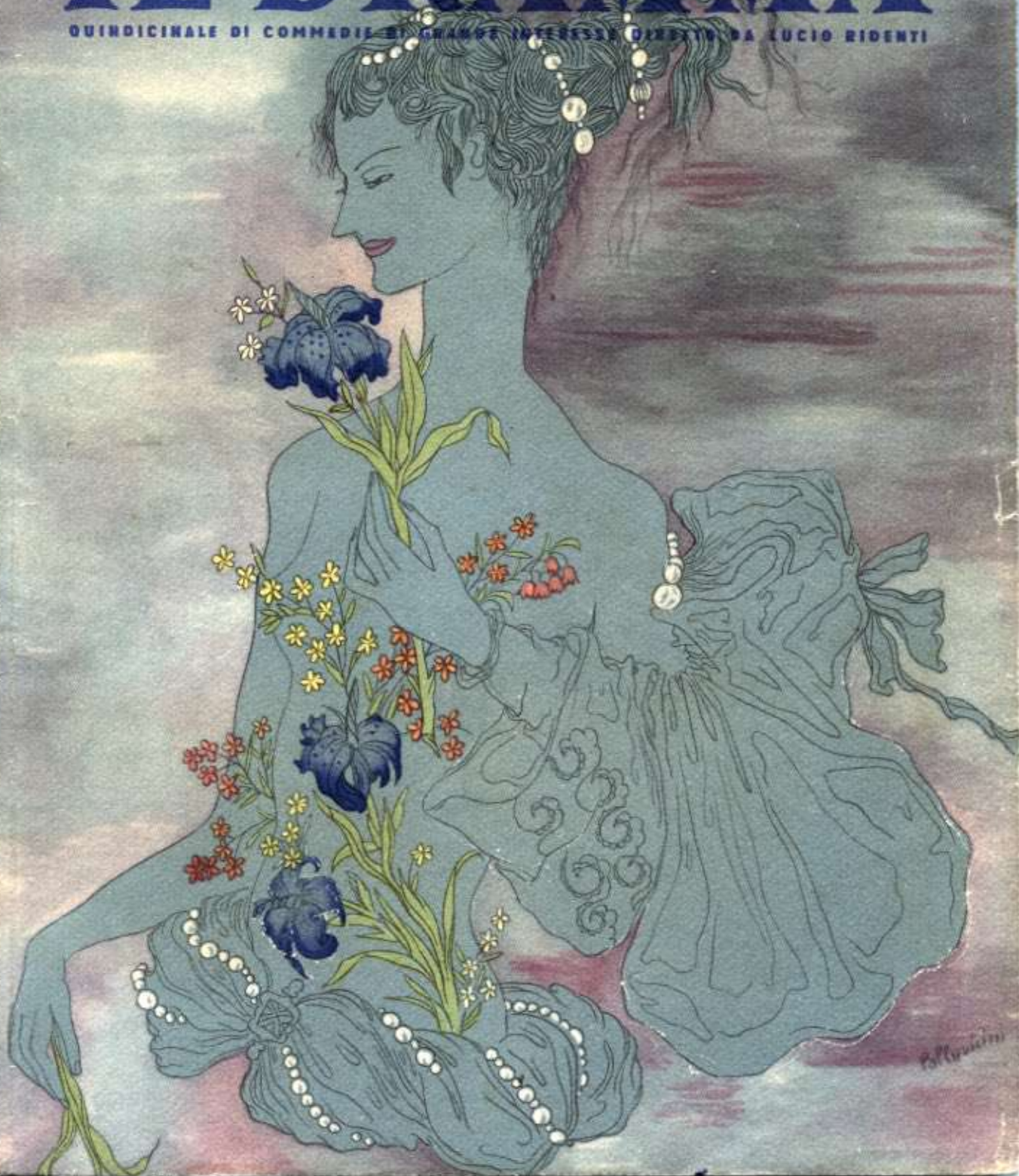


ANNO 23 - N. 37 - 15 MAGGIO 1947

Sped. in abb. post. 2° Gruppo LIRE CENTO

IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI



IL DRAMMA

QUINDICINALE DI COMMEDIE DI GRANDE INTERESSE DIRETTO DA LUCIO RIDENTI

15 MAGGIO 1947

Uffici: Corso Valdocco, 2 - Torino - telef. 40.443 - Un fascicolo costa L. 100 -
 Abbonamenti: Anno L. 2100; Semestre L. 1050; Trimestre L. 550 - Costo Cor-
 rente Postale 2/6549 - Estero: Anno L. 2340; Semestre L. 1200; Trimestre L. 610.
 Pubblicità: S.J.P.R.A., Via Arsenale, 33 - tel. 32.521 - Uff. concessionario tel. 42.245

