporaneamente. Talvolta l'azione di un dramma si svolge pure simultanea in due scene diverse, e si fonde poi in un solo quadro. La sala del teatro è completamente all'oscuro. L'attore che si muove nel piccolo mondo fittizio voluto da Tairoff, deve essere uno studioso della

plastica, della ginnastica della scherma, dell'acrobatica, ed è giunto alla sua piena maturità di rappresentazione, perchè oltre alle infinite e quasi religiose prove del lavoro che si mette in scena, egli ha già frequentato per alcuni anni la scuola del teatro in cui recita.

I maggiori teatri di Mosca hanno dunque annessa una scuola di recitazione, un *atelier* nel quale si studiano le decorazioni delle scene ed i figurini dei personaggi, un *atelier* nel quale si eseguono le scene, un altro nel quale si confezionano i costumi. Ogni lavoro è prima provato in un piccolissimo palcoscenico sperimentale perfetto di luci, di trovate meccaniche, di scene. I personaggi fittizi vi sono rappresentati da *maquettes* che sono delle vere opere d'arte. E sui cartoni e sulle *maquettes* gli attori studiano il movimento preveduto, organico, armonico con l'ambiente in cui debbono muoversi.

A messa in scena avvenuta i modelli, i figurini, le *maquettes* vanno a far parte del museo del teatro, insieme ad un enorme materiale fotografico che passa agli archivi.

Uno dei problemi essenziali di Tairoff è quello della ricerca dell'atmosfera scenica. Questa – egli dice – può aiutare l'attore nella sua creazione o impedire quasi attivamente che i suoi piani possano essere eseguiti. Bisogna inoltre che lo spettatore non sia un testimone estraneo alla rappresentazione, ma sia una parte attiva nella rappresentazione dell'opera d'arte.

Secondo questi canoni principali Tairoff svolge un suo programma organico. Vi sono due verità, egli afferma; una è la verità della vita, l'altra è la verità artistica. Il teatro naturalistico è passato al di là della verità dell'arte o forse l'ha respinta scientemente. Da ciò deriva la tendenza nello spettatore di non dimenticarsi di essere a teatro quando veramente vi si trova. Egli ha sul palcoscenico una continuazione di quella vita che ha aderito fino a qualche momento prima alla sua esistenza.

Col nuovo teatro questo non dovrebbe più accadere. Il teatro verista è stato ucciso da una necessità spirituale. Ed in fondo, è stato sempre il peggior teatro. Non so in Italia che cosa potrebbero pensarne Marco Praga e tutti i sostenitori della commedia borghese. È un fatto che i tentativi dei *régisseurs* spalancano qui dei nuovi orizzonti per l'immaginazione degli uomini di teatro. Poichè è possibile di tutto realizzare, è possibile tutto immaginare. Il Kamerny per lo meno dà adito a questa realtà.

1924.12	Comoedia	Anno VI n. XXIII- XXIV		Anton Giulio Bragaglia	Avanguardia italiana e teatro russo
---------	----------	------------------------------	--	---------------------------	---

Il volume di Alexander Tairoff: « *Das Entfesselte Theater* » pubblicato da Gustavo Kiepenheuer, a Potsdam, e la esposizione teatrale contenuta nel Padiglione Russo della XIV Esposizione Internazionale di Venezia, possono insieme costituire per F. T. Marinetti e per i modernisti italiani, una soddisfazione certo, ed ora una prova anche da noi tangibile del potere d'influenza concesso all'arte estremista nostrana dalla fortuna all'estero. Quello che la critica da noi si è ostinatamente rifiutata di riconoscere, rappresenta appunto la ragione dell'interesse futurista italiano in Europa.

Mentre i grandi teatri moderni di tutto il mondo, segnano ormai l'esempio dato da Serge Diaghilew che primo ammise nel teatro i futuristi italiani e i cubisti francesi e spagnoli, la critica oggi dedica loro scritti importanti senza le pacchiane ironie dei nostri spiritosi e arciautenti censori. I quali reputano ad essi solo sia dato di osservare la stupidità delle *tournées* di chi riesce da noi a sfruttare la *réclame* futurista, nella perbenagine dell'amico Marinetti; ma non pertanto sanno distinguere il buono dalla zavorra.

In Germania e in Russia la critica invece sa ben distinguere la sostanza dalla mascherata polemica. Le arti dei Sovieti costituiscono la espressione di tal savia esamina e di questo ben sceverato assorbimento. Il famoso Teatro Kamerny non potrebbe esistere oggi, se non avesse

trovato le sue basi nel Futurismo italiano. Se nel modo di comporre lo spettacolo e nell'arte comica, Tairoff ricorda la Commedia dell'Arte, nell'allestimento dipende dai futuristi; mentre la sua *interpretazione psicologica cromatica luminosa* dei drammi, non è altro – permettete – che la mia *Luce Psicologica*, realizzata con la compagnia Talli per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano, con la « Bella Addormentata » di Rosso di San Secondo, nel 1919, e cioè un anno prima che Achille Ricciardi tentasse il « Teatro del Colore » e quindi alcuni anni prima dei Russi.

Infatti è interpretazione psicologica cromatica luminosa di un poema drammatico, precisamente ciò che io pubblicavo tanti anni fa e da non confondere con il dramma di *colori personaggi* ideato da Achille Ricciardi e che Trampolini ha rimpasticciato e contraffatto con l'idea dei suoi *attori gas*.

La famosa trovata delle scene costruite – cioè solide e non dipinte in prospettiva – nel modo che abbiamo praticato anche noi negli ultimi anni, e predicato molto tempo prima – come pure il famoso costruttivismo, non stupirà certo, ora, quegli che avesse veduto i « complessi plastici mobili » specie di teatrini plastici astrattisti che Giacomo Balla prima e subito dopo Fortunato Depero con gli allievi stessi del Balla, esposero nelle varie Mostre Futuriste al Corso Umberto e alla Galleria Futurista al Tritone aperta da Giuseppe Sprovieri che si è reso benemerito anche prima di noi in queste iniziative di propaganda delle idee artistiche moderne. Quei modellini di costruzioni plastiche, mobili luminose colorate, fatte di metalli vetro legno e cartone dipinto, erano embrionali e porchette come esecuzione, ma contenevano tutte le idee dei *palcoscenici polidimensionali* care a i futuristi d'oggi ed a quelli russi. Giacomo Balla ha preceduto tutti in queste scoperte. Tairoff conosce bene i Manifesti italiani, e, per quello che riguarda gli ascensori applicati alla scena di *L'uomo che è stato giovedì* egli conosce almeno quanto me i meccanismi greci....

D'altra parte i costumi di carta, usati dal régisseur Waktangoff, con le barbe canute fatte di fazzoletti legati alle orecchie come tante altre curiosità raccontateci dai viaggiatori e dai corrispondenti, sono costumi ben usati, per noi che li vedemmo or sono dieci anni nelle ideazioni di Balla e degli altri per le varie Piedigrotte Futuriste.

Così pure, le scuole teatrali ove si studia la ginnastica, la scherma e perfino l'acrobatica: l'attore che canta, suona, recita, balla, salta e fa l'arte d'ogni sorta d'attor comico, tragico e lirico, non è che l'attore improvvisatore tipo Scaramuccia, il maestro di Molière: Tiberio Fiorilli, napoletano, buono a far tutto con abilità e grazia. Che l'arte dei commedianti all'improvviso sia stata la più perfetta espressione dell'arte comica è moda finalmente comprendere, oltre che promulgare... Tairoff è dunque al corrente anche con le mode. Però noi pure, modestamente, richiamiamo da vari anni l'arte dei nostri antichi, come l'ideale perfezione.

D'altro canto le scene che si muovono durante l'azione mimica sono state ideate per primo da Alberto Bragaglia in una serie di articoli pubblicati nelle Cronache d'attualità (1919) tradotti anche in lingua tedesca. Queste scene dinamiche, applicate anche al Balletto « Il cabaret epilettico » di Marinetti in collaborazione col sottoscritto, stanno ora ispirando anche il Maestro Casavola, dedicatosi a musicare questa azione.

Non dico poi delle idee diverse, modernissime, cui pure accennò Achille Ricciardi nel caos geniale del suo libro sul « Teatro del Colore » e negli « Scritti Teatrali » che usciranno tra poco presso l'editore Godetti di Torino, con una mia prefazione. L'accenno fatto alla Luce Psicologica – sistema di atmosfere colorate a contenuto e servizio suggestivo dello stato d'animo poetico e com'esso mutevole – rappresenta infatti una parte della « szerische Atmosphaere » cercata da Tairoff; ma il gioco Ricciardiano di colori simultanei e interferenti, dati a costituire un dramma parallelo, nel dramma di parole, e ambedue espressivi sincronicamente dei sentimenti poetici, anche questo è contenuto in parte dalle teorie di Alessandro Tairoff. Ma anche questo fu detto dal povero Ricciardi fin dal 1909!

Le teorie dei futuristi, nelle diverse arti, sono nate in Russia per la propaganda fattavi personalmente da Marinetti e per il gigantesco lavoro di penetrazione con carta stampata, durato oltre dieci anni. È ben noto, poi, che i Russi viaggiano molto ed assimilano. Tanto hanno bene assimilato e viaggiato ancora, che, tornati tra noi con cose teatrali di nostro gusto trasformate nella

assimilazione, hanno goduto un successo formidabile in tutt'Europa. Sono ora dei veri maestri. E Alessandra Exter è oggi la pittrice teatrale più interessante che ci venga dalla Russia. Io ho veduto una cinquantina dei suoi grandi cartoni a colori. Una parte di questi sono stati esposti a Venezia. Ma Alessandra Exter ci è sempre simpatica e cara come una simpatica e cara cugina. Solo, non ci stupisce. Anche lei è sempre il nostro grande Boccioni, risolto, semplificato, reso pratico: ma Boccioni.

Tanti altri pittori, anche da noi, rifanno Boccioni: lo studiano ed evolvono, confessandosi allievi di quell'eccellente artista e tentando solo di sciogliere alcuni nodi del suo modo di vedere e di rappresentare, senza darsi l'aria degli inventori estetici. Alessandra Exter ha vissuto molto a Firenze e a Roma. È una donna intelligentissima e possiede, essendo semita, quelle abili virtù di intuito e di sottile comprensione, che ci fanno stimare tanti artisti della sua razza. Tairoff è quegli che per primo le concesse di realizzare le sue ideazioni. Questo régisseur possiede, del resto, il Ferdinandoff, di cui conosco alcuni elegantissimi costumi futuristi per « Adriana Lecouvreur »; lo Jakuloff autore di quelli pure graziosissimi di « Giroflè, Giroflà » e Alessandro Wesnin, che è, come gli altri, un fratello spirituale dei Panneggi, Giannattasio, Marchi, Paladini, Fornari ecc.

Noi del Teatro degli Indipendenti, da tredici anni scriviamo, parliamo e soprattutto realizziamo queste tendenze partite dal nostro stesso gruppo, che senza paura sostiene il Futurismo di Marinetti.

È fin dal 1916 che io cerco di portare lo spirito nuovo, tentandolo perfino al Cinema. Il Futurismo era nato appena tre anni prima. I films di Lucio d'Ambra che sei anni dopo parvero genialmente novatori – (il « Dottor Calligaris », film tedesco, si deve ancora proiettare, in Italia!) – erano ancora *in mente dei*. Lucio d'Ambra neanche ci pensava al cinematografo; ma se ne accorse in tempo per far contratti d'oro. Eran tempi favolosi davvero!

In quegli anni, sembra un secolo, il direttore di questo periodico, Umberto Fracchia, dirigeva l'unica bella rivista cinematografica pubblicata in Italia: « La penombra », e mi invitò a scrivere un articolo appunto sull'ideale « *Arcoscenico del mio cinematografo* ». però il mio amico comm. Emilio de Medio, mecenate in letteratura e cinematografo di alcune giovani personalità d'oggi, fu fortunato al punto di riprendere perfino il capitale rischiato... Un lattivendolo divenuto « monopolista » di films, ricordo ancora che mi guardò come fossi davvero matto poi che gli ebbi mostrato un film a bianco nero, realizzante alcune delle più facili ideologie pubblicate dai nostri giovanili proclami.

Fatto è che in queste origini sceniche estremiste, noi ritroviamo quelle della rivoluzione sovietistica, che è semplicemente la nostra rivolta di ragazzi. In quegli anni (1916) venivano a farmi visita allo stabilimento cinematografico, Serge de Diaghilew, Leonida Massine, Pablo Picasso e gli altri del Costanzi, che preparavano il primo trionfo romano dei Balletti Russi ai quali collaborarono Giacomo Balla, Fortunato Depero, Carlo Socrate ed altri italiani. In quegli stessi anni il conte Clavel collaborava con Fortunato Depero, per i nuovissimi Balli Plastici dati da questi al Teatro dei Piccoli, con musiche di Casella, Pratella, Malipiero, Respighi e Stravinsky. Leon Bakst era già grande e famoso, ma capiva che la strada era questa e trattava fin d'allora col mio amico Emidio de Medio, per realizzare con me un film d'avanguardia. I pittori di Diaghilew frequentavano i futuristi nostri: i suoi ballerini acquistavano i quadri di Boccioni e di Carrà. Le idee dei futuristi trovavano da influenzare in essi delle fantasia vergini, libere da vincoli sentimentali tradizionali. Le scenografie dei pittori russi francesi e spagnoli di Diaghilew, sono lì ancora a testimoniare, nelle *brochures* che conserviamo, la influenza portata fin da allora dalla pittura futurista italiana.

Negli anni successivi noi veniamo venire anche da Berlino a da Mosca, i risultati della propaganda marinettiana.

Se si volesse dare appena una occhiata da Belgrado, ov'è il Movimento « Zenit » che è un derivato futurista, ad Helsingfors ove si agita un movimento « costruttivista » che fonde alcune idee estetiche futuriste con altre derivate da altrove: da Cracovia dove le rivista « Zwrotnica » accentra i futuristi polacchi, ad Anversa ove « Het Overziet » raccoglie quelli fiamminghi; da Berlino ove attorno a « Der Sturm » di Walden fioriscono le tante scuole tedesche derivate dal futurismo, a

Bucarest, dove M. Janco pubblica « Contimpuranul » che è l'organo dei futuristi romeni; da Lione dove Malespine dà « Manometre » a Vienna ov'è L. Kassac che pubblica la rivista « Ma », in tutta l'Europa si verifica il fenomeno della influenza futurista che ora osserviamo per il teatro russo.

Ognuna di queste scuole ha assunto un nome di invenzione propria e differisce i particolari delle ideologie, da quelle dei futuristi, tanto, si capisce, per giustificare il proprio « ismo » e la propria bandiera.

Ma a chi sia informato veramente di queste complicate teoriche, non è difficile districar le matasse e ritrovar le fonti. È tale il caso di Tairoff sebbene questi sia stato un allievo di Meyerkold modernista a sua volta, ed a tempo insospetto.

Ad un critico paziente non sarebbe dunque difficile, coi confronti fotografici, ritrovar perfino le origini delle figure e delle architetture dei russi. Fonti del resto che non darebbero altro che la storia delle origini al loro stile, senza certo costituire plaghi di sorta. La genialità dei maestri di scena russi è nota, ammirata e riconosciuta. È soltanto ero che, come è avvenuto per secoli e secoli, ancora una volta l'arte italiana ha fatto scuola in tutto il mondo: ha avuto fascino per genti straniere, nelle nazioni più lontane. Fenomeno normale. Oggi dove i modernisti italiani non vengono chiamati, vengono almeno imitati. Se il Teatro « Art et Action » di Parigi – l'unico francese di vera avanguardia – chiama Martinetti e i futuristi, se lo « Svandovo » di Praga fa lo stesso, gli uomini di Stato russi addetti alle Arti considerano come personalità dominanti sull'orizzonte artistico italiano, soltanto i nomi più noti di noi modernisti. Per i russi il primo uomo della nazione italiana è Martinetti. Nella politica è Mussolini: ma la politica non c'entra in questo discorso. L'arte in Russia è considerata sublime e divina come presso i greci. Chi fa l'arte in modo eccezionale, è considerato superiore agli altri uomini: è quasi un semidio come nella Grecia antica. Un famoso cantante russo, che trionfa ancora, ha potuto nella sua vita uccidere tre persone – in tre fatti diversi avvenuti durante il regno dell'ultimo Zar – senza essere neanche arrestato. Questo in Italia fu possibile solo ai tempi di Roma papale, tempi grandi e lontani dai nostri che invece tengono l'arte negletta!

Tornando ai costumi di Alessandra Exter vogliamo mostrare ad esempio e per mera curiosità, anche due costumi ideati dai pittori futuristi Ivo Panneggi e Vinicio Paladini circa tre anni or sono, per alcune feste date da me qui a Roma, prima ancora che fondassi il Teatro degli Indipendenti. Da essi il lettore può rilevare quanta parentela corra tra gli italiani e i russi in questa arte di Stato sovietista. Ma, per finire, osserviamo ancora la famosa scenografia plastica. È nel 1923 che le realizzazioni estremisticamente più complete e raggiunte, sono state date dagli artisti russi, con l'abolizione della scena dipinta. Ma la realizzazione del concetto della scena costruita veniva data nel mio Teatro degli Indipendenti fin dal gennaio di quello stesso anno.

Noi non abbiamo mai esposto scene dipinte, ma sempre costruite fin dal primo spettacolo che portava « L'uomo dal fiore in bocca » di Pirandello, con case e oggetti volumetrici. Ci sia concesso dunque di rilevare come anche questa capitale istituzione russa, mentre deriva da principi dei modernisti nostri è stata da noi stessi realizzata in pieno. Essa per i suoi rapporti con l'attore, vuole rappresentare la più sostanziale riforma scenica portata dal Teatro Kamerny.

1926.09.20	Comoedia	Anno VIII n. IX		Giacomo Lwow	I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff
------------	----------	--------------------	--	-----------------	--

Una sera a Genova abbiamo parlato con alcuni amici del teatro russo. Abbiamo ricordato Tairoff ed il teatro Camerni da lui creato. Abbiamo discusso le audacissime messe in scena di quel teatro ultramoderno, che ha suscitato tante battaglie anche fuori della Russia: a Parigi, a Berlino, a Vienna.

E l'indomani arrivo a Livorno e trovo una busta con l'indirizzo scritto in cattivo italiano e col timbro: Sorrento. Apro la lettera; ecco cosa dice: « Siamo da un pezzo in Italia. Andiamo ora a Montecatini. Desideriamo tanto vedere la signora Tatiana e voi. Alessandro Tairoff ed Alice Coonen » (la moglie di Tairoff e prima attrice del teatro Camerni).

Pensai: « Succedono ancora i miracoli a questo mondo »; spedii un telegramma a Montecatini ed eccoci tutti e tre – la Coonen, il Tairoff ed io – seduti al tavolino di un caffè a Montecatini Alto, conversando con quella viva nervosità, che si sente sempre quando degli amici si incontrano dopo molti anni e hanno tanto da raccontarsi, che non sanno da dove cominciare. Io guardo la Coonen, il Tairoff. Sono cambiati poco. Solamente la neve ha argentato le tempie di Tairoff e qualche ruga fa comprendere quanto sia stata difficile la strada che ha percorso questo uomo che ha il volto di un antico romano.

Ricordo benissimo la prima apparizione del Tairoff a Mosca. Si festeggiava il celebre Teatro d'Arte nel decimo anniversario della sua vita con una solenne riunione nel teatro stesso. Una infinita sfilata di deputazioni, lunghi discorsi, abbracci; Kachmaninov, il celebre compositore, impossibilitato a presenziare, aveva composto un saluto che aveva affidato al celebre basso Chialiapin perché lo cantasse. Appena Chialiapin ebbe finito, esce un bel giovane sconosciuto e pronuncia un bellissimo discorso proprio da grande oratore, con voce fresca e metallica. Lo Stanislasky commosso gli stringe la mano e tutti si interessano per sapere chi è quel magnifico oratore. Uno di quelli che sanno tutto informa che il giovane ardente è il delegato del « Teatro ambulante » di Pietroburgo, il primo attore e direttore di questo teatro, un certo Tairoff.

Sono passati pochi anni e il Tairoff è stato invitato a Mosca come uno dei direttori del « Teatro libero », dove ha avuto un grande successo con la interessantissima messa in scena della pantomima di Schnitzler-Dorani: *Il velo di Pieretta*.

Quando il « Teatro libero » per cui gli impresari avevano speso in un anno più di un milione di rubli, cessò di funzionare, il Tairoff organizzò a Mosca il « Teatro Camerni ». Nel suo interessantissimo libro *Il diario di un régisseur* il Tairoff ricorda: « Per il teatro ci occorrevano tre cose: il locale, il denaro e la compagnia. Noi non avevamo né il primo, né il secondo, né la terza. Eppure il « Teatro Camerni » è stato creato! Come mai? È nato. Come nasce il mattino, come nasce la primavera, come è nata la creazione umana. Il teatro Camerni è stato creato proprio così con la logica dell'incomprensibile ». Ricordo perfettamente la prima recita del teatro: la sera del 14 dicembre 1924. Il Tairoff aveva provato per parecchi mesi *Sakuntala* di Kalidasa, con la quale andò in scena.

Da allora il teatro Camerni cominciò la sua travagliata vicenda di vittorie e sconfitte.

Il repertorio del teatro fu scelto ed esotico, ed anche eclettico: la leggenda indiana di Kalidasa e la *Fedra* di Racine, il mondo fantastico di Hoffmann (il Tairoff ha inscenato le novelle di Hoffmann: *La principessa Brambilla* e *Il signor Formica*) e *Salomè* di Oscar Wilde, il mistero di Claudel: *L'annonce faite à Marie*, e l'operetta *Giroflé-Girofla* di Lecocq, il lirismo di *Romeo e Giulietta* e l'urbanesimo di Chesterton (*L'uomo che fu Giovedì*), le commedie d'ambiente di Ostrovsky e la pantomima con l'arguta musica di Debussy, fino alla *Santa Giovanna* di Shaw. La tragedia e l'arlecchinata, il classicismo romantico da una parte e l'eccentricità dall'altra, queste sono le linee principali del teatro Camerni.

Tutti questi pensieri e ricordi sono passati nella mia memoria, appena vidi il Tairoff. E lo pregai di raccontarmi gli avvenimenti degli ultimi anni.

Il Tairoff subito si è messo a raccontare... La sua voce è rimasta armoniosa e forte insieme, il suo sorriso è veramente affascinante.

Ogni tanto la Coonen lo interrompe per fare una osservazione, per aggiungere qualche dettaglio. La Coonen è adesso una delle più grandi attrici della Russia. Ella ha cominciato nel

famoso Teatro d'Arte di Mosca sotto la guida di Stanislavsky e Nemirovitch-Dancenko, e poi è passata successivamente al Teatro Libero, e infine al Teatro Camerni, dove ha creato una galleria di figure fra le più interessanti e più celebri: Salomé, Fedra, Caterina nell'*Uragano* di Ostrovsky, Adriana Lecouvreur, Giulietta, Giovanna d'Arco e financo alcune parti da operetta. La Coonen possiede una bella voce e canta magnificamente.

L'autorevole critico tedesco Vederkop, benché alquanto avanguardista, ha scritto che dopo la Duse la Coonen è l'attrice tragica più interessante.

– Abbiamo vissuto dei giorni molto difficili – racconta il Tairoff. – Abbiamo sofferto il freddo e la fame, abbiamo provato e recitato nel teatro gelido. Eppure in questi tempi difficili abbiamo lavorato molto. Lavoriamo molto anche adesso. Il teatro d'oggi deve essere un teatro che penetra nell'anima umana profondamente. Il teatro d'oggi deve essere classico, romantico ed... eccentrico. Nelle nostre ricerche noi avevamo oltrepassato i periodi del Barocco e del Rococò col loro stile libero e con la loro dinamica spasmodica. Ma adesso la Rivoluzione ci ha portato al Rinascimento, alla grande tragedia, al puro classicismo da una parte e alla eccentricità dall'altra.

L'eccentricità è il portato dell'epoca delle macchine e dell'urbanesimo. Nel ritmo dell'eccentricità si sente il chiasso del movimento delle strade, dei treni, delle tranvie, dei music-halls, si sente il respiro del mostro fatto di ferro, di vetro e di cemento armato, vale a dire della grande città.

Poi il Tairoff mi spiega dettagliatamente le sue teorie sull'arte dell'attore e della messa in scena. Per il Tairoff tutto il teatro è nell'attore. Ma il direttore deve da monarca assoluto dirigere l'insieme. Tairoff ha introdotto nella messa in scena quello che egli stesso chiama il « costruttivismo ». Il costruttivismo – spiega il Tairoff – ha per iscopo di ottenere un *maximum* di movimento scenico spendendo un *minimum* di mezzi scenici. È lo sviluppo della semplificazione della messa in scena. L'attore d'oggi ha bisogno di muoversi con la massima libertà. Il corpo dell'attore ha tre misure e dunque anche egli ha bisogno della scatola del palcoscenico dove poter far agire tutto il suo corpo. L'azione scenica deve svolgersi non solo in linea orizzontale ma anche in linea verticale. E il Tairoff costruisce le scale con le piattaforme, divide il palcoscenico in molti piani. « Siamo costretti ad adoperare questo sistema – dice il Tairoff – perché per l'agilità del teatro nuovo le vecchie forme non sono sufficienti ». Per inscenare, ad esempio, *L'uomo che fu Giovedì*, che è la quintessenza dell'urbanesimo, il Tairoff creò il sistema degli ascensori, il pavimento che ad un tratto sale e la camera che si rovescia. Per un direttore ciò che più vale, secondo Tairoff, è sentire il ritmo della commedia e poi per così dire strumentare questo ritmo come fa il compositore di musica. Gli attori di Tairoff devono avere una tecnica universale: saper fare oggi la tragedia, domani l'arlecchinata, sapere ballare, fare la ginnastica, cantare...

Cominciamo a parlare del repertorio.

« L'anno passato ha avuto grande successo la commedia americana di O'Neill: *La scimmia pelosa*. Sono riuscito a far vedere la vita di un transatlantico dalla stiva al giardino d'inverno, con dei cambiamenti fulminei. Poi nel quadro che si svolge nel famoso Broadway, ha fatto recitare tutti gli esecutori con delle maschere uguali e con i movimenti come i passi del *fox-trott*. Questo trucco ha dato l'effetto della vita meccanica. *La scimmia pelosa* ha avuto moltissime repliche. Poi, volendo trovare una vera commedia della strada – continua il Tairoff – ho pregato il giovane scrittore Globa di scrivere una commedia sul film *Rosita*, che è stato proiettato anche in Italia, ed è riuscita una commedia piena di colore e di movimento. Per l'anno venturo prepariamo una *Antigone*, ma non quella di Sofocle, bensì quella del poeta tedesco Hasenclever. L'*Antigone* di Sofocle è troppo lontana da noi, i suoi eroi sono poco umani e troppo pesanti. L'*Antigone* di Hasenclever viceversa è una tragedia sociale molto più larga e più profonda della tragedia familiare antica. In questa nuova tragedia Antigone soffre per il popolo e lotta contro Creonte, che è dipinto come un piccolo ranocchio tiranno. Poi metterò in scena *Il drago di fuoco* di Benavente, una commedia russa del giovane drammaturgo Bulgacoff, e un'operetta: *Il cuore e la mano* di Lecocq ».

Il Tairoff amerebbe molto inscenare un lavoro italiano e lo sta cercando. Finora ha inscenato nel suo teatro due lavori italiani: *Il ventaglio* di Goldoni e *La cena delle beffe* di Sem Benelli. Il

Tairoff ha letto in francese *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo; gli abbiamo raccontato la trama delle altre commedie dell'autore siciliano ed egli è rimasto entusiasta e vuole rappresentare un lavoro di Rosso. Sarà il primo lavoro moderno italiano rappresentato in Russia. Finora laggiù non si è mai eseguito nessun lavoro italiano moderno, al contrario di quanto alcuni giornalisti italiani hanno erroneamente pubblicato. *Sei personaggi* di Pirandello sono tradotti, ma v'è stata la difficoltà della censura, che li trova « amorali » e finora non permette di rappresentarli.

La conversazione passa all'organizzazione dei teatri nella Russia odierna.

Il teatro in Russia è ritenuto avere una funzione sociale di primissima importanza. Lo Stato largamente aiuta i teatri. I teatri ex imperiali sono anche adesso gestiti direttamente dallo Stato. Gli altri teatri importanti, come il Teatro d'Arte con i suoi studi, e il teatro Camerni, che hanno anche il titolo di teatri dello Stato, sono esonerati da ogni imposta e non pagano nessun affitto per il locale e ricevono ricchi sussidi statali. Ad esempio il teatro Camerni per il decimo anniversario della sua esistenza ha avuto 50 mila rubli – quasi 300 mila lire italiane – per allargare il palcoscenico e rifare la sala. Tutti gli altri teatri sono giudicati da un comitato speciale: se la loro attività è riconosciuta utile nel senso sociale essi non pagano le tasse; viceversa i teatri che servono solo per il divertimento pagano tasse fortissime: l'operetta paga il 40 per cento di tasse. Questo sistema di gestire i teatri si chiama *chosrascet*, il calcolo economico.

I teatri che ricevono i sussidi non hanno nessun impegno verso lo Stato, ma le corporazioni li obbligano a dare due recite all'anno gratis per l'Armata Rossa e un certo numero dei biglietti per le corporazioni. Lo Stato protegge molto i teatri delle diverse nazioni. Esiste persino il teatro di Stato ebraico. Protegge anche il circo equestre. Vi sono a Mosca e Leningrado i circhi equestri dello Stato.

Come diritti d'autore si paga l'uno e mezzo per cento per ogni atto. I versamenti sono sorvegliati da due organizzazioni: la Società degli autori e il Sindacato, che si fanno una certa concorrenza fra di loro. La Russia finora non è entrata nella Convenzione di Berna ed i diritti per gli autori stranieri li riscuotono i traduttori. Ma ora questa questione sarà discussa dalla Commissione speciale sotto la presidenza del presidente dell'Accademia letteraria Kogan, che era rappresentante della Russia all'Esposizione di Venezia del 1924, e fra breve la questione delicata dei diritti sarà regolata.

Il Tairoff racconta le sue impressioni sulle *tournées* all'estero. A Parigi Antoine ha criticato il teatro Camerni severamente: egli ha scritto, che se i russi capiscono così la *Fedra*, la Russia doveva subire il fenomeno del bolscevismo. In compenso il direttore dell'Odéon, Gémier, ed i critici giovani ne sono stati entusiasti. I maggiori successi il teatro li ha avuti a Berlino e a Vienna, tanto che molto tempo dopo quando il teatro Camerni già era partito da un pezzo, si leggeva sui manifesti di altri teatri tedeschi della capitale austriaca « messa in scena come al teatro Camerni di Mosca ».

Per la primavera ventura il Tairoff ha un contratto per l'America... Egli ha anche un sogno: venire a recitare in Italia... Il Tairoff e la Coonen attualmente hanno girato l'Italia in « incognito ». Il Tairoff ha avuto lettere di presentazione per Pirandello, Bragaglia, ecc. Ma egli ha voluto godere « la terra santa dell'arte » da solo, in compagnia della Coonen. Inutile dire che tutti e due sono innamorati dell'Italia. La Coonen legge le tragedie dell'Alfieri e studia la vita della Ristori. Il Tairoff studia i monumenti d'arte e la vita del popolo di Napoli e di Firenze. Il Tairoff, che ha assistito con vivissimo compiacimento ad alcune rappresentazioni della compagnia di Tatiana Pavlova, sua vecchia compagna, tornerà fra breve in Italia a dirigere la messa in scena di *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, che la Pavlova rappresenterà entro l'anno.

1927.07.12	La Tribuna			Silvio D'Amico	Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff
------------	------------	--	--	----------------	--

					(dal nostro inviato speciale)
--	--	--	--	--	-------------------------------

Giorno per giorno si scopre che a Parigi c'erano, e ci sono, altri [...] drammatici stranieri, arrivati in ritardo o rimasti in incognito, i quali né al Festival né al Convegno si son fatti vivi: per esempio Ruggero Ruggeri; per esempio Alessandro Tairoff. Ruggeri pare che voglia restarsene nascosto, e mai nella nostra esistenza abbiamo avuto e (si spera) riavremo troppe occasioni di darli delle seccature, [...] non rispettare almeno all'estero cotesto suo desiderio di quiete. [...] con Tairoff siamo stai spietati, grazie alla complicità di Giacomo Lwow (il segretario di Tatiana Pavlova, nemmeno a dirlo a Parigi anche lui), l'abbiamo scovato nel piccolo albergo dove se ne sta colla [...] signora Alice Koonen.

Per chi in Italia lo sapesse in un modo un po' troppo approssimativo ricorderemo che Alice Koonen è una celebre attrice russa, e che Alesandro Tairoff è uno dei *metteur-en-scène* più famosi della scuola moderna. Non nuovo a Parigi, dove alcun tempo fece impazzire o quasi gli ortodossi cultori di Racine mettendo in scena una *Phèdre*, che più anticlassica sarebbe stato difficile pensarla, Tairoff ci è parso l'uomo ideale per parlarci se non della crisi, delle condizioni del Teatro europeo, da un punto di vista estraneo, e cioè russo. Perciò qui bisogna prendere subito nota di un fatto importante: che quando dice Teatro « europeo », Tairoff non comprende, in questa denominazione, la Russia. L'insigne artista non è bolscevico, non si occupa di politica ma esclusivamente d'arte, non ha nessuna preconcetta ostilità contro l'Occidente; eppure considera il suo paese, spiritualmente, fuori dell'Europa. Fenomeno che, come ognuno vede, può essere molto significativo.

A fissarlo in quel suo volto così nobile e mobile, a sentirlo parlare con quella sua inquietudine aristocratica e nervosa, sempre in piedi masticando la sigaretta e agitandosi intorno al tavolo con qualche pericolo per le tazzine del caffè, Alessandro Tairof parrebbe l'uomo più occidentale del mondo. Ma ecco che, quando nel parlare si scalda, l'espressione in lingua francese gli vien meno, ed egli si butta al russo: con che disastri per noi sarebbe facile immaginarlo, se non ci fosse pronto l'intelligentissimo interprete, Giacom Lwow. E allora si intende che razza di ideologie radicali, e di fedi capovolgite, ànimino l'attività di questo uomo febbrile; e le fotografie delle sue messinscene nei libri ch'egli vi pone sott'occhio (« Non capisce il russo? non si confonda; legga qui, ne ho un altro in cecoslovacco! ») fanno il resto.

Dunque Tairof è di quelli che credono nella malattia del Teatro europeo. Secondo lui ci sono forse dei paesi (la Germania?) dove il malato ha un aspetto più florido; altri (la Francia?) dove accenna qualche linea di febbre, o qualche ora di debolezza; altri (l'Inghilterra, l'Italia) dove gli effetti del morbo sono ben visibili. Ma malato, secondo lui, è dappertutto.

Come e perché? Perché è stanco; perché è invecchiato; perché s'è fermato; perché non cammina più col suo tempo ma da un pezzo si rassegna a *piétiner sur place*; perché, di dinamico, è diventato statico, e, come tutti sanno, a non muoversi più si muore. « O allora la folla che gremisce i grandi teatri ortodossi, la *Comédie Française*, il *Burgtheater* di Vienna, i grandi teatri di Stato germanici? ». Apparenze, dice Tairof: gente che corre alle esequie di cadaveri vestiti di gran gala, ma cadaveri. Se volete cercare dei segni di vita, andate in qualche altro luogo: ieri avreste potuto piuttosto trovarne magari nei *Music-Halls* dove si rappresentano le *revues*, genere spesso volgare e ormai irrimediabilmente degenerato, ma che pure, almeno per un momento, sembrava avere intravisto nuove vie, e luci nuove.

In tutti i tempi, ricorda Tairof, la vita del grande Teatro ha avuto per caratteristica uno slancio intimo, entusiastico e possente. Così la tragedia al tempo dei Greci, o di Shakespeare; così la commedia al tempo dei comici dell'arte in Italia, o di Molière. Adesso invece il Teatro europeo non è che un fenomeno di carattere mediocre, borghese, tiepido, senza entusiasmo. Tairof non vede in esso, se non forse per rarissime eccezioni, né buoni direttori né grandi attori: e questi ultimi, quando ci sono, son quasi tutti superstiti d'un'altra generazione; ossia sono incapaci d'esprimere le voci del nostro tempo.

Ma qual'è dunque, pel nostro baldo interlocutore, l'eterna essenza del Teatro? e qual'è il suo compito nel teatro moderno? L'essenza del Teatro, dice Tàirof, è nel rivelare ciò ch'egli chiama « la nuda sostanza umana dell'attore ». Oggi nel Teatro europeo questa sostanza non può comunicarsi vitalmente al pubblico, ma ne rimane divisa, e nascosta. Le interpretazioni sceniche, quali si offrono oggi al pubblico europeo, possono ridursi, *grosso modo*, a due tipi: o quello caro ai naturalisti, ch'è una ben povera cosa, perché è evidente che nel campo veristico, fotografico, della mera riproduzione della realtà, il Teatro non può sognarsi di raggiungere il Cinematografo, o la interpretazione diciamo così idealistica, comunque stilizzata, e che (dove più dove meno, ma dappertutto) si ispira a canoni di una « nobiltà » estetizzante, la quale non è del tempo nostro.

Noi viviamo, dice con ebbrezza Tàirof, in un'epoca di vita intensa, rapida, frammentaria, le cui possibilità sono moltiplicate dai mezzi meccanici che abbiamo a nostra disposizione. Per questo, noi non sentiamo né ci esprimiamo più come i nostri padri. Le scienze psicologiche ci hanno appreso quali siano le relazioni fra le nostre emozioni e le loro manifestazioni esteriori: è certissimo che le une e le altre sono indicibilmente mutate da qualche decina d'anni a questa parte.

Fino a pochi decenni addietro, gli attori si formavano praticamente alla scuola di quelli che li avevano preceduti, e che conoscevano i modi di esprimere i sentimenti propri del tempo loro. Questo avviene ancora, per esempio, alla *Comédie Française*, dove ci si illude di tramandare di età in età la interpretazione autentica, e sempre uguale, dei capolavori classici come furono rappresentati in origine: ch'è errore enorme, perché un pubblico del tempo nostro non può sentire quei capolavori come furono intesi nel passato, per accettarli deve *ricrearli* a suo modo. Se oggi riapparissero sulle nostre scene Garrii, Talma, la Rachel, la Ristori, Tommaso Salvini, così freneticamente e certo giustamente ammirati al tempo loro, è probabile che a noi riuscirebbero insopportabili. Il compito di un *metteur-en-scène* moderno è di trovare, anche nei lavori del teatro antico, ciò che può interessare noi gente del ventesimo secolo, e comunicarlo a noi coi mezzi nostri, lasciando in ombra o anche sopprimendo, dice Tàirof, il resto.

Un vecchio attore (e qui il nostro interlocutore ci ha improvvisato una piccola scena), ricevendo una notizia tragica, per esempio della morte d'una persona amata, stralunava gli occhi, si strappava i capelli, gettava alte grida, cadeva in deliquio. Ma oggi un attore, ossia un uomo del tempo nostro, esprime il sentimento suscitato in lui dallo stesso annunzio, con mezzi infinitamente più sobri: forse uno scatto, un rapido sussulto, un gesto convulso, e basta. Sarà pudore, sarà mutata sensibilità; ma così è.

Bisogna dunque che il nuovo Teatro europeo si decida a trovare lo stile dell'epoca sua. Della quale un carattere peculiare è, per esempio, quello tipicamente « economico » di vivere e agire compiendo il minimo sforzo per ottenere il massimo risultato. L'uomo delle caverne uccideva il rivale dopo una lunga lotta ferina, coi denti o con le pietre; il cavaliere medioevale combatteva con l'avversario destreggiandosi in prolisse e pompose tenzoni; all'uomo del tempo nostro basta trarre di tasca un piccolo ordigno, e premere il grilletto. Tale, per Tàirof, il compito d'una interpretazione moderna: ridurre tutto all'espressione più semplice, immediata ed essenziale.

A questo deve tendere la messinscena: servire l'uomo-attore, aiutarlo a rivelare la sua psicologia. A denudare l'anima. E in questo senso deve agire una nuova scuola. Tàirof ne dirige una, naturalmente annessa al suo teatro, e proclama che il suo principio fondamentale è quello spiritualissimo di alleggerire l'anima dal peso della carne, di addestrare il corpo a divenire perfetto strumento dello spirito. Perciò, insieme con la dizione e la mimica, egli vi insegna la danza, la ritmica, la ginnastica, e addirittura l'acrobazia.

Soltanto da una scuola, o diciamo pure da un teatro-scuola, Tàirof spera la salvezza del Teatro europeo; perché esso non può rinascere se non da una disciplina metodica e rigorosa. Il Teatro, è per eccellenza, un'arte collettiva; quindi l'interpretazione di un attore non ha senso, non può esistere senza che *tutti gli altri* siano perfettamente intonati con lui. È evidente che fare come i nostri vecchi « mattatori », i quali recitavano moralmente da soli, ossia fra compagni mediocri o cattivi, per Tàirof sarebbe come volersi ostinare ad accendere dei lumi a gente che avesse il compito di soffiarvi sopra. Le « battute » d'un attore non hanno valore di per sé: lo acquistano rilevate da

quelle dei compagni, o dai loro silenzi. A un tal fine, e in genere a quello dello stile, è dunque indispensabile che tutti gli attori di una compagnia provengano *dalla stessa scuola*.

Restava da chiedere al nostro interlocutore se esista al mondo un paese in cui questi principî abbiano trovato applicazione, e con quale esito. Come era facile prevedere anche a chi non avesse mai letto nulla sull'argomento (e ormai, in « Europa », tutti ne abbiamo letto qualche cosa), egli ci ha risposto: sì, il paese esiste, ed è la Russia. In Russia il Teatro drammatico, sempre più cresciuto in considerazione negli ultimi tempi dell'anteguerra, dopo la Rivoluzione è diventato cosa profondamente viva e nuova; e questo in grazia, appunto, della Rivoluzione.

