

centisti genovesi. Per questo i suoi bozzetti finiscono per parer quasi sempre dei « pastiches » sulla vecchia maniera e, passato ormai l'anno 1850, restano confinati in un limbo quasi anacronistico; non essendo quasi mai, il loro fraseggiare, intimamente romantico. E i suoi paesaggi precorsero, e probabilmente stimolarono quelli del Fontanesi; ma non è in essi la religione poetica della natura che è nel reggiano. Escluderemo dunque il Piccio dalla pittura viva dell'800? Sarebbe ingiusto, forse anche per le opere di cui s'è detto finora, dignitosamente cresciute sul margine estremo d'una grande civiltà; tanto più per certi ritratti degli anni tardi della sua vita. Egli vi in-

tese, finalmente, i fermenti di verità che andavan crescendo nell'arte del secolo; questi sentimenti, o presentimenti, castigarono la sua vena. L'attento spirito quasi hayeziano di certa sua ritrattistica giovanile rivive su un piano più moderno, più vero, e trema ad un tempo di un'intima, sottile poesia. Il Piccio vi dominava e filtrava l'abbandono romanticheggiante dei bozzetti, che portava piuttosto verso il sentimentalismo strafatto del Cremona; mentre un ritratto giustamente famoso come quello della Carminati Chisoli, di Brera, e altri affini, è la prefazione modesta, serena, delle immagini più trepidanti e solitarie del Ranzoni.

FRANCESCO ARCANGELI

## IL TEATRO

*Continua, sulle nostre scene, l'esibizione dei classici. Pare che nella mancanza, o carenza come dicono adesso le persone pulite, di testi contemporanei, i moderni attori e registi trovino in maggior copia motivi di attualità nelle parole dei poeti del passato: e, se son capaci di rilevare, e riproporre, quei motivi al pubblico, tanto meglio per tutti.*

*Il fuoco è stato aperto all'inizio dell'autunno, nel Festival Teatrale di Venezia, da artisti francesi, tedeschi, e se Dio vuole anche italiani. Per i francesi è apparso, sul palcoscenico della Fenice, l'attesissimo Jean Vilar, con l'ammiratissimo Gérard Philipe. Non si dice affatto che quella sede fosse la più adatta, come quadro e come pubblico, all'arte del Vilar: attore e regista il quale, dal suo diretto maestro Dullin a sua volta discepolo di Copeau, ha appreso soprattutto l'amore della essenzialità, della rinuncia non solo al fasto ma ad ogni allettamento scenografico, del ritorno allo splendido e sovrano isolamento della Parola; e si conoscono i successi, o addirittura i trionfi, che ha riportato tra folle anche se non soprattutto popolari, interpretando a cotesto modo, su un palco nudo, autori di tutti i calibri, classici e moderni. Alla Fenice egli ha rappresentato il Cid: e, anche con quel pubblico inamidato e ingoiellato, ha conseguito ammirabilmente*

*il suo scopo. Prima di tutto, dimostrando che Corneille non è, contro quanto si sente ripetere, un autore libresco, da leggersi, e non da rappresentarsi (se non forse nelle accademiche imbalsamazioni della Comédie-Française). Al contrario, a pochi autori la rappresentazione conviene quanto a lui: è sulla scena che le sfaccettature della sua prodigiosa casistica scoprono, di là dalle convenzioni d'una società secentesca, oh quanto diversa dalla nostra, la sua eterna umanità.*

*Umanità ideale, aspirazione a un mondo eroico: nel Cid, salva la fuggevole apparizione dell'odioso padre di Chimène, tutti i personaggi non fanno che gareggiare in nobiltà. Tragedia ottimistica, esemplare, edificante (e saremmo per dire, se non temessimo d'esser fraintesi, gesuitica); adesso vi hanno scoperto (e dove non li hanno scoperti?) anche i complessi freudiani: nel subcosciente di Chimène, che crede di fare il dover suo invocando con alte strida la condanna capitale dell'uomo adorato e disperatamente desiderato; e ancor più nella figura dell'Infanta la quale, innamorata a sua volta del Cid, « si soddisfa » nobilmente facendo sì che l'eroe, vittorioso sui Mori, vada finalmente a nozze ma con la sua rivale. Vilar ha messo in scena questo dramma di represso e perciò veemente amore rinunciando, come dicevamo, a ogni sussidio esteriore, eccetto lo splendore dei co-*