APPUNTI. * Della morale: nel fascicolo n. 34 del 1° aprile, abbiamo pubblicata una lettera aperta del nostro collaboratore ed amico Vito Pandolfi, all'on. Cappa, sottosegretario alla presidenza del consiglio, e come tale ispettore della censura teatrale. Tale lettera aperta non è piaciuta al collega ed amico Carlo Trabucco, che ha creduto di doversene occupare — e con non poco spazio — sul « Popolo » di Roma. E sta bene: Trabucco è giornalista, deve scrivere un certo numero di articoli, prende perciò gli argomenti dove li trova: come cattolico, questo, lo interessava particolarmente. Un po' meno bene, quando scendendo a particolari, scrive: « L'arte? ma di quale arte si va cianciando di fronte a opere come la « Prigioniera »; « Fior di pisello »; « Adamo »; « Gioventù malata »; e quest'ultima « Città proibita » che la censura permise e la polizia vietò dopo la prima recita? ». Per le commedie straniere citate, Trabucco non fa testo, il suo giudizio non ha alcuna importanza per opere che si rappresentano in tutto il mondo, e poichè noi siamo ben lieti di averle fatte conoscere, con la pubblicazione, anche a chi non ha potuto ascoltarle sulla scena,

taccuino

ricorderemo a Trabucco che siamo del parere che se una società non è capace di difendersi da sé e di eliminare con le proprie forze certe tossine, è vana fatica imporre una moralità che non sente e non gradisce. Per quanto riguarda « La città proibita » di Enzo Mancini, autore che non abbiamo il piacere di conoscere, citiamo a Trabucco i passi di una lettera che il Mancini ci ha inviato il 18 aprile, dopo la pubblicazione del suo articolo. E' giusto che Trabucco sappia che « La città proibita » non fu mai vietata dalla polizia; la prefettura di Milano, ufficio stampa, ha notificato all'autore, venticinque giorni dopo la prima rappresentazione, che l'ufficio censura della presidenza dei ministri vietava la rappresentazione ritenendo l'opera contraria alla morale ed al buon costume. Perciò le autorità di P. S. non c'entrano; se avessero voluto intervenire, come Trabucco afferma, sviando i fatti, non avrebbero atteso venticinque giorni e non avrebbero citato, a precisazione, l'ufficio censura teatrale. Infine l'autore della « Città proibita » dichiara che la sua opera non è offesa alla morale, ma scritta in difesa di questa, perchè « denuncia una piaga che esiste tuttora ». Ma probabilmente ciò non interessa Trabucco, perchè egli mescolando l'arte con la politica non si è nemmeno preoccupato (cattivissimo costume) di accertarsi prima delle proprie affermazioni. Noi non ci intendiamo di politica, ma sappiamo che cos'è la morale.

* Del candore: nella rassegna della stampa della « Fiera letteraria », il compilatore della rubrica cita « Il Dramma » ad ogni numero che pubblichiamo (grazie, gentile signore), ma annunciando l'uscita del fascicolo 33 scrive: « Vorremmo chiedere poi alla direzione di « Il Dramma » perchè commedie importanti e significative vengono di volta in volta alternate con altre insignificanti (la domanda, si noti bene, ha un carattere quanto mai generale) ». Appunto perchè la domanda ha carattere generale, ci siamo stupiti dell'interrogazione. Forse che in letteratura si pubblicano soltanto « Divine Commedie »? Ed a parte ciò, poichè noi facciamo la rivista con un giusto criterio — altrimenti non avrebbe ventitré anni di vita e non sarebbe tanto diffusa da noi come all'estero — come stupirsi che a testi importanti e significativi, siano alternati quelli « meno » importanti (mai insignificanti)? Prima di tutto, l'importanza la dà il successo della rappresentazione, ma anche senza voler tenere gran conto di ciò, noi sappiamo che spetta al lettore il giudicare. Quando di lettori se ne hanno decine di migliaia, come noi abbiamo, bisogna saper leggere a distanza la « cartella clinica » di questi ammalati d'amore al teatro, e capire che ognuno di essi deve avere in un anno la sua parte: chi non prova alcuna gioia a leggere Anouilh, Carroll o O'Neill, sa che non passerà tempo e gli sarà dato il piacere del rompicapo Agata Christie; a chi non piace Federico Garcia Lorca attenderà il turno di Steinbeck, Kesselring, Kaufman o Moss Hart, ecc. Infine, ogni opera è valida se si pensa all'utilità dei molti che se ne servono per la rappresentazione, cioè per suggerire, il che è ugualmente nel nostro compito.