Qui Tàïrof ha tenuto a dichiararci ch'egli non entrava e non entra nel merito, né intende giudicare dell'ideologia bolscevica; ma di una cosa c'invitava a prender atto, e cioè del fatto che oggi questa nuova ideologia, in Russia, esiste. In *Amleto*, in *Romeo e Giulietta*, in *Otello*, in *Re Lear*, Shakespeare, e con lui i suoi interpreti sulla scena, si son posti il problema del Dilà, dell'amore, della gelosia, dei rapporti tra padre e figli, ecc., naturalmente, come li sentivano al tempo loro. Ma adesso in Russia quelle opere sarebbero, almeno nella interpretazione tradizionale, incomprensibili all'anima di un popolo presso il quale le teorie comuniste sono state applicate anche all'altra vita: l'anima umana, dicono i bolscevichi (e forse non è in questo la loro più grande originalità), sopravvive alla morte ma non personalmente, bensì tornando nel seno dello Spirito universale; e l'amore oggi è *flirt*, oppure è esperienza e arricchimento dell'io, non già passione romantica per cui si debba morire; e la gelosia è una impura sopravvivenza atavica, che bisogna vincere; e i figli verso i padri non hanno doveri, ma solo diritti; ecc., ecc.

Morale: a umanità nuova, espressione nuova e arte nuova. Questo ha fatto la Russia; e perciò ha un grande teatro moderno. Questo tarda a fare l'Europa; e perciò (dice Tàïrof) è sul punto di non aver più Teatro.

1927.09.20	Comoedia	Anno IX n. IX		Alfred Mortier	Tendenze
------------	----------	------------------	--	-------------------	----------

La stagione drammatica di quest'anno a Parigi, senza rivelare opere somme è stata nondimeno assai rassicurante per l'avvenire del teatro francese e per la vitalità delle scene in generale. I lettori di *Comoedia* apprenderanno forse con interesse che dal settembre 1926 al luglio 1927 quarantadue teatri parigini hanno dato in complesso 120 opere nuove, ciascuna di tre atti in media. In questa statistica sono comprese le società d'arte drammatica, come *Athena*, *Aide et protection*, *Esotérique*, *Grimace*, *Jonchets*, che hanno presentato 12 novità. Queste società, le cui rappresentazioni sono uniche, corrispondono ai vostri « filodrammatici ».

Quanto ai teatri regolari, la media è da due a tre novità per stagione; tuttavia l'Odéon (Teatro nazionale) ha dato 7 commedie nuove, l'Atelier (Direzione Dullin) sei, l'Oeuvre (Direzione Lugué-Pöe) cinque. Come si raggruppa e si ripartisce questa produzione in complesso abbondante, ecco ciò che è più interessante precisare, perché potrà darci una preziosa indicazione sul gusto del pubblico. In generale, quando si parla di questo, gli autori drammatici si lamentano sempre della frivoltà del pubblico parigino e della sua preferenza per il *vaudeville* e la *pochade*. Un'opera grave, seria o poetica, ha, si pensa, assai meno possibilità di rappresentazione che un'opera gaia, volgare o leggiera. Ebbene la statistica di quest'anno dimostra il contrario, e sarebbe tanto curioso quanto utile di fare la stessa enumerazione in ogni paese europeo: si avrebbe così, sia separatamente che nell'insieme, una concezione esatta del sentimento del pubblico.

Dunque, per tornare alla nostra enumerazione, diremo che abbiamo avuto 10 drammi, altri 4 drammi storici e 2 drammi leggendari; 3 lavori filosofici e politici; 2 drammi sulla guerra; 17 commedie drammatiche di semi-carattere e 7 opere religiose: totale 45 opere di genere serio. Di

fronte a questa cifra si contano 6 commedie di carattere, 14 commedie sentimentali, 6 commedie letterarie, 9 commedie gaie, 5 fantastiche, 3 sportive, 3 farse: totale 46 opere gaie. Come si vede il gaio e il serio arrivano quasi insieme al traguardo in questa corsa. In tutti i casi, ammettendo anche che certe « commedie drammatiche » sfiorano piuttosto il genere leggero, non rimane poi una grande differenza fra i due generi e gli autori « seri » avrebbero torto di lamentarsi.

Ciò stabilito, si può notare su questo quadro una importante indicazione sull'evoluzione del gusto in Francia, e se si enumera qualcuna delle commedie che hanno avuto un successo prolungato, si rimane ancora più sorpresi: si constata allora che accanto a commedie leggere firmate Verneuil, Sacha Guitry, R. de Flers, Pierre Véber, ecc... commedie di tutt'altro carattere hanno conquistato e mantenuto l'attenzione e il favore del pubblico; così *Maya* di Simon Gantillon, *Jazz*, di Marcel Pagnol, *Le Joueur d'échecs* di Marcel Achard, *Venin*, di Henry Bernstein, *Coeur ébloui* di Lucine Descaves, infine due commedie straniere: *La comédie du Bonheur* d'Evreinoff e *Au grand large* di Sutton Vane, tutte opere che sono state rappresentate parecchie centinaia di volte consecutive.

Tre o quattro anni fa le scene letterarie, quali *le Vieux Colombier*, *Lo Studio*, *l'Atelier*, *la Comédie des Champs Elysées*, arrivavano a gran pena a tirar innanzi e si sentivano a ogni fine di mese alla vigilia del fallimento. Oggi le scene d'arte hanno un pubblico fedele e assiduo che le fa vivere: c'è dunque un cambiamento notevole. È vero che il pubblico vi è molto eterogeneo, poiché vi si trovano molti stranieri, inglesi, americani, russi e anche tedeschi, di passaggio o residenti a Parigi, talvolta della società mondana ma più spesso studenti, artisti, intellettuali; ma c'è anche tutta una giovinezza francese desiderosa di un'arte più moderna, meno schiava delle formule usuali; e come che sia, rimane il fatto.

Altro fatto, non meno significativo: il drammaturgo accademico Eugène Brieux aveva istituito l'anno scorso un premio biennale di 30.000 franchi all'autore della migliore opera « a tendenza sociale e moralizzatrice ».

Questo genere è particolarmente caro a Brieux, perché corrisponde ai suoi propri ideali, da lui sempre perseguiti nelle sue opere; e d'altra parte egli è un grande onest'uomo che pensa che la nostra arte drammatica diventa troppo immorale e si disinteressa degli altri problemi umani; e i suoi sono sentimenti nobilissimi che non si può non approvare. Or ecco che fra parecchie centinaia di manoscritti inviati, il giudice non ha potuto scoprire nessun'opera « sociale e moralizzatrice »! E il premio non sarà conferito. Che cosa si può concludere da ciò? Semplicemente che Brieux ha ripreso le teorie di Diderot, di cui ho parlato in *Comoedia* del mese di giugno scorso, ma che queste teorie hanno fatto il loro tempo, sono opposte all'arte pura, e che né gli autori né i direttori ne vogliono più sapere. Brieux avrebbe fatto meglio a non porre a condizione che la commedia da premiare fosse « morale e sociale »; ma a premiare addirittura la *commedia migliore*, ponendo a condizione essenziale forza carattere stile potenti. Così egli avrebbe veramente incoraggiato l'arte drammatica. In ogni caso l'insuccesso del premio Brieux è egualmente un fatto interessante e notevole dal punto di vista delle tendenze drammatiche francesi. A mio parere i talenti e le speranze non mancano affatto. Tuttavia questa non è l'opinione di certi critici e *metteurs en scène* stranieri, specialmente dei russi. Assai recentemente il mio egregio collega ed amico Silvio d'Amico ha intervistato a questo proposito a Parigi il celebre *metteur en scène* Tairoff. Per questo artista russo la folla che gremisce la Comédie Française assiste all'esposizione di un cadavere e in generale tutto il teatro europeo segna il passo, s'attarda in formule scadute, così gli attori come gli autori. Il passo più strano e più audace dell'intervista di Tairoff è quello in cui egli parla del cambiamento ideologico e psicologico del pubblico russo. Mi piace citare qui il testo stesso del passo in questione, apparso nella « Tribuna » del 12 luglio:

« In *Amlèto*, in *Giulietta e Romeo*, in *Otello*, in *Re Lear*, Shakespeare, e con lui i suoi interpreti sulla scena, si son posti i problemi del Dilà, dell'amore, della gelosia, dei rapporti tra padre e figli, ecc., naturalmente, come li sentivano al tempo loro. Ma adesso in Russia, quelle opere sarebbero, almeno nella interpretazione tradizionale, incomprensibili all'anima di un popolo presso il quale le teorie comuniste sono state applicate anche all'altra vita: l'anima umana, dicono i

bolscevichi (e forse non è in questo la loro più grande originalità), sopravvive alla morte ma non personalmente, bensì tornando nel seno dello Spirito universale; e l'amore oggi è *flirt*, oppure è esperienza e arricchimento dell'io, non già passione romantica per cui si debba morire; e la gelosia è un'impura sopravvivenza atavica, che bisogna vincere; e i figli verso i padri non hanno doveri, ma solo diritti; ecc. ecc....

Morale: a umanità nuova, espressione nuova e arte nuova. Questo, giura Tairoff, ha fatto la Russia; e perciò ha un grande teatro moderno. Questo tarda a fare l'Europa; e perciò è sul punto di non aver più Teatro ».

Quale che sia l'alto disdegno di Tairoff per il nostro povero vecchio teatro, le sue spiegazioni non mi convincono. Io ho vista a Parigi le nuove messinscena moscovite che trasformano la scena in una sala di ginnastica. Ciò è forse assai igienico per gli attori ma lo è poco per gli spettatori. Non solo: ma dal punto di vista psicologico, dubito molto che dieci anni di bolscevismo siano bastati a trasformare l'anima russa fino a questo punto. Ammettendo anche che il mugik abbia barattato il vecchio buon Dio dei suoi antenati contro un buon Dio spinozista e marcaureliano (il che non è molto nuovo) non mi si farà mai credere che i giovani e le giovani russe ignorino ormai l'amore o lo praticino diversamente che nel *Giulietta e Romeo*, né che i mariti non giovani e non belli, come Otello, lungi dall'essere gelosi delle loro graziose e giovani Desdemone, si facciano un dovere di chiudere gli occhi sui loro *flirts*, e che, occorrendo, non si facciano scrupolo di perdonare i loro adulterî; non mi si farà mai credere poi che nella Russia bolscevica i rapporti fra padre e figli siano talmente cambiati che oggi Amleto, invece di cercare di vendicare suo padre assassinato, inviterebbe l'assassino a colazione, gli offrirebbe un buon sigaro e al *dessert* lo ringrazierebbe di averlo sbarazzato di un vecchio ingombrante, dato che i figli non hanno dei doveri, ma solamente dei diritti verso i loro padri.

Non va, egregio Tairoff, non va. Io ho la convinzione che i sovietts saranno morti e sotterrati da lunghissimo tempo allorquando la fede, l'amore, l'odio, la vendetta, il rispetto filiale vivranno ancora, in Russia come altrove, per la più grande gloria del teatro eterno, che è e sarà sempre il *teatro umano*.

1929.02.15	Comoedia	Anno XII n. II		Silvio D'Amico	Il credo di Tairof
------------	----------	-------------------	--	-------------------	-----------------------

Siamo dunque a questo: che, della attrici rivelatesi in Italia nel nostro dopoguerra, la più singolare è di certo Tatiana Pàvlova, una russa; che, a Parigi, fra tante attrici grandi e piccole, per comune consenso la maggiore è Ludmilla Pitöef, una russa; che, in Germania, fra le molte artiste di cui si raccontan *mirabilia*, una delle più quotate è, e con giusta ragione, Maria Orska, una russa. Dunque, invasione d'arte russa?

Anche se così fosse noi rimaniamo sempre dell'imperiale opinione che, in materia di invasioni, la colpa è soprattutto di chi si lascia invadere. E trattandosi d'arte diciamo che lasciarsi invadere vuol dire non tanto confessare la propria inferiorità quanto essere, difatto, inferiori. È realtà innegabile che in nessun paese del mondo oggi si sente, come in Russia, la « religione » del teatro: vera o falsa, è un'altra questione; in tutt'i casi la Germania, ch'è tra le grandi nazioni europee la più vicina alla Repubblica dei Sovieti, deve saperne qualche cosa. Per questo a parer nostro è, meglio che opportuno, necessario, aprire bene gli occhi verso quella parte, anche e soprattutto noi che a voltarli di qua troveremmo, ahimè!, troppe ragioni di chiuderli: e cercare di rendersi conto cosa sia veramente questa arte scenica russa, da che ispirazioni muova, che fini si proponga, che cànoni segua.

La Pàvlova, la Pitöef, la Orska, sono attrici di stature e caratteri diversissimi, e che recitano in lingua non loro, con compagni d'altra nazionalità; noi potremo seguirle attentamente, e

variamente ammirarle, e scoprir magari, nella loro essenziale diversità, qualche carattere comune; ma non è da loro che avremo molti lumi per quel che ci occorre. Quel che ci occorre – diciamo per informarci e non, Dio ci liberi tutti, per « copiare » – è risalire alle fonti; prender contatto non con artisti esuli, i quali tutt'al più ci portano echi del Teatro russo qual'era ieri, o l'altro ieri; ma con artisti rimasti là al fuoco della Rivoluzione, coi maestri di oggi, e, se si può, magari profeti di domani.

Uno di questi è, come ormai tutti sanno, Alessandro Taïrof. E poiché proprio in questi giorni s'annuncia prossima anche una « calata », sua e della compagnia ch'egli dirige, qui in Italia, ci par che i lettori possano prender qualche interesse a una specie di conversazione – programma che ci capitò d'avere, poco tempo fa, con lo sbalorditorio maestro russo.

Questa conversazione si svolse, con la guida e l'assistenza di Giacomo Lwov, a Parigi: città in cui il Taïrof aveva già fatto impazzire o quasi gli ortodossi cultori di Racine mettendo in scena una *Phèdre*, che più anticlassica sarebbe stato difficile pensarla. E a noi non sembrò vero di far parlare un poco l'iconoclasta sul tema che corre da anni (altri dice: da secoli) su tutte le bocche, la crisi del Teatro europeo. Ma qui il lettore prenda subito nota d'un fatto importante: che quando dice Teatro « europeo », Taïrof non comprende, in questa denominazione, la Russia. L'insigne artista non è bolscevico, non si occupa di politica ma esclusivamente d'arte, non ha nessuna preconcetta ostilità contro l'Occidente; eppure considera il suo paese, spiritualmente, fuori dell'Europa. Fenomeno che, come ognuno vede, può essere molto significativo.

A fissarlo in quel suo volto così nobile e mobile, a sentirlo parlare con quella sua inquietudine aristocratica e nervosa, sempre in piedi masticando la sigaretta e agitandosi intorno al tavolo con qualche pericolo per le tazzine del caffè, Alessandro Taïrof parrebbe l'uomo più occidentale del mondo. Ma ecco che, quando nel parlare si scalda, l'espressione in lingua francese gli vien meno, ed egli si butta al russo: con che disastri per noi sarebbe facile immaginarlo, se non ci fosse pronto l'intelligentissimo interprete, Giacom Lwov. E allora si intende che razza di ideologie radicali, e di fedi capovolgite, ànimino l'attività di questo uomo febbrile; e le fotografie delle sue messinscene nei libri ch'egli vi pone sott'occhio (« Non capisce il russo? non si confonda; legga qui, ne ho un altro in cecoslovacco! ») fanno il resto.

Dunque Taïrof è di quelli che credono nella malattia del Teatro europeo. Secondo lui ci sono forse dei paesi (la Germania?) dove il malato ha un aspetto più florido; altri (la Francia?) dove accenna qualche linea di febbre, o qualche ora di debolezza; altri (l'Inghilterra, l'Italia) dove gli effetti del morbo sono ben visibili. Ma malato, secondo lui, è dappertutto.

Come e perché? Perché è stanco; perché è invecchiato; perché s'è fermato; perché non cammina più col suo tempo ma da un pezzo si rassegna a *piétiner sur place*; perché, di dinamico, è diventato statico, e, come tutti sanno, a non muoversi più si muore. « O allora la folla che gremisce i grandi teatri ortodossi, la *Comédie Française*, il *Burgtheater* di Vienna, i grandi teatri di Stato germanici? ». Apparenze, dice Taïrof: gente che corre alle esequie di cadaveri vestiti di gran gala, ma cadaveri. Se volete cercare dei segni di vita, andate in qualche altro luogo: ieri avreste potuto piuttosto trovarne magari nei *Music-Halls* dove si rappresentano le *revues*, genere spesso volgare e ormai irrimediabilmente degenerato, ma che pure, almeno per un momento, sembrava avere intravisto nuove vie, e luci nuove.

In tutti i tempi, ricorda Taïrof, la vita del grande Teatro ha avuto per caratteristica uno slancio intimo, entusiastico e possente. Così la tragedia al tempo dei Greci, o di Shakespeare; così la commedia al tempo dei comici dell'arte in Italia, o di Molière. Adesso invece il Teatro europeo non è che un fenomeno di carattere mediocre, borghese, tiepido, senza entusiasmo. Taïrof non vede in esso, se non forse per rarissime eccezioni, né buoni direttori né grandi attori: e questi ultimi, quando ci sono, son quasi tutti superstiti d'un'altra generazione; ossia sono incapaci d'esprimere le voci del nostro tempo.

Ma qual'è dunque, pel nostro baldo interlocutore, l'eterna essenza del Teatro? e qual'è il suo compito nel teatro moderno? L'essenza del Teatro, dice Taïrof, è nel rivelare ciò ch'egli chiama « la

nuda sostanza umana dell'attore ». Oggi nel Teatro europeo questa sostanza non può comunicarsi vitalmente al pubblico, ma ne rimane divisa, e nascosta. Le interpretazioni sceniche, quali si offrono oggi al pubblico europeo, possono ridursi, *grosso modo*, a due tipi: o quello caro ai naturalisti, ch'è una ben povera cosa, perché è evidente che nel campo veristico, fotografico, della mera riproduzione della realtà, il Teatro non può sognarsi di raggiungere il Cinematografo, o la interpretazione diciamo così idealistica, comunque stilizzata, e che (dove più dove meno, ma dappertutto) si ispira a canoni di una « nobiltà » estetizzante, la quale non è del tempo nostro.

Noi viviamo, dice con ebbrezza Tairof, in un'epoca di vita intensa, rapida, frammentaria, le cui possibilità sono moltiplicate dai mezzi meccanici che abbiamo a nostra disposizione. Per questo, noi non sentiamo né ci esprimiamo più come i nostri padri. Le scienze psicologiche ci hanno appreso quali siano le relazioni fra le nostre emozioni e le loro manifestazioni esteriori: è certissimo che le une e le altre sono indicibilmente mutate da qualche decina d'anni a questa parte.

Fino a pochi decenni addietro, gli attori si formavano praticamente alla scuola di quelli che li avevano preceduti, e che conoscevano i modi di esprimere i sentimenti propri del tempo loro. Questo avviene ancora, per esempio, alla *Comédie Française*, dove ci si illude di tramandare di età in età la interpretazione autentica, e sempre uguale, dei capolavori classici come furono rappresentati in origine: ch'è errore enorme, perché un pubblico del tempo nostro non può sentire quei capolavori come furono intesi nel passato, per accettarli deve *ricrearli* a suo modo. Se oggi riapparissero sulle nostre scene Garrii, Talma, la Rachel, la Ristori, Tommaso Salvini, così freneticamente e certo giustamente ammirati al tempo loro, è probabile che a noi riuscirebbero insopportabili. Il compito di un *metteur-en-scène* moderno è di trovare, anche nei lavori del teatro antico, ciò che può interessare noi gente del ventesimo secolo, e comunicarlo a noi coi mezzi nostri, lasciando in ombra o anche sopprimendo, dice Tairof, il resto.

Un vecchio attore (e qui il nostro interlocutore ci ha improvvisato una piccola scena), ricevendo una notizia tragica, per esempio della morte d'una persona amata, stralunava gli occhi, si strappava i capelli, gettava alte grida, cadeva in deliquio. Ma oggi un attore, ossia un uomo del tempo nostro, esprime il sentimento suscitato in lui dallo stesso annunzio, con mezzi infinitamente più sobri: forse uno scatto, un rapido sussulto, un gesto convulso, e basta. Sarà pudore, sarà mutata sensibilità; ma così è.

Bisogna dunque che il nuovo Teatro europeo si decida a trovare lo stile dell'epoca sua. Della quale un carattere peculiare è, per esempio, quello tipicamente « economico » di vivere e agire compiendo il minimo sforzo per ottenere il massimo risultato. L'uomo delle caverne uccideva il rivale dopo una lunga lotta ferina, coi denti o con le pietre; il cavaliere medioevale combatteva con l'avversario destreggiandosi in prolisse e pompose tenzoni; all'uomo del tempo nostro basta trarre di tasca un piccolo ordigno, e premere il grilletto. Tale, per Tairof, il compito d'una interpretazione moderna: ridurre tutto all'espressione più semplice, immediata ed essenziale.

A questo deve tendere la messinscena: servire l'uomo-attore, aiutarlo a rivelare la sua psicologia. A denudare l'anima. E in questo senso deve agire una nuova scuola. Tairof ne dirige una, naturalmente annessa al suo teatro, e proclama che il suo principio fondamentale è quello spiritualissimo di alleggerire l'anima dal peso della carne, di addestrare il corpo a divenire perfetto strumento dello spirito. Perciò, insieme con la dizione e la mimica, egli vi insegna la danza, la ritmica, la ginnastica, e addirittura l'acrobazia.

Soltanto da una scuola, o diciamo pure da un teatro-scuola, Tairof spera la salvezza del Teatro europeo; perché esso non può rinascere se non da una disciplina metodica e rigorosa. Il Teatro, è per eccellenza, un'arte collettiva; quindi l'interpretazione di un attore non ha senso, non può esistere senza che *tutti gli altri* siano perfettamente intonati con lui. È evidente che fare come i nostri vecchi « mattatori », i quali recitavano moralmente da soli, ossia fra compagni mediocri o cattivi, per Tairof sarebbe come volersi ostinare ad accendere dei lumi a gente che avesse il compito di soffiarvi sopra. Le « battute » d'un attore non hanno valore di per sé: lo acquistano rilevate da quelle dei compagni, o dai loro silenzi. A un tal fine, e in genere a quello dello stile, è dunque indispensabile che tutti gli attori di una compagnia provengano *dalla stessa scuola*.

Restava da chiedere al nostro interlocutore se esista al mondo un paese in cui questi principi abbiano trovato applicazione, e con quale esito. Come era facile prevedere anche a chi non avesse mai letto nulla sull'argomento (e ormai, in « Europa », tutti ne abbiamo letto qualche cosa), egli ci ha risposto: sì, il paese esiste, ed è la Russia. In Russia il Teatro drammatico, sempre più cresciuto in considerazione negli ultimi tempi dell'anteguerra, dopo la Rivoluzione è diventato cosa profondamente viva e nuova; e questo in grazia, appunto, della Rivoluzione.

Qui Tairof ha tenuto a dichiararci ch'egli non entrava e non entra nel merito, né intende giudicare dell'ideologia bolscevica; ma di una cosa c'invitava a prender atto, e cioè del fatto che oggi questa nuova ideologia, in Russia, esiste. In *Amleto*, in *Romeo e Giulietta*, in *Otello*, in *Re Lear*, Shakespeare, e con lui i suoi interpreti sulla scena, si son posti il problema del Dilà, dell'amore, della gelosia, dei rapporti tra padre e figli, ecc., naturalmente, come li sentivano al tempo loro. Ma adesso in Russia quelle opere sarebbero, almeno nella interpretazione tradizionale, incomprensibili all'anima di un popolo presso il quale le teorie comuniste sono state applicate anche all'altra vita: l'anima umana, dicono i bolscevichi (e forse non è in questo la loro più grande originalità), sopravvive alla morte ma non personalmente, bensì tornando nel seno dello Spirito universale; e l'amore oggi è *flirt*, oppure è esperienza e arricchimento dell'io, non già passione romantica per cui si debba morire; e la gelosia è una impura sopravvivenza atavica, che bisogna vincere; e i figli verso i padri non hanno doveri, ma solo diritti; ecc., ecc.

Morale: a umanità nuova, espressione nuova e arte nuova. Questo ha fatto la Russia; e perciò ha un grande teatro moderno. Questo tarda a fare l'Europa; e perciò (dice Tairof) è sul punto di non aver più Teatro.

Anche in tempi iconoclasti sarebbe difficile, dunque, esser più modernisti e rivoluzionari di così. E non sarà certo qui che noi intraprenderemo discussioni di merito con la confutazione delle ideologie spirituali ed estetiche di Tairof.

A noi, qui, preme notare una cosa sola che, bene o male, Tairof ha espresso i postulati d'una fede; e senza fede il Teatro non si fa.

1929.02.15	Comoedia	Anno XI n. II		Luigi Lozowick	La marionette di Alessandra Exter
------------	----------	------------------	--	-------------------	---

Nessuna storia riguardante gli scenari russi moderni è completa se non si considera l'importante contributo che a tale messinscena ha portato Alessandra Exter.

Come molti altri artisti, la Exter si è recata a Parigi per acquistare dapprima una certa conoscenza delle nuove tendenze nell'arte della pittura, e poi sviluppare completamente la propria personalità artistica. Ella conobbe così da vicino la rivoluzione compiuta in questo campo da Picasso, Matisse, Braque, Léger ed altri ribelli, e partecipò alle loro battaglie estetiche durante l'eroico periodo che va dal 1909 al 1914. Più tardi ella si trasferì in Russia e divenne uno dei principali pionieri dell'arte moderna colà.

Fu appunto nella sua qualità di pioniera e di innovatrice che ella divenne collaboratrice di Tairof nel suo teatro da camera. E la storia degli albori di questo teatro è inseparabilmente connessa col suo nome. Le sue messinscena per *Salomè* (1917) e *Romeo e Giulietta* (1920) furono fra le prime che abolirono dal palcoscenico l'illusionismo realistico, ed introdussero invece le decorazioni plastiche originali a tre dimensioni. I suoi esperimenti sull'architettura e il colore nella scena sono innegabilmente tra i fattori che resero le prime produzioni di Tairof memorabili nella storia di quel teatro. La Exter giunse così a fabbricare le sue marionette (1927) corredate di una ricca esperienza tanto nell'arte della pittura quanto di quella della scenografia.

Il suo nuovo esperimento doveva estendersi su un più vasto campo dei precedenti: perché mentre finora ella aveva dovuto occuparsi solo di due e di tre dimensioni, con le marionette veniva ad aggiungersi l'elemento del moto. Le sue marionette possono perciò essere in certo modo considerate come sculture moventi, o forse, più correttamente, come sculto-pitture kinetiche. L'intenzione è di creare oggetti espressivi e belli e la Exter insiste piuttosto sull'aspetto pittoresco dei suoi pupazzi che sulla verosimiglianza, psicologia e realismo del personaggio. Non che le sue marionette siano completamente astratte, lontane dalla verità: esse la suggeriscono con abilità e in pari tempo sono rese così convenzionali che non lasciano alcun dubbio sullo scopo dell'artista.

Le commedie che la Exter fa recitare alle sue marionette sono semplicissime. Attorno al tema centrale, costituito dalla solita lite fra Punch e Giuditta, una quarantina di bizzarre marionette eseguono una commedia carnevalesca, sul genere della Commedia dell'arte con l'aggiunta di uno sfondo moderno come contrasto. Punch e Giuditta hanno cominciato una delle loro eterne questioni. In un momento d'ira, egli scaraventa la moglie in un canale. Incontro fra Colombina e Punch e colpo di fulmine. Partono per New-York. In America Colombina affaccia molte pretese, e per soddisfare la sua mania di gioielli, Punch diventa ladro. Arresto, seguito da fuga. Ad intervalli, intanto, folla multicolore, che si aduna, gesticola, fa chiasso. Il carattere di ogni marionetta è disegnato sommariamente, più suggerito che indicato, ridotto a poche linee essenziali, alcune accentuate, altre attenuate: in tutto troviamo la stessa deformazione che nella pittura cubista. Spesso un pezzo di merletto o di seta o di nastro basta a suggerire il fascino e la morbidezza femminile, mentre una paletta di legno e di metallo suggerisce un carattere maschile.

La Exter, che ebbe tanto successo nella scelta dei colori per i suoi scenari, lavora qui in tono più basso: bianco, nero, azzurro chiaro, avvivati – sebbene non frequentemente – da qualche tocco più brillante. Tutte le membra dei pupazzi sono articolate in modo da farle muovere facilmente in ogni direzione, quando le figure si muovono e mutano posizione, presentano nuove combinazioni di colori, tonde, quadrate, triangolari o in altre forme geometriche che s'incrociano, si intersecano o corrono parallele sempre seguendo un ritorno. L'eliminazione di un intreccio complicato, l'evitare qualunque realismo (non si fanno parlare le marionette) fa sì che tutta l'attenzione rimanga concentrata su ciò che si vede e sulla maniera in cui è trattata la pantomima.

Da questo punto di vista, la Exter può giustamente vantarsi di seguire la miglior tradizione del teatro marionettistico. Nelle sue innumerevoli variazioni secondo i tempi e i luoghi – Cina, India, Giava, America, Italia, Inghilterra, Russia – la marionetta presenta numerosi esempi in cui l'enfasi dell'espressione è mirabilmente accoppiata con un'originalità che ripudia la semplice imitazione. È solo con lo sviluppo delle cognizioni scientifiche e delle invenzioni meccaniche – press'a poco, cioè, dalla metà del secolo XVIII – che la viziosa tendenza verso una verosimiglianza esteriore comincia ad accentuarsi.

Ecco i sistemi per rendere « naturali » i movimenti; ecco abiti che sembrano uscire da qualche sartoria, e poi il colore carnicino, le ricostruzioni secondo gli archivi storici, che aiutano ad avvicinare il più possibile il burattino all'apparenza della vita reale. Ciò che avveniva nella pittura e nel teatro avveniva, sebbene in minor misura anche per le marionette. Il realismo – e più tardi il naturalismo – assorbiva gli artisti, spegnendo ogni originalità di creazione.

La degenerazione dilagò, e il teatro di burattini fu affollato di parate, di battaglie e avvenimenti storici: una specie di museo animato. La reazione contro il realismo e la nascita del cubismo, espressionismo ed altre scuole moderniste generarono una reazione parallela nel teatro marionettistico, che trovò la sua espressione estrema in Huzard, Depero, Schmid ed altri.

La Exter ha preso la via di mezzo fra l'estremo realismo e l'estrema astrazione. Le sue marionette presentano un interesse umano: ma il pupazzo è riconosciuto come una entità che possiede un suo valore intrinseco abbastanza rilevante per consentire che ad esso si dia una forma sua propria. Craig ha scritto eloquentemente sulla superiorità della marionetta e Tairof è galantemente intervenuto in difesa dell'attore. Stabilendo che attore e marionetta hanno ciascuno una identità definita e per conseguenza non vi è fra di loro antagonismo irreconciliabile (Meierhold e Piscator usano entrambi sullo stesso palcoscenico) si può nondimeno ammettere che, almeno sotto

certi riguardi, l'ultimo ha alcuni vantaggi. È un meccanismo che non obbedisce a movimenti fisiologici o psicologici che spesso vengono a mutare i piani elaborati di un direttore di teatro, ma è soggetto al controllo del suo creatore; il fattore della *chance* è ridotto al minimo; ed il suo modo di agire può essere calcolato anticipatamente fin nei più minuti particolari. Così, fra le poche dozzine di burattini della Exter, prevale in qualunque dettaglio un'unità di concezione. Vi è, per esempio, l'effetto dato dalla varietà del materiale (ottone, legno, celluloido, seta, carta, cartapesta) e della vernice (liscia, scabra, lucida, opaca, granulosa), effetto combinato per stimolare il senso tattile e per fare appello ad esso attraverso il senso della vista, in modo da estendere ed arricchire l'esperienza estetica. Questa cura della qualità dei materiali non meno che la deliberata precisione e la forma geometrica delle marionette Exter, le rende inequivocabilmente tipiche dell'epoca nostra, come le migliori marionette di ogni tempo sono state tipiche dell'epoca loro. Il dotto tedesco Flögel ebbe senza dubbio ragione quando pose, come sottotitolo alla sua storia delle marionette questo: *Contributo alla storia del genere umano*.

1930.04.19	L'Ambrosiano				Tairof al « Teatro di Torino »
------------	--------------	--	--	--	--------------------------------------

Torino, 18

Dal 22 al 27 aprile, darà un corso di recite al « Teatro di Torino » la compagnia di Alessandro Tairof, presentando un repertorio che va da *L'uragano* di Ostrovskij, a *L'amore sotto gli olmi* e *Il negro* di Eugene O'Neill, e a *Gioflè-Gioflà* e *Il giorno e la notte* di Charles Lecocq, sì da offrire un'immagine per quanto è possibile compiuta di un continuo multiforme lavoro di ricerche artistiche, che dura ormai da oltre quindici anni.

La prima rappresentazione del « Teatro Kamerny » diretto da A. Tairof avrà luogo la sera di martedì, 22 aprile 1930, alle ore 21.15, con *Gioflè-Gioflà*, operetta in tre atti di Charles Lecocq.

1930.04.19	La Stampa				Tairof al Teatro di Torino
------------	-----------	--	--	--	----------------------------------

La Compagnia di Alessandro Tairof (Teatro Kamerny di Mosca) inizierà martedì, 22, un breve corso di recite al Teatro di Torino, presentando un repertorio che va da *L'uragano* dell'Ostrovskij a *L'amore sotto gli olmi* e *Il negro* di Eugene O'Neill, a *Gioflè-Gioflà* e *Il giorno e la notte* di Charles Lecocq, sì da offrire un'immagine per quanto è possibile compiuta di un multiforme lavoro; che dura ormai da oltre quindici anni. Il Tairof, che viene per la prima volta in Italia, è considerato uno dei massimi maestri di scena contemporanei. La prima rappresentazione del Teatro Kamerny avvenne a Mosca il 25 dicembre 1914. Nessun'epoca poteva sembrare meno adatta di questa alla creazione di un organismo artistico vitale, giacché la guerra era incominciata da non molti mesi. Eppure il Tairof, che già s'era fatto notare con le sue messe in scena al « Teatro Libero », riteneva che fosse urgente opporsi alla cristallizzazione delle tendenze naturalistiche che signoreggiavano il teatro. Il primo esperimento, tentato con la *Sakuntala* di Kalidasa, suscitò le ire e i timori di coloro che si facevano paladini del passato, e le ironie degli scettici che ritenevano quelle innovazioni transitorie e caduche. Invece il Teatro di Tairof continuò a vivere felicemente, ed otteneva alcuni dei suoi più grandi successi nella stagione 1917-18 con la *Salome* di Oscar Wilde e la pantomima *La boîte à jous* con la musica di Debussy. Partendo dal principio che ciascun attore del suo teatro doveva cimentarsi in ogni genere dell'arte teatrale, il Tairof fece recitare opere

di spirito diversissimo: un « mistero » come *l'Annonce fait à Marie* di Claudel, una « arlecchinata » come *La Principessa Brambilla*, un « melodramma » come *l'Adriana Lecouvreur* dello Scribe, una tragedia come la *Fedra* di Racine, operette, pantomime e via dicendo. Nel 1923 intraprese la sua prima *tournee* nell'Europa occidentale suscitando negli ambienti artistici vivissimo, spesso entusiastico interessamento. Ritornato a Mosca, il Tairof affrontò nuove esperienze, e tra l'altre la messa in scena de *L'uragano* (che verrà ora presentato al pubblico torinese) con cui egli, cercando di individuare e sottolineare i tratti universalmente umani e altamente tragici di quello ch'era stato sempre considerato più che altro un dramma d'ambiente, passava dalla ricerca della forma alla ricerca dell'emozionalità, secondato dal singolare sforzo interpretativo di Alice Koonen. Vennero poi *Lo scimmione villosa* di O'Neill, *l'Antigone* dello Hasenclever, e molte altre interpretazioni. Le stesse cure degli spettacoli tragici egli diede a quelli « eccentrici », fondati sulla satira e il grottesco, così da ottenere, ad esempio, la trasformazione fantastica e ironica di operette come *Giroflè-Giroflà* e *Il giorno e la notte*.

Sulle teorie e sulle realizzazioni di Alessandro Tairof molto fu scritto. Una lucida esposizione delle idee dell'illustre maestro di scena ha compiuto Gino Gori nell'eccellente volume: *Scenografia*, al quale rimandiamo il lettore curioso di siffatti problemi; ne stralciamo intanto alcuni brani particolarmente chiarificatori. Il tempo e lo spazio – pensa Tairof – hanno un valore formidabile nella inquadratura scenica. Ritmare nello spazio scenico un'azione è ciò che Tairof ha tentato riguardo al principio spaziale che di necessità si inserisce in quello del tempo. Il ritmo delle forme, di fatti, abbraccia l'uno e l'altro concetto, spazio e tempo, su cui ogni azione si muove inevitabilmente. Tra platea e palcoscenico, poi – due ambienti statici – non può esservi di dinamico che l'attore. Da questa forza, da questo oggetto in movimento possono scaturire le più intense suggestioni. E il Gori nota come in ciò il Tairof abbia fatto tesoro soprattutto dell'esperienza italiana (Ricciardi-Prampolini). L'attore è dunque uno « strumento orchestrale » dell'ambiente scenico; soggetto a una ritmica ideale di movimenti, egli è bensì trasportato fuori dell'atmosfera, ma non cessa per ciò di essere umano: egli – come dice Prampolini – diviene elemento super-realista dell'atmosfera scenica, acquista nuovi moti dello spirito. Ma poiché l'attore è un elemento plastico dinamico *tridimensionale*, si impone una nuova visione scenica dell'ambiente a tre dimensioni. Nel teatro tradizionale la scena è a due dimensioni, l'attore a tre. Per mettere d'accordo questo assurdo spaziale Tairof ha fatto uso della scenoplastica. Come effetto essa è un'orchestrazione delle masse plastiche (scena) e dinamiche (attori) contenute nello spazio scenico: come procedimento è uno spostamento del centro di gravità del palcoscenico e del punto di vista prospettico. Il Tairof fa del fondale non più una superficie, ma un volume. La superficie orizzontale del palcoscenico è dunque spezzata da Tairof con l'intervento di elementi verticali. La scena non si distende più in due dimensioni, ma su tre. Alcuni principii di Tairof sono poi particolarmente interessanti. La vera azione scenica – egli afferma – partecipa sempre della pantomima e del mistero (gesto e azione liturgica). Essenza del teatro è sempre l'azione sostenuta dall'uomo, vale a dire dall'attore, che rivela la dinamicità della vita. La vera emozione artistica dell'attore non può essere, in nessun modo, fedele alla realtà naturalistica della vita, e neppure stilizzazione che è una rappresentazione schematica della emozione realistica. La realtà profonda per l'attore si risolverà in un'immagine variopinta e musicale, che egli trae dalla sostanza intima del dramma e della scena che « incorpora ». Qualunque azione scenica oscilla sempre fra la « arlecchinata » e il mistero. Compito del maestro di scena è di coordinare la creazione dei singoli attori e del poeta. « Il compito del teatro è possente e autonomo. Deve ricreare l'opera del drammaturgo in una forma nuova, indipendente, generale, che possa far da sé, e possa avere valore e funzione di arte, nonostante la mancanza eventuale del poema ».

È forse superfluo aggiungere che la venuta a Torino di Tairof costituisce un avvenimento artistico di eccezionale importanza; la sua originalità è sufficiente a rendere oltre ogni dire interessanti le realizzazioni sceniche ch'egli ci andrà presentando.

1930.04.20-21	La Nazione				Il teatro russo di Tairoff al Teatro della Pergola
---------------	------------	--	--	--	--

La Compagnia russa di Tairoff, che ha cominciato in questi giorni la sua « tournée » europea, darà la sua prima rappresentazione in Italia al nostro Teatro della Pergola il 28 aprile. La Compagnia di Tairoff, che agisce al Teatro Camernyi di Mosca, e che ha in repertorio spettacoli di prosa e di operette, darà fra noi tre sole rappresentazioni così distribuite: lunedì 28 « L'uragano » di Ostrowsky, martedì 29 « Giruflè-Giroflà » di Lecocq, e mercoledì 30 « Giorno e notte » dello stesso Lecocq.

Questa « troupe » di artisti, che è diretta da Alessandro Tairoff, « regisseur » che si è creato una fama mondiale, per aver tentato con essa la realizzazione della sua teoria del « teatro-teatrale », recita in questi giorni a Vienna suscitando il più vivo interesse.

1930.04.22	La Stampa			a.d.c.	L'operetta di Lecocq
------------	-----------	--	--	--------	----------------------

Offenbach aveva trionfato sotto il secondo impero, Lecocq, raccogliendo da lui il retaggio dell'operetta francese, la modificava sostanzialmente. L'autore della « Fille de Madame Angot » recò una sua caratteristica. Astuto parigino comprese che non si poteva gareggiare con Offenbach in quanto al senso della comicità e della caricatura, e che, d'altro canto, occorreva adattarsi ai gusti della nuova società francese. La sua operetta ha lontani rapporti con le febbrili, indiatolate partiture di Offenbach e di Hervé; è più discreta, più pacata, più intima. Un'eccessiva, insistente intemperanza di satira e di ironia politica sarebbe forse spiaciuta a quegli spettatori parigini, che, nel '72, quando madama Angot cantava le sue ardite, sfrontate strofe, avevano ancor vive nella memoria le tragiche giornate dell'« Année terrible ». Occorreva, dunque, qualcosa di tenue, di sentimentale, una grazia discreta, una comicità sobria. L'eroe dell'operetta, dopo il '70, fu il *Petit duc*. Ma già il *Petit duc* non era più precisamente una operetta. Gli studii, la cultura e le aspirazioni di Lecocq tendevano verso la commedia musicale. La *Petite Marice*, *Le Docteur Miracle*, *Le jour et la nuit*, *Fleur de the* attestano gli studii coscienziosi da lui compiuti al Conservatorio. L'ispirazione delle sue operette è sempre originale, la frase melodica sempre graziosa, e la partitura sobria e solida. In più, senza preoccupazioni di color locale o di rifacimento stilistico, alcune sue operette recano lo stile proprio dell'ambiente. *La fille de Madame Angot*, per esempio, risente del Direttorio.