stumi. Tutti personaggi di grande allure, a tutto tondo, sopra un immutabile fondale nero: voci gradevolmente intonate, netta articolazione, tesori di virile e femminile psicologia via via enunciati nella cornice diamantina dei limpidissimi versi. E pubblico sospeso, come a una novità, agli incredibili e verissimi casi di questo Cid così favolosamente bravo a spacciare in quattro e quattr'otto i suoi nemici personali e le turbe dei Mori, di questa Chimène che insultandolo per cinque atti non fa se non gridargli il proprio amore, di questo saggio Re che tutto vede e prevede e intende e arrangia secondo equità; e via dicendo. Il Re era lo stesso Vilar: augusto e bonario, pieno di comprensione e di impero (il più bravo di tutti). Il Cid era Gérard Philipe: baldato e fulgidissimo, vivente incarnazione d'una giovinezza radiosa, e applaudito soprattutto nel racconto della sua vittoriosa battaglia (ossia là dove, con nostro personale disappunto, egli abbandonò i suoi accenti piani e suavi per quelli d'un'enfasi piuttosto retorica). Bene, o benissimo, gli altri, e non per modo di dire; successo non di convenzione, ma schietto.

Confesseremo tuttavia che ai gusti di quel pubblico lì, se non proprio ai nostri, è andato incontro anche più il Woyzeck di Büchner, inscenato dagli attori del Kammerspiele di Monaco nello stesso teatro. Già da un pezzo, sebbene con notevole ritardo, gli italiani hanno appreso chi sia Büchner, e il significato della sua singolarissima personalità, e la validità dell'arte sua, anche come anticipatrice di quello che circa un secolo appresso è stato chiamato l'espressionismo tedesco. Quanto a noi, non siamo riusciti a convincerci che questo suo suggestivo Woyzeck sia più che un geniale abbozzo (ed è veramente un allarmante sintomo dei tempi questo nostro vezzo, di accettare gli abbozzi di grandi e grandissimi artisti d'altre età, come opere compiute e perfette). Qui Büchner, sulla scheletrica traccia di venticinque brevissimi, accennati quadretti, ha suggerito la tragedia d'un minimo eroe: carne vivente al rango della più avvilita animalità, e dei suoi istinti elementari. Woyzeck è un miserabile soldato di mestiere, intento a tirar la carretta, trascinato al sentire i superiori e i borghesi che citano ipocritamente cose a lui inaccessibili quali « la morale » e « la virtù », e che a soddisfare i suoi impulsi più im-

mediati s'è contentato d'unirsi alla prima femmina incontrata per via; salvo ad accopparla come una bestia, il giorno in cui scopre che la barba lucida e i bottoni sfavillanti d'un tamburo maggiore gliel'hanno facilissimamente portata via. L'abbozzo, comunque lo si voglia giudicare dal punto di vista della poesia, è bastato al regista Hans Schweikart del teatro monacense e ai suoi attori; che l'hanno tradotto in concreta realtà scenica, con un'arte incisiva, accesa, prepotente, di supremi effetti. Forse non le è giovato il farle seguire la rappresentazione d'una modernissima commedia d'autore svizzero, Il matrimonio del Signor Mississippi, di Friederich Dürrenmatt; dove, riprendendo e calcando quei procedimenti scenici, e specie i più caricaturali e grotteschi, si è corso il rischio di svelarne la cifra.

A tutto ciò ha tenuto dietro lo spettacolo classico italiano, e cioè La locandiera inscenata da Luchino Visconti. Vituperato dalla stampa locale, esaltato o discusso o respinto dai critici che i giornali d'altre città avevano invitato a Venezia, lo spettacolo è senza dubbio di notevole classe; sarebbe bene che i facili stroncatori tenessero presente che il Visconti è tutto il contrario d'un regista da strapazzo; non è uno da trattarsi col tu. Il Visconti è uno dei pochissimi registi nostri i quali conoscano il teatro, abbiano delle idee, e sappiano tradurle con una coerenza, e insomma con uno stile. Un Goldoni realista, quale egli portando alle estreme conseguenze le affermazioni di tanta critica ha voluto offrircelo in quadri che parevano un compromesso tra un Longhi e un Morandi, non è cosa che possa piacere nemmeno a noi; e di certo Rina Morelli, che avrebbe dovuto essere Mirandolina, e Paolo Stoppa, che avrebbe dovuto essere Forlipopoli, furono in realtà ben diversi da quelli che la nota raffinatezza dell'arte loro ci avrebbe fatto attendere. Ma, lo ripetiamo, così essi come i loro interlocutori agirono sopra un piano ben diverso dal consueto: quello d'un esperimento meditato e rispettabile, anche se fallito.

