

Diceva Pirandello che una commedia bisogna pensarla per un anno e poi scriverla in una settimana.

Ho cominciato a pensare *Nostra Dea* nell'estate del '22, svegliandomi una notte, in una piccola pensione ai piedi del Semmering, con quello spunto in testa; tornato a Roma ci pensavo ancora, provai a buttar giù le prime scene, ma subito abbandonai l'idea: le tante e complicate possibilità che lo spunto avrebbe dovuto suscitare, volevo innestarle sul corso d'un intrico che per sé fosse invece il più semplice e comune possibile (ho sempre avuto fastidio e paura dell'*antefatto* e quasi sempre sono riuscito a farne senza, o ridurlo al minimo), e non lo trovavo. Non ci pensai più. Mi venne in quel tempo, e non era la prima né fu l'ultima, una crisi d'antipatia al teatro, a ogni teatro, a tutto il teatro. Ero certo che mai più avrei scritto una commedia. La mia resipiscenza e la nascita di *Nostra Dea* sono strettamente legate alla creazione del «Teatro degli Undici» in Roma.

Ne ebbero l'idea fin dai primi mesi del '24, e subito ne gettarono le fondamenta pratiche, Stefano Landi e Orio Vergani. Il teatrino ebbe vita brevissima e feconda e molto importante; oggi pochi lo ricordano, e in confuso: è buona l'occasione di fermarne qui chiara la memoria.

Stefano e Orio insieme con altri nove (o dieci?) fondammo nel settembre di quell'anno la compagnia degli Undici, con un capitale di cinquantacinquemila lire. Si prese in affitto il teatrino di via Odescalchi che Vittorio Podrecca abbandonava per portare in giro nel mondo le sue gloriose marionette; fu affidata a Virgilio Marchi architetto la direzione dei lavori di riadattamento della sala e del palcoscenico.

Chiedemmo timidamente consigli e aiuto a Pirandello; il quale si buttò a tutt'uomo nell'avventura, preparò un vario e ricco repertorio, incitò più d'uno (soprattutto giovani) a pre-

parare copioni, scelse la compagnia e fu il regista (allora si diceva burocraticamente direttore) di tutte le rappresentazioni. Furono, tra l'aprile e il giugno del '25, sei spettacoli di prosa (oltre i « giovedì » dedicati a commedie musicali e balletti): sei creazioni sceniche tra le più armoniose, ariose, perfette, che la nostra generazione ricordi.

Ero degli Undici (altri asseriva fossero dodici, né la cosa fu mai appurata) e Pirandello m'invitò a scrivere una commedia per il nostro repertorio. Per un po' riuscii a esimermi, ma un giorno m'accadde di raccontargli quella mia abbandonata idea; gli piacque; fu tanto ardente e imperioso nell'incitarmi a riprenderla, che promisi, e, passato qualche altro mese, la notte tra il '24 e il '25 dopo aver salutato il nuovo anno mi misi a scrivere. Mi resi conto che da parecchio tempo dovevo senz'essermene accorto aver pensato spesso alla abbandonata; non uscii più di casa altro che la mattina del 16 di gennaio col copione sotto il braccio. (La mia misoteatria frequentando quegli amici era scomparsa).