COLLABORATORI

SIMON GANTILLON: *BIFUR*, spettacolo in tre parti, un prologo, undici quadri ed un epilogo. *Articoli e scritti vari (nell'ordine di pubblicazione) di LORENZO GIGLI; VITO PANDOLFI; GIORGIO PROSPERI; CESARE GIULIO VIOLA; ALBERTO CASELLA; GIORGIO DE CHIRICO; FRANCISCO GARCIA LORCA; FLAMINIO BOLLINI; GIGI CANE; FERNALDO DI GIAMMATTEO; GIULIO BUCCIOLINI; GINO CAIMI* * In copertina: FELERICO PALLA ICINI; *Sintesi della commedia «Bifur»* * Seguono le cronache fotografiche e le rubriche varie

LO SPETTACOLO

IL MAGGIOR PITTORE CONTEMPORANEO ITALIANO, GIORGIO DE CHIRICO, FORZA DEVE ESSERE DATO IN LUOGO CHIUSO; IL CIELO AZZURRO O LA

lo Straniero. Camus, a cui non può sfuggire l'arbitraria posizione umana dei suoi eroi, tragiche marionette mosse nell'irrazionale da una logica allucinante, ha voluto per ora limitarsi a enunciare la teoria dell'assurdismo voltivo, inteso, in un mondo che volge nichilisticamente alla morte, come rivolta della volontà all'assurdo, sfida al destino « superato col disprezzo », vittoria dell'attivismo come lotta sull'attivismo come rinuncia. Si può dedurne che il pessimismo di Albert Camus non sia dunque così sconcolato da non lasciare intravedere, sia pure attraverso l'inflazione dello stato di assurdo, un barlume di raggiungibile felicità.

Nei suo saggio filosofico *Il mito di Sisifo*, ove commenta le opere precedenti e riafferma che la morte è unica certezza della vita, la quale non ha un domani, è detto che bisogna ritenere Sisifo felice. Felice della sua vana fatica, in quanto essa rappresenta un eterno ritorno allo stesso gesto. Contraddizione palese con l'uomo assurdo, che rigorosamente procede di gesto in gesto il superamento di tutte le posizioni attuali fino alla conquista dell'impossibile. E sarebbe dunque felice l'umanità, simbolizzata da Sisifo, in quanto ripete sempre l'identico sforzo, di rotolare come una palla sull'asse dell'inutilità, appagandosi orgogliosamente di superare il destino col suo disprezzo? Crederemo a Caligola o a Sisifo?

Su questi interrogativi, appunto, ci ha voluti arrestare, per ora, Albert Camus, lasciandoci alle soglie di un mistero tenebroso che la teoria dell'uomo assurdo squarcia come un lampo, ma non illumina. Mutati i termini, riconosciamo nei problemi enunciati quelli dell'espressionismo. Ricordiamoci « Gas I »: « noi viviamo in ogni cosa di esplosione in esplosione ». L'io, prigioniero di sé stesso, la dissociazione dell'individuo, la solitudine del singolo, la sua lotta con la comunità indifferente, sono altresì motivi ben noti, sul teatro. Nondimeno, è notevole l'inesorabilità con la quale Camus li pone su un piano di urgenza minacciosa. E davvero allucinante è questa figurazione dell'uomo assurdo. Prometeo del Novecento. Restiamo in attesa che ci venga rivelata quanto prima, dopo quella dell'impossibile, la conquista del possibile; come dire, di una nuova libertà.

Alberto Casella

* In questo mio scritto sul teatro io parlo del teatro unicamente dal punto di vista teatrale, cioè dello « spettacolo » e non dal punto di vista letterario.

Partendo da questo punto di vista, che lo spettacolo deve liberarci dalla realtà e darci il modo di immergerci, se non in un mondo differente, almeno in una « vita differente », partendo, dico, da questo punto di vista, « io nego tutto il realismo, tutte le tendenze realiste » per quanto riguarda lo spettacolo teatrale.

Il « teatro delle arti », fonda-

to da Stanislavski e la cui tendenza realistica è nota, aveva del valore, non per via del suo realismo, ma per via della « Cosa molto ben fatta ». Uno spettacolo ove nulla è negletto, ove ogni particolare è studiato a lungo e con cura, ove ogni attore è un attore di prim'ordine, ove non ci sono né attori principali, né comparse, ove tutti i collaboratori sono persone di talento, dev'essere per forza uno spettacolo eccellente.

