

inducono più volentieri a questo brevissimo omaggio alla pittura di Rouault; quale già conoscevamo, e quale ci è stata più interamente proposta nella bellissima mostra tuttora aperta alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, per merito delle autorità milanesi, e di Costantino Baroni e Gian Alberto Dell'Acqua. C'è chi dice non fosse necessario, né opportuno in questa occasione, riproporci questo tema. A noi però sembra opportuno e necessario tutto ciò che è vero, e altamente umano. Perché, è certo che si dovranno discutere i limiti, e gli intralci che la potente e ossessivamente iterata ispirazione di Rouault ha incontrato nel suo prodursi; ma solo a patto di riconoscerne, preventivamente, l'autentica forza. Si discuta pure, in concreto, della sua retorica, della sua monotonia, del suo estetismo; e si vedrà ch'essi non sono che le forzature d'una qualità altamente positiva; che si chiamerà: vera eloquenza; fedeltà a un proprio mondo; vocazione alla affascinante bellezza del figurare, in vetro, in ismalto, in arazzo, in pittura ad acquarello, a olio, a tempera, a guazzo misto d'olio e di pastello, nel bianco e nero dell'acquarello e dell'incisione; e chi più tecniche ha, più ne metta. Il nodo della questione mi pare stia nel rapporto che ciascuno vedrà configurarsi, nell'opera, fra i due atteggiamenti contrastanti che il Fierens ricordava molti anni fa: l'uno riassunto nella risposta da pittore puro (da richiamare quella famosa del Veronese) che Rouault diede a chi gli chiedeva il perché di quei tribunali sinistri, di quei giudici da « guignol »: « Toque noire, robe rouge, font de belles taches de couleur »; l'altro, indicato nella sua frase che « l'oeuvre d'art est une confession autrement touchante qu'on ne saura jamais dire ». Forse talvolta, o anche spesso, la collimazione fra il compiacimento del

pittore e la passione dell'uomo non è perfetta; e allora nasceranno la retorica, o l'estetismo. Ma non dimenticate che si tratta sempre d'una grande retorica, degna dei misteri medievali, stranamente impastati di Daumier e forse d'Hugo; e non dimenticate che l'estetismo fiorisce sempre su una ricca dote di pittore. Potrete tacciare di sibaritismo certi « fiori decorativi », soltanto se saprete sentire come sian rapresi di crepuscolo e di polvere notturna; e se intenderete che, con le bordure appena di certi tardi Rouault c'è da nutrire tutti i Bissière e Manessier di Francia; questi sì, certamente estetisti. E avrà diritto di chiamar monotona l'epoca estrema di Rouault solo chi sia in grado di non trascurare il lampo o la sfumatura, « le feu personnel » che vi si può accendere d'un subito. Monotoni questi volti, sta bene; ma vi siete accorti che la stupida malinconia di « Gilles » è ben diversa dalla malizia di « Carmencita », e che lo squalore del « Petit Louis », agro limone spremuto, è tutt'altra cosa dall'ironica interiorità di « Onésime »? L'obiezione più grave, che Rouault è illegittimo nel trasporre in pittura il nero « cloisonné » delle vetrate, neppure questa può sempre valere; quando non si dimentichi che spesso è la naturale traduzione della sua antica vocazione chiaroscurale. Abbiam voluto scordare una volta tanto, e per breve tempo, che Rouault è un cattolico, sia pure esasperato, e che fa dell'arte sacra, sia pur da gradire più ai preti operai che alle sfere ufficiali della Chiesa. Lo abbiam fatto di proposito, perché si tenga presente ch'egli è anzitutto, inevitabilmente, pittore, e grande pittore; e c'è venuto fatto anche spontaneamente, perché ci sentiamo, noi pure, estranei a questa contesa.

FRANCESCO ARCANGELI

IL TEATRO

Nella commedia intitolata *Inchiesta su un adulterio* il navigatissimo giramondo e drammaturgo esordiente Virgilio Lilli ha voluto comunicare al pubblico una sua scoperta: che tutte le donne, di tutte le condizioni sociali, sono una donna sola; e che tutti i loro peccati si riducono a quelli d'una identica, unica peccatrice. Presentando tre casi d'adulterio, scoperti via via in tre atti

successivi — quello di Isabella, moglie d'un miliardario; quello di Irene, moglie d'un professore di liceo; e quello di Ida, moglie d'un operaio — l'autore fa domandare da una « annunciatrice » incaricata di commentar l'accaduto: perché mai queste tre donne hanno tradito il marito? Còlte in fallo una dopo l'altra, tutte e tre invocano, al proprio peccato, una scusa: che per la

prima sarebbe l'uggia della vita lussuosa e inutile; per la seconda, la nausea della gretta pedanteria circostante; per la terza, il bisogno d'un diversivo agli stenti della miseria. Parole: nella realtà, la loro colpa ha avuto un movente più profondo, essenzialmente lo stesso per tutte: e cioè la diabolica scontentezza d'ogni essere umano verso la propria condizione: donde l'anelito a quella famosa « evasione », di cui Madame Bovary ha dato lo sciagurato esempio alle eroine di tanti romanzi e commedie da un secolo in qua.