La compagnia già da tempo stava provando, sul gelidissimo palcoscenico del piccolo teatro Metastasio (ora distrutto), *Gli Dei della Montagna* di Dunsany, *la Sagra del Signore della Nave* di Pirandello, *Il Calzolaio di Messina* di De Stefani: lavori che non richiedevano prima attrice. Avuta *Nostra Dea*, ci si mise alla ricerca della protagonista. Fummo fortunati. Nella « Illustrazione Italiana » s'era letto un articolo di Marco Praga con gran lodi per una giovane esordiente della compagnia Talli che aveva avuto un personalissimo successo nella parte di Mascia del *Gabbiano* di Čechov da lei creata in grande stile: Marta Abba. Un animo ci disse che quella era l'indicazione giusta. Guido Salvini (che iniziava tra gli Undici la sua carriera teatrale) andò a Milano, sentì la Abba e senz'altro la scritturò come prima attrice. Le mandammo il copione di *Nostra Dea*. Qualche settimana dopo, esaurito a Bologna il suo impegno con Talli, Marta Abba arrivò a Roma al Metastasio ove ansiosi la aspettavamo. Iniziammo subito la prima prova; gli altri attori avevano le parti in mano, lei sapeva già la sua a memoria. « L'avevo profondamente studiata » racconta nei suoi ricordi scritti dieci anni più tardi « e ora nella mia cameretta saggiavo battuta per battuta la mia voce in tutti i toni per trovarne i disparatissimi accenti e i diversi ritmi da imprimere a ogni scena e rendere così le innumerevoli sfaccettature della protagonista che cambia animo cambiando vestito. E spontaneamente con gli accenti e coi ritmi mi nascevano i gesti e i movimenti ». Quella

prima prova fu memorabile. C'era in tutte quelle dieci o dodici persone lì radunate una aspettazione quasi paurosa. Credo che anche a Pirandello e a Stefano battesse più forte il cuore. Avevamo puntato sopra una carta ignota, la carta per qualche minuto era ancora coperta, stava per voltarsi. Invece Marta Abba era tranquilla come una costellazione.

Alle prime battute, Pirandello e io di colpo ci voltammo l'uno all'altro e ci scambiammo un'occhiata di meraviglia. Ma alla fine della prima scena – quando Dea fatta d'improvviso vivace per l'abito ardito che la cameriera fingeva d'indossarle, si scrollò tutta, lampeggiò, pronunciando « sí mi sta bene » creò un vortice, da una lontananza prenatale in meno d'un attimo conquistò la terza dimensione entrando in pieno nella prima delle sue incarnazioni – nacque intorno un gran mormorio e Pirandello non seppe trattenersi dal prorompere per dire a lei subito tutta la sua la nostra contentezza.

La fine dell'inverno e la prima primavera furono di lavoro accanito per Pirandello e i comici che dalla mattina alla sera mandavano ora innanzi le prove di quattro lavori; e per Stefano e Vergani e Salvini che lottavano contro difficoltà senza fine per l'arredamento e l'attrezzatura del teatro. Intanto l'attesa del pubblico si faceva spasmodica. La politica non aveva ancora invaso e rattappito tutti i tessuti della nostra vita, e i quotidiani per settimane e mesi gareggiarono d'interviste indiscrezioni discussioni rivelazioni. La sera del 2 di aprile l'inaugurazione – con *la Sagra* e *gli Dei della Montagna* – riuscì ancor più che un successo una festa piena di lume e di gioia. Marta Abba e Dea non apparirono che al terzo spettacolo, la sera del 22 aprile. Lascio a lei la parola: « Fu un trionfo. Un trionfo per Bontempelli, per Luigi Pirandello, per il Teatro e per me. Piangevo di consolazione e di beatitudine. Mai più, dopo, ebbi una così piena e pura gioia ». Anche il successo di stampa fu pieno; tutti i critici furono concordi nell'esaltare la nuova grande attrice donata d'improvviso dagli Undici al Teatro italiano.

La commedia si replicò per venticinque sere. Anche la regia di Pirandello aveva fatto miracoli. Era riuscita a creare la più armoniosa unità tra gli aspetti burleschi e le radici tragiche del testo, lavorandosi a tutto tondo i personaggi tutti uno per uno; e uno per uno gli attori tutti, Picasso, Biliotti, Olivieri, Cervi, Gina Graziosi, Lia Di Lorenzo, Maria Morino (sono afflittissimo di non ricordare e non aver trovato i nomi degli altri) s'impegnarono a fondo e recitarono come una matura orchestra in mano d'un maestro perfetto.