In un'insieme come quello del « teatro delle arti », le tendenze



ALL'APERTO È UN NON-SENSO

ESPRIME LE SUE IDEE SULL'INGANNO TEATRALE: PERCHÉ UNO SPETTACOLO POSSA AVERE TUTTA LA SUA VOLTA STELLATA SONO LA MAGGIORE FALSITÀ CHE SI POSSA IMMAGINARE DAL PUNTO DI VISTA TEATRALE

e gli orientamenti non potevano contare. Il realismo del « teatro delle arti » consisteva nella forza dell'emozione che dava agli spettatori; era il « realismo teatrale » o, per esprimersi con maggior chiarezza, un fattore che provoca l'allontanamento dello spettatore dalla sua propria realtà. Senza « realismo teatrale » un buon spettacolo non si può pensare, ma il « realismo teatrale » non ha nulla a che vedere con il realismo della recita o il realismo degli scenari. Per esempio, gli spet-

tacoli che alcuni registi allestiscono all'aperto sono quasi sempre uno sbaglio. Spettacoli all'aperto non sarebbero sopportabili che in paesi ove il cielo è molto basso, e ancora...

In Grecia, per esempio, ove il cielo anche quando è completamente spoglio di nubi, dà sempre l'impressione di poter essere facilmente raggiunto, direi quasi « toccato », in Grecia il cielo sta sul paese più come un soffitto che come una volta infinita; e probabilmente è questo che ha

fatto nascere presso gli antichi Greci quel sentimento così profondamente metafisico della divinità che sovrasta solo di poco i mortali e spesso partecipa alla loro vita. I Greci antichi avevano dei teatri scoperti ove si rappresentava all'aperto, ma questi teatri non erano scoperti per soddisfare delle considerazioni estetizzanti, come oggi quando si rappresenta una tragedia di D'Annunzio tra le rovine del Foro, o una tragedia di Shakespeare tra i palazzi di Venezia; in Grecia gli spettacoli all'aperto, i teatri scoperti, avevano l'unico scopo di permettere ad un gran numero di spettatori il godimento dello spettacolo; in quell'epoca il teatro era, molto più di oggi, frequentato da grandi masse di popolo.

Oggi invece gli spettacoli all'aperto son fatti unicamente per estetismo e non corrispondono a nessuna necessità reale. Oggi lo spettacolo all'aperto « è un non-senso »; le rappresentazioni di tragedie greche, o dannunziane, o di opere di Shakespeare, quelle rappresentazioni che vorrebbero essere dei « grandi spettacoli », organizzate di giorno o di notte, in giardini, sulle piazze delle città, o tra le rovine (esempi caratteristici di questo genere ci ha offerto il famoso « Maggio musicale fiorentino »), quelle rappresentazioni, dico, che hanno come soffitto il cielo azzurro del giorno o la volta stellata della notte (quando non piove, s'intende), sono la cosa più « falsa » che si possa immaginare dal punto di vista teatrale.

* Uno spettacolo per avere tutta la sua forza deve essere fatto in un luogo chiuso. Bisogna che lo spettatore senta e sappia che sopra il cielo dipinto dello scenario che egli vede in fondo al palco-



scenico, c'è il solido tetto del teatro che lo separa e lo difende dall'infinito... e dalla realtà.

Negli spettacoli all'aperto avviene lo stesso fenomeno che si osserva nei film in costume, nei film storici, quando si vedono gli attori in vesti e armature di personaggi antichi che stanno in mezzo ad un vero paesaggio; la scena in questo caso piglia subito un aspetto falso; il cielo, la terra, gli alberi, il mare, i monti, nulla della vera natura si lega con i personaggi in costume e, mentre il paese, essendo vero, sembra falso, fa sì che anche i personaggi, per riflesso, sembrano falsi. Questo sentimento di falsità si accentua quando si vedono le onde del mare, il movimento dei fiumi e dei torrenti ed il vagare delle nubi nel cielo; allora si ha l'impressione esatta che prima (nei tempi evocati dai costumi e dalle armature dei personaggi), le foglie degli alberi, le onde del mare, le nubi nel cielo, non si muovevano in quel modo. Noi abbiamo quest'impressione perché le epoche passate le conosciamo attraverso la pittura: i disegni e le incisioni e l'arte ci mostrano sempre una natura idealizzata o, perlomeno, cambiata, per il fatto stesso che è dipinta o disegnata. La natura raffigurata in un quadro vive e vibra in modo assolutamente diverso della natura nella realtà.