Fallito, naturalmente, secondo il nostro gusto; ma non per quello del pubblico di Roma, dove lo spettacolo, trasportato ai primi di novembre all'Eliseo, lo ha affollato con una lunga serie di repliche. Meno numerose quelle delle due novità italiane:

Il romanzo dei giovani poveri di C. G. Viola, che poco innanzi la compagnia Ninchi-Villi-Tieri aveva fatto applaudire nello stesso teatro; e L'attesa dell'Angelo di G. Giannini, rappresentata con esito insignificante da Ruggeri al Quirino. La caratteristica vera di questo scorcio autunnale, che viceversa in gergo teatrale si chiama inizio di stagione, è stata nell'accoglimento fatto ad altri spettacoli di buona o ottima classe, quali a memoria d'uomo non se ne erano avuti, contemporaneamente, nella stessa città: Madre Coraggio e i suoi figli di Brecht nel piccolo ma rinnovato Teatro dei Satiri, Dialoghi delle Carmelitane di Bernanos al Teatro delle Arti, e Amleto al Valle.

Del primo ci è stata offerta non tanto una interpretazione ex novo quanto un trasporto di quella originale, dal « Berliner Ensemble ». E vogliamo dire che, rinunciando all'audacia d'offrire una visione sua propria dell'opera ormai famosa, il giovane regista Luciano Lucignani s'è contentato oltre che di ripeterne con fedeltà quasi integrale lo spregiudicato eloquio, di riprodurne la messinscena berlinese il più esattamente possibile. Madre Coraggio, come ormai tutti sanno anche per averne letto almeno la buona versione del Lieser-Fortini, è anch'essa (un po' sulle orme di quel Büchner che citavamo più sopra) la presentazione, in una serie di quadri violentemente schematici, d'una infima, animale-sca, frodata umanità. Nella figura d'una povera vivandiera al seguito di questo o quell'esercito, durante la guerra dei Trent'anni, Brecht ha inciso con tratti d'un'evidenza feroce l'illusione e lo strazio d'una femmina ridotta agli istinti elementari: a un tempo ingenua e furba, interessata e generosa; belluamente riassunta nel solo scopo d'assicurare la fisica esistenza ai suoi tre figli, avuti da tre fra i tanti uomini coi quali s'è andata via via accoppiando; e convinta di non poterlo fare se non vivendo ai margini della guerra, sua sola fonte possibile di nutrimento; della guerra che invece le porta via, uno per uno, tutti e tre quei suoi figli. Affermiamo che quando, nel piccolo e vivido mondo ad essa circostante, la caricatura dei vari tipi, e dei loro discorsi non denuncia gl'intenti troppo sforzatamente programmatici e propagandistici del loro comunista autore, il dramma di Madre Coraggio apparve indub-

biamente genuino: anche in grazia della applaudita esecuzione di Cesarina Gheraldi sua protagonista, e dei suoi bravi compagni, fra i quali tutti va ricordato almeno Sergio Tòfano nella sagoma, grottesca fino all'assurdo, d'un pastore protestante.

Successo, a tutt'oggi, non certo minore quello delle Carmelitane: e, per gli scettici, tanto più stupefacente in quanto il suo argomento, la sua struttura, il suo titolo, non sembravano i meglio atti ad allettare il pubblico che solitamente frequenta i nostri teatri. In verità, come annuncia appunto quel titolo, non si tratta d'un dramma ma di « dialoghi »: pensate un po', fra suore. Era stata una novità di questi ultimi anni assistere ad opere sceniche (La prima legione, Il sacro esperimento...) aventi come eroi tutti o quasi tutti preti (anzi gesuiti): ma in fondo non ci si era troppo meravigliati ascoltando, da costoro, propositi e dibattiti di elevata spiritualità. Ma per commedie affidate a tutte monache, il pensiero dei vecchi spettatori non riusciva a risalire oltre le stralunate consorelle della Suor Beatrice d'un Maeterlinck; o oltre le monachelle ahimè quanto domestiche e piccoloborghesi della Canzone della culla d'un Martinez Sierra. Assistere per tre ore e passa alle dispute che, in un « interno » di esaltata e tuttavia fedele realtà (un monastero del Carmelo), e sopra uno sfondo di catastrofici eventi storici (la Rivoluzione Francese), Bernanos fa svolgere sui temi più augusti e solenni (la paura della Morte, e il trionfo della Grazia che la vince) non è cosa che in teatro capita tutti i giorni. Conveniamo che questo vasto successo è un fenomeno (eccezionale, ma non tanto) atto a confortare l'ottimismo di chi ha sempre sperato e creduto nella possibilità di tirar su anche il pubblico dei giorni nostri, a respirare la rarefatta atmosfera delle cime. Naturalmente bisogna che un invito del genere gli sia proposto con parole di suprema vibrazione: come queste, sovente altissime, di Bernanos. E che a trasmettere un tale messaggio si trovino attori e, in questo caso attrici — ricordiamo Evi Maltagliati la priora mistica, e Ave Ninchi la priora sennata — come queste raffinatamente concertate da Orazio Costa alle Arti.