Il denunciante dice di più del vero, o di meno? è troppo indulgente, oppure è troppo crudele? Noi semmai gli chiederemmo una rappresentazione dei suoi eroi, e delle loro vicende, un poco meno frettolosa di questa: dove le sue ben note virtù di brillante espositore si son contentate d'abbozzare quadri d'una realtà volutamente comune, quotidiana, affidandone il gusto non tanto alla loro rappresentazione in sé, quanto al senso che alla fine deriverà dal confronto fra l'uno e l'altro con la scoperta *a posteriori* della loro segreta identità. Ma conveniamo che un tal senso è stato evidentemente colto dagli spettatori dell'« Eliseo », anche in grazia degli interpreti: Andreina Pagnani, protagonista nelle assortite apparenze delle tre donne inquiete, l'umanissimo Carlo Ninchi in quelle dei loro mariti, il Bianchi nella tenuta dimessa e vigliacchetta degli amanti; regista Guido Salvini.

Pare che quest'uso, della rinuncia al distacco dell'autore dai suoi eroi, a quella « obbiettività » che almeno in certi secoli è stata uno degli ideali del Dramma in confronto dei commenti e ragionamenti e tendenziose descrizioni contenute nel Racconto, si stia diffondendo fra i drammaturghi di oggi; i quali non s'appagano più di far parlare e agire da sole le loro creature, ma tornano a intrudersi nelle loro vicende e nei loro dialoghi, con presentatori e *raison-neurs* e addirittura personaggi-coro. Pertanto anche il moralista Turi Vasile, come il moralista Virgilio Lilli, ha inquadrato nei brevissimi commenti d'una « annunciatrice » i tre quadri della sua commedia *Anni perduti*, rappresentata nel nostro piccolo Teatro Goldoni con l'amorosa regia di Vincenzo Tieri. Il Vasile ha inteso aggiornare uno dei temi prediletti con più insistenza da una quantità di commediografi: la rappresentazione d'una famiglia in sfacelo. Si sa bene che, o per un'illusione ottica, o per altri motivi, in tutti i tempi i moralisti hanno denun-

ciato la società ad essi contemporanea come quella in cui le circostanze attuali avevano favorito il crollo delle vecchie tradizioni familiari, la dispersione del buon costume antico: per limitarci soltanto agli italiani, si può andare da Goldoni a Torelli e a Giacosa. Né sembrerebbe dubbio che, a somiglianza dei *Mariti* e di *Come le foglie*, questa fatica del nostro Vasile voglia essere il documento d'una crisi sociale particolarmente legata a un determinato momento storico: Roma, anno 1944, fine della guerra, angosciosa crisi nazionale e sociale.

Ma l'autore ha inteso andare, evidentemente, anche più a fondo: accusare il male, non tanto nelle circostanze esteriori, quanto nell'intima deficienza di anime inferme. Pertanto i suoi tre quadri non tanto progrediscono attraverso i casi d'una vera e propria vicenda, quanto s'indugiano nella semplice rappresentazione di figurette smarrite in un disorientato ambiente piccoloborghese: dove alla fine tutti i membri d'una famiglia — marito disamorato, moglie irrequieta, nonno egoista, cognata delusa, arido figlio giovinetto — si disperdono e spariscono, ciascuno nella sua atroce solitudine; non da altro salutati se non dalla vaga speranza d'un loro ritorno all'unità, sommessamente proposta, in un rapido epilogo, appunto dall'« annunciatrice ». Quanto alla tecnica d'una tale rappresentazione, si è sentito ricordare nientemeno che Cechov; vero è che, prima dell'autore del *Giardino dei ciliegi*, anche il citato Giacosa di *Come le foglie*, e più alla lontana lo stesso Torelli dei *Mariti*, avevano seguito un procedimento non dissimile. Il quale si sa bene che sulle scene non è il più atto a intrattenere facilmente l'interesse vivo d'un pubblico: sicché la commedia ha il difetto del suo pregio, il suo grigiore può diventare monotonia.

Più alla svelta ci si consentirà di ricordare l'altra che reca per titolo *Fondarono una città*: stramba avventura che Cesare Meano, uso a cimentarsi in riprese ironiche di vecchi miti, questa volta ha corso rimettendo umorescamente in scena addirittura la leggenda di Romolo e Remo, o meglio dei suoi precedenti, Meano s'è divertito a interpretare con allegra spregiudicatezza la favola della misteriosa nascita dei due gemelli dalla vestale Rea Silvia, fra le contese di suo padre Numitore re di Albalonga con l'usurpatore Amulio suo fratello: rappresentando i relativi eventi in un ambiente fra miserando e truce, con personaggi primitivi, cinici, creduli, feroci, ma soprattutto

goffi, d'una goffaggine operettistica. Scherzo a vuoto che, malgrado la dedizione dei bravi attori con Sergio Tòfano alla testa, non riusciremmo a catalogare tra le cose migliori del suo autore.