La stessa spiacevole impressione si ha in teatro quando degli attori in costume, in uno scenario di costruzioni antiche, hanno come sfondo un cielo fatto con la cupola Fortuny, che dà l'illusione del vero cielo, con nubi in movimento e che cambiano di colore. La cupola Fortuny ed altri « inganni » scenici, non possono essere usati che per soggetti della vita moderna, ove gli attori sono vestiti come noi e che non sono in fondo dei veri spettacoli, ma piuttosto dei racconti narrati e declamati da diverse persone che accompagnano le parole con gesti e movimenti. Parlo naturalmente delle opere di cui il sog-

getto è tratto dalla vita moderna e non di quegli spettacoli modernizzanti e « snobs » ove si vedono per esempio, dei personaggi di Shakespeare vestiti in « smoking » o in abito da passeggio.

Già da parecchio tempo l'influenza del modernismo si fa sentire in teatro. Diversi registi, influenzati dall'arte moderna, hanno creduto loro dovere di « rinnovare » il teatro, vedendo che si « rinnovava » la pittura, la scultura, l'architettura, la musica e la letteratura. Molti di quei signori hanno pensato (come del resto hanno pensato i pittori, gli scultori, gli architetti, i musicisti e gli scrittori moderni per le loro arti rispettive), che rovesciando tutte le concezioni tradizionali e facendo quello che prima si sarebbe stigmatizzato d'assurdo e che oggi non si osa più definire con tale parola, che facendo, dico, il contrario di quello che si faceva prima, essi avrebbero creato un « teatro nuovo ». Benchè il teatro non sia l'arte più elevata tra le arti, è pure una arte e bisogna avere del talento per occuparsene ed « ancora più per rinnovarlo ».

Gli spettacoli « modernisti » non hanno avuto che pochissimo successo presso il grande pubblico; e da principio i registi « snob » hanno dovuto limitarsi a mischiare degli elementi « modernisti » a degli spettacoli per il resto quasi normali; così, poco per volta, il pubblico si è abituato a bizzarrie ed assurdità in teatro. A questo proposito voglio descrivere uno spettacolo che vidi a Nuova York e che mi è rimasto nella memoria come un'esempio della massima stupidità che si è potuta creare sulla scena.

Un celebre regista, che aveva stimolato la realizzazione di questo spettacolo, aveva voluto creare una rappresentazione eccezionale, qualcosa di formidabile, insomma creare un « grande spettacolo ». Il soggetto era tratto dal Vecchio Testamento: naturalmente un Vecchio Testamento « rinnovato ». La musica con la

quale si era creduto di dover accompagnare l'azione sulla scena, apparteneva a quel genere di musica moderna che frammezza le cacofonie e le dissonanze ad una specie di « pot-pourri » di motivi noti. Questo « pot-pourri » si componeva di differenti melodie e motivi presi a dritta ed a manca; c'erano battute di Beethoven, un po' di Strawinski, poi qualche frammento di vecchie opere italiane, poi ancora del Beethoven, un po' di dissonanze e poi dei « tango », dei « jazz » e via di seguito. Tutto questo, suonato sul ritmo delle danze negre. La pazienza d'un pubblico normale tollera più facilmente questo genere di musica che una musica « moderna » al cento per cento. Questo genere di musica, più melodioso, è spesso usato negli spettacoli modernizzanti, non destinati unicamente agli « snobs » ed agli intellettuali, ma anche ad una più larga massa di spettatori. Come tendenze teatrali il grande regista si era ricordato di Meyerhold. Si vedevano sulla scena dei vecchi profeti saltare su tutt'una gamma di salti ed accompagnati nei loro sforzi da motivi di « tango ». Ammettiamo che l'effetto fosse perlomeno buffo. Però quello che più mi colpì quella sera, fu il pubblico, che assisteva impassibile a tutto questo oltraggio al buon senso. « Se noi continueremo in questo modo, pensai, temo che perderemo il buon senso e quel poco di logica che abbiamo potuto acquistare con sforzi che durano da millenni. Noi perderemo il nostro buon senso — pensai — e, questa volta, lo perderemo per davvero ». Poi continuai a riflettere tristemente sul fatto che « bisognerà ricominciare tutto da capo ».

Giorgio De Chirico

I disegni che pubblichiamo fanno parte delle venti litografie originali dell'Apocalisse di Giorgio De Chirico: un volume ormai famoso nell'editoria italiana, stampato dalla « Chimera » di Milano, nel 1941, con una introduzione di Massimo Bontempelli. L'arte di De Chirico, i cui apprezzamenti sono riconosciuti in tutto il mondo, ritrova nell'Apocalisse, il suo grande respiro ed il suo segno potente.