La commedia è stampata qui come fu recitata allora e come desidero sia recitata ogniqualvolta qualcuno vorrà riprenderla. Ma nel copione che presentai agli Undici il primo atto aveva un finale che solo dopo parecchie prove abbiamo felicemente soppresso. Alle parole « cara carissima virgola » Vulcano continuava a dettare la lettera, fino a una nuova vestizione e trasformazione di Dea. All'Odescalchi provammo per più d'una settimana con quel finale, e non si riusciva mai a farlo montare a sufficienza. Finalmente Pirandello s'avvide che la colpa era del testo, della sua imperfetta necessità: si poteva benissimo farne senza, e chiudere placidamente su quella « virgola ». Lo riferisco qui, quel finale, quale già in altra edizione è stato stampato (e anche eseguito nella ripresa fatta dalla Pavlova, e in alcune delle traduzioni che furono recitate all'estero).

VULCANO Così: « Cara carissima » virgola. (*Mentre egli detta, Dea scrive e ripete, mormorando e tubando, sillabe e parole*). « Mi conosci appena e mi pare che tu mi sia amica da tanti anni. Mi sento tanto sola in questa città dove non ho veri amici... » e io che cosa sono? « e tanto meno amiche. Ti voglio tanto bene: mi pare di sentire che anche tu me ne vorrai... »

LA CONTESSA ORSA Sí così va bene.

DEA Tanto bene.

VULCANO Grazie. « Vuoi farmi un grande grande piacere? credo non ti debba dar noia, anzi... »

LA CONTESSA ORSA No, l'« anzi » non ci va.

VULCANO Via l'« anzi ». Avanti. « Se non hai impegni... »

LA CONTESSA ORSA Per carità. Dea deve sapere già che non ho impegni. Se no lui ci si attacca. Dovrebbe scrivere come se avessimo combinato la cosa.

VULCANO E allora Orso s'adombra; e poi, glielo avreste già detto.

LA CONTESSA ORSA È vero. Ma dev'essere scritto in modo preciso, e in termini che io non abbia nessuna maniera di rifiutarmi. Capite?

VULCANO Bisogna studiarla bene. Fatemi rileggere.

DONNA FIORA (*d'improvviso, rimanendo di là*) Signora Dea, un momento, per piacere.

DEA (*a Donna Fiora*) Sí cara. (*Si alza; ai due*) Pensate la frase, io torno subito a scriverla. (*S'avvia*).

VULCANO (*subito*) No, no!

DEA (*a mezza strada, si volge a lui sorridendo*) Ma che impaziente! subito torno. Eccomi, donna Fiora. (*Raggiunge lo spogliatoio*).

VULCANO (*s'è alzato*) No, perdonate signora Dea... (*è inquieto, fa per tagliarle la strada*).

Tutto il rimanente della scena è un crescendo di rapidità e d'inquietudine.

LA CONTESSA ORSA (*a Vulcano*) Ma lasciatela andare, torna subito. Badate a me. (*Agita la lettera*).

DONNA FIORA (*invasata*) Qui, qui...

Dea è nello spogliatoio. Orsa rilegge a mezza voce la lettera. Vulcano è inquietissimo: Orsa lo trattiene per un braccio.

LA CONTESSA ORSA (*sempre trattenendolo, con gli occhi sulla lettera*) Ecco, ci vuole: « poiché mi hai detto... » No... un momento. (*La rilegge, a poco a poco crescendo di tono*).

Intanto Vulcano s'è svincolato da Orsa.

DONNA FIORA (*di là, sollevando il mantello bianco, declama, mentre Vulcano in piedi tende l'orecchio alle sue parole, e Dea sorride con tranquillità*) È un'architettura, una colonna romana; una cosa veramente imperatoria!

Parlando, Donna Fiora ha indossato e accomodato statuarialmente il mantello bianco su Dea; è lungo fino ai piedi, ha un cappuccio che s'aggira ad avvolgere il capo.

