

All'«Argentina». *Esca* di Victor Hugo (Trad. di Guelfo Civinini)

Del libro drammatico, che forma la quarta parte del volume *Les quatre vents de l'esprit*, Victor Hugo, in un abbozzo di prefazione al suo *Théâtre en liberté*, aveva escluso fermamente che si potesse rappresentare questa *Esca*, che, sotto il titolo di *Marchesa Zabeth* – che è veramente quello del second'atto (il primo s'intitola *Lison*) – qualche sera fa è stata data al Teatro Stabile, nell'ottima traduzione di Guelfo Civinini. Egli l'aveva scritta per quel «*théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit*».

Ora, a me pare che non solo l'*Esca* e gli altri drammi che fan parte del *Théâtre en liberté* siano fatti per codesto teatro ideale; ma tutta in fondo l'opera drammatica del grande poeta si rivolga a spettatori che non sono i soliti, voglia vivere su scene ben differenti da quelle del suo tempo e pur da quelle del nostro. Non pensava così, egli che al teatro consacrava un periodo della sua maggiore attività letteraria, chiuso dalla catastrofe dei *Burgraves*: aveva ben distinto ciò che doveva esser letto, da ciò che doveva esser rappresentato; e mentre con quell'intendimento scriveva il *Théâtre en liberté* e l'ultima parte dei *Quatre vents de l'esprit*, con questo componeva *Hernani*, *Marion Delorme*, *Le roi s'amuse*, fino ai *Burgraves*, caduti nel 1843.

Di questi suoi drammi, il maggior difetto, riconosciuto unanimemente dai critici, consiste nella formula aprioristica, secondo la quale egli foggia i personaggi, riunendo in ognuno d'essi due elementi contraddittori. Così Cromwell è «*une sorte de Tibère Dandin*»: *Hernani*, un bandito pieno d'onore; *Marion Delorme*, una cortigiana che ama; *Triboulet*, l'anima più pura nel corpo più miserabile; *Lucrece Borgia*, un mostro dal sentimento materno.

Un altro difetto grandissimo de' drammi che aveva scritto per il teatro, sta nell'aver egli dato ad ogni personaggio principale l'anima

sua – contrariamente a quanto aveva fatto Shakespeare, dal quale pur mostrava di derivare.

Né l'una né l'altra di queste gravi mende, facilmente riscontrabili in tutti i suoi drammi rappresentati, mi pare di scorgere nell'*Esca*: forse qui il poeta, meno preoccupato e più libero, oggettivò meglio la visione del suo spirito; non volendo agire direttamente su gli spettatori, lasciò che le figure si delineassero più serenamente, che l'azione procedesse con maggiore semplicità.

Ricordiamo brevemente la trama dell'*Esca*. Nel prim'atto siamo nel bosco che circonda la povera capanna di *Lison*. Essa sta per sposare *Haron*, che l'ama, buon uomo, che il lavoro ha reso un po' rozzo, e ch'ella non ama. Ma lo sposerà, per uscire da quella sua vita miserissima d'orfana. Aveva sognato altro; ma... i sogni son sogni! Invece, i sogni cominciano ad avere per lei l'apparenza della realtà, poiché il duca *Gallus*, che, nascosto nel bosco, ha udito e interpretato i sospiri di lei, le offre – giusto come il Prince Charmant dei racconti di Perrault – la ricchezza e la gioia, a patto ch'ella sia sua. E comincia ad allettarla, con un vezzo di brillanti e con una collana di perle. E mentre *Lison* tituba, egli le fa dolce violenza e la spinge nella vettura di lusso che aspetta nel bosco, e che parte subito per Parigi, dove ella sarà oramai la marchesa *Zabeth*. Intanto quel povero uomo di *Haron*, lontano le mille miglia dall'immaginarsi quel tiro, se ne viene, con accompagnamento di strumenti campestri, a prender la sua *futura*, che non c'è più.

Second'atto: a Parigi. La marchesa *Zabeth* ha già divorato qualche milione a *Gallus*, che è contentissimo. Con le donne, egli dice, non bisogna mai far conti. *Zabeth* è circondata e corteggiata da una folla di giovani signori; ma ella indovina il loro disprezzo per lei, afferma, anzi, qualche parola che le rivela nettamente il conto in cui è tenuta; e allora tutta l'amarezza del suo cuore di donna, che ha avuto la ricchezza ma non la felicità, il piacere ma non l'amore, l'ossequio apparente ma non la stima, trabocca nel suo ultimo colloquio con *Gallus*, nel quale ella lo maledice, per avergli dato quel tutto che la rende infelice, per averle levato quel nulla che avrebbe potuto fare la sua felicità.

- Ma, almeno - ella insiste - mi aveste amato! Vi avrei amato! Ma niente, niente! Avete reso la mia vita arida e miserabile. Avete ucciso

l'anima in me! - E si dà la morte, bevendo il veleno contenuto nella gemma d'un anello, mentre *Gallus* le si precipita a' piedi, singhiozzando: «Je t'adorais».

Le due figure di *Zabeth* e di *Gallus* son vive e intere nella loro realtà ideale, e s'impongono a noi: - la donna che sogna il piacere, quando ha l'amore, e quando ottiene il piacere, rimpiange l'amore perduto; l'uomo, che, schiavo de' suoi pregiudizi di casta, non vuol vedere nella donna se non un trastullo, e soffoca il sentimento che gli divampa in cuore, con una logica tutta cerebrale. Dall'urto di questi due caratteri, anzi dal loro trovarsi insieme, scoppia la tragedia; la quale Victor Hugo circonda forse un po' troppo d'elementi decorativi, dimentica anzi talvolta, per indugiarsi in un dialogo che non ha valore scenico, ma letterario. Tale è quello tra *Gallus* e *Gunicl* al principio del secondo atto.

A questo, si deve forse il senso di stanchezza che prese in qualche punto gli spettatori; qui, forse, bisognava, con più coraggiosa mano, ridurre; mancò l'effetto in qualche particolare, non nell'insieme: perché se è vero che il dramma di Victor Hugo non lo si possa ascoltare o giudicare con gli stessi criteri co' quali s'ascolta o si giudica qualunque altro dramma (e non vorremmo noi concedere a lui quello che ad Eschilo e a Shakespeare, per altre ragioni?) non è men vero che, considerandolo da un punto di vista più alto, astraendo da certe contingenze proprie del teatro, ch'egli non vide; scorgendo la sua verità ideale più che quella strettamente reale, esso non suscita un'impressione fortissima nell'anima nostra, non ci avverta, col brivido che ci dà, della sua grandezza di prim'ordine.

Di tutto questo è stato consapevole Guelfo Civinini, tentando la traduzione dell'*Esca* per le scene del nostro Teatro Stabile. La qual traduzione ho già chiamato ottima, considerando in specie le grandissime difficoltà ch'egli ha dovuto superare, lottando a corpo a corpo col primo verseggiatore e col primo rimatore del mondo, per rendere fedelmente ed elegantemente nella lingua nostra, pur con la strettoia del martelliano a rime bacciate, l'alessandrino a coppie dell'originale francese.

Buona la decorazione scenica; buona l'interpretazione de' singoli attori; ottima da parte della signora Paoli, per la quale

quasi ogni interpretazione è una creazione, quasi ogni prova una vittoria.

Tito Marrone
(«La Vita Letteraria», Roma, 22 marzo 1907)