Fu appunto questa deliziosa e robusta operetta che diede fama a Lecocq. Ma non corrispondeva ancora la fortuna alla fama. I teatri francesi gli rimanevano chiusi. Ancora una volta chiese e ottenne l'ospitalità di Bruxelles. *Giroflè-Giroflà*, libretto di La terrier e Vanloo, fu rappresentata alle *Fantaisies parisiennes* di Bruxelles nel marzo del 1874. si tratta di don Bolero d'Alcarazas, che ha due figliole gemelle, Giroflè e Giroflà. La prima ha sposato lo spagnolo Marasquin, l'altra il guerriero moro Murzuk. Durante la cerimonia nuziale, Giroflà viene rapita dai pirati. Sua sorella le si sostituisce per evitare la collera del terribile Murzuk. Il quale recuperava poi la legittima moglie, grazie all'intervento dell'ammiraglio Matamoros, che insegue e batte i pirati.

– È questa una fra le mie migliori partiture – annotò sul manoscritto, come soleva, lo stesso Lecocq –. L'ho scritta con molto piacere, con molta facilità dopo la *Fille de Madame Angot* avevo compreso che per avere un nuovo successo m'occorreva un'opera dallo stile del tutto differente, affinché ogni confronto apparisse impossibile. Il libretto di *Giroflè-Giroflà*, scritto nel tono dell'opera buffa italiana, mi conveniva; ebbi la mano felice ». E scrivendo così, nel 1890, si augurava che, cessata la moda dell'*opérette-vaudeville* (evidentemente pensava al tipo di Hervé),

fosse restaurato il gusto dell'operetta puramente musicale, quella che abbisogna di direttori solerti e di cantanti raffinati.

Fra i pezzi che ottennero unanime e duraturo successo si ricordano nel primo atto il duetto *C'est fini le mariage*, la canzone moresca *Mabelle Giroflà*, il quintetto del secondo atto *Matamoros grand capitaine*, la scena orgiastica col finale *Ah! le canon!* Melodie graziose, leggere; orchestrazione amabilmente tenue.

Con *Giroflè-Giroflà* Lecocq vinse la resistenza degli impresari dei teatri francesi. Li aveva tutti a sua discrezione quando compose in due mesi l'operetta *Le jour et la nuit*, nel 1881, rappresentata alle Nouveautés. Librettisti, i fedelissimi Le terrier e Vanloo.

L'azione si svolge al principio del XVII secolo in un fantastico paese, che potrebbe essere il Portogallo o la Spagna, o anche alla frontiera di quelle nazioni. Don Braseiro, barone di Tras-os-montes, è una specie di Barbablù, che aspetta la sua quinta moglie. Intanto il primo ministro, il principe Picratès de Calabraxas ha rapito una contadinotta, Manola, la quale, sfuggitagli, si rifugia nel palazzo di Braseiro, dove ella ritrova il suo fidanzato, Miguel. Viene la sera, Picratès ha ritrovato le tracce di Manola, la cerca. Come ingannarlo? Con una serie di espedienti vien sostituita a Manola la baronessa di Tras-os-montes. Infine, scoperta la cosa, Manola sposa Miguel, e Picratès è punito del rapimento e delle vendette che già preparava.

Quest'operetta ebbe una lunga serie di repliche. Piacciono specialmente i *couplets* di Miguel *Passez, ma belle*, con i ritornelli di Braseiro *On était prêt*, i trio a monosillabi della preghiera *O grand saint Michel* e il finale « alla luna ». Del secondo atto è divenuta celebre la canzone di Manola *Y avait una fois un militaire*. Leggiadro il duetto dell'usignolo e della capinera. Famosi, se pure banali, i *couplets*: *Les portugais sont toujours gais...*

L'impronta della eleganza sobria era diffusa in ogni elemento del teatro di Lecocq. Alla musica rispondevano la maniera del canto, che richiedeva squisiti soprani e tenori e ingegnosi buffi, e la scenografia. Le scene di *Giroflè* ambientavano l'operetta in paesaggi solari, con architetture moresche, con palmizi, cocchi, e piante rampicanti. Quelle di *Le jour et la nuit* non differivano da quelle pompose, rievocanti la Spagna, degli spettacoli all'Opéra.

Negli ultimi anni il Lecocq, spentosi nel 1918, ebbe onori accademici, ma vide obblita insieme con la sua produzione quella operettistica francese dell'Ottocento, che fu segnata da vivaci talenti, da delicati artisti. Soleva ripetere: *La petite chanson est morte!*, rimpiangendo il tempo passato.

Giroflè-Giroflà e *Le jour et la nuit* verranno messe in scena da Tairof; esse sono un'eccezione nell'attività dell'inscenatore, rivolta essenzialmente al teatro di prosa, ed offriranno più che altro il pretesto per un'interpretazione singolare: sarà interessante considerare le eventuali alterazioni che esse subiranno, e il genere di spettacolo che, sui loro motivi, Tairof presenterà.

Al « Teatro di Torino », come è stato annunciato, inizierà questa sera un breve corso di rappresentazioni straordinarie il « Teatro Kamerny » di Mosca, diretto da Alessandro Tairof, per la prima volta in Italia. Verrà rappresentata *Giroflè-Giroflà*, l'operetta di Charles Lecocq.

1930.04.24	La Stampa		L'uragano	f.b.	Al Teatro di Torino: <i>L'Uragano</i> di Ostròvskij
------------	-----------	--	-----------	------	--

Bellissimo spettacolo quello di ieri sera: la Compagnia di Tairof si è presentata nella sua pienezza, nella sua mirabile potenza espressiva; affascinante e commovente. Un alto stile resse tutti gli attori e tutte le figurazioni: fu una orchestrazione sostenuta e rattenuta, densa intima, sospesa ed una progressione drammatica, misteriosa e sobria, che sgorgò infine in note eccelse e patetiche,

irresistibili. Se per ritmo Tairof intende questa segreta forza poetica, questo coordinare i tempi e gli spazi della scena ad effetti concreti, tangibili, travolgenti, questo pacato, solenne e incalzante svolgersi della tessitura teatrale, ben possiamo dire che il ritmo ch'egli ha impresso alla sua interpretazione de *L'Uragano* di Ostròvskij è perfetto. Gli attori sono eccellenti; ottima, spesso magnifica, Alice Koonen nelle vesti di Katjerina; ma ciò che ci colmò di commozione e di gioia fu non solo il concerto stupendo delle voci, delle figure, degli atteggiamenti, ma l'utilità spirituale, il senso profondo, in patetica direzione data al dramma dall'inscenatore, e che si rivelò precisa, misuratissima, concorde, in ogni attore. Il poema apparve così raccolto, armonico, dominato come una sinfonia da un direttore d'orchestra. Esso si sviluppò su temi ricchi e incantevoli, che si andarono via via concertando, che confluivano e fluivano, felicemente, verso l'estremo e supremo soffio della delicatissima e vigorosa ispirazione del celebre scrittore russo. Quale sapienza di pause, di attacchi, di trapassi; quale finezza nel proporre cenni, personaggi, situazioni tosto risolte, e poi riprese in tono maggiore, in una serie di « crescendo » dapprima quasi inavvertiti, o almeno colti soltanto come vaga musica interiore, e poi scroscianti in misurate e decisive battute che concludono ed esaltano le varie scene! Senza dubbio, dunque, la Compagnia ha recitato mirabilmente, e l'influenza del maestro di scena, fu palese, sentitissima, viva, propria di un temperamento e stile d'artista che dà gli ultimi e inconfondibili tocchi all'opera sua.

Alice Koonen fu interprete ben degna dell'alto spettacolo: in alcune scene fu superbamente viva e armoniosa, delicata, forte e penetrante. Katjerina, la protagonista del bellissimo dramma di Ostrovskij, è certo una delle più gentili e commoventi creature del Teatro. La Koonen fu nella parte di Katjerina commovente fino alle lagrime. Contenuta, composta in un affanno che solo a tratti prorompe, nelle prime scene del dramma, ella si rivelò poi deliziosa, dolente, ossessionata, folle di terrore e d'amore, smarrita, straziante. La sua pena trovò accenti così netti e così veri (e intendiamo la verità della poesia) che ci parvero assunti in un'atmosfera più tersa, più ricca di risonanze e di spirituale splendore; accenti che vorremmo dire toccanti, se la parola non fosse divenuta banale, se potesse dirne adeguatamente la potenza suggestionatrice. L'idillio notturno nel giardino, così fragile, romantico e leggiadro, e così folto di passione, così colmo di destino; e l'addio a Boris prima della morte, tutto estro e brividi, sarebbero sufficienti per darci la misura dell'attrice. In quest'ultima scena essa raggiunse certi toni patetici, certi slanci di disperata tenerezza, si aggrappò con siffatta angoscia al collo di lui, proruppe in così strane voci, si trasfigurò tra l'amore e la morte con così ineffabile grazia, fu così dolce e tremante e augusta che non avremmo potuto desiderare di meglio. Ma tutti, abbiamo già detto, sono squisiti attori: educatissimi all'arte, efficaci senza smanie e senza rettorica, spesso brillanti e sorprendenti. Potremmo nominarli tutti: ci accontenteremo di ricordare Jnna Stein; deliziosa nella parte di Varvåra, la maliziosa cognata di Kajerina. Ed eccellenti anche – magici a volte – i quadri creati dagli attori con oculatissime proporzioni e atteggiamenti di grande rilievo. Quando, all'ultimo atto viene portato in scena il cadavere di Katjerina, ogni raggruppamento di attori (che volentieri di sponevansi a coro) ogni effetto di luce, i suoni, le pause, le voci, i silenzi furono impressionanti. Chiusosi il velario il pubblico scoppiò in una clamorosa ovazione.

Detto questo, aggiungeremo che la scenografia ancora una volta non ci ha del tutto persuasi. Se le strutture sceniche, scheletriche, meccaniche, schematiche, adottate da Tairof, hanno lo scopo di eliminare tanti goffissimi e ridicolissimi scenari pitturati, non ci lagneremo troppo dell'innovazione. Nella maggior parte dei casi gli scenari naturalistici, pittoreschi e descrittivi, rappresentano la più inutile e palese convenzione teatrale. E sta bene; ma non basta togliere di mezzo un tipo di scenografia che è in urto con la nostra sensibilità d'oggi; è necessario trovare un altro genere di scenografia che ci soddisfi e ci persuada. Orbene, anche ieri sera, quella specie di macchina, arida e ingombrante, che Tairof ha posto in scena non ci parve né soddisfacente né persuasiva. Capiremmo qualcosa di più semplice, di più geometrico ancora; ma quella di ieri sera ci fece l'impressione di una costruzione edilizia rimasta a mezzo, e, per di più, con certe sagome, complicatissime, tipo cemento armato, che non ci parvero giustificate in alcun modo: né da esigenze artistiche né da esigenze drammatiche. E poi quegli archi, quei praticabili sospesi a mezzo il

palcoscenico, quelle scale percorse un'infinità di volte da attori e attrici, ci sembrano tutt'altro che una semplificazione. Servono essi veramente a isolare l'azione, a darle risalto, a concentrarla ed esaltarla? Riconosciamo che in alcuni momenti l'effetto cercato fu ottenuto, come, ad esempio, nell'ultimo quadro, quando Katjerina sale sull'alto argine del giardino pubblico e si getta nel vuoto: il taglio scenografico qui fu magistrale; e subito dopo apparvero, di sotto all'arco che sosteneva l'aereo argine, i cercatori della giovane sparita da casa, muniti di lanterne, costernati, intenti ad ogni respiro della notte. Effetto magico veramente e ultra teatrale. Ma in molte altre occasioni, anzi nella maggioranza dei casi, quel grosso trabiccolo ci parve ingombrante e un po' vano: non ci parve, insomma, necessario. L'azione avrebbe trovato egualmente tutto il suo rilievo, sotto l'impulso vigoroso e netto del maestro di scena, anche se quelle combinazioni geometriche non avessero così largamente occupato il palcoscenico. La scenografia, dunque, non ci ha persuasi: ma poiché ha offerto a Tairof, se pure in non molte occasioni, il destro per realizzare scorci, movimenti e rapporti scenici eccellenti, così non vogliamo escludere che anch'essa possa darci migliori, o meglio, definitivi risultati.

In attesa dei nuovi spettacoli che Tairof ci presenterà, annotiamo intanto il successo di quello di ieri sera: calorosissimi battimani, che si protraevano insistenti allorché gli attori si presentavano alla ribalta; ed alla fine vivissime dimostrazioni di plauso, che si rinnovarono più volte, intensamente.

1930.04.24	Gazzetta del Popolo		L'uragano Giroflè-Giroflà	Eugenio Bertuetti	“L'uragano” di Ostrowski nell'interpretazione di Tairof al « Torino »
------------	---------------------	--	---------------------------	-------------------	---

Antoine vede, dunque, nell'intelligenza di Tairof un elemento pericoloso dell'arte del teatro, essendo l'intelligenza, in Tairof, nemica della poesia. Ma il *régisseur* russo risponde a voce alta che la « poesia non ha nulla da temere dall'intelligenza, a patto che l'una e l'altra siano forme brucianti del nostro tempo ». Parole. Ho l'impressione che – come in tutte le enunciazioni teoriche intorno ad un *fatto che esiste* – ci sia qui un po' di confusione. Confonde Antoine scoprendo in Tairof un intelletto anitpoetico, e confonde quest'ultimo attribuendo alla Poesia – dico *Poesia* e non l'una o l'altra maniera di *fare* la Poesia – caratteri e funzioni che si esauriscono nel tempo. Il senso dell'irreale e del fantastico, che senza dubbio Tairof possiede, la sua passione, la sua fede, lo slancio disinteressato e creativo che egli pone in ogni opera sua, gli danno diritto infatti al nome di poeta. Per contro, l'inscenatore bizzarro e spregiudicato di *Giroflè-Giroflà* deve ricordare che gli elementi coloristici d'un quadro teatrale, portato alla ribalta all'unico scopo di divertire il pubblico ventesimo secolo – elementi, cioè forme per l'appunto « brucianti » del nostro tempo –, possono essere belli, sì, e bellissimi; interessanti, interessantissimi e non aver nulla che vedere con la Poesia.

Una cosa esiste, ed è un certo quale teatro, una data maniera di fare il teatro, quella di Alessandro Tairof. E siccome la parola teatro, quando si dice sul serio, vuol dire molte arti insieme, è naturale che nelle discussioni ci si perda, primo fra tutti lui, il maestro, il quale del proprio mistero creativo ne può sapere tanto quanto il servo di scena. Non a ciò che predica noi dobbiamo quindi badare, ma a ciò che fa.

Prima di tutto: c'è nel suo teatro uno spirito innovatore, una perenne molla di giovinezza, per cui, sempre, le scene che portano il suo nome appaiono espresse con clamore da una esasperata sensibilità moderna. Qualunque sia il testo, di ieri o di oggi, Alessandro Tairof lo riduce a vibrazione nostra, con procedimento e inventiva impeccabili. Se non che dovrebbe andare guardingo: in *Giroflè-Giroflà*, ad esempio, per quanti sforzi si facciano, il moderno darà del capo contro il gusto passato, né l'operetta che piacque ai nostri nonni potrà mai diventare – ne inventi

pure Tairof una più del diavolo – frenetica e fresca e trascinate *révue* novecentesca. Dove non c'è poesia ma soltanto espediente, dove l'arte si esaurisce nella creazione d'uno spettacolo destinato a passare con la moda, l'intelligenza e le diavolerie dell'inscenatore non rimarranno che fredda combinazione di caleidoscopio, arida festa pirotecnica.

Poesia, sì, ecco il segreto. E non ne occorre molta: basta una favilla, la quale essendo sostanza che non si spegne per morire di stagioni, è suscettibile d'essere ricreata in ogni tempo. In ogni tempo, con forme e procedimenti sia pure diversi, sarà possibile accendere l'anima degli spettatori, esaltare la loro « bruciante » sensibilità.

Ieri sera n'ebbimo la riprova con *L'uragano* di Ostrowski. Dramma vecchio anche questo, cupo e angoscioso, tutto chiuso intorno alla torturata psicologia di Caterina (oggi il problema spirituale della protagonista troverebbe certamente altri sviluppi, altre soluzioni), nondimeno la raffinata intelligenza e l'acuta percezione del direttore di scena hanno saputo rilevarne le misteriose bellezze come non mai. Là dove l'opera teatrale non è artificioso spettacolo solamente, ma voce umana di umane passioni – che sono sempre le medesime, eterne – fu possibile ad Alessandro Tairof, con un complesso di attori perfetti, *creare* la verità in luogo di copiarla, illuminare dal di dentro ciò che al solito vediamo illuminare, e male, dal di fuori.

La sua scena fissa – costruita, solida, di volumi – raffigurante con linee e piani sintetici il giardino e il ponte, si presta ad un movimento di masse libero e naturale, ignoto agl'innamorati della carta dipinta e del verismo fotografico. Così il primo atto e il terzo apparvero efficacissimi, con quell'andare e venire, scendere e salire di personaggi, la cui presenza in quel dato punto e in quella data luce è commento alla scena. Stupendo, suggestivo, potente nello schematismo dell'espressione, ci parve l'ultimo: la ricerca affannosa di Caterina, le lontane voci di coloro che ne trovano il cadavere nel fiume, il quadro ultimo intorno alla morta. Meno efficace – la scena fissa è qui un impaccio – ci sembrò invece l'interno della casa di Kàtia, ottenuto concentrando tutte le luci sotto l'arco del ponte, ch'era diventato stanza, ed annegando il resto nel buio.

I sordi commenti musicali all'azione – gong (scene cupe, presentimenti tetri); chitarra (quadri patetici, tenerezza, malinconia); fisarmonica (nostalgia lancinante, sospirose solitudini) – creano un'atmosfera palpabile, che pare di sentirla tremare nella fissità delle luci, disposte con sapienza, con ispirata – Antoine ha torto – sensibilità di poeta.

Gli attori sono curati uno per uno, con un tormento subito palese e rivelatore. Ma così operando, Alessandro Tairof non fa che dello stile. Il tradizionalista, che già scoprimmo in *Giroflè-Giroflà*, diventa nell'*Uragano* un classico addirittura. Si vedano i personaggi di fianco, di terzo e di quarto piano: gli straccioni, le donne afflitte, il suonatore di chitarra. Abiti – oh la infinita tristezza, il lacrimoso squallore di quelle grosse e infagottate tuniche nere! –, maschere, atteggiamenti, tutto è studiato e realizzato su modelli dell'espressione pura. La vita, la misteriosa e inafferrabile vita che sta tanto a cuore ad Alessandro Tairof, esce trasfigurata, trasumanata dall'intima essenza dell'attore e delle cose.

Le prime scene di Kàtia con Varvàra, il duetto notturno fra questa e Kudriàs, l'addio fra Caterina e Tichon, il lungo vaneggiamento di lei sola, ecco pagine ricreate con la stessa sostanza dell'autore, con le sue lacrime, la sua pensosa malinconia, la sua struggente tenerezza.

Di Alice Coonen, la prima attrice, parleremo più diffusamente in seguito.

Maschera mobilissima, stupendi occhi, voce musicale ricca agile nei passaggi, atteggiamenti sobri e delicati. Disse l'ultima scena con l'anima sulle labbra e le parole non contarono più. Il pubblico scattò in un applauso irrefrenabile, altissimo.

Il successo fu tra i più belli che si ricordino. Gli spettatori – come già per la Compagnia del Teatro d'Arte di Mosca –, furono conquistati totalmente. Vedemmo volti in lacrime, nonostante l'enigma della parlata.

Cinque, sei, sette chiamate alla fine d'ogni atto e feste agl'interpreti.

Stasera, riposo. Le recite riprenderanno domani.

1930.04.25	La Nazione				La Compagnia Tairoff alla Pergola
------------	------------	--	--	--	--

Come abbiamo già pubblicato, lunedì prossimo esordirà al nostro Teatro della Pergola la Compagnia russa del Teatro Camerny di Mosca, diretta dal famoso « regisseur » Alessandro Tairoff. La Compagnia si presenterà la prima sera con « L'uragano » di Ostrowski, un vecchio dramma russo che a Firenze non è mai stato rappresentato, ma che la Compagnia di Tatiana Pavlova ha già fatto conoscere al pubblico italiano da qualche anno. Nelle due successive rappresentazioni – ché la Compagnia resterà fra noi tre giorni – verranno rappresentate le due operette di Lecocq « Giroflè-Giroflà » e « Il giorno e la notte ».

La Compagnia Tairoff, modificando all'ultimo momento il suo itinerario, ha già esordito davanti al pubblico italiano: essa, infatti, ha dato le sue prime rappresentazioni a Torino, martedì e mercoledì, riportando un vivissimo successo, nonostante la parlata russa degli attori.

1930.04.26	Gazzetta del Popolo		Il giorno e la notte	Eugenio Bertuetti	“Il giorno e la notte” di Charles Lecocq al « Torino »
------------	------------------------	--	-------------------------	----------------------	--

Il terzo saggio di Tairof. Un'altra operetta di Lecocq. Un altro divertimento milleottocentottanta pazzamente ridipinto e impennacchiato da « revue » millenovecentotrenta. Un altro sforzo di Alessandro Tairof per dare vita ad una cosa morta o quasi e cioè un nuovo suo colpo presunto magico, in séguito al quale la mammola appassita nel vecchio libro, là!, dovrebbe rinascere tromba d'automobile o, che so, cuffia radiofonica. Ebbene, sono miracoli che non si comprendono; dubitiamo anzi che il miracolo esista.

L'operetta del Lecocq è rimasta quella melata e ciondolante cosa che era nonostante la geniale messinscena e l'indiviolata « grottescheria » degl'interpreti. C'è qui, come in *Giroflè-Giroflà*, uno squilibrio tutto stridori fra il vecchio materiale e i nuovi espedienti scenici, che frastorna e manda al diavolo il « ritmo ». Vale a dire quell'intima unità, quell'armonia profonda e misteriosa fra cose, persone, parole, movimenti, favola, espressione, suoni e luci, che toccano l'anima e non si sa come né perché. Quel « ritmo », del quale parla così spesso Alessandro Tairof, che sentiamo erompere nell'*Uragano* persino dai silenzi – che dico, soprattutto dai silenzi –, ma che ha bisogno per nascere d'un fondo di poesia: – la terra per il fiore, la primavera per gli usignoli.

Ho l'impressione che il « mago » abbia finito coll'aver un concetto errato dei gusti del pubblico o che, per lo meno, tali gusti comunemente intesi abbiano finito col premere sulla sua spregiudicatezza d'artista. Anch'egli crede nella « revue », crede alle folle che s'abbandonano al caffè-concerto e ai *cabarets*. È chiaro infatti il suo proponimento di trovare un giusto mezzo fra la bizzarria assoluta e il trito *couplé*, tra il funambolismo più eccentrico e il balletto con la barba delle rivistucola alla moda. Vorrebbe dar tutto al suo sogno, superbo, ma ha paura del pubblico, ragione per cui appare tormentato e perennemente oscillante sulla corda tesa fra il vertice dell'acrobazia sublime e quello della rimasticatura cretina. Ieri sera, in uno scenario sintetico e abbacinante, tra quadri squillanti e imprevisi clamorosi, con attori magnifici per modernità d'espressione, per agilità, sapienza, tecnica – attori enciclopedici –, egli non esitò a farci sorbire la vieta *soubrette* sculettante, i soliti passetti e cassettoni, le lerce gonnelline svolazzanti sulle *culottes* ermetiche, i

sorrisi assassini, le moine e i vezzi stramaledetti, che possiamo trovare in ogni squinternato caffè-concerto. Addio « ritmo », dunque!

E tutto questo dico perché si tratta di Alessandro Tairof, cioè d'un uomo che nell'*Uragano* ha fatto cantare l'anima persino delle cose, dando una voce al fiume invisibile, al giardino che non c'era, ai pilastri d'un ponte, ai gradini d'una pubblica scala. Colui che, vicino al cattivo gusto d'un *couplé* balordissimo, ha saputo concertare il duetto notturno e stellato di Varvara con l'innamorato; che sa meglio d'ogni altro strappare al pagliaccio il suo grido più schietto e rivelarne l'intima essenza nello stesso modo che insegna ad una fanciulla il segreto struggente d'una carezza e l'armonia indicibile, perlata, saltellante d'uno scoppio di risa.

Il pubblico, nondimeno, mostrò di capire *Il giorno e la notte* più di quanto non avesse compreso *Giroflè-Giroflà*, e applaudì calorosamente gl'interpreti chiamandoli più e più volte alla ribalta.

1930.04.26	La Nazione				Al Teatro « la Pergola »
------------	------------	--	--	--	--------------------------

[...] e lunedì avremo l'attesissimo debutto del Teatro russo diretto da Alessandro Tairoff con « L'uragano » di Ostrowsky.

1930.04.27	Gazzetta del Popolo		Il negro	Eugenio Bertuetti	“Il negro”. Sette momenti di Eugenio O'Neill
------------	---------------------	--	----------	-------------------	--

L'uragano d'applausi, di evviva, di « bravi! » che scrosciò ieri sera nella sala dorata del « Torino » sembrò l'urlo rinnovatore del Teatro, una specie di risurrezione proclamata freneticamente dal pubblico di fronte a quello che in Italia si considera da tempo un corpo senza vita.

Dobbiamo essere grati ad Alessandro Tairof e ad Alice Coonen d'averci fatta pronunciare questa parola di speranza, di fede e d'averci donata un'ora di gioia, che così intesa non avevamo mai conosciuta.

« Tutti i figli di Dio hanno le ali », dice il sottotitolo di questo dramma, cioè in tutte le creature c'è la dolcezza dell'angelo, anche in Jim Corvo, il *Negro*.

O'Neill, oggi il più celebre drammaturgo americano, affronta in quest'opera il problema non peregrino del dissidio di razza, e lo risolve ancora una volta negativamente, nonostante quella parola di bontà per « i figli di Dio », in cui il dissidio, insanabile sulla terra, sembra addormentarsi nella serenità d'una constatazione d'ordine puramente teorico e morale: il cuore degli uomini, di tutti gli uomini – bianchi o neri che siano –, ad onta dei loro odi implacabili e delle loro avversità irriducibili, è capace d'amore, di palpiti puri.

Ciò che più mi piace in queste scene – se ho ben capito a traverso l'astrusissima parlata – è la raccolta umanità, di cui sono afflitte e come adombrate le creature, le negre meglio assai che le bianche, cioè le meno nobili. Nulla della giornalistica iridescente superficialità di Paul Morand, niente afflato di « magie noire », ma piuttosto la penosa e virile introspezione di Joseph Conrad.

Il protagonista negro, Jim, è costruito solidamente, ma è voluminoso e triste, pari a certe gonfie, tenebrose melodie della sua razza, in cui non sai bene se pianga l'accoratezza degli uomini o la malinconia degli animali, in vena di aspirazioni umane.

Jim Corvo, da bimbo, giocando in una strada del quartiere negro di Nuova York, ha conosciuto Ella – « Musetto tinto » –, una cara fanciullona bianca, che pareva avesse tuffato il visino nel latte o nel lume della luna. Sono ancora angioli Jim e Ella, né parlano in loro gl'istinti selettivi della razza. Si vogliono bene: il ragazzo protegge la compagna dagli altri piccoli mascalzoni; la bambina, tutta candore, illumina della sua luce lo sguardo e il sorriso del... Corvo.

Sono passati nove anni, ed ecco che la fanciulla sente di non poter amare Jim il negro: si sono destati in lei l'avversione e il ribrezzo atavici, mentre il ragazzo, fedele, vorrebbe donarle tutta la sua tenerezza, ancora, sempre. L'aspirazione sua è di crescere ad immagine e somiglianza dei bianchi, esser degno di stare con loro, di avere per sé una loro fanciulla. Invano, ché Ella, dopo altri anni, s'è innamorata d'un *boxeur*, ed il piccolo negro dei giochi e delle promesse infantili è ormai lontano. Il suo ricordo macchia in lei persino la memoria di quel tempo felice. Senonché il *boxeur* presto l'abbandona, mentre Jim studia e le si conserva fedele con la tenace rassegnazione d'un cane.

Nella nuova e più desolata solitudine, Ella può ora apprezzare il fiore d'una tale amicizia, istintiva profonda, espressione disperata d'un'umanità inferiore tuta vòlta ad elevarsi; sente vicino a sé battere un cuore dal palpito aperto, in cui le parole d'amore sono dolci e inquietanti insieme, e non hanno colore. « Tutti i figli di Dio hanno le ali ». Ragione per cui, in un mattino che tutta la gioia pare sul mondo e l'alba tinge di spiritualità persino i tetri muri delle case, Ella e Jim si sposano. Una mano così bianca in una mano così nera!... Di fronte all'inimicizia dei bianchi e dei negri, uniti insieme per biasimare e disprezzare le nozze impure, i due sposi figgono i propri occhi nel cielo. Per liberarsi nell'amore bisogna guardare il cielo. (Echi di Tolstoi nel drammaturgo dell'America standardizzata).

Illusione. Le cose più belle che vanno per l'azzurro sono le nuvole, e durano un attimo. La coppia non sarà felice: grava su di essa un destino più forte, una maledizione, quasi. Tutta la inconsolabile malinconia di Jim, il suo duro sforzo per salire, il suo amore che non scema, le sue lacrime, nulla varrà a cancellare in Ella il rinato senso dell'incompatibilità, della razza che si ribella. Fuggono l'America e si rifugiano in Europa, ma ritornano in America più divisi che mai. Intorno, parenti e amici – astiosi, implacabili – scavano più fondo l'abisso. La donna s'ammala di parossismo, di nevrastenia. Jim ritenta inutilmente la scuola, gli esami. È avvilito, disfatto: dinanzi a lui, che vorrebbe vincere ad ogni costo, s'erge la barriera inflessibile degli altri, dei bianchi che si difendono. Ad ogni nuovo tentativo è ricacciato. Ecco ciò che all'ultimo riempie Ella di frenetica gioia: nel suo delirio di malata, di moribonda, questa estrema sconfitta di Jim diventa l'affermazione della civiltà sulla barbarie, una vittoria sua. Ma è la fine, Ella muore. E come già un tempo nella strada, quand'erano bambini, potevano volersi bene senza tormento, ora, sulla soglia dell'al di là, la donna ritorna qual'era. Tutto quanto egli ha fatto e sofferto, non l'ha fatto e sofferto che per lei, per essere degno di lei. Ella lo sa, glielo dice. Jim, il negro, piange.

Sia i pregi che i difetti del dramma in sé sfuggono, mancandoci l'ausilio della parola, che in un'opera di poesia è l'anima. A noi ne è giunta l'eco, la quale bastò a folgorarci. Merito tutto di Tairof? Merito di O'Neill? Di ambedue? Non possiamo dire. Sta di fatto che la realizzazione scenica dovuta al Tairof e la interpretazione di Alice Coonen (Ella), di Ivan Aleksandrof (Jim) e di tutti gli altri, non uno escluso, riuscirono a trascinare, a rapire. Stupenda e misteriosa voce codesta di un'opera teatrale che si estrinseca all'infuori del verbo, che si erge limpida fremente, piena di vibrazioni, di significati, senza l'ausilio della parola! Siamo nel regno della musica.

L'intima essenza dell'attore, la sua sostanza umana più riposta, s'esteriorizza per virtù di sola vita, a traverso una sofferenza che più è muta e più ti prende. Le lunghe parlate, incomprendibili all'orecchio, si risolvono nello spirito in accenti che altrettanto efficaci non potrebbero essere – la maschera viva, tormentata dell'attrice o dell'attore, i loro atteggiamenti, quel vibrare e soffrire della carne sulle piaghe dell'anima, quelle mani che *dicono*, quegli slanci e risi e sorrisi che sembrano le pure, essenziali espressioni della gioia, sono rivelazioni di noi a noi medesimi, lampi nel buio della nostra pigra conoscenza –.

Con l'attore, fatica connaturata a fatica, lavora il direttore di scena. I suoi scorci e prospettive e dettagli e luci e musiche s'impastano colle voci, coi gesti, con le creature. Dove l'attore da se solo non potrebbe rivelarsi compiutamente, ecco l'ausilio del *régisseur*, il quale s'è sostituito all'autore, al poeta, e ne rivive il processo inventivo. Alla didascalia dello scrittore, Alessandro Tairof sostituisce l'opera sua, che è interpretazione e creazione, cioè rende visibile e tangibile quello che nel poeta era puro suggerimento e speranza.

In questo caso: la strada del quartiere negro in Nuova York, con le prospettive paurose, la ferrovia aerea, il colore ferrigno delle alte pareti, lo squallore attonito dei fanali, l'incubo insomma della città implacabile sopra gli uomini piccoli, della costruzione statica sopra le creature indifese, perennemente in moto, inutilmente vive e sofferenti e nemiche, fu reso con pochi praticabili in un'atmosfera livida, sciabolata a volta a volta da fanali rotanti, sconvolta dallo strepito, dallo stridore, dal rombo dei veicoli in moto.

Ferma, la scena. Torturata, insonne, la vita. Senza posa le passioni. Dal contrasto scaturiva una profonda pietà. E mai dimenticheremo, di quella strada, che pareva la rutilante galera del mondo, lo stuolo dei fanciulli bianchi e dei fanciulli neri, i loro giochi, la loro malinconica seppure chiassosa innocenza, musica d'angioli nell'inferno dell'acciaio, della velocità, al cadere della sera.

Alice Coonen è attrice dalla sensibilità che sconvolge e affascina. Dalla compostezza martirizzata di Kàtia nell'*Uragano* alla frenetica libertà di Ella – così fragile, in fondo, nelle braccia barbariche di Jim – è tutta una gamma ricchissima di toni, di sfumature, di armonie. I suoi bruschi passaggi dalla tenerezza pensosa all'allegrezza sfrenata, dal riso al pianto, dal lamento al singhiozzo, dal sospiro all'invettiva, son quanto di più bello si possa ammirare in un'attrice.

Ivan Aleksandrof, il negro, atteggiò miracolosamente la propria personalità di slavo all'impeto balzante e all'avvilta natura del personaggio. Avvinghiato alla bianca Ella, (pareva un povero mostro abbracciato ad un raggio di luna), pavido, implorante, miserabile, strappava le lacrime. Tanta l'anima che egli aveva sulla ferita scarlatta delle labbra. Il suo grido disperato, dopo le nozze, che Ella gli sviene tra le braccia, impaurita dall'ira sorda delle razze contrastanti, mi risuona, qui, nelle tempie ancora: *Un taxi! Un taxi!*

Peccato che questa sera, l'ultima, si ritorni a Lecocq.

1930.04.27-28	La Nazione				Alessandro Tairoff alla Pergola
---------------	------------	--	--	--	---------------------------------

Domani lunedì debutterà alla Pergola, come abbiamo già annunciato, la Compagnia russa del Teatro Gerumy di Mosca, diretta da Alessandro Tairoff. La compagnia si tratterrà a Firenze per sole tre recite ed esordirà con « L'uragano » di Ostrowsky che Tatiana Pavlova ha già fatto conoscere ai nostri pubblici ottenendo successi vibranti.

1930.04.29	L'Ambrosiano		Il negro		« Il negro » al « Teatro di Torino »
------------	--------------	--	----------	--	--------------------------------------

Torino, 28

La Compagnia Tairoff ha recitato sabato con ottimo successo, al Teatro di Torino, *Il negro*, sette momenti del celebre drammaturgo americano Eugenio O'Neill. L'opera affronta il problema del dissidio di razza, trattandolo con profondità incisiva e rara efficacia drammatica.

Fervidissimi applausi, che premiavano anche la magnifica interpretazione, hanno salutato la fine di ogni atto.

1930.04.29	Il Piccolo				Tairof al "Valle"
------------	------------	--	--	--	----------------------

La Compagnia di Alessandro Tairof del Teatro Kamerny di Mosca, inizierà giovedì, 1 maggio, un breve corso di recite al Teatro Valle presentando un repertorio che va da *L'uragano* dell'Ostrovskij a *L'amore sotto gli olmi* e *Il negro* di Eugene O'Neill, a *Gioflé-Gioflà* e *Il giorno e la notte* di Charles Lecocq, sì da offrire un'immagine per quanto è possibile compiuta di un multiforme lavoro, che dura oramai da oltre quindici anni. Il Tairof, che viene per la prima volta in Italia, è considerato uno dei massimi maestri di scena contemporanei. La prima rappresentazione del Teatro Kamerny avvenne a Mosca il 25 dicembre 1914. Nessun'epoca poteva sembrare meno adatta di quella alla creazione di un organismo artistico vitale, giacché la guerra era incominciata da molti mesi. Eppure il Tairof, che già s'era fatto notare con le sue messe in scena al « Teatro Libero », riteneva che fosse urgente opporsi alla cristallizzazione delle tendenze naturalistiche che signoreggiavano il teatro. Il primo esperimento, tentato con la *Sakuntala* di Kalidasa, suscitò le ire e i timori di coloro che si facevano paladini del passato, e le ironie degli scettici che ritenevano quelle innovazioni transitorie e caduche. Invece il Teatro di Tairof continuò a vivere felicemente, ed otteneva alcuni dei suoi più grandi successi nella stagione 1917-1918 con la *Salome* di Oscar Wilde e la pantomima *La boîte à jous* con musica di Debussy. Partendo dal principio che ciascun attore del suo teatro doveva cimentarsi in ogni genere dell'arte teatrale, il Tairof fece recitare opere di spirito diversissimo: un « mistero » come *l'Annonce fait à Marie* di Claudel, una « arlecchinata » come *La Principessa Brambilla*, un « melodramma » come *l'Adriana Lecouvreur* dello Scribe, una tragedia come la *Fedra* di Racine, operette, pantomime e via dicendo. Nel 1923 intraprese la sua prima *tournee* nell'Europa occidentale, suscitando negli ambienti artistici vivissimo, spesso entusiastico interessamento. Ritornato a Mosca, il Tairof affrontò nuove esperienze, e tra l'altre la messa in scena de *L'uragano* con cui egli, cercando di individuare e sottolineare i tratti universalmente umani e altamente tragici di quello che era stato sempre considerato più che altro un dramma d'ambiente, passava dalla ricerca della forma alla ricerca dell'emozionalità, secondato dal singolare sforzo interpretativo di Alice Koonen. Vennero poi *Lo scimmione villosa* di O'Neill, *l'Antigone* dello Hasenclever, e molte altre interpretazioni. Le stesse cure degli spettacoli tragici, egli diede a quelli « eccentrici », fondati sulla satira il grottesco, così da ottenere, ad esempio, la trasformazione fantastica e ironica di operette come *Gioflé-Gioflà* e *Il giorno e la notte*.

Sulle teorie e sulle realizzazioni di Alessandro Tairof molto fu scritto. I suoi concerti così li riassume il Gori nella sua « Scenografia »:

« Il tempo e lo spazio – pensa Tairof – hanno un valore formidabile nella inquadratura scenica. Ritmare nello spazio è ciò che Tairof ha tentato riguardo al principio spaziale, che di necessità si inserisce in quello del tempo. Il ritmo delle forme, di fatti, abbraccia l'uno e l'altro concetto, spazio e tempo, su cui ogni azione si muove inevitabilmente. Tra platea e palcoscenico, poi – non può esservi di dinamico che l'attore. Da questa forza, da questo oggetto in movimento possono scaturire le più intense suggestioni. Tairof ha fatto tesoro dell'esperienza italiana (Ricciardi-Prampolini). L'attore è dunque uno « strumento orchestrale » dell'ambiente scenico; soggetto a una ritmica ideale di movimenti, egli è bensì trasportato fuori dell'atmosfera realistica, ma non cessa per ciò di essere umano: egli – come dice Prampolini – diviene elemento super-realista dell'atmosfera scenica, desta nuovi valori emotivi e plastici, desta nuovi moti dello spirito. Ma poiché l'attore è un elemento plastico dinamico *tridimensionale*, si impone una nuova visione scenica dell'ambiente a tre dimensioni. Nel teatro tradizionale la scena è a due dimensioni, l'attore a tre. Per mettere d'accordo questo assurdo spaziale Tairof ha fatto uso della scenoplastica. Come

effetto essa è un'orchestrazione delle masse plastiche (scena) e dinamiche (attori) contenute nello spazio scenico; come procedimento è uno spostamento del centro di gravità del palcoscenico e del punto di vista prospettico. Il Tairof fa del fondale non più una superficie, ma un volume. La superficie orizzontale del palcoscenico è dunque spezzata da Tairof con l'intervento di elementi verticali. La scena non si distende più in due dimensioni, ma su tre. Alcuni principi di Tairof sono poi particolarmente interessanti. La vera azione scenica – egli afferma – partecipa sempre della pantomima e del mistero (gesto e azione liturgica). Essenza del teatro è sempre l'azione sostenuta dall'uomo, vale a dire dall'attore, che rivela la dinamicità della vita. La vera emozione artistica dell'attore non può essere, in nessun modo, fedele alla realtà naturalistica della vita, e neppure stilizzazione che è una rappresentazione schematica della emozione realistica. La realtà profonda per l'attore si risolverà in un'immagine variopinta e musicale, che egli trae dalla sostanza intima del dramma e dalla scena che « incorpora ». qualunque azione scenica oscilla sempre fra la « arlecchinata » e il « mistero ». compito del maestro di scena è di coordinare la creazione dei singoli attori e del poeta ». dice ancora il Tairof: « Il compito del teatro è possente e autonomo. Deve ricreare l'opera del drammaturgo in una forma nuova, indipendente, generale, che possa avere valore e funzione di arte, nonostante la mancanza eventuale del poema ».