VULCANO (*tra sé*) È fatta. (*A Dea imperiosamente*) Signora Dea, non torni di qua, non torni di qua.

LA CONTESSA ORSA (*stava rileggendo, quasi ad alta voce: alza il capo, e s'agita vedendo che Vulcano non le dà retta*) Ma che vi piglia? State a sentire.

VULCANO Qua la lettera, a me, state zitta. (*Le prende la lettera*).

DONNA FIORA (*a Dea*) Ma si guardi! (*Colloca Dea di fronte allo specchio*) Agrippina! è Agrippina! (*È folle d'entusiasmo*).

Dea fa qualche passo, rimanendo di là, ancora senza mostrare il volto al pubblico.

VULCANO Agrippina!

LA CONTESSA ORSA (*a Vulcano, allibita e scema*) Agrippina?

DEA (*fa un passo entrando nella stanza, eretta e statuarialmente, con volto chiuso e severo: alferiana*) Agrippina!

VULCANO (*sempre con la lettera in mano, s'abbatte in una poltrona*) Buona notte!

In questo modo finiva il primo atto.

La scena riusciva divertente, ma ne accolsi con piacere la soppressione che creava una più stretta continuità tra il primo e il secondo atto, lasciando al solo terzo le trasformazioni meno intime e più avventanti.

In quello stesso anno '25 *Nostra Dea* fu recitata anche (il 9 novembre) all'Olympia di Milano da Tatiana Pavlova, che la studiò a lungo con amore (ma non volle mai dar retta alle mie spiegazioni) e vi profuse una messa in scena eccessivamente ricca; il regista, Strenkowski, non ne aveva capito la misura né previsto i pericoli; strafece; soprattutto essi si studiarono, più che di capire la commedia, di fare a ogni costo qualcosa di diverso da quanto avevano fatto Pirandello e i suoi. Invece di presentare l'azione come una vicenda naturale (e allora ai momenti voluti può davvero risultare e avvalorarsi lo stupore del miracolo) vollero, nonostante le mie supplicazioni, che ogni gesto e ogni intonazione riuscissero strabilianti, che vi si sentissero non so quali simboli e sottintesi metafisici, e il tutto ne riuscì incredibilmente appesantito, col risultato che la commedia piacque a Milano quanto era piaciuta a Roma nella interpretazione spontanea e in certo modo tradizionale del vecchio teatro comico.

Ho insistito su questo episodio e sul contrasto tra le due formule, per mettere in guardia futuri registi che fossero tentati di filosofeggiare a spese di Dea di Vulcano di Marcolfo e dell'autore. Lo stesso insegnamento (ma non c'era bisogno di esperienze, la cosa era intuitiva) si può ricavare dal divario tra due interpretazioni che la commedia ebbe all'estero due anni dopo. A Varsavia, nel febbraio del '27, Maria Potocka, attrice eccellente, recitò la traduzione polacca di Sofia Chrzanowska come un grottesco pieno di sottintesi e doppi fondi, e non piacque. Per contro nel giugno di quello stesso anno a Praga la grande Krombaurova per mettere in scena la traduzione ceca di Venceslao Jirina chiamò come regista Guido Salvini, il quale seppe portare gli attori a una recitazione accesa insieme e spontanea, all'italiana, che piacque oltremodo.

La commedia (tradotta in castigliano da Vilaregut) era stata rappresentata con buon successo anche a Madrid, da Margarita Xirgu, fin dal dicembre del '26. Nel marzo del '33 Piri Peéry la rappresentò in ungherese nella traduzione di Bela E. Fray, regia di Anton Nemeth, al Teatro da Camera di Budapest, con grande sconcertamento del pubblico. Invece lieto successo ebbe la commedia nel '42, tradotta in rumeno allo Studio del Teatro Nazionale di Bucarest. In Italia, dopo il 1925 suo anno di nascita, non fu ripresa mai più.