Ma abbiamo nominato, come ultima fra le novità dell'autunno, l'Amleto di Shakespeare. E diciamo novità a ragion veduta: chè fino ad oggi, sui teatri nostri, l'Amleto

di Shakespeare nella sua integrità, e cioè con tutte le sue scene, e tutti i suoi personaggi, e il loro scoppiante, irrefrenabile, strabocchevole eloquio, non s'era ancora avuto mai. La vasta fatica di presentarne, non già come s'è scritto a torto una interpretazione « moderna »; ma la sua prima trasmissione, almeno intenzionalmente, fedele, non poteva essere intrapresa se non da una umile temerità giovanile, sposata a un perduto amore: come è accaduto a Vittorio Gassmann, regista e protagonista, in strettissima unione con Luigi Squarzina, traduttore e assiduo collaboratore alla regia. Ne è risultato uno spettacolo di essen-

ziale omogeneità: colorita, accesa, avvincente ricreazione d'un mondo, con tutti i suoi personaggi (ne loderemo almeno la Zareschi Regina, il Cavaliere Polonio, il D'Angelo Orazio; ma benissimo fusi e manovrati anche gli altri). E con al centro la individuale, interiore, sofferta, repressa e straripante passione d'Amleto: a cui Vittorio Gassmann ha dato accenti e grida d'una lirica autenticità, quale fino ad oggi non avevamo conosciuto mai, da nessun altro attore. Se n'è accorta anche la folla, che ogni sera gremisce il Valle.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

L'autunno nel calendario della musica è come un'appendice della tarda estate che in esso prolunga il suo carattere di stagione particolare: festival dichiarati o vestiti d'altre spoglie, cartelloni speciali sotto l'uno o l'altro titolo iniziano e concludono, tra il settembre e il novembre, la loro breve vita qua e là per l'Italia. Tradizionali sono ormai da considerarsi per questo tempo dell'anno la *Sagra Musicale Umbra* e il *Teatro delle Novità* di Bergamo. E in quanto tali, forti del loro diritto d'anzianità, vogliono anche essere le prime ricordate, nonostante che passare dall'una all'altra equivarrà esattamente al noto saltar di palo in frasca.

Cercando una parentela spirituale alla *Sagra Umbra* non vedremo di meglio che additare il *Maggio Fiorentino*, specie nelle sue ultime manifestazioni; non per nulla Francesco Siciliani è l'anima dell'una come dell'altra manifestazione. L'intento aristocratico e culturale è il medesimo e si potrebbe anche pensare che Perugia abbia servito a rettificare l'attuale orientamento di Firenze. Non è troppo arrischiato presumere, ad esempio, che la *Didone* di Cavalli e l'*Orfeo* di Haydn non sarebbero apparse sulle scene fiorentine se a Perugia, ogni anno, non si fosse continuato a trarre musiche dai depositi silenziosi delle biblioteche e degli archivi di chiese. Ma per

ora quest'ultima constatazione non ha niente di negativo riguardo alla *Sagra*. E lo vedremo subito.

Nel quadro più ristretto offerto dalla sua ultima edizione, le serate più interessanti, a parte quella inaugurale, sono state la bruckneriana del 29 settembre e la precedente del 23, costituita da musiche del tutto dimenticate del nostro '600. Ma mentre per il concerto dedicato a Bruckner (*IX Sinfonia* e *Te Deum*) fu fattore determinante del successo la magistrale interpretazione con cui Karajan seppe rendere persuasivo o per lo meno intelligibile il misticismo facondo e nubiloso di quell'esponente dell'epilogo del romanticismo austro-tedesco, tinteggiato da Wagner, le cose andarono diversamente per il concerto degli inediti seicenteschi. Senza aver da parlare di capolavoro nè per l'oratorio *Susanna* di Stradella, nè per il *Magnificat* di Bassani, e neppure deprezzare i meriti della direzione di A. Rodzinski, qua furono tuttavia le musiche a giocare il ruolo di primo piano significativamente. Ancora una volta ne uscì confermata la coerenza espressiva di un secolo tuttora troppo parzialmente considerato. Che difatti di più schiettamente barocco, alla maniera capricciosa, disordinata eppur balenante d'avventuroso genio della personalità stradelliana? E la saldezza costruttiva del *Magnificat*