1930.04.29	La Nazione		L'uragano	e.d.f.	La Compagnia di A. Tairof ne "L'uragano" di Ostrovskij
------------	------------	--	-----------	--------	--

La curiosità che ha fatto affluire ieri sera alla Pergola quella esigua ma intellettuale folla che abbiamo visto era invero giustificata. Alessandro Tairof, che dirige questa speciale Compagnia del Teatro Kàmerny di Mosca, è oggi il *régisseeur* più discusso per i suoi audacissimi tentativi di riforma dell'arte teatrale. Egli, in questo senso, è considerato, anzi, come un vero rivoluzionario. Le sue teorie sono semplici e chiare. Per lui il teatro deve essere *teatrale*, vale a dire deve vivere di una vita sua propria e non riflessa; deve costituire un'arte a sé e creare i suoi capolavori con i propri mezzi: l'attore, come forza dinamica, l'Imagene scenica, che, secondo lui, è Forma ed Essenza dell'espressione teatrale, e il ritmo dell'azione, che deve essere il principio organizzatore di tutto. Pur partendo dal punto di vista che il teatro è una realtà viva e concreta, il suo non vuol essere tuttavia il teatro naturalistico, ma quello del realismo estetico, neo-realismo, come lo stesso Tairof lo chiama. L'attore – egli dice – è la materia prima di quella realtà, per cui tutti i mezzi di espressione scenica devono essere adoperati allo scopo di mettere in evidenza i singoli valori – interiori ed esteriori – dell'attore stesso. Come lo scultore crea la sua opera d'arte plasmando la creta a sua volontà, secondo la sua visione estetica e l'ispirazione della sua fantasia, così il direttore di scena – il *régisseeur* – liberandosi di tutti i principi metafisici e convenzionali, deve saper creare la sua opera d'arte, vale a dire un'*opera teatrale* con un suo valore intrinseco, plasmando quella materia umana secondo le leggi del suo mondo spirituale e servendosi dell'opera letteraria, della musica, degli scenari e dei costumi, soltanto come mezzi di espressione per il suo scopo artistico. Il soggetto creato dall'autore serve, naturalmente, di base all'azione scenica, ma fino ad un certo punto perché il *régisseeur*, a detta di Tairof, ha diritto di maneggiarlo liberamente e trasformarlo a suo piacimento, nell'interesse della scena. Il drammaturgo, il poeta diventano così anch'essi dei collaboratori, dei servitori del teatro.

Il direttore di scena è, insomma, secondo questa audace concezione, l'arbitro assoluto, il creatore vero e proprio dello spettacolo. E la sua figura somiglia esattamente a quella che Pirandello ha voluto mettere in evidenza nel suo nuovo lavoro « Questa sera si recita a soggetto ».

In base a questi criteri gli attori del teatro col quale Tairof mette in pratica le sue teorie sono scritturati senza ruolo e non vi sono fra essi differenziazioni. Devono avere tutte le possibilità e nessuna specialità. Tutti sono stati educati appositamente e razionalmente per recitare il dramma classico e la commedia borghese, la pantomima e la farsa. Val a dire sanno recitare, cantare, danzare e fare all'occorrenza anche dell'acrobazia. Lo scopo di questa educazione – dice Tairof – è quella di creare un ritmo unitario al suo teatro, piuttosto che uno stile unico. E in questa realizzazione dinamica del teatro è chiaro che il Tairof ha fatto largamente tesoro dell'esperienza futurista italiana.

Ma dove lo spirito riformatore di Tairof si dimostra più originale e più rivoluzionario è nella messinscena. La sua riforma della *piattaforma scenica* mira a distruggere il contrasto fra il corpo vivo dell'attore e l'ambiente che lo circonda, dando all'attore stesso « una base reale per la sua azione ». Così, a base degli scenari stanno le forme geometriche che hanno tutte e tre le dimensioni. Sul palcoscenico sono abolite la carta dipinta e il verismo fotografico: il pittore, in una parola, è sostituito dall'architetto. Le scene solide, di volumi, raffigurano l'ambiente con linee e piani sintetici e mediante rialzi speciali e svariate scale l'attore può mettere in evidenza e in giusta luce i propri atteggiamenti plastici.

Queste premesse esplicative eran necessarie per avvicinarci meglio a questa arte singolare e per giudicare via via le diverse realizzazioni conseguite sul terreno pratico da questo audacissimo riformatore del teatro.

Il celebre inscenatore russo ci ha presentato ieri sera la sua Compagnia in una delle sue interpretazioni più significative e più apprezzate: « L'uragano » di Alessandro Ostròvskij. Si tratta di un vecchio dramma di ambiente che fu scritto verso la metà dell'ottocento dal più tipico genio drammatico che abbia avuto la Russia. Più fortunato di altri suoi successori, l'Ostròvskij poté veder compensata in patria la sua fatica: l'ex-impiegato al tribunale di Niazil, dopo aver scritto, fra il 1850 e il 1867, una trentina di commedie originali, ebbe infatti la soddisfazione di essere salutato capo-scuela e riformatore del teatro russo e di ottenere dallo Stato una congrua pensione, nonché la direzione artistica dei teatri imperiali di Mosca. Per quella cupa e angosciosa atmosfera carceraria che lo caratterizza, il teatro dell'Ostròvskij è stato definito dal Dobrolynbor « il regno dell'ombra ».

Anche in questo dramma « L'uragano » – che Tatiana Pavlova ha già presentato qualche anno fa al pubblico italiano, ma che da noi, poveri provinciali di Firenze, giunge nuovo – quella fosca atmosfera grava sui personaggi come un incubo e anche quel po' di chiarezza che appare ogni tanto, attraverso qualche improvviso bagliore, sulla pittoresca visione dell'ambiente, è una chiarezza che ha tutti i lividi riflessi di una fatalità misteriosa.

La favola è semplice, di una semplicità nitida e lineare. Katjerina, sposa al mercante Tichon, vive incatenata fra l'egoistica tirannia del marito e la bieca e dispotica severità di una suocera tenacemente attaccata agli assurdi pregiudizi del suo tempo: quand'ecco che su quella desolata prigionia appare come un angelo salvatore la figura del giovane mercante Boris. Trepidazione, amore, terrore. L'anima della povera Katjerina si dibatte fra il senso del dovere e il nuovo sentimento che la strugge. In un disperato tentativo di difesa ella cerca perfino, d'impedire la partenza del marito: per non rimaner sola, per non cadere... Ma gli eventi congiurano contro di lei. Rimane sola e allora, spinta, travolta, si dà fatalmente all'uomo che ama. Poi, torturata dal rimorso, disperata e smarrita, pazza d'amore e di paura, fugge di casa e va a gettarsi nel Volga, dopo aver confessato con accorate parole la sua colpa e la sua innocenza e aver implorato a ginocchi la salvezza per la sua anima sbattuta dall'uragano. Quando il marito si trova davanti al cadavere della donna comprende finalmente la sua colpa e s'inginocchia su di esso, impreca contro la madre che gli aveva inculcato i suoi implacabili principi di severità, e contro sé stesso che non aveva saputo comprendere ed amare la creatura che viveva al suo fianco.

Il dramma è tutto imperniato sulla torturata psicologia di quella creatura femminile che si sente estranea a tutti, anche al suo amante, e che non può liberarsi da quella disperata solitudine, e non sa, d'altra parte, rassegnarsi. Dramma vecchio, ambiente d'altri tempi, pregiudizi sociali che,

se anche non sono stati abbandonati del tutto, hanno perso tuttavia quella fredda rigidità mentale, suggestioni romantiche di un'altra epoca, problemi spirituali che oggi troverebbero altre soluzioni, altri sviluppi; ma c'è su tutto questo agitarsi di umane passioni, di sentimenti e di idee, quell'oscuro senso della fatalità a cui si accennava in principio, che ancora conserva a questo vecchio lavoro un suo fascino particolare.

Non si può negare che Alessandro Tairoff ha saputo imprimere a questo spettacolo un ritmo perfetto, mettendo in evidenza tutte le misteriose bellezze del lavoro con raffinata intelligenza e con acuta sensibilità di artista e di poeta. Tutti gli effetti possibili furono ricavati attraverso quel mirabile complesso di artisti che agiscono sotto la sua vigile direzione, come da una orchestra sapientemente condotta e spiritualmente animata. La concertazione delle voci, delle figure, degli atteggiamenti, dei suoni, delle luci non avrebbe potuto essere più armoniosa, più pastosa, più efficacemente suggestiva di così. In questo il Tairoff si è dimostrato uno stilista puro, uno stilista classico: lui, rivoluzionario dell'arte teatrale.

Alice Kooen, attrice dalla maschera mobilissima, dalla voce agile e melodiosa, dal gesto sobrio ma elegante (le sue mani fanno tremare l'animo di un poeta) fu una protagonista magnifica e commovente. La dolente figura di Katierina, ebbe per virtù della sua arte interpretativa, una espressione profondamente umana, piena di poesia e di verità. Nell'ultima scena, quella in cui, prima di andare a morire, si avvinghia disperatamente al collo dell'amante, essa ottenne effetti di così struggente tenerezza, da lasciare incantati gli spettatori.

Vorremmo citare anche gli altri; ma tutti si dimostrarono eccellenti attori e tutti rivelarono nella esatta precisione del gesto, nella intonata modulazione della voce, nella sapienza delle pause e dei trapassi, una perfetta educazione artistica.

Non così ci ha persuasi la realizzazione scenoplastica di Tairoff. Egli ha abbandonato coraggiosamente gli scenari dipinti e sta bene, ché essi molto spesso non rappresentano col loro falso naturalismo che una inutile e ridicola convenzione, incapace di soddisfare la nostra sensibilità moderna. Ma la scena fissa, scheletrica, geometrica da lui sostituita ai vecchi cartoni pitturati non sempre, secondo noi, ottiene l'effetto voluto dal direttore di scena, vale a dire di dar maggior risalto all'azione creando nuovi valori emotivi e plastici. La voluminosa e meccanica costruzione creata dal Tairoff, anziché semplificare la scena e favorire il dinamismo degli attori, si rende molto spesso ingombrante con i suoi elementi verticali, con le sue sagome complicate: senza per altro apparire giustificata dal lato artistico. Non di meno bisogna riconoscere che in alcuni quadri l'effetto desiderato attraverso lo schematismo dell'espressione, fu raggiunto con stupenda potenza di suggestione. Così, ad esempio, nell'ultimo quadro quando si ricerca affannosamente il cadavere di Katjerina che si è gettata dall'alto del ponte e poi, trovato, si compone pietosamente alla fioca luce delle lanterne. E così pure nella scena precedente, quella dell'uragano, dove il sapiente giuoco delle luci ha contribuito in modo sorprendente alla bellezza della scena.

Il pubblico, nonostante che gli attori parlassero nella lingua di Tolstoj, è rimasto ugualmente soggiogato dalla potenza espressiva della loro arte e alla fine di ogni atto li ha fatti segno, meritatamente, ad accoglienze entusiastiche.

Stasera la interessante Compagnia di Tairoff si presenterà al pubblico con un genere completamente diverso: « Giroflè-Giroflà », la vecchia operetta di Lecocq.

1930.04.29	Il Messaggero				La Compagnia russa di Tairoff al Valle
------------	---------------	--	--	--	--

Dal 1° al 4 maggio sono annunziate al teatro Valle quattro recite straordinarie della Compagnia di Arte Russa diretta da Alessandro Tairoff. Questa celebre Compagnia, che viene per la prima volta in Italia, è attesa con moltissimo interesse, tanto più che è vivo il ricordo del magnifico successo ottenuto dall'altra Compagnia russa che ha agito l'anno scorso sulle medesime scene.

Al valore singolare degli artisti e del complesso si aggiunge, in questa occasione, la curiosità di giudicare finalmente Alessandro Tairoff, il più celebre dei « metteurs en scène » russi, la cui notorietà ha da più tempo superato i confini della sua patria.

Infatti il Tairoff è ritenuto in Europa, come in America, il più originale ed il più interessante de' direttori artistici.

Il repertorio col quale si presenta in Italia, è svariatisimo; esso va dall'*Uragano*, il celebre dramma di Ostroskij, già rappresentato in Italia dalla Pavlova, alla libera riduzione dell'antica e nota operetta: *Gioflè gioflà*; dal *Negro*, gioco tragico dell'autore americano O'Neill, alla riduzione grottesca di un'altra commedia musicale di Lecocq: *Il giorno e la notte*.

Daremo più ampie notizie di queste interessanti rappresentazioni, per le quali sono già aperte le prenotazioni al botteghino del teatro.

La prima rappresentazione avrà luogo giovedì 1° maggio con *L'uragano* di ostroskij. Venerdì 2 maggio sarà dato: *Gioflè gioflà*.

1930.04.29	Il Tevere				La Compagnia Russa di Tairoff al Valle
------------	-----------	--	--	--	--

Dal 1 al 4 maggio sono annunziate al Valle quattro recite straordinarie della Compagnia d'Arte Russa diretta da Alessandro Tairoff. Questa celebre compagnia, che viene per la prima volta in Italia, è attesa con vivissimo interesse, tanto più che è vivo il ricordo del grandissimo successo ottenuto dall'altra compagnia russa che ha agito l'anno scorso sulle medesime scene.

Al valore singolare degli artisti e del complesso si aggiunge in questa occasione la curiosità di giudicare finalmente Alessandro Tairoff, il più celebre dei « metteurs en scène » russo, la cui notorietà ha da più tempo superato i confini della sua patria.

Infatti il Tairoff è ritenuto in Europa, come in America, il più originale ed interessante dei direttori artistici.

Ne è prova il repertorio col quale si presenta in Italia, repertorio che va dall'« Uragano », il celebre dramma di Ostroskij, già rappresentato in Italia dalla Pavlova, alla libera riduzione dell'antica e nota operetta « Gioflè Gioflà » e del « Negro » gioco tragico dell'autore americano O'Neill già consacrato ai successi Italiani alla riduzione grottesca di un'altra commedia musicale di Lecocq « Il Giorno e la Notte ».

La prima rappresentazione avrà luogo giovedì 1 maggio con « L'uragano » di Ostroskij e venerdì 2 maggio sarà dato « Gioflè Gioflà ».

1930.04.30	La Tribuna				L'opera d'Alessandro Tairof
------------	------------	--	--	--	-----------------------------

Dal 1. al 4 maggio avremo, sulle scene del « Valle », quattro spettacoli offerti dalla Compagnia del Teatro Kamerny di Mosca, condotta da uno dei più indigni direttori e *metteurs-en-scène* di oggidi, Alessandro Tairof (si pronuncia *Ta irof*).

Del Tairof, in Italia, non s'è mai metodicamente parlato, fino a oggi: se se ne toglie la breve esposizione, non propriamente critica, ma informativa e obiettiva, delle sue teorie seguite da una breve biografia), contenuta nell'ultimo libro di Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore* (Mondadori). Chi conosce il tedesco, può apprendere molto di più da un libro dello stesso Tairof, tradotto in quella lingua col titolo *Das entfesselte theater* (Kiepenheuer Vellang, Postdam, 1927), corredato anche di significative illustrazioni. Da queste fonti, e più direttamente, da una cronaca di R. Rubinstein, crediamo opportuno attingere a uso dei nostri lettori, alcuni brevi cenni che potranno servir loro da guida sull'interessante argomento.

Il Teatro Kamerny (nome che corrisponde al « Kammerspiele », o teatro da camera, tedesco) fu fondato dall'attore, ora divenuto soltanto direttore, Alessandro Tairof, nel 1914. La sua prima rappresentazione ebbe luogo col capolavoro indiano scritto, duemila anni fa, da Calidas: *Sakuntala*. Si era ancora sotto l'influenza del verismo caro al famoso Teatro d'Arte moscovita di Stanislawski; e il Kamerny inaugurava, a teatro, una estetica nuova, con lo scopo, meglio che di riprodurre la realtà, di esprimerne lo spirito, secondo l'intima e unica visione del *metteur-en-scène*, capo di una *troupe* meccanicamente disciplinata.

Tairof considera i suoi attori come strumenti che debbono essere capaci di qualunque compito. Il principio fondamentale del Teatro Kamerny fu: « *L'attore deve saper fare tutto* ». di qui la varietà dei saggi, diversissimi non solo per stile, ma addirittura per genere e tipo di spettacoli, offerti da cotesto nuovo focolare dell'arte scenica russa; i cui artisti passarono dalla tragedia classica all'operetta, dal melodramma al « mistero » medioevaleggiante, dalla commedia dell'arte al *mélo* francese.

Gli scettici sorrisero sulla possibilità di attuare l'audacissime enunciazioni del Tairof. Egli rispose mettendo in scena, subito dopo il poema indiano, nientemeno che il *Matrimonio di Figaro* di Baumarchais: secondo spettacolo, secondo successo. Poi venne il prezioso e colorito *Cyrano* di Rostand, e il pensoso dramma di Gerberg, *Due mondi*. Di qui (1917-18) si giunse alla *Salomé* di Wildw, e alla pantomima musicata da Debussy, *La boîte aux joujoux*.

Alla varietà degli spettacoli s'accompagnarono le radicali trasformazioni della piattaforma scenica, per illustrare le quali occorrerebbero documenti visivi: lo spettatore volenteroso potrà rendersene conto assistendo alle prossime recite. Anche grazie a tali riforme, il Tairof venne via via estendendo sempre più il suo repertorio: in cui, con salti acrobatici, comprese nientemeno che *L'annonce faite à Marie* di Claudel, le operette di Lecocq; l'*Antigone* del neoclassico Hasenclever e i drammi di O'Neill, la *Fedra* di Racine e la *Santa Giovanna* di Shaw, *L'uragano* di Ostrowski e *La cena delle beffe* di Benelli, il *Sardanapalo* di Byron e il *Ventaglio* di Goldoni, la *Adriana Lecouvreur* di Scribe e una riduzione de *L'uomo che fu giovedì* di Chesterton.

Non intendiamo naturalmente anticipare qui giudizi di nessun genere sull'arte del singolarissimo innovatore riserbandoci di lasciarne il compito al nostro critico drammatico. È però agevole intendere – da quello che ne è stato scritto dai critici russi (specialmente da Lunaciarski): e, in occasioni di sue *tournées* all'estero, anche tedeschi, francesi, nordamericani – che il Tairof è un compositore di spettacoli prestigiosi, per i quali si vale di tutti gli elementi, umani e materiali, spirituali e coloristici. Il Teatro ebraico dell'Habima, recentemente ammirato fra noi, le compagnia del compianto Vakhtàngof e di altri « studios » ben noti in Europa, il Teatro ebraico di Granowski, che due anni fa ebbe grandi successi a Parigi, hanno evidentemente subito la sua influenza.

Il programma delle quattro recite che il Tairof offrirà al pubblico romano comprende: il capolavoro del teatro russo ottocentesco, *L'uragano* di Ostrowski. *Il Negro* di O'Neill, e due operette di Lecocq, *Giroflè-Girofla*, e *Giorno e notte*.

1930.04.30	Il Messaggero				Il Teatro di Tairoff al Valle
------------	---------------	--	--	--	-------------------------------

Vivissima è l'attesa per le quattro rappresentazioni straordinarie che darà la Valle la compagnia russa diretta da A. Tairoff.

La fama di questo inscenatore, le sue originali teorie sul teatro e sulla messa in scena, dibattute negli ambienti intellettuali di tutto il mondo, e assai discusse anche in Italia, giustificano quest'attesa, poiché per la prima volta pubblico e critica romani sono chiamati ad esprimere il loro giudizio evidentemente ambito e sollecitato da Tairoff che nelle quattro rappresentazioni annunciate vuole manifestare ogni sua possibilità presentando spettacoli del tutto diversi di prosa e di musica: dal dramma russo, alla commedia musicale, dal gioco tragico americano alla interpretazione parodistica di una classica operetta di Lecocq.

La prima rappresentazione avrà luogo giovedì 1 maggio e tanto per questa, come per le altre successive. Il teatro è già in gran parte venduto.

1930.05.01	La Nazione		Il giorno e la notte		L'addio della Compagnia di A. Tairoff
------------	------------	--	----------------------	--	---------------------------------------

La Compagnia del teatro Kamerny di Mosca, diretta da A. Tairoff, si è congedata ieri sera dal nostro pubblico, rappresentando la vecchia operetta di Lecocq « Il giorno e la notte ». Spettacolo che non ha aggiunto nulla alla fama del celebre « regisseur » russo, la quale si è così luminosamente manifestata nell'« Uragano », ma che ha tuttavia messo in nuova chiara evidenza le eccezionali possibilità di questa Compagnia che passa con disinvolta efficacia dalla più commovente interpretazione poetica, alla indiavolata esecuzione d'una operetta. E tale è stata quella di ieri sera in cui tutti gli artisti della Compagnia sono apparsi come miracolosamente trasformati e giocondamente fusi in un insieme colorito ed armonioso, ricco di movimento e di vivacità. Spettacolo che esteriormente ha rispettato la tradizione, ed al quale è stato però conferito un sapore caricaturale e buffonesco che il palato del pubblico ha gustato in pieno, a giudicare almeno dagli applausi calorosi che a scena aperta ed a sipario calato hanno echeggiato nella sala. I duetti, i dialoghi burleschi, i cori, i balletti, tutto è stato curato con vigile senso di misura dagli interpreti che, disciplinati alla volontà del loro condottiero, non si sono mai fatti prender la mano dalle allettanti e frequenti situazioni nelle quali sarebbe stato così facile strafare.

Fra gli esecutori la Tolubejeva e la Efron hanno emerso cantando a recitando deliziosamente mentre il Rumniouf, l'Arkadin, il Fenin ed il Matinsen hanno creato delle macchiette spassose e divertenti. Ma anche tutti gli altri, compreso il coro ed il corpo di ballo, meritano la lode più viva per il singolare affiatamento fra di loro e per il brio e la grazia con cui hanno movimentato l'azione.

Gli effetti delle luci ci sono sembrati esatti ed intonati. L'orchestra ha suonato con giusta sonorità i festosi motivi dell'operetta.

1930.05.01	La Tribuna				Al Valle
------------	------------	--	--	--	----------

Al Valle – questa sera la Compagnia diretta da Febo Mari darà la sua ultima recita con una replica de *L'imperatore d'America*, l'arguta e satirica commedia di G. B. Shaw.

Vivissima è intanto l'attesa per le quattro rappresentazioni straordinarie che darà la Compagnia russa diretta da A. Tairoff. La fama di questo eccellente inscenatore, le sue originali

teorie sul teatro e sulla messa in scena, dibattute negli ambienti intellettuali di tutto il mondo, e assai discussi anche in Italia, giustificano quest'attesa, poiché per la prima volta pubblico e critica sono chiamati ad esprimere il loro giudizio con diretta cognizione di causa. Giudizio evidentemente ambito e sollecitato dal Tairoff che nelle quattro rappresentazioni, annunciate vuole manifestare ogni sua possibilità presentando spettacoli del tutto diversi, di prosa e di musica, dal dramma russo alla commedia musicale, dal gioco tragico americano alla interpretazione parodistica di una [...] operetta di Lecocq.

La prima rappresentazione avrà luogo giovedì 1. maggio e tanto per questa, come per le altre successive il teatro è in gran parte venduto.

1930.05.01	L'Italie				La troupe russe Tairoff au Valle
------------	----------	--	--	--	----------------------------------

Du 1 au 4 mai la troupe d'art russe dirigée par M. A. Tairoff, donnera, au Valle, quatre représentations qui soulèveront sûrement le plus vif intérêt.

1930.05.01	Il Messaggero				Il debutto della Compagnia Tairoff al Valle
------------	---------------	--	--	--	---

Come abbiamo annunciato questa sera debutta al valle la Compagnia Russa diretta da Alessandro Tairoff con l'*Uragano*, dramma di A. Ostrovskij in 5 atti.

La fama di questo celebre inscenatore giustifica la vivissima attesa.

1930.05.01	Il Tevere				Il debutto del Teatro Russo diretto da Tairof al Valle
------------	-----------	--	--	--	--

Come abbiamo annunciato, questa sera debutta al Valle la Compagnia russa diretta da Alessandro Tairof.

La fama di questo celebre inscenatore giustifica la vivissima attesa, poiché per la prima volta pubblico e critica sono chiamati ad esprimere il loro giudizio con diretta cognizione di causa.

Giudizio evidentemente ambito dal Tairof, che nelle quattro rappresentazioni annunciate vuole manifestare ogni sua possibilità presentando spettacoli del tutto diversi, di prosa e di musica, dal dramma russo alla commedia musicale, dal gioco tragico americano alla intepretazione parodistica di una classica operetta di Lecocq.

Sarà dato: « L'uragano », dramma di Ostrovskij.

Le prenotazioni non ritirate prima delle ore 13 s'intendono annullate

1930.05.02	La Tribuna				Tairoff e la sua compagnia al Valle
------------	------------	--	--	--	-------------------------------------

Come abbiamo annunciato, questa sera debutta al *Valle* la Compagnia Russa diretta da Alessandro Tairof, con : *L'uragano*, dramma di A. Ostrovskij.

La fama di questo celebre inscenatore giustifica la vivissima attesa perché per la prima volta pubblico e critica sono chiamati ad esprimere il loro giudizio con diretta cognizione di causa.

Giudizio evidentemente ambito dal Tairof, che nelle quattro rappresentazioni annunciate vuole manifestare ogni sua possibilità presentando spettacoli del tutto diversi di prosa e di musica, dal dramma russo alla commedia musicale, dal gioco tragico americano alla interpretazione parodistica di una classica operetta di Lecocq.

1930.05.02	Il Piccolo		L'uragano	g.t.	I Russi al Teatro Valle
------------	------------	--	-----------	------	-------------------------

La prima delle quattro recite della Compagnia del « Teatro Kamerny di Mosca » al Teatro « Valle » ha avuto luogo iersera con molto successo. È stato rappresentato *L'Uragano* di Ostrowski. Ma non il dramma interessava, sì bene la messa in iscena intesa nel suo complesso: scene e interpretazione.

Le teorie di A. Tairof sulla messinscena sono troppo note – anche ieri l'altro le abbiamo illustrate su questo giornale, – per ripeterle; e del resto il pubblico vuol giudicare la loro realizzazione. E iersera, come abbiamo detto, l'ho giudicata favorevolmente.

Il Tairof, a differenza di altri suoi colleghi che negano l'attore o gli danno un'importanza secondaria nella rappresentazione teatrale, mette invece l'attore alla base dell'opera scenica. Ed ha perfettamente ragione. Alla commedia egli toglie tutto ciò che non è la sua essenza spirituale: toglie cioè il particolare aneddotico, il suo colore, il colore del luogo e del tempo, per lasciare, diremo così, scoperti i sentimenti: per dare ad essi una eco vasta, eterna. E qui ha perfettamente torto. Torto specialmente quando i sentimenti della commedia che egli mette in iscena non possono avere eco vasti: è proprio il caso dell'*Uragano* ove l'unica creatura tuttora viva è Caterina, e ove il valore artistico consiste specialmente nel colore del luogo e del tempo dall'Ostrowski immaginati.

La stilizzazione de *L'Uragano* è piaciuta, ma, osiamo dire, più per un curioso diletto degli occhi che dello spirito; nella interpretazione della signora Pavlova il diletto fu completo.

La scena sintetica immaginata dal Tairof per questo dramma è geniale: ma non sono geniali le sue trasformazioni. Ci spieghiamo: quando, al primo quadro e al terzo, noi vediamo con un semplicissimo sistema di impalcature rappresentato un sottopassaggio, una specie di traforo in un giardino, dopo la prima impressione sconcertante riusciamo a sentire tutta la bellezza delicata di questa sintesi: riusciamo a vedere al piano superiore, per via di due semplici staccionate e di una panca, il giardino che è tutta chiarezza musica vita, e nel piano inferiore il sottopassaggio tenebroso, ove brulica la vita senza canti e senza suoni, squallida. Comprendiamo quel salire e scendere dei personaggi dal primo al secondo piano della scena a seconda che i loro sentimenti anelano a cose alte, chiare oppure intristiscono nelle miserie della vita di tutti i giorni; e ci aiutano a comprendere le luci varie, diffuse, secondo questi concetti, – che sono poi i concetti delle luci psicologiche del teatro del colore di un italiano, il Ricciardi – sulla scena e sui personaggi; ma quando la scena viene trasformata e il sottopassaggio diventa un interno, allora con tutta la buona volontà non riusciamo a vedere che un adattamento abborracciato, gretto, inespressivo.

Ma nell'insieme, gli attori essendo tutti eccellenti, la interpretazione è stata bella. La stilizzazione, – che nelle scene si compiace di sintesi e nella recitazione di atteggiamenti meccanici: gli stessi compassati gesti per esprimere il dolore e la gioia, – non è fredda. A differenza degli attori russi del teatro ebraico, *Habima*, che stilizzavano la recitazione al punto da svuotare i personaggi da ogni contenuto umano sì da renderli quasi delle legnose marionette, questi di Tairof mantengono vivi i personaggi. Insomma questa Compagnia più si avvicina a quella che nel nome di Stanislavski per prima ci fece conoscere in Italia il Teatro d'Arte di Mosca e ce lo fece giudicare « perfetto ».

1930.05.02	Il Messaggero		L'uragano		Tairof e la sua compagnia nell' "Uragano" al Valle
------------	---------------	--	-----------	--	--

Poiché « L'uragano » di Ostrovschi è già noto al pubblico romano sia traverso l'eventuale lettura di una delle varie traduzioni, sia per la rappresentazione fattane due anni or sono allo stesso Valle dalla Compagnia di Tatiana Pavlova, ci occuperemo principalmente di Tairof e della sua Compagnia che costituiscono la principale attrattiva di queste poche ed eccezionali rappresentazioni. Essi giungono a noi, dopo quindici anni di esperienze e di successi, da quel « Kamerny Teatr » di Mosca che è considerato uno dei più originali e rivoluzionari teatri del mondo rappresentando il massimo e miglior sforzo di rinnovamento compiuto in Russia che, come ognuno sa, occupa oggi il primo posto nell'arte e nella tecnica rappresentativa teatrale. I romani conoscono già, traverso alle recite dei russi del Gruppo di Praga e degli ebrei dell'*Habima*, i canoni generali e fondamentali di quest'arte: abolizione dei ruoli (non ci sono cattive parti, ci sono solo dei cattivi attori, affermò Stanislavski); dipendenza degli attori, dei scenografi degli elettricisti dalla volontà concertatrice di un direttore; entusiasmo, dedizione e disciplina da parte di tutti i collaboratori ed esecutori.

Tairof nell'applicazione di tali principi si è staccato del tutto dalla scuola di Stanislavski e Meierhold ligi a una sorta di verismo che si potrebbe chiamare lirico per distinguerlo da quello fotografico al quale volevano reagire. Egli ha compreso che il teatro deve essere attuale, deve cioè rispondere direttamente e strettamente allo spirito, alla vita e ai gusti dell'epoca in cui opera: è a questa modernizzazione – che non ha nulla a che fare si badi bene col cosiddetto modernismo – si è dedicato con tutte le sue forze. E poiché la forma cambia con i tempi, ma non la sostanza, i costumi cioè non i sentimenti umani, ha sfrondata ogni opera di ciò che in essa vi è di storico, di locale, di caratteristicamente proprio ad una data epoca o ad una data regione – in parole povere caduco o, come si direbbe in gergo fotografico, per sviluppare quanto di universale e di eterno essa contenga.

Il colore, il pittoresco non esistono per lui, egli conosce e riconosce soltanto l'umano e il lirico. È inutile quindi l'esumazione teatrale: l'« Amleto » o l'« Edipo Re », la « Fedra » di Racine o l'« Adriana Lecouvreur » di Scribe hanno per lui valore per le passioni e la poesia di cui sono materiali, non per gli elementi tipici del tempo e della società in cui vennero scritti. Essi non sono più sentiti, oggi, forse nemmeno compresi, e comunque non interessano nessuno: sono quel cadavere in fondo alla stiva di cui parla Ibsen, un peso morto che l'opera d'arte si trascina dietro rendendo impossibile o difficile l'adesione completa e immediata delle folle a quanto di vivo vi è rimasto. E poiché in arte tutto ciò che non è necessario è dannoso e inutile, questo peso morto va abolito. Ecco spiegato come, tirando troppo la corda in questo senso, si sia potuto giungere a recitare l'« Amleto » in frack e in giacchetta.

Per ciò abbiamo veduto ieri sera un « Uragano » tagliato e ridotto di almeno un terzo, per alleggerirlo da tutto quel folklore con cui Ostrovschi – il cui teatro è un teatro di costumi – aveva incorniciato la vicenda tragica dei protagonisti. (Ricordiamo, a questo proposito, che all'edizione

dell' « Uragano » presentata dalla Pavlova fu rimproverata la sovrabbondanza folkloristica, resa è vero con oculata fedeltà al testo, ma che in definitiva soffocava o per lo meno scoloriva il dramma). In tal modo il dramma è ridotto all'essenziale, al « realismo concreto » come dice Tairof, ad una scarna rudezza di impressionante intensità che trova una migliore, immediata e diretta rispondenza nella facoltà emotiva del pubblico.

Questo ci pare il carattere saliente dell'arte di Tairof, il quale però non si limita nelle teorie a tale sinterizzazione rappresentativa. Ma le teorie importano poco al pubblico; esse rappresentano il mezzo col quale si giunge ad un risultato ed è questo solo che interessa il pubblico; tanto più che le teorie senza la pratica non servirebbero a nulla. E la pratica è eccellente anche perché, come osservava ieri sera qualcuno, non è tanto vero che Tairof abbia delle buone teorie, quanto che ha, sopra a tutto, dei buoni attori. L'attore è infatti la base del suo teatro nel quale tutto è subordinato e messo al servizio delle possibilità e delle qualità espressive degli attori. Egli vuole degli attori ottimi, capaci di recitare ogni genere, dal tragico al comico, dal balletto all'operetta, esperti nel canto, nella dizione, nell'acrobazia, nella mimica. Ed i suoi sono infatti dei mirabili attori. Parlarne partitamente non è possibile, anche perché non li conosciamo ancora tutti (lo faremo se mai l'ultima sera): ma non parlare di Alice Koonen non si può.

Ella è una grande attrice, una delle maggiori che abbiamo fin qui conosciute e che può affrontare senza preoccupazione alcuna qualsiasi confronto. Semplice e varia di mezzi, è dotata di una potenza espressiva e rappresentativa di rara efficacia: giunge subito al cuore con la voce e col gesto prima ancora che con la spontanea e mirabile abilità della sua recitazione ricca di calore, di vita, di emozione e di commozione. Messi a paragone con una tale « fuori classe » gli altri attori resistono magnificamente alla prova uniti in un complesso ricco di movimento, di scioltezza, di rilievo, di gusto. Per loro merito il dramma balza fuori serrato e fremente con tutti i suoi caratteri avvincendo il pubblico nonostante l'incomprensibilità della lingua. La scena notturna delle due coppie innamorate al terzo atto, l'addio di Boris e di Katjerina, la morte di questa e il finale all'ultimo atto difficilmente potranno essere dimenticate da chi ha avuto la fortuna di vederla.

Il magnifico pubblico accorso al Valle è stato conquistato dalla bellezza drammatica dello spettacolo ed ha salutato gli interpreti, alla fine di ogni atto, con entusiastici applausi evocandoli numerosissime volte alla ribalta insieme al loro direttore che fu chiamato a gran voce. Questa sera seconda recita con « Giroflè Giroflà » l'operetta di Lecocq.

1930.05.02	Il Tevere		L'uragano	Alberto Cecchi	"L'uragano" di Tairoff al teatro Valle
------------	-----------	--	-----------	----------------	--

« La concretezza di un'opera di arte – dice Tairoff – deve, quando si voglia raggiungere un più alto ed universale significato, essere liberata da tutto quello che può avere un sapore episodico, riallacciarsi alla vita vissuta, al non-teatro: un dramma d'ambiente come *L'uragano* dell'Ostrovsky è inteso soprattutto come un dramma d'anime, che trascende, pur servendosene, i particolari folkloristici o storici ».

Queste parole, che possono sembrare a prima lettura alquanto complicate, e in tutti i modi profonde, sono poi semplicissime, appena ci si rifletta. Vedremo più tardi gli altri aspetti del *credo* di Tairoff: stiamo per ora fermi a questo *Uragano* che ieri sera è stato interpretato magnificamente.

Dunque, Tairoff non vorrà farci l'offesa di credere essere sua particolare scoperta che *L'uragano* è « dramma d'anime ». Non c'è bisogno d'avere un genio metafisico per capire che, in un senso elevato, drammi d'ambiente – come egli definisce il lavoro d'Ostrovsky – non esistono nel campo dell'arte teatrale; esistono soltanto drammi d'anime e, se gli piacciono i sinonimi, d'idee. Se vogliamo essere pedanti e cavillosi (e già ci pare che i lettori sorridano nel leggerci) si tratterà di

drammi *d'anime* provocati *dall'ambiente*: il signor di Lapalisse ci vieta di maggiormente approfondire questa indagine.

Tairoff ha praticato alcuni tagli al testo dell'*Uragano*: in particolare – poiché non è il caso di far questioni di battute più o meno alleggerite, costume di palcoscenico antico quanto il mondo – in particolare ha soppresso interamente il primo quadro dell'atto terzo. Avendo domandato a Tairoff medesimo la ragione di un tale taglio, egli ci ha risposto personalmente che quel quadro non interessava le idee, le teorie di lui Tairoff. Abbiamo allora pensato d'aver messo, con qualche fortuna, il dito sulla piaga, vogliam dire sullo stile che Tairoff bandisce; poiché è noto che, in parole povere, il programma di Tairoff è questo: servirsi di qualsiasi canevascio, di qualsiasi pretesto che possa provocare il suo estro. Quindi – e in tal modo egli si comporta nei riguardi di Charles Lecocq – Tairoff rielabora come e quanto stima opportuno quel materiale grezzo che, secondo lui, è l'opera di uno scrittore.

Poiché egli parla di « attore perfetto, uomo tridimensionale vivente operante e perciò creatore, su cui deve impernarsi dunque lo spettacolo, che a torto si crede abbia carattere letterario, mentre la letteratura non è se non il pretesto di una creazione spesso tutta diversa, che s'esprime con lo sforzo di varie volontà coordinate da un'unica disciplina (*il régisseur*) » non c'è parso vero – allarmati da parole siffatte, troppo o troppo poco chiare – di cogliere l'occasione che ci si presentava, e di comprendere in che cosa consistesse la impassibilità, la indifferenza delle idee o delle teorie di Tairoff nei confronti del primo quadro atto terzo dell'*Uragano*. Ahi, che un'ondata di risacca della conversazione ci ha trasportati lontano dal nostro oracolo: ma, il divino Anton Giulio essendosi venuto a trovare vicinissimo a noi, ci siamo aggrappati a lui, erto scoglio della scenografia mondiale. L'illustre Bragaglia non ha potuto subito risponderci, benché egli debba essere reputato il Maometto dell'Allah Tairoff oppure – non vogliamo contrastare a quanto il termico amico di via degli Avignonesi ama affermare per iscritto – l'Allah del Maometto Tairoff. Abbiamo timidamente avanzato l'ipotesi che l'inabissamento di quel quadro potesse esser dovuto a ragioni economia di tempo: Bragaglia ha acconsentito « può essere benissimo ».

Maledizione, non avevamo messo il dito sulla piaga. Poiché a tagliare per motivi di « troppo lunghezza » son buoni anche i nostri guitti di terz'ordine. Speravamo ragioni metafisiche, programmatiche, chissà quanto profonde, e invece. Invece, in un librettino che avevamo per la [...] stampata nel 1909 [...] riduzione(?) – poco elegante ma piuttosto fedele – del famoso *Uragano*, abbiamo letto, a pagina 3: « Tutta la prima parte dell'atto III può sopprimersi alla rappresentazione del lavoro ».

Vivaddio, dunque Tairoff non ha fatto nulla, *in questo senso*. Le sue teorie non le ha applicate, questa volta, il suo credo lo ha recitato soltanto a bocca chiusa, come il coro dell'*Iris*. E la verità è questa: ieri sera è stato rappresentato l'*Uragano* di Ostrovsky, il bellissimo, grandissimo, poeticissimo, delicatissimo *Uragano* di Ostrovsky.

È stato recitato da attori di prim'ordine: non ci sembra di esagerare scrivendo che Alice Coonen è la migliore attrice che abbiamo inteso – per quanto sia possibile giudicare definitivamente un'attrice da una sola interpretazione – e che ella regge il paragone con Ludmila Pitoeff, nome che ci corre alla penna perché fra le due esiste qualche affinità, non di carattere ma di metodo.

È stato recitato addirittura tradizionalmente, per non dire ritualmente. Saremmo curiosi di sapere in che cosa questa interpretazione è tairoffiana piuttosto che stanislavskiana o pavloviana o – concesso che Bragaglia possedesse mezza prima attrice – bragagliana. Ci pare che, come interpretazione, di lì non si potesse scappare.

Ah, ma gli scenari non erano ortodossi. Ed è vero. Gli scenari non erano a fondali dipinti, i quali del resto i russi di Diaghilew – vedi la *Boutique fantasque* – sventolarono come di sensibilità modernissima non più di dieci anni fa. Erano « costruiti »: ma la « costruzione » l'abbiam vista, sebbene tremendamente al puzzone, perfino chez Bragaglia, povero disperataccio. E dobbiam dire che, fatti i conti, le legnosità, le corposità, il cubismo di Tairoff non ci hanno propriamente mandati in visibilio. E lo stile dei suoi attori – se ne tolgano i due lacchè della « vecchia signora » e, in parte,

le tre *pleureuses* al corteggio della Kabanova – non era adeguato a quella corposità, a quella legnosità.