Avvertenze per la rappresentazione (L'equivoco che può nascere intorno ai due modi antitetici di interpretare questa

commedia [quelli cui ho accennato ricordando le due interpretazioni ch'essa ebbe in Italia nel '25] mi suggeriscono di aggiungere qui qualche osservazione intorno al modo di messa in scena che solo corrisponde alle intenzioni con le quali l'ho scritta).

Carattere generale Essa non va ridotta né a dramma filosofico né a balletto. Come già ho accennato, tutta la messa in scena (scenari e interpretazione) deve scorrere chiara, naturale, *innocente*; e, negli atti primo e terzo, rapida e quasi gioiosa (patetica con discrezione nel secondo e nel quarto). Giocarla come una vera e propria commedia d'intreccio comico, in una atmosfera gradevole e soleggiata, è il solo mezzo di farne risaltare certi sensi e accettare l'aura di paradosso. In questo genere di espressione artistica è necessario saper dire le cose più sorprendenti e inattuali con piglio semplice e ingenuo. Sarebbe grave errore darle, con scenari morbosi o con una dizione allucinata, colori di mistero o di inverosimile fiaba.

Luce Ogni cambiamento di luce deve essere sobrio. Al primo atto, la prima scena deve svolgersi in una luce pallida: poi, con la prima parola che Dea pronuncia appena indossato il *tailleur* (« Sì mi sta bene... »), gran luce di sole invada la scena: mutamento realisticamente giustificato dal fatto che — come è detto nella didascalia — Anna spalanca d'un tratto le imposte. Poco più tardi sarà bene diminuirla *insensibilmente* (senza che il pubblico abbia ad avvertirlo) così da arrivare a una luce dolce e lievemente azzurrina quando Dea si mostrerà con la *princesse* color gola-di-tortora. Tale luce rimarrà immutata fino alla fine dell'atto. — Al secondo, luce chiara ma discreta da principio; si attenerà alquanto (come per sopravvenire del crepuscolo) quando Dea e Marcolfo rimangono soli; e quel che rimane di luce si concentrerà su loro, mentre il rimanente della scena sarà divenuto un grande abisso d'ombra. — Al terzo la fantasia del regista può sbrigliarsi: atmosfera carnavalesca. — Nel quarto luce scialba: gli ultimi suoni prima che si chiuda il sipario (passi di Dea verso il divano) nel buio perfetto.

Musiche di danza nel terzo atto Queste musiche (cfr. pp. 152-59) vanno strumentate per orchestra sinfonica con aggiunta di un saxofono e qualche percussione da jazz, in modo da dar loro sapore jazzistico pur senza essere jazz vero e proprio.

Personaggi DEA: tutti i suoi mutamenti di voce sono determinati dal testo. Le prime parole (tutto il dialogo con Nina e parte di quello con Anna, fino alla vestizione), e così le ultimissime della commedia, siano sillabate con la voce che po-

Luca
per Marcolfo

trebbe immaginarsi a un manichino, ma con in più un che d'infantile, e guardarsi bene dal cadere nel legnoso e mario-nettistico. — Appena in *tailleur*, il «Sí mi sta bene» sia uno squillo di tromba. — Nell'atto secondo l'attrice avrà cura che la mollezza e dolcezza del personaggio grigio-gola-di-tortora pur le permetta d'arrivare a qualche nota di seduzione e di compiacimento, per ottenere un effetto di spavento quando Marcolfo commette l'errore di coprir Dea con uno scialle cinereo e tutt'a un tratto la voce di lei si fa lontana, quasi da un'altra dimensione. E dopo lo sforzo per dire «io, io» (cioè per crearsi una personalità) l'ultima battuta dell'atto («non vuol dir niente») sarà pronunciata con un che di duro, quasi cattivo, definitivo, morto. — Si raccomanda un'estrema sveltezza in tutti i mutamenti d'abito; raccomandazione rivolta soprattutto alla sarta che dovrà tener presente tale necessità nella confezione d'ognuno dei vestiti di Dea.