Insomma, la « maniera » di Tairoff non l’abbiamo conosciuta, e tanto meno riconosciuta. Lo spettacolo è stato più che ottimo. Ma, sciagura, Tairoff vuol essere Tairoff: lo sia dunque davvero, ci faccia dunque paura, ci obblighi a gridare dallo sbalordimento, ci spelli vivi vivi!

Le luci erano perfette. Vuotato come abbiamo il sacco del nero carbone, vuotiamo anche quello del bianco fior di farina. Tairoff è un poeta. Insomma, se l’opera era concertata tanto meravigliosamente, il merito è suo. Rare volte – l’unico paragone cui possiamo rifarci è quello di George Pitoeff, attore non grandissimo ma grandissimo *régisseur* – rare volte per non dire uniche ci è capitato di assistere ad uno spettacolo tanto perfetto. Dai protagonisti al coro, tutto era meraviglioso. Sul palcoscenico l’intelligenza correva a fiumi, venisse da Tairoff o dalla Coonen, o dagli altri. Non c’era minuto che non si passasse con gusto. (Le nostre obiezioni preliminari non sono che polemica e attaccamento di bottoni).

Il successo è stato enorme. Questa sera, con tanto di schioppetto armato, aspettiamo Tairoff alle prese con *Giroflè-Giroflà*: Dio ne guardi sentiamo appena appena puzza di Lecocq o di Francia, spariamo.

1930.05.03	L’Italie		L’uragano		Tairoff au Valle
------------	----------	--	-----------	--	------------------

Le public du Valle a fait l’accueil le plus enthousiaste à la troupe d’art russe de M. Alexandre Tairoff qui est, à juste titre, un metteur en scène célèbre.

L’*Ouragan* de Ostrowski, dans l’admirable interprétation des partenaires de M. Tairoff a beaucoup plu, malgré la difficulté, pour le public italien, du langage.

Ce soir, la troupe Tairoff qui passé aisément d’un genre à l’autre nous offer une opérette de Lecocq: *Giroflé-Giroflà*.

1930.05.03	La Tribuna		L’uragano	Silvio D’Amico	“L’uragano” di Ostrowski
------------	------------	--	-----------	----------------	--------------------------

Il gran successo che ha coronato, iersera, la prima apparizione dell’arte di Tàirof al valle, segna un trionfo contro prevenzioni gravi.

La principale era stata l’allarme contro i suoi temuti arbitrii di *metteur-en-scène* modernissimo. Le note teorie sui diritti autocratici che Tàirof s’arrogava, per « avvicinare » il testo dei poeti, di dieci o di mill’anni fa, « alla sensibilità del tempo nostro », avevan fatto inarcare le ciglia a più d’uno. Tàirof passa, fra noi, per uno di quei direttori che non interpretano un testo: che lo rifanno. E ieri, poco avanti la rappresentazione, qualcuno domandava all’artista russo: « *L’uragano* che sentiremo sarà di Ostrowski e Tàirof, oppure di Tàirof soltanto? ». Rispondeva il *metteur-en-scène*: « Io credo di dare unicamente *L’uragano* d’Ostrowski ».

Avevamo già conosciuto, sulla ribalta del Valle, quest’opera interpretata, in lingua italiana, da un eccellente direttore russo, e da una intelligentissima attrice italo-russa. La loro messinscena fu, per così dire, tutta in estensione: luci e colori, musiche e danze, scene e folklore. Del mondo creato da Ostrowski, di creature isolate, estranee, ostili, sperdute sotto il cielo d’un’accorata fatalità, lo Scharoff e la Pàvlova vollero darci i caratteri soprattutto visivi, talvolta esasperandoli fino al grottesco; e solo attraverso quelli arrivare, ne’ momenti supremi, all’intima concitazione del dramma.

Tàirof ha seguito tutt'altra via. Come forse qualche lettore d'una nostra vecchia (1928) intervista con lui non ha dimenticato, egli non intende di fermarsi all'apparenze; aspira a scavare, nel testo del poeta, sino in fondo, per estrarne l'eterna sostanza umana e comunicarla « attualmente » a un pubblico d'oggi, lasciando in ombra o anche sopprimendo il resto. A questo scopo, ridurre tutto all'espressione più semplice, immediata ed essenziale; servendosi d'attori spiritualmente e fisicamente foggianti nella disciplina d'una scuola metodica e rigorosa, la sua: ma non come strumenti passivi, come collaboratori intelligenti e partecipi. È quello di cui abbiamo avuto un saggio iersera.

Ciò che Tàirof, « superatore » del verismo ottocentesco e del naturalismo Stanislavskiano, sente ne *L'uragano* d'Ostrowski, è precisamente quello che Ostrowski ha inteso mettervi quando, dalle paure fisiche per lo scoppio d'un uragano, e dall'ambigue influenze d'un'atmosfera carica d'elettricità sulla carne di povere creature umane, ha tratto note di terror religioso, è l'angoscia de'vani aneliti di coteste creature, Caterina, Boris, Tichon, soffocante dal dispotismo feroce de'tiranni domestici la Kabanòva, Dikòj, quelli che s'assidono, per dir così, sopra l'anime de'loro sottoposti; è infine (qualunque interpretazione ideologica dia al fatto; forse per lui non è che atavica superstizione) il fermento, nell'anime de'caduti, dell'idea del peccato. Dunque quel che preme a Tàirof è di mettere in scena quest'influssi misteriosi, questa religiosità, questa angoscia, questi aneliti alla liberazione, questi fermenti e questi rimorsi; di metterli in scena il più possibile direttamente, coi procedimenti di più immediata suggestione e potenza; scartando tutto ciò che gli sembra superfluo e quindi, come distrazione dal suo scopo di suprema concentrazione, dannoso.

Ed ecco che, rinunciando quadro per quadro a ogni rappresentazione materiale – il giardino pubblico, l'interno di casa Kabànof, la campagna notturna, il vecchio porticato presso il fiume – Tàirof pianta in mezzo alla scena una solida, una bene architettata costruzione geometrica, a due piani: quello superiore, per lievi accenni di verde, e di poche linee stilizzate, suggerisce il giardino, e, in genere, le scene all'aperto, a cui tendono i corpi e l'anime dei desiderosi di luce e di libertà; quello inferiore, al quale si scende per una scala agevole nella sua irregolarità, è occupato per tre quarti da un arco potente che, con l'aggiunta di minimi accessori, potrà volta per volta suggerire l'interno di casa Kabànof, o il porticato, o in genere il rifugio dei paurosi e degli sconfitti. Tutto questo, sia bene avvertito, senza morbosi sottintesi simbolici, o imposture, come dicono, metafisiche; ma, grazie all'accorto variar dell'ombre e delle luci, facilissimamente, con effetti accessibili al contemplatore più disinteressato e più semplice.

E su questo sfondo appaiono, sfilano, s'urtano e, al momento opportuno, precipitano, le figure del dramma: ciascuna rivelata, sin dagli atteggiamenti del suo primo apparire, con le sue inconfondibili stimmate e con la sua pena segreta. Non si tratta (e questo l'abbiamo già appreso da altre compagnie russe; molte delle quali, ci si dice, già influenzate dallo stile di Tàirof) di ciò che nel nostro Occidente siam soliti chiamare « grandi attori », ossia mimi e dicitori di massima virtuosità espressiva, prepotente, dominatrice; si tratta di creature abbandonate, con volontà di dedizione e d'annullamento totale, ciascuna alla sua propria parte, allo spirito del suo personaggio, in una perfezione che, se mai, a momenti ha il torto d'esser quasi troppo perfetta. Ma se, vedendo altri artisti russi, abbiamo finito col provare una sorta di deliziosa sazietà delle loro bravure visive, confinanti con quelle della danza e del cinema, qui sentiamo prorompere, dall'intimo, la spiritualità, qui non c'è abuso e quasi nemmeno uso dei colori, qui non c'è ostentazione di folklore, non c'è compiacimento nel grazioso, o nel grottesco; qui c'è anima. E si pensi, per esempio, al modo con cui, negli addii del secondo quadro per la partenza di Tichon, i cinque presenti in scena (la madre dispotica, il marito abulico, la povera moglie ossessionata dall'idea della prossima colpa, la sfrontata Varvàra, e la serva) si fanno, pregando, i segni di croce: nell'identico gesto rituale, cinque caratteri diversi, cinque anime. E si ricordi, nella notte amorosa del terz'atto, in che modo un tenue incanto di luci, e i cauti atteggiamenti de'due innamorati seduti l'uno contro l'altra, al suono lieve d'una chitarra, bastino a crear l'atmosfera della danza, e della spensierata ebbrezza. Di qui, con una logica che procede, per così dire, tutta dal didentro, s'arriva fatalmente alla grande scena del quart'atto, dove senza cabale d'intrigo, per mera virtù d'un rimorso insostenibile, l'eroina s'abbatte,

sotto lo scroscio dell'uragano, nella pubblica confessione del suo peccato; e alla catastrofe del quinto, composta in un quadro, dove la tragedia s'esaurisce, ansimando, in se stessa.

Questa è grande arte. Né varrebbe molto, per chi non ne sia stato testimone, tentar di resuscitare una per una le fisionomie de'singoli attori: Alice Koonen ch'era Caterina da' grandi occhi attratti, e ci piacque soprattutto nella confessione dell'atto quarto, e nello smarrimento del quinto; Tichon, il dolce figlio sopraffatto, e Varvàra tutto istinto animalesco, e la madre dispotica, e il feroce Dikòj, e Boris l'amante assorto, e l'impagabilissimo Kuhghin, e la dama apocalittica, co'due neri valletti-fantocci che l'accompagnano. Chi, in mezzo a tutti costoro, s'avverte sovrano invisibile ma onnipresente, è Tairof: non creatore d'uno spettacolo, bensì interprete d'un dramma. Interprete, com'è fatale, con le sue limitazioni ed esclusioni; di cui potremo magari discutere, in questo o in quel punto, l'opportunità; davanti a cui potremo anche riaffermare, non foss'altro che per tener fede a un principio, certi diritti del testo, in qualche punto che il *metteur-en-scène* non ha « sentito », e perciò ha soppresso. Ma, nel senso essenziale e profondo della parola, interprete autentico: salutato iersera da ovazioni vaste e commosse, in mezzo alla magnifica schiera de'suoi prestigiosi discepoli.

I quali oggi, con un salto acrobatico, passano dal dramma religioso all'operetta: *Gioflè-Gioflà*, del vecchio Lecocq.

1930.05.03	Il Piccolo		Gioflè-Gioflà		“Gioflè-Gioflà” nell'interpretazione di Tairoff
------------	------------	--	---------------	--	---

Charle Lecocq si rivelò sotto Offenbach, quando questi era direttore del Teatro *Bruffes-Parisien*. Fu appunto come direttore di questo teatro che Offenbach indisse un concorso per un poema intitolato *Le Docteur Miracle*, concorso vinto da Lecocq e Bizet.

Dopo così felice esordio Lecocq, – che si guardò bene dall'imitare Offenbach, e quindi la sua musa non è satirica ma soltanto, gioconda, – cominciò a scrivere per il teatro: e scrisse una sessantina di operette fra le quali sono famose la *Fille de Madame Angot* e questa *Gioflè-Gioflà* interpretata iersera al « Valle » dalla Compagnia del Teatro « Kamerny » di Mosca, diretto da A. Tairoff.

Della vecchia operetta è stato tratto tutto quel che c'è di buono, in fatto di musica ed in fatto di trovate: il canovaccio, insomma. E su questo è stato costruito, con criteri ultramoderni il nuovo spettacolo, con uno spirito ed un dinamismo che – se ricorda in un certo modo le forme della nostra antica commedia dell'arte – costituisce d'altra parte una espressione scenica di stile avanguardista. Spettacolo « eccentrico » hanno denominato questo di *Gioflè* i dirigenti della Compagnia. E la parola è giusta. Ogni personaggio vuole essere appunto la caricatura del tipo che impersona: ogni situazione è vissuta sulla scena attraverso una deformazione grottesca ed ilare che trae una morale da sé stessa e la proietta oltre il valore della parole pronunziate e dai concetti espressi.

Naturalmente uno spettacolo del genere non può reggersi se non ha interpreti efficaci anche nelle parti meno importanti e se non è scenicamente apprestato con squisito gusto. Dobbiamo rilevare che lo spettacolo di iersera corrispondeva perfettamente a questa necessità: il pubblico se ne rese conto ed applaudì entusiasticamente il Tairof e tutti gli artisti.

1930.05.03	Il Messaggero		Gioflè-Gioflà		Gioflè-Gioflà al Valle
------------	---------------	--	---------------	--	------------------------------

Ripensavamo ieri sera, mentre la vecchia operetta di Charles Lecocq si svolgeva su la scena, a una frase che Tairof ci aveva detto l'altro ieri, al primo incontro, nell'appassionata e fervida esposizione dei suoi metodi, delle sue intenzioni e delle sue certezze: « Noi discendiamo dai vostri attori della Commedia dell'Arte ». Ci sarebbe da fare un lungo discorso a questo proposito con paralleli e paragoni interessanti; ma poiché non vogliamo attaccar bottoni ai nostri lettori e poiché inoltre le nostre conclusioni coinciderebbero su per giù con la franca e cordiale dichiarazione del direttore russo, sarà bene saltarlo di piè pari limitandoci ad esporre brevemente la allusioni e i richiami allo stile di quel nostro glorioso genere che ci è parso trovare nel rifacimento dell'operetta del celebre autore della « Figlia di madame Angot ».

Questo spettacolo è pregno di comicità e di coreografia: è qualche cosa di mezzo tra il balletto e la – « jonglerie » – ; una pantomima cantata e recitata da « clowns ». Tutto, dallo scenario, al testo, alla musica, è messo al servizio degli attori per creare una fantasmagoria plastica e dinamica che arricchisca e intensifichi l'azione traverso ad una inesauribile girandola di trovate, un saporito incalzare di imprevisto. Non era possibile, qui, quell'estrazione e quell'isolamento dell'umano, del lirico, dell'eterno, dell'universale che ieri abbiamo visto fare nell' « Uragano »: l'adattamento dell'opera non poteva quindi avvenire che in senso puramente teatrale, sfruttando perciò la sua materia secondo quell'insegnamento con cui l'Aretino, se non sbagliamo, asseriva che « è del poeta il fin la meraviglia ». Qualche cosa di simile, insomma, a quello che i comici dell'arte facevano per i canovacci ch'erano spesso pretesto, come ognuno sa, al libero sfogo della loro esuberante ed estrosa fantasia di attori, di mimi, di cantanti, di acrobati. La scena era un groviglio di scale, di ponticelli, di pertiche, di trabocchetti, di paraventi, di sedili, di tavoli, nel quale la massa degli attori variava fino all'inverosimile i suoi movimenti, le sue uscite, le sue entrate, i suoi aggruppamenti. E tutto ciò con un senso del grottesco, e nello stesso tempo con un'armonia e un ritmo ammirabili.

Ma non era tanto e soltanto questo che ci ricordava lo stile della commedia dell'Arte bensì i tipi dei personaggi. Saremmo pronti a metter la testa sul fuoco che i Capitani Spavento dovranno assomigliare assai al terribile moro Murzuk: ma anche senza andar a trovare inutile e azzardate identità, il pomposo ammiraglio Matamoros, il vigliacchetto Bolero, la leggiadra Giroflè-Giroflà – una sola attrice faceva le parti delle due sorelle –, il paino Maraschino, la invadente Aurora avevano non so quale sapore di roba nostra del sei e settecento che dava una gran bella soddisfazione. Si sentivano nell'aria – e senza dubbio c'erano – i famosi lazzi e in certi discorsi e in certe battute, nel modo com'erano dette, sembrava di riconoscere quei brani dei repertori caratteristici ad ogni maschera che le raccolte di canovacci hanno tramandate fino a noi.

È inutile dire, dunque, quanto lo spettacolo ci sia piaciuto. Esso è strabocchevole di fantasia di grottesco, di eleganze, ed ebbe negli attori della compagnia Tairof interpreti superbi. Essi, però, sono altri da quelli che recitano i drammi in prosa in altra compagnia, quasi dal Fenin al Viber, dalla Uvarova alla Spendiarova, dal Ticouravof al Ruminof, ai cori, alle masse tutti furono perfetti, ricchi di efficacia, di rilievo, di comicità di comunicativa quanti altri mai. Il successo fu entusiastico come lo spettacolo meritava e gli applausi innumerevoli.

Stasera andrà in scena un dramma dell'americano O'Neil, « Il negro », che avrà per interpreti Alice Koonen e Ivan Alexandrof.

1930.05.03	Il Tevere		Giroflè-Giroflà	Alberto Cecchi	“Giroflé-Giroflà” di Charles Lecocq al Valle
------------	-----------	--	-----------------	----------------	--

Questa volta Tairoff ha messo le mani nel vivo delle sue teorie, e ci ha mostrato cosa sa fare quando si lascia andare alla contaminazione: ha preso un'operetta di quelle che facevano furore subito dopo il Secondo Impero, a Parigi, le ha tolto l'osso, con la stessa abilità che hanno certi

preparatori di ciliegie in conserva, le ha pelata la buccia, l'ha mescolata con trovate di effetti della più smargiassa contemporaneità, ci ha versato sopra il vino della interpretazione dei suoi attorimimi-canterini. Non altrimenti si fanno lo *champagne-cup* e la macedonia di frutta: e quando si mangiano non si capisce se il sapore è dell'arancio, della banana, dell'ananasso, del maraschino, o della *champagne*. Non altrimenti le signore compongono i profumi di loro invenzione, segretamente mescolando le essenze di Guerlain, di Worth, di Chanel che dovunque si comperano.

Che cosa rimanga, nel *Giroflè* di Lecocq, è difficile dirlo: come è difficile dire quanto rimanga del gusto dell'arancio nella *macedoine*, e dell'essenza di Atkinson nel profumo della *dame en noir*. Poiché la nostra quasi ancora gioventù ci impedisce di rammentare le grandi compagnie operettistiche dell'Italia giolittiana: in quel tempo, Pina Ciotti, Gea della Garisenda, la Marchetti e Elodia Maresca giravano la Patria interpretando *La Figlia di Madama Angot*, *Ali Babà* e *I gendarmi*. Bisogna dire, a giudicar dalla musica che ieri sera era rimasta nello *Giroflè* di Tairoff – e nella musica c'è da credere che egli non abbia posto le sue forbici – bisogna dire che quel tempo era l'età dell'oro dell'operetta, e che con lo spartito di Lecocq se ne possono fare quattro di Lehar: tanta è la vena del francese, lo spirito, l'eleganza, lo stile che lascia pensare agli italiani del primo ottocento.

Dunque, non abbiamo pietra di paragone per giudicare l'invenzione di Tairoff: se ne tolgano i costumi, che sappiamo quali siano e se siano stai quelli in voga nel mondo dell'operetta. Il metodo di Tairoff è facile segnalarlo: egli isola gli elementi caratteristici, per così dire piccanti, di un costume, li esagera secondo le buone norme caricaturali, e ne guarnisce i suoi attori: così un frak non è più che due code e due risvolti di raso nero applicati a una maglia a carne egualmente nera, mentre lo sparato si dà con un triangolo bianco appeso al collo come le bavarole dei bambini. E un ammiraglio è reso, più che altro, con un monocolo che non è una sola lente ma addirittura un lungo cannocchiale da marina. Murzuk l'indiano, che ci sembra il più elegantemente e originalmente realizzato, porta magli bianca a carne, code e pettina di cerata rossa, mantelletta bianca spruzzata lievemente di sangue, in testa un fazzoletto bianco che partecipa dello stilemi quello degli ufficiali francesi in Siria, e infine un'enorme tuba di raso nero, guarnita di cuore trafitto di freccia: non si potrebbe più intelligentemente rendere la ferocia, la vanità, l'innocenza, il senso torrido, la sentimentalità che nascono tutt'insieme dalla parola « pellerossa ».

S'intende bene che, forse per il solo fatto che è sintetica, questa maniera è caricaturale. Ora, non è detto che la caricatura sia stata inventata dai nostri contemporanei, né, a maggior ragione, da Tairoff. La caricatura esisteva già al tempo di Lecocq, e ci è lecito avere il sospetto che, per esempio, i personaggi dell'Indiano e dell'Ammiraglio fossero caricaturali anche nel 1874, all'epoca in cui *Giroflè* fu scritta. Tairoff esagera la caricatura fino al grottesco, ci mette una ironia più mordente, e bisogna confessare che il divertimento è grande, e che qui c'è buon gusto, intelligenza e discrezione.

Nei passaggi morbidi, vogliam dire sentimentali, le cose riescono meno bene. Lo stile classico dell'operetta domanda che ai duetti della soubrette e del buffo si alternino quelli della prima donna e del tenore che al comico succeda il romantico e viceversa, alla passione lo scherzo: e la ragione originaria dell'operetta è tutta qui, in questo rappresentare in uno stesso genere d'arte i due aspetti opposti della vita. Quantunque Tairoff abbia mutato in caricaturale il personaggio di Maraschino – che al suo tempo doveva essere, crediamo, il tenore, il primo amoroso – questo non è bastato a far diventare comiche le relazioni fra lui e Giroflè sua fidanzata: e i duetti d'amore non sono diventati spiritosi, ma soltanto gelidi, falsi, non sentiti, senza più quel povero tremito, quel misero incanto che tuttavia è necessari in queste contingenze. In tal modo, il *Giroflè* di Tairoff risulta piuttosto noioso in tutta la parte azzurra.

Quest'operetta, resta inteso, si potrebbe rappresentare con i costumi dell'epoca, sul gusto delle tele di Winterhalter. Riescirebbe naturalmente tutt'un'altra cosa: ma è difficile dire quale delle due interpretazioni sarebbe più cara, più divertente per noi moderni. Forse è questione di moda. Stia pur certo Tairoff che, se gli succederà di tairoffare, il mondo contemporaneo, una interpretazione

ottocentesca dell'ottocento apparirà, fra dieci anni, molto più originale dell'interpretazione novecentista che egli ne dà.

Da ultimo, diciamo che l'« entrata » dei pirati ci ha riempiti d'entusiasmo: spalancando un paio di sportelli nell'alto del fondale di legno e facendovi affacciare qualche marinaio recante gli attributi del navigatore, Tairoff è riuscito a dar l'impressione reale di un vascello che arrivasse difilato sulla scena, come il cigno del *Lohengrin*. La finezza con cui il mondo piratesco e filibustiere è realizzato è rara e preziosa: non si può dire quanto sia andata al genio di noi, che conosciamo Piè-di-Legno del *Corriere dei Piccoli*, la ballata bucaniera che ha per ritornello « ... e una bottiglia di rhum », e il sistema di pena detto « della passeggiata sulla plancia(?) ». (Ma forse è un male parlare di questi ricordi, poiché vuol dire che anche Tairoff si è giovato, senza inventarle, di queste esperienze mondiali).

Gli attori sono stati bravissimi, e la loro voce non è stata una delle ultime doti che abbiamo ammirato. La Spendianova, che era Giroflè e Giroflà, ci è apparsa deliziosa: non è poco gusto vedere una russa che sa darci l'impressione di una *divetta parigina*, ossia cocottina e appetitosa un bel po'. Fenin – Murzuk l'indiano – e Rumnjof – Maraschino sono stati snelli, rapidi, con un sospetto di Nijnsky o almeno di Massine nelle movenze. La Uvasova, Viber e gli altri ci sono parsi eccellenti.

Applausi, applausi, applausi.

Questa sera, *Il Negro* di O'Neil.

1930.05.03	Il Tevere		Giroflè- Giroflà		Alessandro Tairoff al Circolo della Stampa Estera
------------	-----------	--	---------------------	--	--

Domani domenica, 4 maggio, alle ore 13, saranno ospiti graditi del Circolo della Stampa Estera i dirigenti della celebre Compagnia russa Tairoff.

È questa una delle tante circostanze per cui il Circolo della Stampa Estera assolve alla sua principale funzione di procurare simpatici contatti con le eminenti personalità di ogni campo convenute a Roma.

Alla colazione possono anche partecipare quanti nel mondo artistico, culturale e giornalistico vogliono tributare la loro ammirazione ai magnifici realizzatori del teatro moderno.

Le prenotazioni dovranno essere comunicate al Circolo, Via Montecatini, N. 11, tel. 63886, fino a tutto oggi sabato 3 corr.

1930.05.04	La Tribuna		Giroflè- Giroflà	Silvio D'Amico	Giroflè- Giroflà
------------	------------	--	---------------------	-------------------	---------------------

Il vizio del teatro l'abbiam preso troppo tardi per arrivare a salire in tempo, tra la fine dell'altro secolo e il principio di questo, *Giroflè-Giroflà* del buon Lecocq, nelle classiche esecuzioni della nostra ingemmata compagnia Marchetti, care, se non proprio ai nostri padri, ai nostri fratelli maggiori. Il che c'impedisce di muovere, oggi, dai soliti confronti, per scoprire quale sia essenzialmente lo spirito che Tairof s'è divertito a cavare dalla vecchia operetta.

Contentiamoci di ricordare che l'operetta parte da uno de'tradizionali casi di perfetta rassomiglianza fra due gemelle, Giroflè e Giroflà, la prima fidanzata a un elegantone, Maraschino, e la seconda addirittura a un moro, Marzùk. Un bel giorno che i pirati rapiscono Giroflà, la superstite Giroflè è costretta dalla famiglia, per paura del moro, a far le parti di tutt'e due le fidanzate, con

Maraschino, e con Marzùk. Ma si capisce che, arrivando alle nozze la faccenda diverrebbe seria, senza l'intervento d'un mirabolante ammiraglio, il quale muove alla ricerca dei pirati, li affronta, li sbaragli, e riporta Girofla nelle braccia dei cari genitori, ricostituendo le due coppie e facendo tutti felici.

Uno scherzo di questo genere, motivo a scene d'innocente comicità ottocentesca e a musicchette d'assai nitida grazia, Tairof se l'è assunto per offrire un saggio in azione della sua teoria, secondo la quale l'attore moderno, sulle tracce di quei comici dell'arte italiani che tre secoli fa insegnarono a recitare a tutta Europa, deve « saper fare tutto »: dall'attore tragico al *clown*. E certo sarebbe stato interessante per noi vedere come un'attrice drammatica della tempra d'Alice Koonen, ieri l'altro protagonista nientemeno che dell'*Uragano*, se la sarebbe cavata nell'ariette e nelle piroette di Giroflè e di Girofla, parti ch'ella ha, come si dice in gergo, « creato » a Mosca. Ma ieri in luogo di lei, soverchiamente affaticata, ci è apparsa una signorina Spendiarova, d'altronde vivacissima e piacevolissima. Col turbante e col vocione del moro Marzùk ci s'è presentato Lev Fenin, ossia l'attore che ne *L'Amore sotto gli olmi* d'O'Neil incarna la parte del protagonista, Efraim Cabot (per chi non lo sapesse: una parte di grande caratterista, alla Ermete Novelli e alla Lucine Guitry). E, se in genere i principali ruoli dell'operetta eran tenuti, iersera, da artisti che non avevamo ancor conosciuto la sera innanzi, abbiam tuttavia ritrovato sulla scena in parti corali, a cantare, a danzare, a far capriole, ad arrampicarsi come scimmie su per le pertiche, le scale e i trampolini, gli stessi comici che nell'*Uragano* avevan rappresentato le figure più accorate e pensose; Boris: l'innamorato, Kulighin l'operaio filosofo, Marta Kabanova la terribile mercantessa, e via dicendo.

Quanto all'idea di trasformare la vecchia operetta in un mero *divertissement* di pagliacci, a base mimica e acrobatica, sopra lo sfondo d'una specie di palestra a sorprese rozzamente meccaniche, esasperando tutt'i tóni in una comicità supergrottesca, da pantomima di circo equestre, è chiaro ch'è questione di gusti: e il nostro personale, l'abbiamo già detto, a esprimere un compiuto giudizio si trova in qualche imbarazzo, non conoscendo né l'operetta antica, né la lingua in cui i suoi parodistici trasformati effondevano i loro lazzi, che parevano mandare in estasi i pochi spettatori russi presenti. Ma quanto a eleganza, a finezza, a bravure ginnastiche e ritmiche, a ironia caricaturale nei compromessi fra i costumi dell'ottocento e la tenuta dei *clowns*, e in genere a sapor comico di trovate visive, niente da ridire, anzi tutto da ammirare: diletto degli occhi, sorrisi, e oblio. Il successo fu pieno; e Tairof venne evocato più volte alla ribalta, alla fine dello spettacolo, in mezzo a'suoi artisti.

Oggi, un dramma modernissimo: *Il negro* di O'Neil.

1930.05.04	Il Giornale d'Italia		Giroflè-Giroflà	Luigi Antonelli	Tairof al Teatro Valle
------------	----------------------	--	-----------------	-----------------	------------------------

Con la vecchia operetta di Lecocq *Giroflè-Giroflà* si è avuta ieri sera al *Valle* la seconda rappresentazione della « troupe » capitanata da Alessandro Tairof.

Certo, se questi mirabili attori non fossero addestrati, oltre che a recitare, a fare i giocolieri, i ballerini, i mimi e i cantanti, non potrebbero darci nulla di quanto abbiamo visto ieri sera. Spettacolo ricco di colore, d'impeto e di precisione. Contrasti di luce intelligentissimi. L'intelligenza, soprattutto, presiede a questi spettacoli curati con amore meticoloso e che pure ti danno d'un tratto qua e là quel senso d'immediatezza e di capriccio che t'inducono a pensare all'improvvisazione della commedia a soggetto.

Tanta precisa è l'azione da minacciare talvolta di essere monotona. Ma con quanta ariosità sono stati costruiti i personaggi! Quel *Bolero* così trepido e caricaturale! Quell'*Aurora* tutta fronzoli e abbigliata come una bambola grassa! E *Giroflè*! L'espressione della signorina di famiglia

esuberante, la cui giovinezza scoppia da tutte le parti eppure è contenuta nella sua compostezza provinciale! *Giroflè* era la signorina Nazarova. *Aurora* la signora Uvarova, e *Bolero* era Viber.

Ma tutti i personaggi erano deliziosamente caratterizzati: *Maraschino* (Rumnjof) era insieme mimo danzatore dicitore ed equilibrista mentre *Mazuk* (Fenin) era terrificante per burla e ricco di colore. E *Matamoros*? Un ammiraglio scolpito in legno e vestito di cartone lucidato: dominava la scena come un burattino gigantesco. Quanto ai *Pirati*, veri pirati da operetta, avevano la loro nave già pronta sulla scena, e fecero la loro incursione da perfetti ginnasti coi loro coltellacci di cartone, pieni di nasi e di barbe, con un senso del grottesco che rivelava la diligenza e lo spirito dell'onnipresente Tairof.

Pubblico bellissimo e bellissimo successo. In ultimo si volle festeggiare Tairof che si presentò alla ribalta, acclamatissimo.

Questa sera « Il negro », gioco tragico di E. O'Neil.

1930.05.04	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic- Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov
------------	------------------------	--	--	---------------------------------	---------------------------------

« È indispensabile », scrive Stanislavskij, « che ogni giovane attore raccolga le più svariate, belle e forti impressioni. L'artista deve vedere e deve *saper vedere* il bello nella propria arte e nella altrui, come nella vita. Ha bisogno di conoscere rappresentazioni di bravi artisti, di udire buoni concerti: deve viaggiare, visitare musei, conoscere la pittura tradizionale e d'avanguardia, poiché nessuno sa le cose che potranno commuovergli l'anima e destargli il mistero della creazione ».

Stanislavskij stesso ha avuto la fortuna di poter seguire tale sua premessa, e attraverso le (...) cinquecento pagine del suo libro « La mia vita nell'arte » (1) narra il lungo tortuoso cammino per cui è arrivato alle vette del suo Teatro d'Arte.

Egli è nato a Mosca nel, '63, sulla soglia di due epoche: ha studiato al lume della candela di sego, ricorda i residui della schiavitù feudale, ha visto l'avvento del bolscevismo.

Dopo i primi, infantili trasporti per il circo, Stanislavskij ha avuto la fortuna di conoscere il meglio di ciò che veniva offerto dall'arte teatrale del secolo XVIII. I cinquanta abbonamenti famigliari di ogni anno all'Opera Italiana, gli hanno dato l'occasione di seguire da vicino Adelina Patti, Tamagno, Cotogni. « Se non avete buoni maestri siate voi stesso il vostro maestro » gli aveva detto una volta Cesare Rossi. Stanislavskij ha seguito scrupolosamente tale consiglio ed è stato il più severo dei propri maestri. Dal circo, dall'Opera Italiana, dal Balletto Imperiale egli ha riportato la convinzione che l'arte è ritmo e armonia, ordine e disciplina, che si ottiene con la più tenace volontà. Dopo infiniti tentativi verso il proprio ideale d'arte, dopo molti passi in avanti, insieme con disperanti soste e passi indietro, ecco che nel 1897 avviene il fortunato incontro con W. N. Nemirovic-Dancenko, drammaturgo e direttore della scuola della Società Filarmonica di Mosca. Proprio quell'anno erano stati licenziati, fra gli altri, le future celebrità W. Meierhold, e l'attrice Knipper, in seguito moglie di Anton Cechov.

Pare che Dancenko e Stanislavskij non avrebbero potuto non incontrarsi: avevano le medesime idee, le medesime idealità: per vie parallele avevano camminato verso la medesima mèta, e si erano cercati a vicenda sognando una riforma del teatro. E fu per questa ragione che in una notte di giugno, nel '97, nel ristorante « Slavianskij Bazar » fissandosi i primi accordi per il Teatro d'Arte, venne deciso il destino del teatro russo.

Il 14 ottobre 1898, serata dell'apertura del Teatro d'Arte a Mosca, deve considerarsi il principio di un trentennio nella storia del teatro russo, pieno di infinite ricerche e realizzazioni, e durante il quale la questione del teatro è stata sottoposta alla più radicale analisi e rivalutazione. In

questo periodo di tempo si è modificata la struttura del teatro, la sua organizzazione interiore, il carattere del lavoro teatrale e le sue esigenze artistiche.

« Sebbene il sentimento come tale sia vero, quando esso oltrepassa i limiti dell'idea generale, che regge il lavoro teatrale, viene distrutta l'armonia, che è la legge fondamentale di ogni arte. La naturalezza e il sentimento vero sono indispensabili all'Arte, ma non debbono oltrepassare il limite consentito dall'idea dell'insieme che regge il lavoro. La vita reale con le sue passioni travolgenti deve apparire nell'arte illuminata, senza tradire la verità, e il sentimento vero deve essere ammesso non più di quanto lo richieda l'idea dell'autore ». Questo principio fissato dal primo grande attore russo, Scepkin, analfabeta, schiavo feudale, in seguito amico devotissimo di Gogol e suo principale interprete, non limitava la personalità dell'attore, ma le conferiva spazio e vastità.

Ma, come giustamente ha osservato Stanislavskij, un atteggiamento felice, una volta trovato da un grande attore per la rappresentazione di questa o di quella parte, si depositava nella tesoreria chiamata tradizione e si tramandava, con la parola o con l'esempio, da una generazione di attori all'altra. Ma la tradizione si trasforma in mestiere nelle mani dei continuatori, i quali imitano i grandi che hanno creato. Solo un esiguo granello d'essenzialità si salva e si conserva nascosto; finché ad una nuova rinascita del teatro esso è ripreso da un altro grande che aggiunge con la vera opera, quel che vi è di nuovo nell'epoca.

Il teatro russo era alla fine del secolo XVIII una sublime manifestazione d'arte: sulle scene del « Malij Teatr », a Mosca, grandi attori come Ermolava, Fedotova, Lenskij, fedeli ai principi di Scepkin e di Ostrovskij, seguitavano a recitare la tragedia romantica. L'arte teatrale, di quell'epoca, era limitata alla tragedia romantica e al dramma e alla commedia borghese: non aveva mezzi adeguati alla nuova produzione drammatica. Sebbene quel teatro si considerasse un teatro di realtà, un teatro che esprimesse con precisione la vita degli eroi, in verità non aveva verosimiglianza alcuna con la vita. Convenzionale era la messinscena: una camera era raffigurata da un « padiglione » di tre pareti, con le finestre e i mobili spesso volte dipinte sulla parete, e una tela bianca invece del soffitto. I mobili poveri significavano una casa ricca, i mobili duri quella povera. Tutto ciò non era che convenzione, e allo spettatore bastava riconoscere il luogo d'azione. Gli attori esprimevano in modo esagerato le gioie e i dolori degli eroi rappresentati. La parola veniva accentuata, il gesto esagerato, l'atteggiamento si foggiava in una posa statuaria.

Nel vecchio teatro non si aveva un direttore scenico: gli attori si distribuivano in raggruppamenti convenzionali provati e fissati da una lunga consuetudine scenica. In queste disposizioni non si badava alla varietà: esse non miravano che a mettere l'attore nella posizione più adeguata per dire il monologo, o perché potesse fare il dialogo senza scontrarsi con l'avversario. Il vecchio teatro non poneva questioni di unità artistica dello spettacolo: non lo interessava che la recitazione dell'attore.

Si formavano spesso spettacoli di fusione meravigliosa, e ciò si verificava accidentalmente, quando ogni attore recitava bene la propria parte. Spesse volte venivano recitate opere di nessun valore artistico per la sola ragione che offrivano all'attore l'occasione di mostrare la propria bravura in una parte adatta. I migliori drammaturghi sapevano riunire le vaste possibilità sceniche nel valore intrinseco dell'opera drammatica.

Ma con l'andare del tempo, con l'apparire di nuove opere scritte da nuovi autori i mezzi d'espressione del vecchio teatro risultarono antiquati e insufficienti. Si sentiva il bisogno di nuovi mezzi d'espressione scenica; e cercarli fu il primo compito del Teatro d'Arte.

Il secondo compito fu di modificare la casualità e la disorganizzazione del teatro.

Il Teatro d'Arte fu il primo a sollevare la questione dell'unità dello spettacolo come creazione d'un ideatore artistico. E quest'idea è quella che distingue il nuovo teatro dal vecchio teatro.

L'organizzatore e il creatore dello spettacolo è il *régisseur*; figura principale in una rappresentazione moderna, guida spirituale e tecnica, che con mano vigorosa deve unire tutti gli attori assoggettandoli all'idea dell'opera da eseguire. È lui che li deve accendere d'interesse per il

lavoro e distribuire fra loro compiti definiti. Il *régisseur* libera lo spettacolo da incoerenze e contrasti e organizza l'insieme. « È indispensabile che gli attori recitino secondo uno stile unico in cui anche l'ultima comparsa consideri il proprio compito con la serietà d'una parte principale. Sta al *régisseur* di organizzare la messinscena e le decorazioni e la musica, che nel nuovo teatro non è più un elemento casuale, ma diventa una parte organica dello spettacolo. Nel nuovo teatro scompaiono le « comparse », che in modo grossolano e passivo illudevano il « popolo » e si discute lo « sfruttamento delle masse » per l'effetto d'uno spettacolo.

Il lavoro delle prove assume la stessa importanza dello spettacolo che è il risultato d'una lunga fatica comune per accordare l'attore, il compositore, il decoratore, il *régisseur*.

Da allora in poi l'interesse del teatro consiste non in una buona o cattiva esecuzione di tale o tale altra parte, ma nella creazione d'una opera d'arte unica, nella quale le singole parti s'accordino fra loro, creando un insieme armonioso e bello.

Tale fu la rivoluzione nella comprensione e nell'organizzazione della rappresentazione teatrale, preparata dalla storia del teatro e compiuta dal Teatro d'Arte.

Tali nuovi metodi ha cercato anche il Teatro d'Arte durante il trentennio della sua esistenza, arrivando non subito, ma dopo lunghe faticose ricerche, dubbi, prove e riprove a ciò che s'intende come il « sistema » di Stanislavskij, e che è il risultato d'un lungo lavoro e esperienza. Entrando nell'arte russa, alla fine del secolo scorso, il Teatro d'Arte non ruppe nettamente con il teatro del passato. Senza negare all'Arte teatrale il suo carattere realistico, che deve rappresentare con verità la vita, esso fece un tentativo di rendere più esatti i mezzi per la rappresentazione della vita.

Nello spettacolo d'apertura *Lo zar Tjodor* di Alessio Tolstoj, si notava una tendenza alla precisione della verità storica. Nel *Giulio Cesare* di Shakespeare si ebbe un tentativo di far sorgere in tutta la pienezza la profonda vita dell'antica Roma. Un'identica precisione e corrispondenza alla vita reale fu osservata in altri spettacoli, ne *La potenza delle tenebre* di Leone Tolstoj, fu ricostruito l'ambiente contadinesco e sulla scena apparvero capanne dai tetti di paglia, di fango autentico sulle strade, un cavallo vivo, masticante il fieno, e gente vestita di autentici panni laceri. Un uguale realismo si vide nei *Bassi fondi* di Jorkij. Invece dei « padiglioni » sulla scena si avevano autentiche camere, dalle cui porte aperte si vedevano scale e cortili. La disposizione dei mobili indicava i gusti, le abitudini, le simpatie dei proprietari: il teatro rappresentava la vita. Esso venne chiamato teatro « naturalistico », gli fu mosso il rimprovero di essere fotografico, di copiare la vita invece di ricostruirla, invece di crearla.

Gli attori del Teatro d'Arte rappresentavano non eroi, ma gente d'ogni giorno: parlavano a voce sommessa, cercavano gesti, intonazioni, sguardi semplici, corrispondenti a quelli che s'osservano nella vita. Nella sua ricerca del tipo il teatro non temeva di portare sulla scena difetti e imperfezioni, non cercando che tratti caratteristici; e dal caratteristico al grottesco e al fantastico era breve il passo.

Ma il periodo del « naturalismo » esteriore non era stato che un periodo di preparazione a ciò che in seguito divenne la base del Teatro d'Arte. Durante quel periodo il teatro aveva raccolto ed elaborato una serie di metodi e aveva affinato l'espressione scenica. Esso li adoperò, eliminando il superfluo, sotto una forma più semplificata e purificata, quando passò dall'estremo naturalismo al così detto teatro « psicologico », cioè a quel teatro che si dedicava alla rivelazione della verità dell'anima degli eroi del dramma. Il teatro « psicologico » ebbe la sua rivelazione dal palcoscenico coi lavori di Cehov, pieni di lunghe pause, di parole staccate, insignificanti, che celano le ansie dei personaggi, richiedevano mezzi particolari d'espressione, che furono trovati nel Teatro d'Arte. Le messinscena di Cehov erano naturalistiche nell'aspetto esteriore, ma al mezzo naturalistico fu trovata una nuova applicazione. Ciò che sembrava un particolare naturalistico, un'irritante inezia della vita di ogni giorno, divenne un possente mezzo d'espressione scenica nei drammi di Cehov. Qui si rivelò uno dei principii, una delle basi delle aspirazioni del Teatro d'Arte. Esso cercava l'unione della verità della vita con una nuova espressione teatrale e scenica.

Contrariamente al vecchio teatro in cui s'accentravano i mezzi d'espressione comuni a tutti i tipi per l'espressione delle passioni, il Teatro d'Arte accentuava le caratteristiche individuali degli

eroi. Nel teatro di Cehov le cose, gli oggetti, più che le brevi staccate, insignificanti frasi rivelano lo stato d'animo degli eroi.

Lavorando attorno ai personaggi di Cehov sorse quel « sistema » di Stanislavskij, di cui una delle attitudini fondamentali è il tentativo di conciliare la verità interiore dello stato creativo dell'attore con la verità scenica. Il « sistema » tende a distruggere le convenzioni, vuole insegnare come avviene che nell'attore si generi l'immagine scenica, e come si possa favorire un tale evento. Il « sistema » tende a distruggere la menzogna nell'attore e nel teatro. Il migliore, il più brillante gioco scenico è tecnicamente incompiuto se recitando si ricorre ad uno « stampo », se non si è verificata la nascita creativa dell'immagine scenica, se l'attore ricorre a metodi già noti, se ripete se stesso o i modi appresi da altri. Stanislavskij esige che il Teatro sia giustificato interiormente. Egli vuole conciliare l'attore e l'immagine in lui sorta, con l'immagine che deve rappresentare, cioè l'immagine della parte. Stanislavskij odia ogni finzione: l'attore non deve *sembrare* questo o quell'altro personaggio, ma *deve esserlo*. Il procedimento dell'attore deve essere quello dall'interno all'esterno; bisogna provocare la generazione della sensazione, e poi pensare alla sua espressione plastica. Le vie sono svariate, secondo le svariate sensazioni e immagini. È beninteso che per considerarsi un artista l'attore deve essere musicale e padrone assoluto del proprio corpo.

1930.05.04	L'Italia Letteraria		Il giorno e la notte, Giroflè- Giroflà, Il negro, L'uragano	Mario Gromo	Le recite del Kamerny
------------	------------------------	--	--	-------------	--------------------------

Alessandro Tairof ci ha offerto quattro delle cinque interpretazioni che costituiscono il ciclo della sua *tournée*. Poiché ci è facile di presumere che queste cinque siano state scelte fra le sue più significative, diremo senz'altro che, per l'arte di questo inscenatore, si può adoperare uno dei più grossi calibri fra gli aggettivi: geniale; e poiché il nome del Tairof è qualcosa di più di quello di un *régisseur*, ci sia concesso di esprimere qualche modestissima considerazione.

La « scenoplastica » è stata la sua conquista più gloriosa; e non converrà dimenticare come parecchio Tairof, più o meno dozzinale, da anni sia nell'aura di quasi tutti i palcoscenici, anche se troppo sovente in proporzioni e deformazioni del tutto trascurabili. Oggi la scena costruita in contrapposizione alla scena dipinta, anche se non realistica; la ricerca di volumi in funzione degli attori; la scoperta di un ritmo che effettivamente promani dal testo e lo trascenda: son tutti *desiderata* riconosciuti e canonici. Basterebbe ricordare tutto ciò, per dover ammettere l'indiscutibile importanza dell'opera di Tairof.

Ne conoscevamo anche, prima di questi spettacoli, le teorie. Il testo poetico ridotto a pretesto, tanto che, ove venga a mancare l'opera scenica deve poter sussistere di per se stessa, in una serie di quadri che vibrino di una loro vita autonoma e inconfondibile; ridurre al minimo comun denominatore della nostra sensibilità qualunque capolavoro del passato, non badando a tagli, scorci, sovrapposizioni, deformazioni; il repertorio d'un *régisseur* non può e non *deve* riconoscere confini alla propria attività, da Wagner a Ibsen, da Lecocq a Goldoni; il teatro non è che convenzione, su di una scena tridimensionale, dominata dal ritmo alterno e sincrono del tempo e dello spazio; l'attore è l'elemento dinamico e superumano per eccellenza; ogni opera da inscenare racchiude in sé il nucleo vitale della sua interpretazione: spetta all'inscenatore di scoprirlo, di concretarlo, di armonizzarlo. Presupposti, questi, che tranne qualche lieve menda contraddittoria, chi non si sentirebbe di sottoscrivere pienamente? Ma se le teorie ci possono interessare, ci sarà permesso di affermare che, in un artista, ci interessano di più i risultati; e dacché abbiamo avuto la ventura di conoscerli, vediamo di ricordarli.

Ne *L'uragano* il testo è stato *servito* con scrupolosa assoluta devozione, con una recitazione su di una linea compiutamente tradizionale, voluta e sentita da un autentico poeta della scena, che si è dimenticato di gran parte delle sue teorie; in *Gioflè-Gioflà* e in *Jour et Nuit* l'impostazione è del tutto diversa, assai più consona alle teorie tairoffiane, con risultati notevoli se intesi genericamente ma che (ove se ne eccettui il primo atto di *Gioflè*) non raggiungono una concreta felicità espressiva. Perché queste nette e quasi irconciliabili alternative? Ancora una volta sarà facile il ripeter che i due maggiori pericoli per l'artista vero sono tanto quello d'abbandonarsi supinamente e completamente al suo temperamento, quanto quello d'irrigidirsi in teoriche che quel temperamento possono deformare o addirittura sviare?

Nell'interpretazione delle due operette di Lecocq gli infiniti pretesti di gaiezza e di levità, di colore e d'imprevisto, d'ironia e di grottesco, che gli si potevano offrire (ed a lui, *à tout seigneur*, lo *dovevano*), gli sono in gran parte sfuggiti, disperdendosi in un ritmo sovente esasperato di varie clowneries, in disposizioni sceniche quasi convenzionali, in coristi e ballerine e *soubrettes* che non erano per nulla, o per ben poco, interpretazioni di coristi, di ballerine e di *soubrettes*. Di fronte ad un'arte così raffinata, e complessa, e vigile, e pronta (è Tairof ad esigere l'attenzione più tesa per ogni momento dell'azione scenica, del quadro scenico, lui che cura al centimetro, e giustissimamente, le disposizioni dei suoi attori, l'altezza di una spalla in un gesto; che scocca lo scoppio di voce che deve corrispondere, con un sincronismo assoluto, ad un trascolorar anche lievissimo di luci, al nuovo atteggiamento che un attore di sfondo assume) come non diventare noi pure, modestissimi spettatori, esigenti ed esigentissimi? Non è questo, in fondo, il miglior riconoscimento per chi è Maestro – non esitiamo a scriverlo con l'iniziale maiuscola?

E poi, a proposito dell'errore fondamentale nell'interpretazione de *L'uragano*, bisognerà avere il coraggio di enunciarlo: nessuno di questi personaggi ci è stato presentato con delle apparenze di legno o di cemento armato. (C'erano, sì, delle figure volutamente e felicemente legnose: ma non è chi non veda la differenza tra l'aggettivo e il sostantivo). Ma sono i trabiccoli scenici, non troviamo parola più appropriata, quelli che ci sono apparsi, con quel tono di recitazione, freddi, lontani e stridenti, anche se ricchissimi d'intenzione e di pretese. Non dimentichiamo, come s'è accennato, la più vera ed autonoma conquista del Tairof: quella della scenoplastica. Tairof *ha bisogno* di pretesti volumetrici: *deve* dare un senso plastico ritmico all'azione. Guai se così non fosse: Tairof più non sarebbe Tairof.

Ma, nell'interpretazione de *L'uragano*, c'è ancora un compromesso: tra il pretesto volumetrico e il tentativo di espressione diretta, con uno stile del tutto opposto a quello della recitazione, che è invece tradizionale nel senso migliore della parola, dalle battute alle didascalie. Se avessimo visto una fotografia di questa scena senza attori, avremmo detto il solito « interessante »; costruita in un boccascena deserto, e illuminata, come abbiamo potuto vederla prima della rappresentazione, ci ha incuriosito: ma sempre in funzione degli attori e della recitazione che ancora, in quell'ambiente, ignoravamo. E non ci si venga a dire che quella scena contesta di archi e di travi più o meno metafisici, sia l'incubo del dramma onnipresente. Non s'è avuto un pretesto puramente scenoplastico: ma nemmeno uno sfondo, un ambiente consono allo stile della recitazione.

L'interpretazione più omogenea, più vibrante, più magica, si è avuta con *Il negro (Tutti i figli di Dio hanno le ali)* di O'Neill. Qui veramente non ci si può abbandonare che al più genuino entusiasmo. I sette quadri ci son stati presentati in un crescendo magnifico, attraverso un'amplissima gamma di elementi tutti dominati e convergenti, dalle due scene fisse alla recitazione degli attori, in un'unità rigorosa e aerea di stile. Ne è scaturito lo « spettacolo » nel senso più nobile della parola, mistero e rivelazione, in un solo anelito di poesia. E non c'è voluto neppure il più piccolo sforzo di ricollocare nella sua giusta posizione storica l'opera complessiva del Tairof per sentirne dominatrice tutta l'importanza, per sentire, in quei sette quadri, che nuove vie son state additate, e lo sono, all'arte della scena. Qui, veramente, tutto il credo del Tairof (per usare un felice titolo del D'Amico) ci è apparso tradotto nella più concreta e compiuta espressione: dall'indimenticabile primo quadro dei giochi infantili, alle scene soffocate, soffocanti, degli incubi

di Ella. E sempre, e non soltanto ne *Il negro*, la vittoria nel dominio dell'elemento più difficile, l'attore, e che definitivamente basterebbe a consacrare l'arte d'un maestro di scena.

Con le recite del « *Kàmerny* » si è chiusa la quinta stagione del Teatro di Torino; a prescindere dalle quattro stagioni liriche in Italia e dalla stagione lirica all'estero, dalle serate dedicate ai concerti, alle danze, alle migliori compagnie di prosa italiane: questo Teatro ha finora avuto il merito di « importare »: Pitoeff, Baty, Copeau. La petite Scène, Habimah, Tairof.

1930.05.04	Il Messaggero		Il negro		“Il negro” di E. O’Neill al Valle nell’interpretazione della Compagnia Tairof
------------	---------------	--	----------	--	---

Alessandro Tairof ha avuto ieri sera il suo trionfo: un pubblico entusiasta l’ha clamorosamente applaudito, evocandolo innumerevoli volte alla ribalta con i suoi attori, dopo aver fremuto per tre ore davanti alla rivelazione mirabile di ciò che il teatro può essere e può dare. E in vero crediamo che difficilmente si possa fare di più e di meglio, dinanzi ai risultati veramente stupendi a cui il Tairof è qui giunto e che rappresentano il massimo di perfezione a cui egli sia giunto – il lavoro è stato messo in scena in questa stagione – non si può non ritornare ottimisti verso l’avvenire del teatro in cui ormai poche speranze più si riponevano. Ma affrettiamoci a parlare del lavoro che appartiene a quell’Eugenio O’Neil, che è considerato il miglior drammaturgo americano, e che è nuovo per Roma.

In un gruppo di bimbi che giocano all’incrocio di una strada abitata da negri con una abitata da bianchi, Jim ed Ella fanno amicizia. Essi non sentono la voce nemica delle due razze: inconsapevoli della vita essi più che figli di uomini, sono ancora figli di Dio, cuori teneri e candidi, angioletti con le ali. Si vogliono bene e, sfidando le beffe dei compagni che prendono in giro la loro innocente intimità, si fidanzano come tutti i bimbi che giocano insieme.

Dopo nove anni l’istinto selettivo del sangue s’è destato in Ella facendole disprezzare il nero compagno d’infanzia che sogna di elevarsi fino a lei con lo studio e col lavoro. Qualche tempo dopo, innamoratasi di un « *boxeur* » Ella rinnega definitivamente Jim, ma questi con quella devota e nostalgica idolatria che l’uomo di basso rango conserva sovente, non ostante tutto, per la donna superiore che una volta si chinò fino a lui, le resta fedele con rassegnata e tenace speranza.

Abbandonata dal « *boxeur* » Ella è fatalmente risospinta verso Jim dal bisogno di conforto e di affetto del suo povero cuore smarrito. Dolore e amore non hanno razza, non hanno colore: sono le ali che Dio ha date ai suoi figli per riunirli e confonderli in sé. Ella e Jim si ritrovano dunque nei più profondi sentimenti umani il cui linguaggio è unico per tutta la terra; e si sposano. Ma uscendo dalla chiesa ritrovano l’implacabile odio delle razze a cui appartengono nell’ostile disprezzo con cui li accolgono due file di bianchi e di negri che fanno ala al loro passaggio. Nell’ira sorda che fermenta e s’addensa intorno alla loro unione si sentono smarriti vilipesi atterriti. Invano cercano un rifugio nel cielo, nell’azzurro, nel sole verso cui alzano gli occhi per implorare misericordia dalla natura e da Dio che non conoscono diversità. Ella sviene e Jim presala in braccio chiama disperatamente un taxi cercando di fuggire la maledizione di quell’inferno.

Il dramma precipita. Tornati dall’Europa dove invano erano andati a cercare una tregua alla loro pena, i due sposi sentono alzarsi tra di loro barriere sempre più implacabili: gli stessi parenti, gli stessi oggetti che intorno a loro vivono nella casa li dividono. A nulla valgono gli sforzi di Jim per compensare con l’amore lo strazio di Ella, per conquistarsi un posto nel mondo che lo elevi e lo redimisca: Ella, ripresa dall’istinto atavico, non sa perdonargli la colpa d’essere negro e, corrosa da una acuta nevrastenia, ha frequenti crisi parossistiche che la spingono su l’orlo della follia e del

delitto. Da queste crisi esce sfinita e momentaneamente guarita sì da gettarsi nelle braccia di Jim, da carezzarlo, da chiamarlo con i più dolci nomi.

Anche l'ultimo tentativo per superarre gli esami universitari è fallito: Jim è vinto dalla vita e dal destino. Questa notizia riempie Ella di gioia: la vendetta di cui aveva bisogno sfogare l'odio che ormai sentiva per Jim, è compiuta. Questa gioia inconsulta mette in furore Jim che s'avventa contro Ella come contro il suo cattivo genio. Ma Ella è moribonda, cade, comprende d'essere vicina alla fine e ritorna tutta amore e dolcezza come quando erano bimbi e giocavano insieme. E su queste estreme parole d'amore la morte mette il suggello della sua atroce pietà.

Questo dramma potente e scarno, selvaggio e frammentario i cui abbiamo cercato alla meglio di rendere la spietata umanità che balza evidente e vigorosa anche traverso all'incomprensibilità della lingua, è stato rappresentato in modo stupendo. Probabilmente senza una simile interpretazione esso rivelerebbe sommarietà, durezza e incompiutezze che al nostro gusto raffinato non piacerebbero del tutto. Ma Tairoff ha saputo compiere il miracolo di prenderci anima e cuore di esaltarci, componendo una vera e perfetta opera d'arte. Come dire tutto quello che ci sarebbe da dire nel poco spazio che il tempo ci offre. Egli ha diviso il dramma in due parti: l'uno esteriore, di ambiente, di folla, di preparazione, che si svolge all'angolo delle due strade newyorchesi, con le loro prospettive paurose, le loro case di cemento e di ferro, con il clamore della vita tumultuosa che romba per ogni dove, scandita dallo strepito della ferrovia aerea folgorante in alto mentre le luci dei fari e dei fanali s'incrociano e s'aggrovigliano. L'incubo della metropoli immensa, la bolgia di pietra e d'asfalto che pesa su gli uomini e li schiaccia e li abbrutisce è stata resa con pochi tocchi d'un impressionismo cinematografico di effetto superbo. L'altra parte interiore, di anime, di cuori di individui si svolge in una camera rossa, cupa, soffocante in cui giunge il perpetuo fragore della vita la quale non da scampo né tregua che con la morte.

In tali cornici si è svolta la recitazione animata da un colorito vivace, da uno slancio quasi selvaggio, da una intensità vigorosissima ricchi di contrasti e di passaggi violenti di grande bellezze e profonda commozione. Chi ci piacquero di più furono l'Alexandrof ch'era Jim e la Efron ch'era sua sorella; anche la Koonen ci piacque, ma, ci parve che la sua recitazione fosse troppo studiata, troppo danzata, con plastiche leziosità che non si accordavano con la spontanea immediatezza degli altri. Comunque furono tutti dei grandi attori degni di tutto e per tutto della genialità del loro direttore. Del successo s'è già detto in principio. Stasera ultimo spettacolo con un'altra operetta di Lecocq: « Il giorno e la notte ».

1930.05.04-05	L'Italie		Gioflè- Gioflà		«Gioflè- Gioflà » au Valle
---------------	----------	--	-------------------	--	----------------------------------

Les critiques sont d'accord pour trouver que le passage de la comédie à l'opérette n'est pas très favorable soir encore et on surtout admiré la mise en scène, vraiment géniale.

1930.05.05	Il Piccolo		Il negro Il giorno e la notte		“Il negro” di T. O'Neil La Compagnia Tairof al Valle
------------	------------	--	-------------------------------------	--	--

Sabato sera la Compagnia diretta da Alessandro Tairof, ha rappresentato un dramma di Eugenio O'Neill: *Il negro*; ed è stato un trionfo di Tairof, almeno per la messa in iscena della prima

parte, dove il Tairof non solo ha potuto costruire una scena che nella sua sintesi scarna e fredda dava veramente la sensazione di una via di New York – cemento, ferro, macchine, barabanda di grida, musiche, alterchi, miserie, stranezze – ma ha potuto e saputo stupendamente creare armoniosissimi ed espressivi movimenti di folla. Nella seconda parte, invece, il dramma non essendo più esteriore ma essenzialmente spirituale la messa in iscena non ci parve gran che di straordinario.

Non osiamo dare un giudizio sul dramma di O’Neil perché non è possibile averne esatta cognizione attraverso il riassunto distribuito agli spettatori né attraverso la recitazione che del resto fu ottima e riuscì ad esprimere lo spirito del lavoro: il quale spirito è questo: la irriducibile avversione fra due razze, la bianca e la nera, per cui nemmeno l’amore, stupendo dono che Dio ha elargito a tutte le creature umane, potrà segnare una tregua.

Ma pur avendo compreso lo spirito del dramma, ripetiamo che non è possibile giudicare l’opera teatrale se non si comprendono le parole con cui il dramma si esprime. Così com’è giunto alla nostra intelligenza e alla nostra sensibilità *Il negro* ci pare opera nella sua essenza niente affatto originale e, nella sua espressione scenica, elementare. Tutti i quadri della seconda ed ultima parte – cioè il ritorno della bianca e del negro sposi, nella casa di lui, la impossibilità della bianca d’adattarsi all’ambiente, la sua avversità che si tramuta in odio, – potevano benissimo essere riassunti in un atto solo: non si tratta che di un lungo dialogo ove la drammaticità è tutta quanta verbale, non ha sviluppi scenici, non è, insomma, teatrale.

L’interpretazione degli attori e la messa in iscena di Tairof, sono state eccellenti. Gli applausi scrosciavano ripetutamente ad ogni fine di atto: il pubblico evocò più volte alla ribalta gli autori e Alessandro Tairof.

E iersera, ultima recita, è stata rappresentata un’operetta di Lecocq: *Il giorno e la notte*. È stato uno spettacolo delizioso per l’interpretazione e per la messa in iscena. Non conoscendo il testo dell’operetta non sappiamo quali modificazioni il Tairof abbia fatte; né sappiamo, essendo eseguita in russo, quanto siano spiritose le situazioni e il dialogo: ma delizioso ci è apparso lo spettacolo attraverso la messinscena, come abbiamo detto, e l’esecuzione. Una festosità fresca copiosa inesauribile era in tutto lo spettacolo: dai costumi e truccature di ciascun personaggio alle scene sintetiche ai balletti.

Gli applausi furono molti e calorosissimi: Tairof e i suoi attori sono stati più volte chiamati alla ribalta.

1930.05.05	Il Tevere		Il negro	Alberto Cecchi	“Il negro” di Eugene O’Neill al teatro Valle
------------	-----------	--	----------	----------------	--

Sembra che Eugenio O’Neill sia il più grande autore drammatico americano: « se non altro per eliminazione », dice prudentemente qualche critico di laggiù.

Ci risulta per via indiretta che egli è « un grande Americano ». E, l’americano essendo « un civilizzato privo di tradizione », è un primitivo e un istintivo.

Andrea Levinson, cui dobbiamo le nostre informazioni sul carattere dell’opera di O’Neill, scrive: « Tutte le volte che un istintivo della specie di O’Neill tenta le grandi forme sacramentali del dramma, un enorme pericolo lo attende. Egli prende alle formule convenute e sperimentate quel che esse hanno di peggio: il procedimento meccanico, le così dette *ficelles*. Vuole toccare gli ardui problemi dell’intelligenza. Si trova sprovvisto peggio del più volgare praticone del teatro europeo. Certo, possiede viscere più di chiunque altro, e ci sconvolge con gridi che gli escono dal fondo dell’essere. Ma non dagli organi del pensiero. E quando l’incomprensione di se stesso, questo male che è proprio degli spiriti incolti, lo spinge verso il genere sublime, la sua inferiorità diviene

manifesta. La più recente raccolta delle opere di lui è una lampante testimonianza di questa crisi, vissuta da uno scrittore che lotta per evadere dalla sua natura autentica e che, sperando di sorpassarsi, si rinnega ».

Pare dunque che O'Neill abbia due volti, come i personaggi del suo *Gran Dio Brown* i quali si servono di maschere di cartone che prendono o depongono a seconda che parlano sinceramente o mentiscono. Si tratta di un istintivo che vuol comportarsi da controllato, di un Verga che vuol parere Shaw.

Il Negro – il cui vero titolo è *Tutti i figli del buon Dio hanno le ali* – ci sembra appartenere volta a volta a Verga e a Shaw, alla *Leggenda di Lilion* e alla *Professione della signora Warren*. Certo, è molto difficile parlare di un lavoro del quale non si è compreso letteralmente una parola – il russo essendo del tutto latitante dal nostro patrimonio culturale – e dell'argomento del quale siamo venuti a conoscenza soltanto attraverso un sunto che è cronaca e non critica. Si aggiunga di più il timore reverenziale che le teorie di Tairoff ci ispirano potendo darsi che molti degli effetti che ci son piaciuti siano invenzioni del Russo e non dell'Americano. Il quarto quadro, per esempio, ossia il finale del primo tempo, non è che spettacolo, plastica, o se vogliamo addirittura cinematografico. Vedi caso, è il momento che ci ha entusiasmato di più com'è naturale trattandosi di vedere e non di sentire, poiché non fu pronunciata parola. Poter sapere com'è questo quadro, nel dramma di O'Neill.

L'argomento del *Negro* è semplice, elementare: una bianca sposa un negro, e questo costituisce il primo tempo del dramma, l'avventura esterna. Ma una bianca non può tollerare di vivere come i negri: il suo amore per il marito resta, ma il subcosciente di lei, il suo sentimento atavico, reagiscono. Avviene quello che nel Medio-Evo era detto ossessione nel demonio, la donna è « posseduta »: in lei combattono istinto e ragione, e la lotta termina, come succede nelle creature mortali, con la morte di lei. e questo costituisce la seconda parte del dramma, l'avventura interna.

Ora, è capitato che la prima parte ci è piaciuta assalissimo, la seconda poco. Ci è piaciuto, esprimendoci per paralleli, Molnar non ci è piaciuto Lenormand, (poiché quanti conoscono *La..rouge* – dramma antipatico del grande Lenormand – si saranno già accorti della analogia che fra i due drammi esiste. In *La dens rouge* è una borghese che sposa un [...]).

Può darsi che le nostre preferenze siano cagionate dalla nostra ignoranza: abbiamo gustato il movimento, come i bambini in fasce, non la inintelligibile conversazione di idee, l'ermetico monologo. Abbiamo superbia quanto basta per confessare che non ci riesce di dare, [...] che siamo avvezzi a fornire ai lettori, un giudizio su quest'opera. Secondo il nostro [...], il lavoro poteva [...]

[...] due spettacoli precedenti questo di cui discorriamo non ci avevano fatto impazzire. Intelligenza, gusto, ma insomma. Stavolta no, stavolta l'affare è stato grosso: ci siamo sorpresi che sbattevamo le mani, è tutto dire.

« All'incrocio di una strada bianca e di una strada negra », dove si svolge il primo tempo, sono avvenute cose da pazzi. New York è stata interpretata da Tairoff come fosse Roma, città dai sette colli e dalle dure salite: fatto è che le possibilità prospettive del palcoscenico del Valle erano state moltiplicate per merito di una sorta di montagna che partendo dalla quota zero, dove abita il suggeritore, toccava i vertici, sembrava, del quinto piano di palazzo Caprinica, cui il Valle perviene. Da siffatte altitudini discendevano di botto, a rischio di prendersi dei raffreddori fulminanti, attori che dimostravano di non patire mal di montagna: calavano al piano, dicevano le loro battute, e di nuovo si dileguavano in ascendenza, scomparendo nell'ignoto come il Fusiyama si ammanta di neve alla sua sommità. Da quelle regioni eteree risuonavano, come i temi del Walhalla in Wagner, i frastuoni dell'*elevated railway* trascorrente sulla scena, resi alla perfezione con un metodo tanto più intelligente in quanto pieno di semplicità. L'apertura delle porte del tempio in cui bianca e negro sposano si è verificata con uno stile progressivo che ci ha fatto pensare ai portali della chiese romaniche e alle canne degli organi sacro, sfumando – allegoria – dal nero liquirizia al bianco ricotta. Un catalogo delle bravure del *régisseur* ci porterebbe lontano: non invidiamo quanti hanno perduto questa *connaissance de l'est*.

Alice Coonen è una grande attrice. Da qualche cosa che è in lei dello stile di Marta Abba (se Marta Abba fosse riuscita la grande attrice che potemmo sperare), ella parte per toccare quelle che si chiamano altezze dell'arte, così spirituale e sensuale, dannunziana e freudiana qual è. Ivan Aleksandrof, che era il negro, possiede oltre tutto delle abilità addirittura fisiche: l'andatura umile, sdegnosa, riparata, eroica, martirizzata, obliqua, dell'uomo di colore non poteva esser meglio resa.

Gli altri – Viktor Ganscin e Nikolai Ciaplighin – (si direbbe, con questi nomi che ci colano facili dalla penna, che stiamo scrivendo *à la manière* di Tolstoj e di Cecof) gli altri l'hanno fatta da maestri.

La rappresentazione, povero Tairoff, è stata funestata da contrattempi e accidenti tali quali non se ne rammentavano dalla prima del *Barbiere di Siviglia* in poi: sipari che s'alzavano per metà, che scendevano per un quarto, fari che andavano a pezzi durante gli intervalli, effetti di luce che mancavano: c'era da credere che il tremendo Iddio il quale soprassiede alle rappresentazioni del Teatro di Bragaglia (« A me – dice il Signore – è riserbata la vendetta ») si fosse trasferito sulle alture del Valle. Ci doveva essere in teatro qualche possente iettatore. Che perfezione avrebbe raggiunto lo spettacolo se le macchine, come potevano, avessero funzionato a dovere, se lo figuri il lettore.

Applausi in grande. Apoteosi.

1930.05.05	Il Tevere		Il giorno e la notte	Corrado Pavolini (Vice)	“Il giorno e la notte”
------------	-----------	--	----------------------	-------------------------	------------------------

Il giorno e la notte mostra in piena evidenza, forse anche meglio che *Giroflè Giroflà*, il pericoloso Tairoff che da dieci anni fa parlare di sé non solo come novatore e magnifico *régisiseur*, ma specialmente come castigamatti del vecchio teatro. Cosa egli abbia saputo fare dell'antiquata operetta di Charles Lecocq è difficile a dire e ancor più difficile a spiegare. Certo che abbiamo ammirato e ripetutamente applaudito uno spettacolo pieno di movimento, squisitamente mimato e ritmato, sottilmente sovvertitore, ricco di spirito, di grazia, di umorismo. Dopo tanti elogi qualche riserva ci sta bene: non si creda che fosse un vedere miracoloso come quello dell'acqua fatta scaturire da Mosè – un mondo nuovo – francamente lo spettacolo ci ha fatto pensare a un Diaghilev parlato e all'atelier di Dullin, reminiscenze però che non sminuiscono affatto l'importanza e il valore di questa eccezionale rappresentazione.

L'attrice Sevghenija Toluvejeva si è incarnata in una Manola magnifica, briosissima, calamitosa che ci ha fatto innamorare anche a noi come un qualunque Calabazas. Il generale Don Braisero (Lev Fenin) ci è sembrato una mordente caricatura del Grosz abbellita nei panni del nostro Generale Mannaggia la Rocca. Poi ancora ricordiamo il ministro Calabazas (Ivan Arkadin), Dagames l'impenitente dormiglione (V. Matissen), Miguel (Al Runijof), Consuela (Natalia Efron), un complesso di artisti veramente straordinario, ci dispiace che questa sia una frase fatta, arcisfruttata, ma qui l'aggettivo deve riprendere il suo naturale valore perché è proprio quello che ci vuole, per significare tante cose con poche parole.

Con la rappresentazione di ieri sera la Compagnia del Teatro Kamerny di Mosca diretta da A. Tairoff ha lasciato Roma per Milano proseguendo la grande *tournee* appena iniziata, un lungo giro di sette mesi diviso fra Europa e America. A Tairoff e alla sua bella famiglia teatrale i nostri migliori auguri.

1930.05.06	La Tribuna		Il negro	Silvio D'Amico	“Il negro” di Eugenio
------------	------------	--	----------	----------------	-----------------------

					O'Neill, al Valle
--	--	--	--	--	----------------------

Se c'è tipo di spettacolo difficile a "trasportarsi" materialmente, non diciamo da Mosca a Roma, ma da un qualunque palcoscenico a un altro, è dicerto questo che Tairov ci ha regalato sabato sera: interpretazione scenica concepita per le capacità, non solo di attori, ma di apparati scenografici e batterie di luci, che presuppongono un ambiente attrezzato in modo speciale, e manovratori particolarmente addestrati. I macchinisti del Valle, nelle angustie del vecchio palcoscenico romano, s'improvvisarono militi volenterosi del nuovo capo e fecero del loro meglio, il più delle volte adeguandosi abbastanza bene alle insolite necessità: quando fallirono (e avvenne in parecchi punti, ahimé anche risolutivi) il pubblico intelligente supplì con la fantasia, accettando come compiuto ciò che gli veniva soltanto suggerito. Ma, pur con queste inevitabili diminuzioni, lo spettacolo fu, tirate le somme, incantevole: il più magico e moderno fra i tre ormai offerti a Roma dal miracoloso maestro di scena.

L'argomento del dramma di O'Neill, *Il negro* (di cui il vero titolo è un motto cristiano, *Tutti i figli di Dio hanno le ali*) è di caratteri bene attuali in un paese come il Nordamerica, dove il conflitto, delle razze perdura inesorato: si tratta dell'atavica, fatale, tragica incompienza fra bianchi e neri. Quando i figli delle razze avverse son tuttora fanciulli, quando cioè li vediamo, nel primo quadro, giocare insieme per una strada di New York, al crocevia dove il quartiere nero tocca quello bianco, pare che l'innocenza dei trastulli infantili aduni maschi e femmine dell'uno e dell'altro colore, in una spensieratezza senza categorie, sotto l'uguale benedizione di Dio: e la biondissima Ella, soprannominata Musetto Tinto, può accettare con riconoscenza e quasi con orgoglio le difese, e l'affetto, del negretto Jim, detto il Corvo. Ma il secondo quadro, nove anni dopo nello stesso trivio, capovolge la situazione: adesso l'amico e protettore di Ella, divenuta una bella ragazza, è Mickey, un bianco e per di più *boxeur*: dell'antica amicizia col nero Jim, povero studioso occhialuto che sogna di diventare avvocato per fasi difensore della sua razza, la donna bianca ora si vergogna; senonché, al terzo quadro, in chi mai troverà rifugio Ella abbandonata da Mickey cinico e stanco, se non nell'amore paziente e aspettante, indulgente e implorante, del negro sempre fedele? E al quarto quadro son le nozze fra i due, che escono dalla chiesa tra due piccole ali di spettatori avversi, di qua l'ala nera e di là l'ala bianca: nozze fra illusi, che i bianchi e i neri guardano con sospetto, come a quelle per cui Ella e Jim hanno tradito, rispettivamente, ciascuno la causa della propria razza.

Nella terra dove la lotta non posa mai, non c'è posto per loro; essi si rifugiano di là dall'Oceano. Ma al quinto quadro, due anni appresso, non sappiamo bene per che ragione, gli sposi rientrano a New York, nella casa di Jim. Casa di neri: ostilità della suocera negra, odio della cognata bruna contro la cognata bionda; e, poiché un pizzico di superstizione simbolica non può mancare, la terribile minaccia d'un mascherone africano, una specie d'idolo congolese, che adocchia dalla parete la nuova venuta. Al sesto quadro, la sorda minaccia s'è avverata: Ella, inferma d'un male misterioso che la consuma, non riesce più a nascondere, nelle lucide confessioni dei suoi deliri, l'insurrezione profonda del suo sangue contro la famiglia barbara fra cui il marito l'ha trascinato, contro la cognata nemica che ne veglia per dovere le torbide notti, contro lo stesso umile Jim a cui essa grida l'ingiuria sempre compressa ma non soffocata mai: « sporco negro ». E al settimo quadro, è la sconfitta degl'illusi che hanno intrapreso l'impossibile; ossia la morte di Ella. Ma nell'ora del transito, alle contese, alle allucinazioni, all'ossessione dell'idolo ostile, subentra finalmente la pace: il ricordo dell'infanzia ignara, dei cari giochi comuni nell'innocenza del crocevia. « Se non diverrete come uno di questi fanciulli, non entrerete nel Regno dei Cieli. » Allora, soltanto allora, « tutti i figli di Dio hanno le ali ».

Drammi come possono nascere fra popoli in cui rifermenta una crudeltà primitiva, che ha fatto loro dimenticare le parole cristiane: ed essi tornano a domandarle in prestito ai selvaggi evangelizzati. A ogni modo è difficile assai ridere che melodie sia riuscito a trarre Tairov (del testo

originale non sapremmo davvero giudicare, ignorandolo) da questo intreccio. Un poema che parla agli occhi; ma non agli occhi solo.

E si sentiva dire: « cinematografo », da ammiratori che forse intendevano riferirsi al procedimento per rapide successioni di quadri. Ma in questo ritorno alla tecnica spezzata, non del Cinematografo ma del grande Teatro medioevale – e degli Spagnoli, e di Shakespeare, e dei Romantici, e di quanti altri volete; ritorno che è opera di O'Neill, prima che di Tairov – la parte visiva non è mai, eccettuato il quadro delle nozze, la prevalente. Così la visione come le abbondanti musiche e i variopinti frastuoni (altri elementi cari al grande Teatro di tutti i tempi) non erano se non suggestioni offerte a un fine preciso: quello di potenziare l'intima drammaticità dell'opera; non di sopraffarla.

La situazione fondamentale del dramma appariva già tutta nel contrasto iniziale fra le due strade, non dipinte prospetticamente ma costruite, con una sorta di sintesi violenta: quella dei negri in dura salita; alle volte percorsa da facchini affaticati come schiavi; quella dei bianchi dominata dallo strepitante *elevated* (la ferrovia aerea), e a tratti illuminata dai lampi delle automobili. Le brevi attese fra un quadro e l'altro, di solito così faticose per l'interruzione dell'incanto scenico erano state abilmente coperte da un altro contrasto, tra balde canzoni bianche e accorate canzoni negre, che mantenevano, al succedersi dei vari episodi, una fluente continuità. E lo spettacolo, tutto acceso di bagliori lirici, è via via trascorso dal quadro dei coloriti giochi puerili a quelli degli incontri fra le creature rivali, e poi della rassegnata accettazione di Ella sotto la luce desolata d'un fanale nella via deserta, e poi della silenziosa scena nuziale (dove forse qualcuno ha pensato all'atto centrale de *La vita dell'uomo* di Andreev), e infine della soffocazione e delle ossessioni e degl'incubi nel torvo "interno" negro, sino alla finale liberazione in Dio.

Ripetiamo forte che qui siamo ben oltre le squisite perfezioni mimiche, di balletti alla Diaghilew, così spesso ammirate nell'arte scenica russa. Forse la sola Ella ch'era Alice Koonen, mirabile attrice, accortamente fresca nelle note della fanciullezza, viva e dolente in quelle dell'abbandono e della rassegnazione, potente nelle scene deliranti degli ultimi quadri, mostrò una certa raffinata predilezione per atteggiamenti e composizioni di caratteri, qua e là, un poco estetizzanti. Ma nell'Aleksandrov, che dette al tormento di Jim voci di poesia autentica, e nella eccellente Efron ch'era la ricciuta negra sua sorella, e nel Čapligin ch'era il sinistro Mickey, e in tutti gli altri, comprese le minime parti corali, e fin nei cantori dalle bellissime voci, dominò un fremito, una commozione, un *pathos*, che a momenti ci parvero irrefrenabili.

Il pubblico, soggiogato fin dalle prime scene, decretò al Tairov e ai suoi attori (la cronaca registra in tutto trenta chiamate) un trionfo memorando.

1930.05.07	Corriere della Sera		L'uragano	Renato Simoni	La Compagnia Tairoff [al Filodrammatici]
------------	---------------------	--	-----------	---------------	--

Dell'*Uragano* è vivo il ricordo della luminosa e angosciosa e poetica interpretazione che ne diedero l'anno scorso Tatiana Pavlova e la sua Compagnia, con la messa in scena di Pietro Charoff, era facile prevedere, conoscendo l'orientazione delle ricerche e degli esperimenti teatrali del Tairoff, che egli avrebbe cercato di esprimere la potente umanità dell'*Uragano*, piuttosto raccogliendola in una nuda semplicità lineare che rivelandola con la suggestione dell'ambiente e con le gradazioni artistiche e commoventi e psicologicamente indagate della passione dei personaggi. Se si pensa alla grande importanza che, a cominciare dall'Appia, tutti questi nuovi e arditi *régisseurs* danno al corpo umano e al sapiente sviluppo dei suoi movimenti, su palcoscenici che, per le La Compagnia del teatro Kamerny di Mosca, diretta da Alessandro Tairoff, ha dato ieri sera la sua prima rappresentazione, interessantissima e applauditissima, con l'*Uragano* di Ostrovski.

loro sovrastrutture, singolarmente li favoriscono, si comprende come gli atteggiamenti abbiano, nel teatro di avanguardia, una missione non soltanto estetica ma anche patetica.

Il dramma in genere è, fino a un certo punto, una vibrata e concitata imitazione della vita. Ed ecco che Tairoff, che da questa imitazione si vuole assolutamente staccare, invece che l'elemento drammatico cerca, nelle opere che mette in scena, l'elemento tragico. Se esse contengono vera poesia si potrà, con la stilizzazione, o con qualche altro nobile artificio, sollevarle su, fino al clima severo della tragedia. Non c'è che da diminuire i caratteri distintivi delle loro figure, generalizzandole, rendendole più schematiche e rappresentative. Il gesto in queste figure non accompagnerà più spontaneamente la parola, ma la sottolineerà, la isolerà per un attimo dalle altre, quasi per sintetizzarla solidificandola: il gesto insomma, non sarà mai la continuazione, lo sviluppo di un altro gesto, ma sarà una significativa interruzione dell'immobilità. Il personaggio, quando non parla, rimane raccolto nella sua attitudine un poco statuaria. Sarà l'attitudine dell'attuazione, o della sorpresa, o della curiosità o dell'ansia, o del terrore, o del rispetto religioso, o del dolore. Il personaggio, incominciando a parlare, uscirà, per così dire, da un sentimento in potenza, per formulare, col movimento, un sentimento in azione. Perciò, niente passaggi e niente sfumature. Corpi in una specie d'ombra, che entrano in luce solo quando l'opera teatrale, rivolgendosi ad essi, li invita a prendere la parola. Quando cedono il posto al loro antagonista o ad altro interlocutore, costui subito predomina, mentre rientrano nella composizione, bellissima sempre, dei gruppi disposti intorno a lui, e rimangono nel fondo del quadro, carichi della passione che hanno poco prima espresso.