VULCANO Disinvolto, superiore, talvolta misterioso (per esempio nel primo atto alla rivelazione che Anna gli fa intorno al miracolo di Dea). Nel monologo del quarto atto potrà far traboccare tutto il tragico e il lirico che nella sua anima sono stati fino a quel punto compressi sotto il «contegnò». — Singolare attenzione dovrà porre l'attore nello studiare l'ultima battuta del primo atto, perché essa nella sua scarsità possa assumere carattere di «finale». Quella scena a tre sembri quasi tenera e idillica. Vulcano deve ricordare che il giorno prima aveva conosciuto Dea vestita di color tenero in casa della contessa Orsa, e, com'egli ha confessato ad Anna, gli era «piaciuta infinitamente». Ritrovatala oggi in *tailleur* e tutta vivace, gli era piaciuta assai meno: la complementare di Vulcano, molto intelligente e virile, è una donna tenera, non questa donna-terremoto: la quale invece è la vera complementare di Marcolfo, che infatti ama Dea quale l'ha veduta nel bar. Ma ora Vulcano sa che Dea non esiste; cominciando a dettare, dopo le parole «cara carissima», si ferma un istante, dà un ultimo sguardo di ammirazione a questa, poi quasi rassegnandosi ad abbandonarla dice ancora «virgola», e il sipario si chiude.

MARCOLFO Molto comico nel primo atto e nella prima parte del secondo, invasato di malinconia (nata dalla sua intelligenza, che nemmeno dapprima deve apparire del tutto soffocata dalla timidezza) alle parole «Se tutto quello che le piace le piace come questo tè... ecc.». Qui comincia il dialogo della impotenza sentimentale e morale, che è l'elemento più impor-

tante di tutto il dramma. Attenti, che questo dialogo riuscirà prolisso se Marcolfo non trae partito dai punti che gli permettono di rialzare e riscaldare il tono (cioè nei due momenti nei quali *senza guardare* Dea-tortora, egli evoca la visione che di lei ebbe quand'era in *tailleur*).

Altre parti DONNA FIORA è in pieno comica, rumorosamente fanatica, alquanto dialettale. — ANNA sia molto corretta; senza età: attenta e insieme lontana; incapace di meraviglia; astratta dal mondo. — IL DOTTORE: comico contenuto e serio; il suo fanatismo è professorale nel primo atto, risentito nel secondo, trionfale nel terzo.

(*Finale del primo atto* Ho già detto com'io preferisca il finale ridotto a quello che ho riportato in nota, con la trasformazione di Dea in personaggio classico. Ma se un giorno qualche compagnia, per *condizioni particolarissime*, volesse saggiare una rappresentazione con il ripristino della scena finale primitiva, occorrerà avere alcune avvertenze. Quel finale dovrà essere recitato tutto molto velocemente. La scena idillica dei tre tutt'a un tratto alla chiamata di Donna Fiora è scossa da un soffio d'inquietudine, che va crescendo e spinge il tutto a un massimo di rapidità. Si richiede molto allo spettatore, pretendendo che accetti tale estrema deduzione dalla paradossale premessa; occorre dunque fargliela accettare di sorpresa, e che il sipario si chiuda prima che lui abbia avuto il tempo di riprendersi. La trasformazione di Dea in Agrippina gli appare come in un lampo, e subito scompare; il gioco di prestigio deve essere aiutato dal recitare serrato e trascinante e comico al possibile degli altri, che qui assumeranno le voci e gli atteggiamenti che avrebbero in un finale d'atto di «commedia brillante». Attenti, che il centro visuale della scena è meno l'apparizione di Agrippina che non il comico disperato abbandono di Vulcano quando si getta in una poltrona esclamando «Buona notte!»).