Con questi personaggi, che vivono tragicamente ma insieme plasticamente, sarebbe in contrasto la scenografia usuale, con le sue due dimensioni. Occorre sostituire alla pittura prospettica le architetture, i volumi. Ciò conduce, per evitare un troppo pesante e ingombrante realismo, a semplificazioni sintetiche, ad accorgimenti ingegnosi, per i quali, più che la scena vera e propria, sia reso, o per lo meno accennato, ciò che essa vuol essere, non solo pittoricamente, ma sopra tutto in rapporto col valore e il significato dell'opera. E qui, ohimé, il *régisseur* corre sempre il pericolo di illudersi che una struttura mutila e bizzarra, che risponde alla sua sensibilità e stimola la sua immaginazione, muova anche la fantasia degli spettatori nella direzione che egli vorrebbe. Può anche accadere che presenti invece un enigma, gradevole agli occhi, ma freddamente astruso per i nostri intelletti.

Alessandro Tairoff ha voluto che la sua messa in scena rappresentasse quasi materialmente lo stato di oppressione familiare – *idest* sociale, – nel quale vivono le povere mogli e i miseri figli nell'*Uragano*: la dolce e ardente Katia, schiacciata, oppressa dall'autorità tremenda della suocera; suo marito, che la madre ha ridotto un essere senza volontà, solo desideroso di fuggire di casa, di lasciar la moglie triste ansiosa e delusa, per respirare un po' d'aria libera e gioconda; quel timido Boris cui lo zio ricco e bestiale dona un po' di amaro pane e infligge i più duri maltrattamenti. Ha piantato attraverso la scena qualche cosa di simile alle arcate di un grande ponte; e sotto queste arcate l'azione si svolge quando più tetra e più soffocata è la vita dei personaggi. Con poche trasformazioni queste arcate diventano rapidamente stanze; ma, quando non sono stanze, per quanto mutino di colore, per quanto differenti siano le luci che su di esse si proiettano, restano arcate, ed è impossibile che esse ci facciano pensare ai vari e diversi luoghi dove Ostrovski ha fatto svolgere il suo dramma. Questo importerebbe fino a un certo punto. Se il senso di oppressione che il Tairoff ha cercato, pesasse veramente sui personaggi per la rozza bassezza di quelle arcate, niente da obiettare. Ma a me è sembrato che esse servissero solo a liberare i personaggi dal peso del grande cielo tempestoso che tuona e lampeggia, sopra di essi. Maggiore vastità c'è intorno ad essi più mi pare evidente la loro strisciante miseria: calpestata dagli uomini e dal destino. E ha davvero bisogno un'opera d'arte di queste simbolizzazioni? O parla da sé, o gli archi non servono. E poi bisognerebbe che l'aspetto assunto dalla messa in scena simbolica non si collegasse a nostre impressioni abituali, che, con quella, poetica e allegorica, che vogliono suscitare, non hanno alcun rapporto. Le arcate di un ponte ci fanno pensare immediatamente a un fiume e al libero transito

sopra di esso. Per dimenticare la loro realtà e attribuir loro un valore spirituale dobbiamo fare una serie di ragionamenti che ci distaccano dal dramma.

Più efficace è, invece, l'altro espediente al quale il Tairoff è ricorso e che si ricollega al sistema scenico costruttivo ora in voga. Quando i personaggi devono esprimere una speranza o palpitano d'una passione liberatrice e si sollevano, sia pure con ali martirizzate, dalla loro penosa esistenza, ecco, salgono, per scale e piani inclinati e piattaforme, su quel ponte. Che stupendo sviluppo di piccoli cortei, di tre o quattro persone, che magnifiche combinazioni di poche forme e colori, lentamente smoventesi, liberamente ascendenti, o cupamente discendenti, ha ottenuto il Tairoff! I movimenti dei personaggi scelti, precisati con una rara bellezza, non enfatica, non retorica, ma solida classica e insieme viva, erano messi in grande valore.

Comunque, anche discutendo questa messa in scena, bisogna dire che essa è interessante in alto grado e che, come ogni studio serio e amoroso che tende a dare al teatro potenze maggiori e a farne una festa e un'esaltazione dell'intelletto e della fantasia, questi tentativi del Tairoff hanno la loro utilità. Sono sintomi di vita. E con le concorrenze enormi che oggi il teatro ha da combattere, esso ha bisogno di lottare con tutte le sue più nobili forze.

Della recitazione della Compagnia ho già detto. Questi attori sono valentissimi. Si sente che nessuno pensa a sé e tutti si considerano elementi egualmente importanti dello spettacolo. C'è qualche cosa di corale nel loro affiatamento. Essi sono tutti collegati, come in un grande fregio animato, da una armoniosa corrispondenza delle intonazioni e degli atteggiamenti. I vestiti che indossano fanno massa col corpo. In qualche momento la vecchia tirannica Kabanova, la madre autoritaria, la suocera sprezzante, pareva intagliata nel legno nero. Era terribile, con dura semplicità. La impersonava una bravissima attrice, la signora Efron. Katjerina, la povera moglie che pecca mentre il marito è lontano, e, presa da un terrore religioso e superstizioso, confessa pubblicamente la propria colpa, mentre su di lei urla l'uragano, e disperata poi si annega, ebbe un'interprete ottima nella signora Koonen, che fraseggiò con limpida chiarezza il famoso monologo della chiave, e negli ultimi atti toccò un'alta commozione. Mi parve ammirabile lo Tsenin, che in una scena con la signora Stejn raggiunse una finezza comica straordinaria. Altri attori notevoli sono il Novijanskij e il Claplyghin. Tutti questi, e gli altri, hanno dato dell'*Uragano* una interpretazione densa di patimento, profonda e artisticamente pura. La bellezza delle luci contribuì a rendere attraente lo spettacolo, che fu applaudito con molto calore ripetutamente a ogni scena. Stasera *Giroflé e Giroflà*, la vecchia operetta di Lecocq.

1930.05.07	Il Sole		L'uragano		La Compagnia Russa Tairoff al Filodrammatici
------------	---------	--	-----------	--	---

Il pubblico avrebbe potuto essere assai più numeroso ieri sera per il debutto della Compagnia Tairoff, con « L'Uragano » di Ostrowsky. Su questo capolavoro del teatro russo crediamo di non doverci soffermare ancora una volta, dopo le due edizioni già avute a Milano: al « Convegno » la prima; la seconda, sempre ai Filodrammatici, da parte di Tatiana Pavlova, che apparve fortissima protagonista. Gli attori di Tairoff, dal canto loro, hanno offerto un'interpretazione di primo ordine, raggiungendo effetti drammatici di ammirabile efficacia: su tutti dominò Alice Koonen, un'artista che per una « parte » del genere possiede numeri di assoluta eccezione. Gli applausi a lei e ai suoi compagni furono molti e convinti, dopo ogni atto; e molto apprezzata fu la messa in scena curata dal Tairoff, obbediente a criteri di audace modernità.

Stasera la Compagnia rappresenta « Giroflé-Giroflà », la famosa operetta di Lecocq: e non v'è ragione di meraviglia per il balzo dalla tragedia alle canzoni operettistiche, poiché gli attori di questo non comune teatro sono anche ballerini, mimi e acrobati.

1930.05.08	Corriere della Sera		Gioflè-Gioflà		Il secondo spettacolo di Tairoff al Filodrammatici
------------	---------------------	--	---------------	--	--

Dopo l'*Uragano* di Ostroqski, *Gioflè Gioflà* di Lecocq. Dal dramma d'anime all'operetta chiassosa e festosa. Tairoff non fa distinzione di repertorio. Tutto quello che è teatro può essere rappresentato dalla sua Compagnia. Uno dei suoi principii è il seguente: l'attore ha da saper fare tutto. Cantare, ballare, far capriole. Quando nel 1914 esordì con il suo teatro a Mosca cominciò con un dramma indiano della bellezza di duemila anni, *Sakuntala* di Calidasa, e subito dopo, dall'atmosfera di questa vicenda primitiva e potente, passò al luminoso e profondo *Matrimonio di Figaro* di Baumarchais, e quindi al sonoro e romantico *Cyrano* e poi alla voluttuosa e estetizzante *Salomé* e non si peritò di mettere in scena, dopo Wilde, la *Boite a joux* di Debussy e di balzare dall'*Annonce faite à Marie* di Claudel alla vecchia operetta di Lecocq, *Gioflè Gioflà*, comparsa per la prima volta alla ribalta alle « Fantaisies parisiennes » di Bruxelles nel 1874.

Ma che è rimasto dell'operetta del continuatore di Offembach? Tairoff ha rifatto in certo senso il libretto di Le terrier e Vanloo scherzandoci dentro, prendendone a gabbo i tipi e i casi, mettendone in caricatura i personaggi già buffi, trasformando la risata comica e piena in beffarda allegria, esasperando i motivi burleschi in funambolesche gaiezze e accompagnando la giocondità della musica con una sorta di frenesia acrobatica di rappresentazione.

La scena stessa ricorda, in certo modo, gli apparecchi per i giochi da circo. Scale, scalette, sgabelli, pali lungo i quali gli attori scivolano e volteggiano, tavolini e sedie congiunte, il tutto sorretto da corde tese ad arte come quelle che nei circhi sostengono l'impianto dei trapezi e della rete di salvataggio. L'esecuzione s'intona a questa immagine. L'abito del buffo è simile a quello del « clown » e di questo è usata persino la parrucca mobile con un filo nascosto sotto la casacca. La comicità è chiassosa, fragorosa, pagliacesca. Il movimento degli attori si svolge ininterrotto. Entrano dall'alto, dal basso, dalla porta, dalla finestra, escono dalle quinte, ritornano in primo piano, salgono e scendono da scale provvisorie, riempiono continuamente la scena del loro flusso e riflusso.

L'attenzione ne resta avvinta. La musica e il testo passano in seconda linea. In luce è specialmente l'opera del « régisseur ». e siccome Tairoff è dotato d'un talento fantasioso e sorprendente e non s'arresta dinanzi ad alcuna difficoltà ed anzi le crea per abatterle con un'audace spallata e passar oltre, il palcoscenico diventa in *Gioflè Gioflà* una vera « boite a surprise ». Finestre invisibili si spalancano d'un tratto, porte inavvertite si abbassano e son passerelle per i sopravvenienti. E quel che per una scena suggerisce una casa bizzarra accende poco dopo nella fantasia l'immagine d'una nave. Luci, sportelli che s'aprono e si chiudono, frammenti di cose eccitano nella mente le visioni pensate dal « régisseur ». Il pubblico ha da collaborare con lui per far sorgere dalle tavole di legno e da una semplice parete costruita in un determinato modo lo stupore d'un ambiente.

Grottesche figurazioni, naturalmente. Tairoff pare si sia divertito per il primo a giocare con questa operetta. Ogni cosa è in essa deformata con linee segnate vivamente. Quasi che egli abbia avuto in animo di dare invece dell'operetta, l'emozione buffa, ridanciana, favolosa, clamorosa suscitata nella sua sensibilità ardente e vibratile dall'operetta stessa. Non è più Lecocq, non sono più Le terrier e Vanloo; è Tairoff con i suoi colori chiassosi, con i contrasti armonizzati delle tinte, con le volute esagerazioni, con le ricercate goffaggini, con un unico stile che fonde e intona i vari momenti e contiene le provocate inquietudini e le incessanti piroette e le corse e i salti e i balzi degli attori e il loro affrettarsi qua e là, in basso e in alto, per la scena.

La ricerca di uno stile è nel teatro un problema importante. Si può discutere se lo stile scelto da Tairoff per questa operetta sia il più adatto, ma certo nello stile da lui fissato nulla si disperde, nulla è alterato, nulla si distacca. La storia delle gemelle Giroflè, sposa a un moscardino e Giroflà sposa a un re moro rapita da un feroce pirata e salvata alla fine è, nella interpretazione scenica del Tairoff, il bizzarro e colorato capriccio di un « régisseur » che, fidando nella propria abilità e nella propria inventiva può permettersi il lusso di prendersi degli spassi e di attuare spettacoli strani e interessanti, benché molta eco della scena italiana si oda sotto il fragore della stilizzata novità.

Tutti gli attori e i cori sono stati mirabili di agilità e di prontezza. Alessandra Irnberg, che sostituiva Iliena Spendiarova annunciata nel programma e indisposta, è stata graziosa e sicura. E con lei sono stati applauditi più volte dopo ogni atto Jergheni Viber, Eliéna Uvarova, Lev Fenin, il Rumntof e gli altri tutti.

Stasera la Compagnia russa di Tairoff darà una novità: *Il negro, ovvero tutti i figli di Dio hanno le ali*, tragedia moderna in due atti del drammaturgo americano Eugenio Neill.

1930.05.08	Il Sole		Giroflè- Giroflà		Filodrammatici
------------	---------	--	---------------------	--	----------------

La Compagnia Tairoff dopo la tragedia « L'Uragano », ha rappresentato ieri sera la famosa operetta di Lecocq: « Giroflè-Giroflà ». Evidentemente la differenza fra i due lavori non può essere trascurabile, ma questi attori russi possiedono una rara versatilità teatrale, che permette loro di offrire delle interpretazioni sempre ammirevoli.

Ieri sera, « Giroflè-Giroflà » presentatoci in pittoresche policromie di bizzarri e festosi costumi, fu eseguita impeccabilmente. Sia nelle canzonette come nei cori, nelle danze e nei recitativi, l'operetta ebbe sempre la voluta vitalità e rilievi comici di simpatico gusto.

Gli interpreti e le masse corali assai disciplinate e precise, meritano un uguale distinto elogio. Citeremo per tutti la protagonista Eliena Sperandova, che fu piena di brio e cantò con molto garbo alcune simpatiche canzonette.

Vi furono tre applausi al primo atto, quattro al secondo e altrettanti al terzo.

Stasera, la Compagnia rappresenterà: « Il negro » di E. O'Neill.

1930.05.08	L'Ambrosiano		L'uragano	A. F.	La Compagnia Tairoff al Teatro Filodrammatici
------------	--------------	--	-----------	-------	--

Gli dei della moderna scenografia cominciano a scendere tra noi. Finora non ne avevamo sentito decantare le prodezze e la gloria cha dai bene informati; e di lontano. Avvolti in una luce di leggenda, ingranditi dalla distanza – quanti chilometri da Mosca a Roma; da Berlino a Milano! – che trascolora persone e cose nel clima del mito, questi maghi sapientissimi e potentissimi del teatro moderno li immaginavamo davvero esseri misteriosi e inafferrabili, animati da una fede senza confini.

Solo a pronunciare il nome, sottovoce, con compunzione quasi religiosa, gli squisitissimi intenditori sbiancavano in volto. Non c'era tentativo nostrano che non si mormorasse derivato da loro; non c'era salvezza che in loro. Per il teatro europeo, dove molte son le grandezze e moltissime le miserie la luce, purtroppo, viene dall'Oriente.

Ma, torno a dire, finora codesta luce si contentava di mandarci un pallido riflesso del suo fulgore. Finora i maestri riconosciuti della scenografia, i creatori dello spettacolo, i predicatori del teatro integrale non avevano varcato le nostre Alpi.

È merito, dunque, della direzione del Teatro di Torino di avere, per intanto, indotto Alessandro Tairoff a svelarci e a farci vedere alcuni dei suoi meravigliosi segreti. Con un clima da primavera nordica, ventoso e piovoso, questo potente e geniale corago ha incominciato il suo giro attraverso l'Italia. Degli allori che raccoglierà, strada facendo, ne andrà orgogliosa, ancora una volta, la repubblica dei Soviet.

Dal canto nostro siamo disposti a tirar fuori i quaderni; a trarre un profitto qualsiasi dalla lezione purché essa non urti contro le fondamentali intelligenze della razza. Se Dio vuole latina e mediterranea; cioè equilibrata e lucidissima, nitida e armoniosa.

Tra i maestri di scena russi, quali lo Stanislavski, il Lunacarski, il Meierhold, il Granovskij e il Tairoff, i due primi possono dirsi i conservatori non avendo mutate sostanzialmente le vedute teatrali dell'anteguerra, limitandosi, lo Stanislavski, a includere nel suo repertorio dramma degli scrittori nuovi, il Lunacarski, ritoccando la vecchia estetica con soli fini sociali. Mentre i tre rimanenti, ciascuno secondo la propria individualità, si sono imposti, non soltanto in veste di riformatori, ma di rivoluzionari. Se usassero ancora le vecchie denominazioni politiche, si potrebbe, perciò, mettere lo Stanislavski alla destra, il Lunacarski al centro, il Meierhold, il Granovskij e il Tairoff all'estrema sinistra. In un libro di un noto studioso di problemi teatrali contemporanei, l'inglese Huntly Carter, di recente uscito: *The new spirit in the Russian Theatre*, che consiglio a chi segue il movimento teatrale russo, l'idea madre di codesti innovatori è esposta con molta lucidità. Si tratta, in sostanza, di concepire il Teatro come espressione di una coscienza collettiva e quindi sottomesso, essenzialmente, al divenire sociale. L'opera scritta, al solito, è considerata come uno degli elementi dello *spettacolo*. E manco il primo. Il tempo nuovo impone la comunanze, le sintesi, l'orchestra. Poesia, sì, ma appena quanto basti a dar esca all'immaginazione dell'apparatore. Da qui all'idea del Teatro come strumento educativo o, addirittura, palestra politica non vi era che un passo. Ed è stato compiuto. Il cammino da questi nuovi maestri percorso è, dunque, l'opposto di quello percorso dall'estetica occidentale. Siamo ai due poli. Ma sarà facile intendersi lo stesso.

Dice il Carter, in uno dei capitoli più interessanti del suo libro, che l'attore in Russia, a un tempo dicitore, cantante, ballerino e acrobata, accentra in sé un tipo d'espressione artistica multiforme e moderna; il maestro di scena, poeta ed ingegnere, scenografo ed elettricista, mette in opera ed aggioga gli strumenti più vari a un fine sintetico. Mentre il pubblico è anch'esso a volte invitato ad entrare nell'azione scenica. Tutto il Teatro è sentito, insomma, come una *self-realisation* in cui igiene del corpo, moralità collettiva e processo artistico s'incontrano e concorrono a formare l'essenza vera ed unica dello spettacolo.

Ma tutto ciò sarebbe d'interesse assai scarso, per noi occidentali e, se mai, di un interesse tutto sperimentale, se a codeste idee politiche, sociali, artistiche cui vanno uniformandosi gli innovatori del teatro russo non rispondessero dei risultati scenici e poetici chiari ed evidenti anche a noi.

S'è visto ieri sera, con la rappresentazione dell'*Uragano* di Ostrovski che codesti risultati non mancano e sono ottenuti con apparente semplicità di mezzi e costante armonia lineare. Dell'*Uragano* non v'è chi non ricordi la bella interpretazione della signora Pavlova. Ella, sia nel testo sia nella messa in scena, ci dette un dramma molto più vicino alla nostra sensibilità latina e più consona al suo contenuto poetico e simbolico. Nell'interpretazione della signora Pavlova, insomma, il testo prevaleva e, con esso, l'aura poetica, fatta d'incanto e di realtà, che nasce dall'opera di Ostrovski. Il Tairoff, invece, ha cercato di trarre dalla potente umanità del dramma quel tanto bastante a comporlo in un quadro di una semplicità lineare, dove tutto è ridotto al minimo e la parola non è commentata – diresti non nasce – che dal gestire sobrio e contenuto degli attori. Ridotti a modeste proporzioni il riso, l'urlo, il pianto, anche la scena ha cambiato struttura, di prospettiva è diventata architettonica, tende a mettere in risalto i volumi, le masse, i corpi. Il gesto è

accuratamente studiato, sottolineato. Commento alla parola deve esprimere il dolore, la gioia, la meraviglia, il disgusto a seconda del valore della parola commentata. Come nelle pitture o nelle sculture, gli attori di Tairoff si atteggiavano a mo' di persone senza voce badando a far blocco, ombra, chiaro scuro. C'è un che, nella loro recitazione, della severa disciplina cui venivano allevati, un tempo, gli attori tragici. I quali dovevano, soprattutto, dissimulare stoicamente la propria emozione per costringerla nel preciso calco di un atteggiamento, rigido come quello di una statua. Ogni attore ha qui il suo preciso compito, non tanto d'interprete della parola scritta, quanto di angelo muto che concorra all'armonica composizione del quadro. Quando gli tocca di parlare esce dall'ombra, dove era stato fino allora raccolto in una posa preordinata, viene alla luce, dice la propria battuta, rientra nell'ombra, si ricompone nel silenzio. Non vi sono perciò né trapassi, né sfumature, ed anche la controcena è mantenuta in uno stile attentissimo, senza sbavature ed efflorescenze ma piuttosto smorto, grigio. Tutto, perciò – parola, gesto, scena – è qui, in certo qual modo, solidificato, prende i contorni del bassorilievo, tende alla composizione.

Quanto alle scene, francamente simboliche, non vogliono che suggerirci l'idea dell'ambiente con le poche linee essenziali di un'architettura piuttosto fredda e spettrale. Il Tairoff concepisce la scena appena come una cornice, un simbolo entro cui i personaggi si possano muovere e risaltino liberamente e potentemente. Codesti fini ed accorti suggerimenti scenici, pur lasciando libero il campo alla fantasia dello spettatore, tuttavia tolgono, a parer mio, luce e varietà al dramma costringendolo in un quadro alla vista assai monotono e uniforme. Ma servono assai bene all'inscenatore che, nella costruzione e disposizione di esse, ha cura affinché si accordino col cangiare dello stato d'animo dei personaggi, lo simboleggino e, dirò così, lo illustrino. Per mezzo di scale scendenti in basso e piani inclinati verso l'alto è, non solo rappresentato il fluire e rifluire del tempo, ma gli sbalzi della vita, il dolore dell'uomo che scende, la speranza e il sollievo di quello che sale. Aria e luce, libertà e gioia sopra; buio e angoscia sottomissione e tristezza sotto. E bisogna vedere con quanta forza pittorica, con che risalto di gesti si van componendo, a gruppi o isolatamente, su codeste salite e discese – simbolo della vita nostri di tutti i giorni – gli eroi del doloroso e tormentoso dramma di Ostrovski. Qui il genio dell'inscenatore fu felicissimo. Perché il simbolo è chiaro; né la nostra immaginazione ha bisogno di fare uno sforzo per coglierlo nella sua larvata verità, per sentirlo vivere nel clima della sua poetica evidenza.

Bravissimi, infine, mi parvero gli attori, forti di quella disciplina, propria ai russi, che così bene concorre a dare ai loro spettatori un'impronta di perfetta fusione di grande omogeneità insieme e di piacevole varietà cromatica. Ciascuno di codesti attori ha cura di non apparire se non un elemento del quadro, di rappresentare, nella composizione, quel dato gesto, quella data posa che la completino e l'armonizzino. Intonazioni e atteggiamenti trovano in loro una perfetta rispondenza, l'ideale seguito di un festone decorativo. Vesti e truccature han qui un rilievo di grande importanza, concorrono a dare una suggestiva forza allo sbalzo della masse e ai chiaroscuri. Insomma l'occhio, in questo spettacolo, ha la sua parte. Non lo mortificano gli sgradevoli, pacchiani e cartolineschi effettacci teatrali ai quali, purtroppo, siamo abituati. Gran ventura per noi che non abbiamo alcuna familiarità con la lingua russa. E solo dai gesti e dagli atteggiamenti potemmo intuire, ieri sera, con quanta stilizzata forza interpretativa la signora Koonen incarnò il personaggio dell'infelice Kajerina. Dolce e rassegnata nel suo lungo patire di donna senza amore, prima, vittima della suocera dispotica e del marito imbecille, vibrante di gioia e di dedizione, in seguito, nelle scene con Boris e, infine, disperata e ossessa nel terrore della colpa e della maledizione divina. Soavissimi occhi pieni di stupor malinconico sur un volto scarno e pallido, la signora Koonen fu davvero la Katjerina della nostra immaginazione. Ottimi mi parvero, inoltre, il Tsenin, la signora Stein, la signora Efron, immagine terribile del dispotismo materno, negra e imponente figura di bigotta paesana dalla vesti lunghe e rigide come una corazza, il Ciaplyghin, il Novlyanskij.

Stasera la compagnia darà *Giroflè, Giroflà* la vecchia ma sempre vispa commedia di Lecocq.

1930.05.09	L'Italia		Il negro	g.m.	"I Russi" al Filodrammatici
------------	----------	--	----------	------	-----------------------------

La Compagnia del Teatro Kamerny di Mosca ha ieri sera rappresentato, con ottimo esito, innanzi ad un pubblico abbastanza numeroso, il dramma in due parti e sette momenti di Eugenio O' Neill, *Il negro*, nuovo per le nostre scene.

I negri sono ormai all'ordine del giorno: non soltanto essi dettano legge nel campo di Tersicore, con lo *shimmy* e il *charleston*, il *black-bottom* e il *blues* ed hanno rivoluzionato il regno di Euterpe con l'orripilante armonia del *jazz-band*: ma nella letteratura il *leit-motiv* negro va straripando, per merito di scrittori di colore come Claude Me Kay e Renè Lalon (un laureato del *prix Goncourt*) e di colleghi bianchi, specialmente americani, quali Carl Van Vechten, du Bose Heyward, Sherwood Anderson, John Vandercook ed Eugenio O' Neill.

Di quest'ultimo è appunto il dramma che abbiamo udito ieri sera, al Filodrammatici. In esso, attraverso la dolorosa storia di Jim Harris e di Ella Downes, lo scrittore americano, pure attribuendo al suo protagonista le migliori qualità intellettuali e morali, conclude contro la commistione del sangue e l'incrocio delle razze, cercando dimostrare la incompatibilità e l'infelicità dei matrimoni misti.

Vediamo Jim ed Ella ancora bambini: nei giuochi infantili, tra ragazzi bianchi e di colore, il piccolo negro è sempre pronto ad ergersi paladino della sua piccola amica bianca. Poi li ritroviamo studenti universitari: Jim è sempre affezionato e devoto ad Ella, ma costei non vuol saperne di lui, appartenendo ad una razza inferiore e gli preferisce un giovane *boxeur* della sua razza. Sedotta e abbandonata, il povero Jim, che l'ama sempre e malgrado tutto, si dichiara pronto a sposarla. Dopo il matrimonio attraversano l'Oceano, ma non si ritrovano né la pace né la felicità e ripresi dalla nostalgia del loro paese ritornano a New York, nel quartiere negro di Harem, dove nella casa di Jim li attendono la madre e la sorella di questo.

Ma tra le due cognate si manifesta, pronto e violento, quel conflitto di razza che tra i coniugi l'illusione dell'amore, della gratitudine sembrava rendere sanabile. L'urto esaspera l'ipersensibilità nevosa di Ella; il disgraziato Jim cerca inutilmente di riprendere i suoi studi per ottenere la laurea di avvocato e tradurre in realtà quel sogno ambizioso col quale si era illuso di distruggere il marchio della sua inferiorità etnica. È respinto agli esami. La repulsione morbosa di sua moglie arriva sino a manifestarsi in un tentativo incosciente di assassinio.

Ripresa la coscienza del gesto forsennato, la donna sente ancora risorgere dentro di sé l'amore o la pietà e cinge un'ultima volta con le sue braccia il petto del marito, ma abbracciandolo esala l'estremo respiro, mentre il disgraziato Jim è come travolto dal turbine della follia.

Dramma romantico, di cui non vogliamo discutere la tesi; ma ricco di colori e non privo di scene efficaci. Colori ed efficacia che ebbero particolare risalto dalla interpretazione accuratissima anche nei minimi particolari, inappuntabile nei ruoli principali come in quelli secondari, nell'allestimento scenico, originale e suggestivo, come nelle musiche e nei canti, e perfettamente stilizzata.

Specialmente applauditi furono Alice Koonen (Ella) e Ivan Alexandrow (Jim).

1930.05.09	Corriere della Sera		Il negro		"Il negro" di O' Neill al Filodrammatici
------------	---------------------	--	----------	--	--

Che sarebbe questo dramma intitolato nel testo originale *Tutti i figli di Dio hanno le ali* dell'autore americano più significativo di questo periodo senza l'interpretazione scenica di Tairoff? È difficile dirlo con precisione. Attraverso la recitazione russa non è possibile analizzare il lavoro. Se ne possono solo cogliere le grandi linee e i movimenti essenziali. Orbene questi sembrano

piuttosto elementari e neppure si può sapere con certezza se il tono simbolico e i momenti di sentita poesia sono del dramma o non piuttosto di chi l'ha messo in scena.

Il confronto fra quel che si comprende e quel che si vede e ci attrae e ci interessa e ci commuove, induce a pensare che il merito maggiore sia del direttore russo. L'autore americano ha, magari senza volerlo, offerto a Tairoff la materia da cui questi fa sprizzare le sue fantasie e il suo sentimento della grandiosità e della tragedia.

In un caso come questo il « régisseur » è il collaboratore necessario. Il dramma s'innalza di tono, allarga il suo respiro e al congegno un po' popolare e facile assurge ai significati simbolici. I personaggi si elevano al di sopra della loro avventura per raccogliere in sé il dolore e l'amore di due razze. La loro storia e il loro contrasto si circondano di un alone che ne fa spiccare le figure e i volti e li rende degni di salire dal piccolo intrigo alle altezze d'un vasto, complesso e doloroso problema.

Da noi esso non è sentito. Ringraziando Dio siamo tutti bianchi. Qualche ragazzino vestito da gambero cotto e qualche conducente, negri, non fanno la regola. Ma a Nuova York la questione del matrimonio fra bianche e negri o viceversa è discussa come quella dei matrimoni fra le duchessine e i giovani poveri al tempo di Giorgio Onhet. Il problema delle caste è diventato oltre Oceano un problema di razza. Da ragazzi è un conto. Negretti e bianchine giocano insieme per le strade numerate della metropoli. Ma appena si comincia a ragionare, gli uni da una parte e le latre dall'altra! E se rimane qualche simpatia nata, anche per i negri, nel candore dell'età infantile? Allora sono guai.

Guardate un po' quel che è capitato al negro Jim Harris e alla bianca Ella Downey. S'erano conosciuti bambini, avevano molte volte giocato insieme con comuni amici di due colori all'angolo della loro strada, e insieme avevano gioito del chiasso e del cerchio e della palla. E nel cuore di Jim, la figurina di ella, bionda come ha a essere una futura « miss », graziosa, delicata, dal volto colore del latte, s'incide come un profilo su una medaglia.

Povero Jim! Senz'avvedersene si prepara un burrascoso avvenire. Il desiderio d'essere apprezzato dalla ragazza l'aveva spinto a frequentare la scuola e a studiare. Più cresceva negli anni più sentiva la nostalgia di quel niveo volto. Ma Ella non si curava più di lui. Cessato il periodo dei giuochi innocenti, Ella non gli badò più, anzi non nascose il suo disprezzo per lui. E Jim ne soffriva terribilmente. E parve si dovesse schiantare quando Ella non rifiutò le profferte amoroze d'un boxeur bianco. Ma si rifugiò negli studi, deciso a qualunque sacrificio pur di uscire dall'umiltà e dall'ignoranza dei suoi simili e di diventare avvocato e potere alla fine, parificato ai bianchi, aspirare alla mano di Ella.

La quale intanto, maltrattata dal boxeur, diventata madre d'una creatura morta, per fortuna, di difterite, sola e desolata piange sul proprio grammo destino. Ma Jim la incontra, le rivela il suo sogno, le sue fatiche per elevarsi, il suo amore. Ed Ella lusingata da tanto ardore accetta di diventare sua moglie.

Ma dopo il matrimonio non possono più vivere a Nuova York: tutti del loro quartiere li guardano in cagnesco. Entrambi hanno offeso la purità della razza. Allora son costretti a partire, ma anche al di là dell'Oceano, la vita non è serena. Ella s'ammala di nostalgia, maledice il giorno in cui ha ascoltato le parole di Jim. Tornano a Nuova York e vanno ad abitare con la famiglia di Jim. Il dissidio scoppia presto asperissimo. Jim ed Ella si torturano. Ella giunge fino a tentare di uccidere il marito che non riesce a compiere i suoi studi. Finché sopraffatta dai rimorsi, dalle angosce e dalla ripugnanza, affretta lo struggimento che deve toglierle la vita. Muore Ella fra le braccia di Jim e ritrova negli ultimi momenti la dolcezza nel ricordo dei loro giuochi infantili, degli anni in cui bianchi e neri possono giocare insieme e considerarsi tutti quanti creature di Dio

È dunque un dramma a forti tinte. Ma Tairoff ne ha fatto, specialmente nella prima parte, uno spettacolo poetico. La festosità dei giochi infantili del primo quadro, il senso della metropoli rumorosa reso per echi e bagliori e fragori introdotti a tempo e luogo attraverso un breve angolo di

strada, le luci e le tenebre della scena d'amore, la solennità tragica della scena dello spozalizio con la quale si chiude il primo atto, sono stati realizzati da Tairoff con una mirabile verità poetica e teatrale. Ha risolto ardui problemi di prospettiva e ha composto quadri della vita di strada con una sobrietà di mezzi e una intensità di scorci sorprendenti. Nella seconda parte il dramma non si presta alla fantasia del « regisseur » e il palcoscenico troppo ristretto ha indotto il Tairoff a rinunciare a qualche effetto. Le canzoni cantate alternatamene da un bianco e da un negro negli intermezzi hanno aggiunto suggestione allo spettacolo. Che dire degli attori? L'Alexandrof è stato un negro perfetto, e commoventissima la Koonen. Ma meriterebbero di essere elogiati a uno a uno anche tutti gli altri. Il pubblico ha calorosamente e ripetutamente applaudito ed ha chiamato più volte alla ribalta anche Tairoff.

1930.05.09	Il Sole		Il negro		Filodrammatici
------------	---------	--	----------	--	----------------

Buon pubblico ieri sera ha festeggiato gli ottimi attori della Compagnia russa Tairoff, che rappresentarono la tragedia di Eugenio O'Neill: « Il negro ». Come alle precedenti recite, questa Compagnia affermò di possedere un preciso senso d'arte e un affiatamento superbo espletato attraverso una recitazione di suggestiva potenza tutta intesa alla ricerca di effetti drammatici di deciso, evidente rilievo.

Gli interpreti, che furono tutti segnalabili per l'impegno posto nell'interessante esecuzione, avvinsero il pubblico, e strapparono ripetuti applausi ai quali dovette pure presentarsi il loro direttore Tairoff.

Stasera si avrà: « Il giorno e la notte », operetta in tre atti di C. Lecocq.

1930.05.09	L'Ambrosiano		Gioflè- Gioflà	A. F.	“Gioflè- Gioflà” al Teatro Filodrammatici
------------	--------------	--	-------------------	-------	--

Dal dramma all'operetta. Fedele al dogma, che un attore deve saper far di tutto, Alessandro Tairoff ha voluto mostrarci, ieri sera, l'ecllettismo della propria Compagnia rappresentando *Gioflè-Gioflà* di Lecocq, un'operetta del tempo dei nostri nonni. Il salto è lungo. Tairoff l'ha compiuto. Riducendo con spirito prettamente moderno, cioè critico ed ironico, il libretto che servì così bene il continuatore di Offembach, ha pensato, prima di tutto, a uno spettacolo nel quale potessero rifulgere tanto l'opera dell'inscenatore quanto la versatilità degli attori. Dell'autentica *Gioflè-Gioflà* è, perciò, rimasto ben poco in questa lezione. Francamente caricaturale e funambolica, con un sottinteso burlesco, lo spettacolo si affida, soprattutto, all'originale messa in scena e alla valentia giocoliera degli interpreti. Il tono è quello, un po' smargiasso e acrobatico, di una rappresentazione di *clowns* in un circo equestre con bizzarre e piacevoli « trovate » di sapore prettamente pagliaccesco. Dico nel più nobile e alto senso della parola. Cioè, visto che parliamo di un maestro assai provveduto anche in fatto di raffinatezze artistiche e letterarie, in un senso metafisico e astratto.

Ma con tuttociò l'operetta non c'è, né c'è la coreografia indispensabile a darle risalto e significato. Nella sommaria e stilizzata rappresentazione di Tairoff i valori dello spettacolo operettistico si perdono e si annullano. Quel tanto di sfarzoso, e sia pure uno sfarzo pacchiano e provinciale, ottenuto con la carta velina e i riflettori colorati, necessario alla vita dell'operetta come l'acqua è necessaria al pesce per vivere, è qui sostituito da una voluta umiltà, da una spiegata indigenza.

Questa del Tairoff è, si direbbe, un'operetta ridotta ad uso del proletariato che dove deve luccichii di vesti o di scene vede l'odiato capitalista. Insomma per cenci, ieri sera, eran cenci e di quelli buoni, che da noi non li porterebbe manco l'ultima delle coriste. Se questa vuol essere una lezione per il capitalismo o una predica contro la tentazione degli occhi, l'accettiamo senza fiatare. Anche perché sappiamo che i russi non conoscono mezzi termini: o la magnificenza asiatica o la sordida sporcizia e la miseria stracciona del popolo rionale. Ma che cosa c'entri, qui, la musica di Lecocq e la signorile grazia fantasiosa di un'operetta del secondo Impero, non riesco a capire. Son propenso piuttosto a credere si tratti di un capriccio da gran signore, uno dei tanti divertimenti e riposi che Tairoff suol prendersi per interrompere la sua fatica di direttore. E in quanto a divertimento la cosa passa liscia, anche direi cha ha la sua ragion d'essere. Se non altro ci mostra con che fervida inventiva il Tairoff rimedi a tappare i buchi, altrimenti visibilissimi, della sua esecuzione. E con che semplicità di mezzi scenici riesce a suggerirci l'idea di un gioco un tantino macabro e comune giocato alla luce di lanterne cieche. Così pensasse a far ricucire le maglie dei suoi coristi. Almeno che le tarme non vogliano avere un significato simbolico e trascendentale che rinunciò a spiegarmi.

Gli attori, massime la signora Imberg e Uvarova, il Viber, il Fenin, il Rumniof, recitarono, cantarono, ballarono con molta bravura e furono, infine, applauditi.

1930.05.10	L'Italia		Il giorno e la notte		“Il giorno e la notte” al Filodrammatici
------------	----------	--	----------------------	--	--

Tairoff non dà tregua. Dal dramma all'operetta, alternativamente ogni sera – E ogni sera le solite meraviglie, i soliti acrobatismi interpretativi.

Anche ne « *Il giorno e la notte* » come e forse più che nel « *Giroflé Giroflà* », una esecuzione mirabile, funambolesca, irresistibile di agilità, di movimento, di alternativa ora tenuemente sentimentale, ora caricaturale fino quasi a sfiorare l'exasperazione, ma tutto vivo e a punto, il lazzo pagliaccesco e la smorfia di pena, il coro ora agilissimo ora imponente per la statuarietà degli atteggiamenti. E la scena, come ormai è consuetudine, bizzarra, inimmaginabile, fantasiosa, col solito piano inclinato e due grandi ali laterali da cui sorgono e dispaiono gli attori, come se nascendo dal buio in esso, e non nel retropalco, dovessero far ritorno dopo d'aver prodigata la loro potenza d'arte, che può essere di minore entità, come ieri, o assurgere alle più alte vette dell'espressione drammatica.

Non è possibile citare nomi, ché tutti i disciplinatissimi interpreti furono perfetti, e sarebbe ormai inutile ripetizione il richiamare il mago Tairoff dal suo regno fantasioso per fargli lode.

Questa sera « *L'amore sotto gli Olmi* » di O'Neill.

1930.05.10	Corriere della Sera		Il giorno e la notte		“Il giorno e la notte” di Lecocq al Filodrammatici
------------	---------------------	--	----------------------	--	--

Avevamo notato a proposito di *Giroflé Giroflà* come Tairoff concepisca scenicamente l'operetta alla guisa d'una buffonata da circo. La rappresentazione del *Giorno e la notte* di Lecocq ci conferma questa impressione. Persino la scena ricorda qui la forma della pista del circo e i costumi dei personaggi sono decisamente da *clowns*. Forse tale modo di immaginare uno spettacolo operettistico converrebbe ad operette più recenti che non a questa di Lecocq che è del 1881. poiché

Lecocq per distinguersi dalla decisa allegria di Offenbach s'era accostato ai modi e alle forme dell'opera buffa.

La leggiadria, la grazia, la comicità festosa e garbata della musica non trovano rispondenza nella interpretazione di Tairoff. Il quale con le operette pare si voglia divertire sbizzarrendosi nelle più strane invenzioni, drizzando scene pari a costruzioni di funamboli, facendo truccare gli attori con le esasperazioni del comico e muovendoli come una schiera di giocolieri, di saltatori, di acrobati. E, ieri sera, l'animazione è stata continua. Su e giù per scale e scalette, corse, balzi. Non un attimo di sosta. Lo spettacolo ha la vorticosa velocità di una girandola che sprazzi, invece che fuochi, chiazze di colori, toni accesi e vivaci, lucente fantasmagoria di tinte, armonizzate fra loro. Ogni figura è vestita e truccata con il gusto della caricatura e della comicità raggiunta per eccesso.

Tutti i particolari sono beffardi e intesi all'allegria degli spettatori. L'operetta di Lecocq entra poco nella rappresentazione. Tairoff cerca che questa sia uno spettacolo di per sé. L'operetta è un pretesto per creare una successione di quadri stravaganti.

Nella linea voluta dal direttore russo, gli attori sono stati ancora una volta mirabili. Agili, animosi, vigili, esuberanti e composti al tempo stesso. La Toluvejera, la Efron, il Rumnjof, il Ferrin, e gli altri tutti hanno gareggiato in precisione e abilità. Stasera si torna al dramma, con un'altra novità di O'Neill, *L'amore sotto gli olmi*.

1930.05.10	Il Sole		Il giorno e la notte		Filodrammatici
------------	---------	--	----------------------	--	----------------

Anche ieri sera la Compagnia Tairoff ha ottenuto un buon successo rappresentando con molta efficacia stilistica l'operetta di Charles Lecocq: « Il giorno e la notte ».

Per questa sera è annunciato « L'amore sotto gli olmi » di E. O'Neil.

1930.05.11	L'Italia		L'amore sotto gli olmi	g.m.	"I russi" al Filodrammatici
------------	----------	--	------------------------	------	-----------------------------

Un dramma di un realismo crudo e brutale, secondo la formula ormai tramontata del vecchio teatro naturalista, è *L'amore sotto gli olmi* dell'americano Eugenio O'Neill che la compagnia del Teatro Kamerny di Mosca ha rappresentato ieri sera al « Filodrammatici ».

Il vecchio fittavolo Ephraim Cabatt, malgrado l'età matura, s'è riammogliato per la terza volta, sposando la giovane Abbie. Questa non tarda ad innamorarsi del più giovane dei suoi tre figliastri, Iben, e costui, dopo avere cercato di lottare e di resistere per qualche tempo, finisce col cedere alle tentazioni di questa Fedra rusticana. Dalla colpa nasce un figlio: ma il nuovo vincolo non fa che rendere più atroce l'inferno che si è scatenato in quella casa e che scaglia l'uno contro l'altro, sotto l'impeto della bufera passionale, padre contro figlio, moglie contro marito, amante contro amante, finché l'exasperazione arriva al punto che Abbie uccide il suo bimbo. Inorridito, Iben corre a denunciare la donna dallo sceriffo: ma poi quando questo arriva per arrestarla, preso da rimorso e vinto ancora dalla sua passione si accusa complice dell'infanticidio e si fa arrestare egli pure. Impietrito dal dolore, ma duro ed aspro come un macigno, il vecchio Ephraim vede partire i due senza un grido o una lagrima: a sua volta lascerà la casa maledetta e raggiungerà in California gli altri suoi due figli.

Il realismo brutale del dramma ha avuto rilievo e accentuazione dalla interpretazione irruente e appassionata della Koonen (Abbie), del Fenin (Ephraim) e del Ciaplyghin (Iben). Originale e suggestivo, al solito, l'allestimento scenico. Applausi fervosi ad ogni quadro.

1930.05.11	L'Ambrosiano		Il giorno e la notte		I russi al «Filodrammatici»
------------	--------------	--	----------------------	--	-----------------------------

Con l'operetta di Lecocq *Il giorno e la notte* la compagnia di Tairoff ha dato un altro saggio, ieri sera, della sua bravura. Lo spettacolo è divertente, ma l'antica grazia e leggiadria della musica di Lecocq non trovano rispondenza, nella sbrigliata interpretazione di Tairoff, che vi ha impresso, scenicamente, un ritmo vorticoso di bizzarrie e di sorprese: musica dell'ottocento interpretata con lo spirito del jazz-band, comicità funambolesca ed esasperata, ma in fin dei conti attraente. Stasera si torna al dramma con un'altra novità di O'Neill: *L'amore sotto gli olmi*.

1930.05.11	Corriere della Sera		L'amore sotto gli olmi		"L'amore sotto gli olmi" di O'Neill al Filodrammatici
------------	---------------------	--	------------------------	--	---

Con questo dramma dello scrittore americano la Compagnia del Teatro Kammerny di Mosca diretta da Tairoff ha dato l'ultima delle sue cinque recite. Cinque saggi del talento di direttore del Tairoff, che all'angoscia mistica dell'*Uragano* di Ostrovski, all'allegria bizzarra di *Giroflè Giroflà* e di *Giorno e la notte* di Lecocq, alla drammaticità popolare e robusta del *Negro* di O'Neill, ha dato cornici interessanti e pittoresche con una felice fertilità d'invenzione e con un sorprendente uso d'uno stesso motivo scenico.

Questo *Amore sotto gli olmi* non ci pare un dramma particolarmente attraente. O'Neill ha preso il tragico tema di Fedra e l'ha sceneggiato in un ambiente contadinesco, fra gente umile, semplice, istintiva, con contrasti veementi e brutali. Il congegno drammatico non offre motivi e incontri che non siano acquisiti al teatro europeo e, a meno che il dialogo sia ricco di pensieri profondi, lo svolgimento dell'azione è di una elementare facilità.

In una fattoria americana vivono tre fratelli, due nati dal matrimonio del padre con la prima moglie, uno di secondo letto, e si lamentano della faticosa vita che devono condurre, dominati dal genitore autoritario e gaudente. Due di essi, attratti dal miraggio dell'oro nelle terre della California, decidono di partire in cerca di fortuna; il terzo, Eben, il più giovane, rimane perché egli pensa che la fattoria, essendo stata proprietà della madre, dovrà toccare a lui.

Ma fa i conti troppo in fretta. Il padre si è assentato da casa da qualche tempo e s'è sposato una terza volta. Ha condotto in moglie una graziosa fanciulla, Abbie. Perché costei l'abbia accettato come marito non si sa. È vecchio, grigio, rugoso, torvo. Certo non per amore. Tanto vero che appena vede il figliastro se ne invaghisce. Eben, dal canto suo si turba alla presenza della nuova venuta. E tutti e due dapprima lottano contro il peccaminoso impulso che li sospinge l'uno verso l'altra. Abbie, più debole e forse interessata, una sera rivela la sua tormentosa passione al giovane, che non sa più resistere. Il vecchio sente nell'aria la tresca e diventa più cupo e terribile. Dall'illecito amore di quegli sciagurati nasce un bimbo. Ma ormai sono travolti nel furore della loro cieca follia. Abbie, credendo di liberare se ed Eben dalle loro angosce, sopprime la creatura. Ma il giovane, disperato e furente, non accetta la tremenda complicità e corre a denunciare il delitto e la colpevole allo sceriffo. Quando questi giunge, ripreso dalla malia, mentisce e dichiara d'essere egli pure reo del misfatto e si lascia legare al par di Abbie e s'avvia con lei verso l'espiazione.

Queste vicende si son viste magari al cinematografo. Ma nello spettacolo di Tairoff la qualità del dramma ha poca importanza. L'attenzione è attratta dall'ingegnosità della messa in scena. Uno scorcio di fattoria occupava il palcoscenico, con il pianterreno e il primo piano del quale si vedeva la sezione delle stanze. Alcune scene si svolgevano in basso, altre in alto. I personaggi

salivano e scendevano come fossero veramente nella casa. L'aver dato questo senso d'intimità casalinga ha aumentato scenicamente la potenza del dramma: forse spesso l'ha determinata. I contrasti sono stati ricercati con la mira di contrapporre alla tragicità l'allegria o la sentimentalità. La festa per la nascita del bimbo ha offerto al Tairoff l'occasione di un quadro mirabile di effetti pittorici. Ad esso lo studio dei tipi, l'originalità delle figure, le truccature perfette, evidenti, caratteristiche, hanno dato un tono, uno stile mirabili.

Lo scorcio di fattoria si scompone e si ricostruisce, si trasforma senza mutar le sue linee essenziali a seconda delle scene. Il dramma sarebbe statico senza queste trovate e senza l'ardore di recitazione degli attori. O'Neill ha trovato anche questa volta in Tairoff un collaboratore indispensabile per illuminare la notissima vicenda immaginata. Tutti gli attori sono stati vivi, veri, precisi e decisi: Jenin, Sciapfizin, Pzenn, Malay vanno lodati. Ma tra questi e tutti gli altri è da elogiare Alice Koonen per la passione e il dolore che ha saputo esprimere. Il pubblico ha applaudito calorosamente e ripetutamente durante la recita e alla fine ha chiamato alla ribalta anche Tairoff.

1930.05.11	Il Sole		L'amore sotto gli olmi		Filodrammatici
------------	---------	--	------------------------	--	----------------

Con una recita della tragedia di E. O'Neil « L'amore sotto gli olmi », rappresentata con l'ormai nota ed apprezzata impeccabilità, la Compagnia russa di Tairoff si è congedata dal nostro pubblico.

Da oggi, il teatro rimane chiuso.

1930.05.11	L'Italia Letteraria			Olga Resnevic-Signorelli	Da Stanislavskij a Tairov. II
------------	---------------------	--	--	--------------------------	-------------------------------

Nell'epoca in cui il Teatro dell'Arte se ne distaccava, il naturalismo era stato fatto di già segno a molte critiche e discussioni, in vaste sfere teatrali. Era stata messa in dubbio l'opportunità e la possibilità di una « riproduzione » della vita sulla scena. Il naturalismo mentre aveva tolto all'artista il diritto di esprimere il proprio rapporto col mondo, non era riuscito, però, alla sua aspirazione di esprimere la vita nella sua piena realtà. Si cominciò ad affermare che la *convenzione* è un elemento essenziale del teatro; e che, nonostante tutte le innovazioni, anche nel teatro naturalistico non tutto appariva « come nella vita »; ed infine che, tenendo in gran conto i particolari, erano state lasciate senza modificazione le fondamentali convenzioni sceniche.

Si cominciò a sostenere che l'arte teatrale è convenzionale nella sua essenza, che una messinscena, per quanto realistica, mai aveva dato una così completa illusione della vita da far dimenticare che si trovava dinanzi ad uno spettacolo teatrale. Maierhold affermava che l'aspirazione di mostrare tutto, il timore del secreto, aveva trasformato il teatro in una pura e semplice illustrazione d'opera drammatica.

Nelle discussioni contro il teatro naturalistico furono messe in evidenza le sue contraddizioni esteriori e interiori, e fu sollevata l'ipotesi del teatro su basi *sceniche* e *teatrali* invece che psicologiche. Dal 1905 in poi sorse nella storia del teatro russo un orientamento nuovo: il così detto « teatro estetico », che tendeva ad elaborare nella teoria e a compire una arte specificatamente teatrale.

Dopo l'inconscio convenzionalismo di « stampo » del secolo XVIII, dopo il teatro naturalistico fotografante la vita, il teatro estetico cercava un nuovo cosciente convenzionalismo fondato su ciò che definiva come essenza teatrale. Poeti, teorici del teatro, drammaturghi, riuniti

attorno al « simbolismo » russo, sorto attorno al '903, mettevano in rilievo la grande importanza profetica – per dir così – del teatro, e sostenevano che essa doveva riacquistare il significato che aveva avuto nella Grecia antica, dove gli spettatori uscivano dal teatro scossi e purificati – la catarsi aristotelica insomma –, e che bisognava ristabilire il legame spezzato fra la scena e gli spettatori. Aggiungevano che era cosa inutile e vana cercare di riprodurre la vita, altro essendo il compito del teatro, assai più profondo e lirico, come quello che doveva creare sulle scene un'altra vita. Contemporaneamente e in conseguenza, anche la nuova drammaturgia « simbolista » distaccandosi dalla vita reale non s'interessò più delle eterne leggi regolatrici dell'esistenza.

Il nuovo Teatro Convenzionale, servendosi del colore, della luce, del suono e del gesto cercava di esprimere con un solo tocco, ciò che nel Teatro d'Arte s'esprimeva con un quadro intero: il nuovo teatro non voleva che destare nello spettatore l'impulso creativo a fine di completare la visione scenica.

Il centro di gravità fu portato sul *sensu intimo* dell'opera da recitare; si intese di rivelare la verità artistica e l'idea dell'opera come essa appare al *regisseur*, ritenendo che bisognava accostarsi in un modo diverso ai vari autori secondo la varietà del loro stile e il carattere di ogni opera. Avemmo una maniera d'interpretazione opposta a quella del teatro psicologico, dove si usava il *medesimo* metodo per i diversi autori pur di esprimere la verità psicologica di ognuno degli eroi.

Oltre alla questione dei mezzi esterni dell'espressione scenica, decorazioni, luce, commento musicale, vi furono molte discussioni su una nuova maniera di recitare, senza la quale, pareva il teatro estetico non avrebbe potuto esistere. Maierhold sosteneva che l'attore dovesse infonder in una data forma il contenuto della sua parte: e se non poteva farlo lo spettacolo falliva. Si posero sempre maggiori esigenze di ritmo e di musicalità: si volle esigere un freddo scandire delle parole invece delle voci vibranti e piangenti degli attori del passato; si richiese una calma grandiosità di gesto nell'angoscia, il tragico con un sorriso sulle labbra: la recitazione che obbediva talvolta a criteri pittorici, tal'altra a criteri plastici, o alla volontà del *regisseur*, fu *sempre* assoggetta al ritmo e alla musica; ma spesso risultò come priva di vita. Il compito del teatro psicologico era quello di ravvivare le parole penetrandole, dando ad esse la dovuta intonazione per svelare il dialogo che si cela oltre le parole; mentre nel teatro convenzionale-estetico si pretendeva di raggiungere il medesimo fine con il gesto e col movimento.

Maierhold si curava del movimento e del gesto tanto, in un primo tempo, col sostenere il teatro « statico », quanto, in seguito, col rivolgersi al teatro dei tempi antichi, e ricercava nuovi mezzi d'espressione indagando sul teatro di quelle epoche, in cui esso aveva raggiunto la sua massima fioritura, e gli attori « recitavano » invece di pretendere a rappresentare la vita. Fu allora che ebbe la sua realizzazione una bella invenzione, l'Antico Teatro di Jevrèinov, che cercava nel teatro medioevale spagnolo le basi dell'arte scenica, e che rispondeva al bisogno ben preciso di tuffarsi in epoche d'un'arte teatrale istintiva. Da allora in poi si nota una specie d'innamoramento del teatro di epoche lontane, da cui l'attore cerca di trarre il proprio ammaestramento, e sopra tutti questi entusiasmi signoreggia la grande *Commedia dell'Arte italiana*, col suo tipo dell'attore-autore, attore-improvvisatore, cantante, ballerino, inesaurevolmente provvisto dai più svariati trucchi scenici, onde l'attore era il senso e la base del teatro stesso.

L'attore del teatro di quelle epoche lontane creava un tipo un'immagine teatrale, che era una specie di condensazione della vita, e si distingueva da questa per una certa grossolanità ed esagerazione di forma. Sulla scena venne portato non tutto ciò che era caratteristico nella vita, ma alcuni suoi tratti fondamentali che avevano trovato la loro forma teatrale definitiva. L'attore accentuava questo o quell'altro lato della sua immagine, egli era sempre una sintesi della vita. La *Commedia dell'Arte* ripeteva in ogni rappresentazione una serie di tipi ben definiti e attraverso questi l'alterna commedia dell'amore e dell'errore. Quell'autore non aspirava ad incarnare la propria immagine, egli « rappresentava » ora il padre, ora l'amoroso, ora l'eroe, passando con disinvoltura dallo stato di gioia a quello di dolore. E *recitando, l'attore, non celava il proprio volto* sotto il volto dell'eroe rappresentato. Il teatro era consciamente convenzionale e consciamente convenzionale era la recitazione.

A questo si è ispirato Tairov con la creazione del suo « Kamernij Teatr » che è una specie di purificazione dei principii del teatro estetico e una loro luminosa affermazione. Tairov tende di affermare l'autonomia dell'arte teatrale basata principalmente sulla maestria dell'attore. Egli rompe con quella forma del teatro estetico, che si era stabilita nei primi tempi, cerca di espellere ogni fondamento metafisico e vuole ridare concretezza al teatro coi soli mezzi della propria arte. L'arte del teatro è realistica perché reale è il suo materiale fondamentale: l'attore, il corpo dell'attore. Egli chiama « *neo-realismo* » la sua concezione che consiste in un realismo d'arte e non un realismo della vita. L'opera teatrale, la musica, le decorazioni, i costumi non debbono che servire a dare un maggiore rilievo all'attore ed aiutarlo a rivelare la propria bravura. Il poeta, l'autore, deve essere l'aiuto del teatro, il suo servitore col *régisseur*, e debbono cedere al teatro la loro arte e il loro talento.

L'elemento fondamentale, la signora del teatro è la musica che deve dare il *ritmo adeguato* ai movimenti dell'attore alle sue parole, ai suoi gesti. Per dare una maggiore evidenza all'attore, per dargli la possibilità di rilevare ogni suo gesto, sono state introdotte le decorazioni tridimensionali in accordo col tridimensionale corpo umano. Il pittore decoratore viene sostituito dal costruttore. E il momento fondamentale della creazione dell'attore, il momento della ricerca dell'immagine scenica non corrisponde a nessuna maniera osservata nella vita, non s'assoggetta a nessuna legge e a nessun sistema. Quest'immagine deve sorgere per vie misteriose, deve essere una vibrazione creativa che deve ritrovare la propria forma adeguata. Tanto la parola quanto il movimento e il gesto sono assoggettati ad un determinato ritmo, e gli attori spesso ballano la loro parte.

Tairov desidera solo di offrire uno spettacolo che sia come il tappeto magico della fiaba, il quale conduce nel mondo dei sogni chi vi si accosta.

1930.05.13	L'Ambrosiano		L'amore sotto gli olmi		“L'amore sotto gli olmi” di O'Neill al «Filodrammatici»
------------	--------------	--	------------------------	--	---

Addio di Tairoff, sabato sera. Cinque rappresentazioni, non tutte esemplari ma tutte degne di ricordo, ci han fatto conoscere da vicino, questo grande inscenatore della Russia novella. Conoscenza, in certo qual modo, preziosa. Quanto alle sue teorie, delle quali s'era fatto un gran discorrere, anche qui da noi, come delle più audaci e geniali del teatro contemporaneo, ne abbiamo potuto vedere un'applicazione che, sebbene ridotta, causa le condizioni dei nostri palcoscenici, è pur bastata ad illuminarne l'intima essenza e la suggestiva forza. S'è visto, alla prova, che il realismo di Tairoff, realismo d'arte e non di vita, si sviluppa, nel quadro scenico, con rara efficacia.

E come lo studio meticoloso per dar maggiore evidenza ai movimenti dell'attore, alle sue parole, ai suoi gesti si traduca, sul piano decorativo, in una creazione scenica tridimensionale, capace di suggerimenti ed effetti quanto mai felici e dinamici. Se poi si pensa che, nel teatro di Tairoff, sia la parola, sia il movimento e il gesto, sono soggetti ad un determinato ritmo, che è un ritmo musicale, si vedrà come l'immagine scenica ideata dall'apparatore esca dalla consueta statica ed assuma, volta volta, forme e toni di grandi varietà e intensità artistiche.

Questo dramma di O'Neill, che udimmo sabato sera, è, fra quelli del commediografo americano, uno dei più cupi e desolati ma, forse, il meno persuasivo. Ho già detto, in una mia precedente cronaca, che dalla terra O'Neill fa nascere ed esplodere i peggiori mali. In contrasto col mare, perenne fonte di gioia e di purificazione, la terra è una sentina di vizi e di tragiche passioni. Ne *L'Amore sotto gli olmi* è una donna giovanissima, terza moglie di un vecchio dispotico e gaudente, che s'innamora del più giovane dei figli di costui e tanto lo circuisce da indurlo al peccato. Da cotesto amore nasce un figlio. La donna sopprime la creatura e allora il figliastro corre a denunciarla. Ma in presenza dello sceriffo, giunto ad arrestare l'assassina, egli si accusa complice

del delitto e va con lei verso l'espiazione. Questa materia scottante e non nuova, sulla quale si esercitò la poesia tragica de' greci e che sorrise all'ornatissimo Racine, piacque alle sensuali decadenze del D'Annunzio, ha trovato in O'Neill un rappresentatore ardito e sanguigno.

Pensate, per quel che riguarda lo sfondo e l'ambiente ne' quali la tragedia s'intaglia, al Belasco dei drammi del « Far-West », che è pur sempre uno dei capi del naturalismo americano e, con più discrezione, al Verga rusticano. E per quanto riguarda il clima in cui si sviluppa il torbido amore dei protagonisti a un Lawrence mitigato da una fragilissima aura di simbolismo. Accostamenti, questi, che non hanno la pretesa di essere assolutamente calzanti ed esatti ma di circoscrivere, in certo qual modo, l'atmosfera lirica e drammatica in cui O'Neill si muove. Ché bisognerebbe, per rendere il tono di questo commediografo disuguale e cangiante come il mare, suo amore e sospiro d'ogni giorno, stringere più d'avvicino, insieme alla materia di cui egli si serve, la poesia panica, quel soffio cosmico, odore e mistero delle solitudini, che immette nell'opera sua una forza solenne e disperata.

Ma questo sarà un discorso che, prima o poi, non mi mancherà il modo di fare a parte. Per oggi ci basti aver reso all'interessante commediografo americano gli onori che merita.

E per finire con gli attori di Tairoff dirò che, ascoltati e riascoltati bene, anche ignorando la loro lingua, si può concludere, senza paura di sbagliarsi di molto, che la più parte di essi non vale i nostri migliori. E se alcuni si tengono a uno stile sobrio e quasi dimesso badando a smorzare gli affetti, i più alla « parte » ci « dan dentro » senza misericordia. E se si tratta di urlare state pur certi che urlano come calandre e ruggiscono come leoni. Ma la signora Alice Koonen vuol esser, qui, ricordata attrice tra le più mirabili, delle straniere, che udimmo. Mi dicono fu allieva di Stanislavskii. Se mai un'allieva modello, una di quelle che fanno onore a un maestro. Sabato sera ella, massime in alcune scene di seduzione, fu grandissima; piena di verità e di forza drammatica. Ed è soprattutto mirabile il modo de' suoi trapassi, dal tono scherzoso della commedia al cupo e fremente del dramma, i quali ella lega con lievi e vaghissimi cenni di danza d'incomparabile effetto scenico. Se davvero il colmo dell'arte è di dare un'impressione plastica insieme e intellettuale, la signora Koonen ha diritto agli allori celebrativi. Diciamolo pure: tra i ricordi dell'ultima, faticosa stagione teatrale quello della bionda signora russa resterà il più luminoso; andrà, col tempo, colorandosi di nostalgia.

1930.05.15	Comoedia	Anno XII n. V		S. Tokarevich	Tairoff
------------	----------	------------------	--	---------------	---------

Crediamo che questo articolo, di uno studioso russo di cose teatrali, interesserà il nostro lettore in particolar modo ora, che Alessandro Tairoff, sul quale tanto abbiamo scritto, è venuto in Italia. A Torino a Roma a Milano egli e la sua compagnia sono stati salutati con schietta ammirazione: anche se in qualche quadro la messinscena è sembrata macchinosa e arbitraria, anche se non tutte le trovate sceniche del celebre régisseur sono sembrate convincenti, mai è mancato nel pubblico quel fervore d'interesse che suscita sempre l'opera d'arte quando è frutto d'ingegno vero e di studio amoroso. (N. d. R.).

Mi piace parlare del Teatro da Camera soprattutto perché è un teatro battagliero ed audace come pochi altri. Ogni suo spettacolo è talmente giovane e fresco da far ringiovanire lo spettatore che vi assiste.

Tutta la storia di questo teatro di Tairoff, non è che storia di battaglie. Se la critica russa d'anteguerra lo negava per il proprio conservatorismo reumatizzante, la critica sovietica ora, oltre al rimproverargli di essere un teatro veramente « da camera », cioè per gli eletti e non per le masse, gli volge la accusa di essere poco attuale nel suo repertorio. Si vede che nemmeno la rivoluzione è in

grado di mutar certe cose..... Intanto il teatro ha i suoi sedici anni di vita ed un suo pubblico che è in gran parte composto di giovani.

E non scordiamoci che il Teatro da Camera aveva, ed ha, per rivali i due grandi teatri russi: quello «naturalista» di Stanislavski e quello opposto chiamato « condizionale » di Mejerhold, e che appunto dalla collisione di questi due nacque il teatro di Tairoff. Creatura non desiderata dei due grandi genitori! Per negare i « credo » delle due grandi correnti teatrali russi ci volevano delle buone ragioni. Sentiamo il Tairoff: – Dal negare il teatro naturalista fatto schiavo dalla letteratura, dal negare il teatro condizionale in ischiavitù della pittura, in nome dell'arte teatrale indipendente ed autonoma, siamo passati alla creazione del Teatro da Camera. – Così dichiarava il Tairoff nel 1914; ed ora possiamo constatare che non aveva torto, poiché il teatro verista, rimanendo tale, va sottomettendosi sempre più al letterato chiamato « drammaturgo per isbaglio »; e quello modernista combatte disperatamente per non rimanere sopraffatto dal pittore od architetto che sia.

« Il teatro indipendente. Teatro per teatro. Teatro dell'attore. Un teatro che può assorbire l'opera della letteratura, pittura od altro, ma non giammai sottomettersi a nessuno di questi generi d'arte. Il personaggio più importante d'ogni teatro, senza il quale nessun teatro può esistere, è l'attore. All'attore il teatro! » proclamava il Teatro da Camera.

Si trattava di creare un nuovo teatro « teatralizzato », tribuna dell'attore liberato dal peso dei copioni letterarie delle pezze di tela dipinte. E, per conseguenza, si trattava di creare un nuovo tipo di attore, che fosse padrone assoluto di tutti gli strumenti del suo corpo, un attore ritmico, vorremmo dire armonico, capace di emozioni per sé e per gli altri, « universalista ».

Il Teatro da Camera si assunse il compito di crearlo. Le difficoltà non erano poche. Oltre all'attore bisognava ricercare il palcoscenico stesso, liberandolo dalle bizzarrie del pittore e renderlo amico all'at- per la preparazione dell'attore nuovo, senza precedenti, durante il quale un po' si procedeva a tastoni. Il primo periodo, dal 1914 al 1917 venne speso per la distruzione delle forme sceniche vecchie e per la preparazione dell'attore nuovo, e per la stagione 1917-1918 il Tairoff ebbe a sua disposizione una compagnia ed il palcoscenico debitamente preparati per incamminarsi verso le mete prefisse. Ho detto « a sua disposizione » poiché sin d'allora si cominciava ad intraveder il ruolo che avrebbe in seguito avuto il mettinscena di questo teatro.

Nel primo periodo si provò un vario repertorio che comprendeva i lavori di Beaumarchais, Rostand, Shakespeare, Goldoni e Sem Benelli.

Le condizioni in cui si svolse la stagione 1917-1918 furono tutt'altro che favorevoli al desiderio degli entusiasti dell'arte pura.

Le nubi addensatesi sopra la Russia imperiale si sciolsero negli uragani di due rivoluzioni, ed era proprio quello il tempo in cui gli attori, ormai preparati a dovere, sentivano di dover tentare la nuovissima sorte. E le città rimbombavano dei colpi di cannone e dello sgretolio delle mitragliatrici: la vita solita era trasformata in un incubo non superabile. In mezzo al caos, gli attori medesimi correvano in cerca delle sedie e di altro materiale della nuova sala di Nikitskaia; e sfiniti, affamati, costruivano il palcoscenico, tentando per mezzo di un'umile stufetta di ferro di elevare la temperatura almeno a 6 gradi. Eppure, arrivarono a dare in questa stagione quattro nuovi lavori che dovevano essere unanimemente riconosciuti, tra i quali la « Salomé » di Oscar Wilde e la « Boite à joujoux » di Debussy.

In questa stagione, il teatro trovò un suo proprio stile nel senso della forma. Ora bisognava riempire questa forma esteriore con un contenuto di commozione. Un compito ancora più difficile, durante il quale si scoperse che il teatro diveniva sempre più un teatro del mettinscena piuttosto che dell'attore. E siccome la forma era l'unico campo che veramente spettasse al *régisseur*, e questi non voleva saper di rinunce, il teatro andò avanti per conto suo, su una strada di formalismo nudo, che minacciava di diventare meta a se stessa.

Una buona lezione per gli sperimentatori. Ma a questo punto cominciò il lavoro personale di A. Tairoff: « l'attore del Teatro da Camera » deve saper fare tutto » – dichiarava egli. E difatti glielo fece fare. Si rappresentarono melodrammi ed operette, commedie e tragedie. Tutto. « La vera azione teatrale si aggira invariabilmente tra i due poli – il mistero e l'arlecchinata – diceva Tairoff.

Ed ecco che in cerca della « vera azione teatrale » si danno i misteri di Paul Claudel, « L'annunziata », e la arlecchinata inscenata da Goffmann « La principessa Brambilla », infine si dà l'altissima tragedia di Racine, « Fedra », dopo di che, senza punto scomporsi, la mediocre operetta di Lecocq « Girofle Giroflà ». Il tutto, ben inteso, attraverso la mentalità e la sensibilità di Tairoff.

Un repertorio che faceva strappare i capelli ai critici russi di quei tempi, come li fa strappare senza dubbio ai critici europei d'oggi!

Così, su questo inverosimile e svariato repertorio veniva temprato l'attore di Tairoff, si risolvevano moltissimi problemi formali fra l'attore, il metinscena e il pittore, e si arrivò a fare di loro della gente che veramente « sa fare tutto » ed in moltissimi casi sa farlo bene.

« Fedra » portata sulle scene parigine, in una prima tournée del Tairoff, sollevò un ciclone di entusiasmi e una bufera d'indignazione. « Massacrate i vostri disgraziati autori, ma lasciate in pace i nostri grandi! » – gridavano spaventati i critici conservatori. « Non posso più vedere la « Fedra » alla « Comédie », dopo averla vista al Teatro da camera – dichiarava entusiasta E. Blanche della « Rvue critique des Idées ». « Ebbene, i russi ballano la *Fedra*, se proprio lo volete, ma la ballano come il giovane Sofocle ballava nei lavori di Eschilo », – esclamava A. Levinson della parigina « Comoedia ». « Io sono entusiasta di questi ardimenti. Nietzsche tremerebbe dinanzi ad una tragedia ateniese così rappresentata! » – esclamava G. Boissy alla stessa « Comoedia ». la critica tedesca pure non risparmiò né lodi né biasimi, ma si può dire che la prima tournée del Teatro da Camera, allora giovanissimo, lasciò profonda impressione nel mondo teatrale dei paesi visitati.

Al ritorno dall'estero continuano le ricerche del nuovo repertorio, ricerche non sempre coronate da successo. Così, ad es., mettendo in scena Ostrovski il teatro si dimostrò poco adatto a rappresentare le commedie di carattere prettamente nazionale; Ostrovski veniva sviato in quello che aveva di più caratteristicamente russo, diventava qualcosa di mezzo fra Ibsen e Hamsun. Nondimeno lo spettacolo fu di grande importanza per il teatro perché significò un passo verso un repertorio più attuale (nel senso di non essere più « fuori di ogni tempo e spazio ») e fu il primo della serie di autori russi contemporanei e del secolo scorso messi in scena da Tairoff.

La stagione del 1925 ebbe un'importante novità con « Santa Giovanna » di Bernardo Shaw. La stagione del 1926 ebbe lavori riuscitissimi che il teatro conserva sinora nel proprio repertorio come « L'amore sotto i tigli » di O' Neill; dopo di che si fece un altro sgambetto rappresentando nientemeno che la tragedia di Hasenclever, la « Antigone ».

In questi anni sono notevoli i lavori « Scirocco », « Isola rossastra » di Bulgacov, ed il « Negro (« all god's children got wings ») dello stesso americano O'Neill.

Così è questo teatro originale che seppe fare un capolavoro dall'operetta di Lecocq, e rappresentare la tragedia di Racine in un modo che nessuno mai supposeva di vederla cos' sulla scena; perfetto nella forma, ritmico ed armonico in ogni particolare di ogni suo spettacolo, tale insomma da poter essere considerato il teatro dell'avvenire.

1930.05.15	Rivista di commedie	n. LV	Il giorno e la notte, Giroflè-Giroflà, L'uragano		Da Pirandello a Tairov
------------	---------------------	-------	--	--	------------------------

Veramente curioso questo caso: a Milano, in due diversi teatri, due compagnie han recitato contemporaneamente, l'una satireggiando 'altra, sena peraltro che il pubblico avesse avvertito questo contrasto.

Infatti mentre al Manzoni, la compagnia di Guido Salvini dava la nuova commedia di Pirandello: «Questa sera si recita a soggetto», al filodrammatici per cinque sere di seguito la

compagnia del teatro Kamerny, di Mosca, diretta da Alessandro Tairoff dava cinque rappresentazioni, dall'«Uragano» di Ostrowski a «Il giorno e la notte», la vecchia operetta di Lecocq.

Potremmo dire, in un senso solo umoristico, ma che vuole essere inoffensivo, che il signor dottor Hinkfuss, régisseur della compagnia messa a dura prova dalla interpretazione che lui vuol imporre alla novella di Pirandello, scacciato dai suoi comici sia andato a cercare asilo sulle tavole del palcoscenico dei Filodrammatici, avendo agio così di poter dare esasperante sfogo alla sua immaginazione!

Il dottor Hinkfuss crede fermamente in se stesso: comoda ed anche eroica virtù. Per lui la commedia, il dramma, così come l'autore teatrale lo scrive è una cosa senza vita, peggio d'un romanzo; ora il régisseur si degna talvolta di sfogliare il copione dell'autore drammatico, e si serve di qualche ideuzza, di qualche scena per rimpastare tutto a suo modo e comodo, imprimendo al lavoro tutta una vita da lui concepita e che nulla ha della fonte donde proviene.

Gli attori allora dovranno perdere qualsiasi carattere personale, e dovranno soltanto contentarsi di muoversi nella complicata architettura della scena per servirla come motivi animati di decorazione parlata e se occorre canora. Dovranno perdere se occorre anche la forma del corpo e del viso, per potersi avvicinare più che sia possibile al ritmo della costruzione scenica ideata dalla fantasiosa mente del régisseur, e saranno tanto più bravi quanto più sapranno interpretare le sue necessità ritmiche, di struttura della scena, con movimenti di orologeria, perché guai se manca un gesto o un movimento avviene intempestivamente: il régisseur è un direttore d'orchestra che trae da tutti gli elementi dei musicisti che dirige tutti quegli effetti che ha in precedenza determinati e non altri.

Il dottor Hinkfuss, il satireggiato régisseur della nuova commedia pirandelliana, presa una novella di Pirandello, buttato il canovaccio, vuole avere ideato attorno alla trama originaria tutta una gamma di scene, strutture e sovrastrutture che l'autore della novella mai ha sognato, e vuole che i suoi attori recitino a soggetto, ma tenendosi bene sui binari che solo egli sa e può tracciare, perché vuole che lo spettacolo colpisca la fantasia dello spettatore per i colori e le sfaccettature della composizione che egli culla nella sua fantasia in maniera forse ancora incerta.

Ed ecco che quando uno dei suoi comici si lascia trasportare dalla sua anima e dà una sua tonalità alla sua parte, una sfumatura, un chiaroscuro, una qualsiasi molecola di se stesso che non sia già stata preventivamente dosata sulle bilance della fantasia del régisseur, gli altri comici restano incerti, sconcertati, perché l'insieme non può più tenersi, come in meccanismo di orologeria una qualsiasi rotella che aumenti o diminuisca il numero dei suoi giri e che rompa gli altri tempi.

Ma i comici della commedia di Pirandello stanchi di questa vessazione alla loro maniera di recitare, cacciano via il dottor Hinkfuss e provano a recitare così come sanno e come sentono.

Esagerazione tanto quella del dottor Hinkfuss, quanto quella dei comici, ci avverte Pirandello. Esagerazione, aggiungiamo noi, specialmente quando il régisseur tenta di manipolare dentro il crogiuolo della sua fantasia un'opera dai caratteri squisitamente mediterranei, come con grande arguzia quella che Pirandello fa scegliere al régisseur, per poter così accentuare le difficoltà cui vanno incontro questi nuovi messia del teatro di prosa quando dai loro nordici templi scendono alla conquista della civiltà e dell'arte mediterranea.

Come dicevamo, Tairoff, a pochi passi del dottor Hinkfuss ci mostrava la sua esperienza. Cominciò dunque con l'«Uragano» di Ostrowski. Ripensando alla edizione che di che di questo dramma ci diede or è un anno Tatiana Pavlova, con le scene di Charoff, ci vien fatto di rispondere ai comici della commedia di Pirandello, i quali, mandato via il régisseur, pretendono recitar da soli, che, come tutti ammisero davanti l'edizione della Pavlova, occorre una buona e generosa schiera di attori, occorre un ottimo direttore; ma occorre che tutti questi elementi siano compensati, dosati, equilibrati, dando la prevalenza alla parola scritta la quale arriverà allo spettatore attraverso l'anima del comico.

Alessandro Tairoff, da bravo e geniale dottore Hinkfuss, ci ha presentato una messa in scena quale l'ha pensata la sua fantasia. Bella, talvolta geniale, armonizzante con la vita quasi meccanica che fa vivere ai suoi attori; ma astratta, chimerica talvolta, sì da rasentare l'indovinello. Ammettiamo pure, per semplificare, che la struttura e la composizione scenica di Alessandro Tairoff non rasenti mai l'indovinello, ma non ci si può negare che essa sia imbevuta di simbolismi. Odiosissimi come sempre, i simbolismi snaturano l'opera di arte alla quale cercano di dar vita e che finiscono per soffocare. Odiosissimi i simbolismi quando sono portati sul teatro che deve essere imitazione della nostra vita e dei nostri sentimenti. Ma dall'«Uragano» passiamo al Tairoff che ci dà «Giroflì Giroflà» e «Il giorno e la notte» di Lecocq. Dov'è più la musica di Lecocq? Con quale diritto il régisseur può far scomparire come un giocoliere la lieve e leggiadra operetta in un equilibrio puramente meccanico di suoni, colori e luci? Geniale, interessante spettacolo, ma lungi da quanto fu con pari genialità pensato dal Lecocq.

Fatica encomiabile questa dei moderni régisseur, ma dove tende, quali risultati reali ha dato di contributo all'arte del teatro drammatico contemporaneo, quali risultati potrà mai dare?

Se giungiamo a una conclusione, possiamo domandarci: cosa resta di tutto quanto hanno tentato e tentano i nuovi messia della scena? Resta quanto d'un lavoro effimero: nulla. Ogni régisseur ci dà la sua opera di fantasia che muore con lo spegnersi delle luci del palcoscenico. Qualcosa, insomma, come nelle visioni dei films. Mentre Ostrovski e Lecocq restano per le nuove generazioni, dell'opera di Tairoff non resta nemmeno l'insegnamento, perché quest'opera personalissima di fantasia muore col cessar della improvvisazione. E più questa improvvisazione è faticosa e complicata, più essa difficilmente potrebbe ripetersi, se adatti meccanismi e più precisi ordinamenti non la ripetessero freddamente: ecco come sotto un paludamento di oro e di porpora non si nasconde che la ricerca della finzione astuta della genialità.

1930.05.18	L'Italia Letteraria		L'amore sotto gli olmi, Il giorno e la notte, Giroflè- Giroflà, Il negro, L'uragano	Marco Ramperti	Tairoff o le rivoluzioni inutili
------------	------------------------	--	--	-------------------	--

Dicono (oggi è giornata di proverbi) che a grattare il russo si trovi il cosacco. Per me, non mi proverei neppure a grattare una russa: tanto le donne di quel paese, rotonde e petulanti, mi dispiacciono. Ma poi vi domando se c'è bisogno di grattare. Il cosacco è lì bell'è fatto innanzi a voi, anche se sia nato sul baltico o in Siberia: principe o villano, zarista o sovietico, becero o cerebrale. Tutti i Russi quanti esistono sono barbari per comandamento, e lo saranno chissà fin quando, anche di qui a dieci rivoluzioni. Sconcertati, scomposti, aberranti, matti. « Gli uomini, e i Russi » dicono in Germania. La violenza è il loro segno caratteristico. Le loro canzoni popolari sono le più convulse del mondo. Persino le loro preghiere, sembrano degli assalti all'empireo. Lo stesso Tolstoj, quando predica, sembra che urli dal pergamo. Gli stessi loro santi, quando camminano con l'icona alzata, sembra che per convertirci debbano darci il crocifisso in testa. Se entro qui adesso, al Filo, per sapere come la compagnia Tairoff interpreti a modo suo, cioè alla russa, cioè con rivoluzionaria *intelligentia*, delle operette di Lecocq, *Giroflè-Giroflà* o *Il giorno o la notte*, quel che mi capita di vedere son otto giovinottoni scatenati, con addosso un vestito tra Mombello e il circo equestre, mezzo tagliato a *frack* e mezzo a sbrendoli, in un volteggio acrobatico indubbiamente portentoso di posa atletica e di calcolate geometrie, ma, dal punto di vista del gusto, assai discutibile, e soprattutto goffo, assurdo, pazzesco in rapporto ai lievi spiriti, carezzasi e svagati,

che la musica del Lecocq qua sotto esprime: mentre là sopra dura quel trapestio, quel diavolio, quella furia. Una *sotnia* di cosacchi, appunto. Ma che c'entrano, con un'opera come questa? Che c'entra, questo soviet fragoroso col languido « secondo impero » della partitura; questo cubismo barricatiero tra i *flons-flons* della vecchia operetta? E questi altri attori che entrano tutti assieme, irti i capelli (dei capelli verdi) e torte le mascelle, quasi dovessero, anziché imboccare un ritornello, morder via il naso a un grasso borghese? E queste attrici (tutte grasse, mio Dio!), che fan nell'ombra gesti di jettatura? E questo amoroso che si prende la *soubrette* in braccio, d'un balzo, come se avesse rapito Kutepof? E quest'altro, che per fare una dichiarazione d'amore è salito sopra una scala: mentre la donna, arrampicata dall'altra parte (è simbolico, sapete? è simbolico) in segno di soddisfazione fa il *grand écart* con una gambetta quarantenne stesa fuor dai pioli? Signori miei: sarà *intelligentia*, sarà rivoluzione, sarà tutto quel che vi pare: ma io, Lecocq, lo preferisco recitato, cantato e ballato alla buona maniera antica, e magari con tutti gli antichi spropositi: compreso il giardino di carta pesta o il salotto coi troni pitturati; ma siano un salotto e un giardino, non l'arco d'una stazione o l'interno d'un dirigibile. Convengo che ne *L'amore sotto gli olmi* nonché nel *Negro* di O'Neil, e anche più nell'*Uragano* di Ostrowski, le novità integrative e rappresentative di Tairoff siano parse assai più consone, accettabili e interessanti: ma anche qui, molto e molto ci sarebbe da ridire. Stavo per dire: da grattare. Vero che a grattare il cosacco, salta fuori il selvatico. Ed io non amo eccessivamente i selvaggi: nemmeno quelli che son di moda, soprattutto, dalle cinque alle sei, all'ora dei *gâteaux*!