E passiamo sotto silenzio una inutile *Leonora* di Ferruccio Troiani inscenata da Gassman, ahimé sullo sfondo dell'ultima guerra civile di Spagna.

Vero è che nemmeno le novità straniere giunte fra noi ci sono apparse novità. *Le Roi est mort* di Louis Ducreux, dato col suo titolo francese al Teatro Goldoni, è un piccolo gioco di fantocci, non sgradevole, ma senza conseguenze di nessun genere. *La morale della signora Dulska*, novità soltanto per il fatto d'arrivare la prima volta al pubblico di Roma ma con oltre mezzo secolo sulle spalle, ci è stata offerta da Lamberto Picasso nel sinistrorso Teatro Pirandello, come una fiera accusa lanciata dalla sua autrice, Gabriela Zapolska, contro la morale borghese della società polacca di settant'anni fa: e non è se non una commediola qualunque, che malgrado le pretese d'audace verismo si svolge attraverso le più risapute convenzioni ottocentesche, incapaci di far presa su un pubblico il quale non sia rimasto ai gusti fine-di-secolo. Meglio, nel suo ostentato scetticismo e nella sua costituzionale innocenza, *Quando la luna è blu* di Hugh Herbert, interpretata con diletta vivacità, in una lunga serie di repliche, da Luigi Cimara e compagni al Teatro delle Arti. E' un americano, piccante battibecco fra una vergine piccoloborghese stile novecento, un giovinotto reduce dall'aver piantato la fidanzata, e il padre di questa fidanzata che poi sarebbe un incorreggibile vitaio: per tre atti e sei quadri se ne sentono di cotte e di crude, andando naturalmente a sboccare nelle previste e desiderate nozze fra i due giovani; ma dopo aver toccato graziosamente parecchie note di spiritosa, se non profonda, psicologia. Da registrare per l'occasione il nome d'una esordiente, Anna Maria Guarnieri, piacevolmente rivelatasi nella figurina della protagonista.

Senonché una rondine non fa primavera; donde il ripetersi del già notato fenomeno: ritorno ai classici. Quante volte era stato rappresentato fra noi (diciamo noi di questo secolo) *L'Avaro* di Molière? Poche, e sempre male; mentre questa, al Teatro delle Arti, è stata la volta buona. Lodiamente anzitutto il regista, Alessandro Fersen, che ha dato all'interpretazione il

suo giusto tono e il suo clima appropriato, mantenendola fra i due poli della commedia molieriana, e cioè la grande farsa italiana e il balletto: ma con una discrezione e una gentilezza estreme, grazie a uno stile che ha temperato l'estro con la misura. E lodiamone non meno l'arte raffinata di Sergio Tòfano, che nella figura d'Arpagone ci ha dato uno dei saggi più sapidi della sua geniale maturità.

Un certo concorso di pubblico si è avuto anche al Ridotto dell'Eliseo, dove il bravo Baseggio e i suoi collaboratori hanno svolto un breve ciclo goldoniano. Ma forse, anche più di *Toderò*, del *Bugiardo* e della *Serva amorosa* — e senza dubbio assai più che gli invecchiatissimi *Recini da festa* del buon Selvatico — si è apprezzato nel Baseggio lo stupendo protagonista del *Reduce* di Ruzzante: uno dei più crudi e portentosi frutti del nostro teatro cinquecentesco.

Bisognerebbe poi alzare il tono per arrivare a Eschilo e a Sofocle. Ma non precisamente in grazia dei *Persiani*: coi quali l'innamoratissimo Vittorio Gassman quest'anno è rimasto lontano dal riportare, entro la chiusa cornice del Teatro Valle, i trionfi conseguiti due anni prima, con altro respiro ma anche con altra sobrietà, sotto l'aperto cielo del Teatro Greco di Siracusa. Bensì per *Il Prometeo incatenato*: che, nella ottima traduzione di Gennaro Perrotta, lo stesso Gassman ha rappresentato (crediamo, la prima volta in Italia) appunto in quel Teatro Greco, con la casta regia di Luigi Squarzina. Cimento grosso, superato con un'intelligenza e con un pudore degni dell'incondizionata ammirazione che all'uno e all'altro interprete ha tributato l'immenso pubblico, il più eletto come il più popolare. Un pieno successo ha pure arreso, malgrado qualche riserva della critica, all'*Antigone* di Sofocle tradotta dal Della Valle, e inscenata da Guido Salvini: con un fasto, forse un tantino melodrammatico, ma che non ha essenzialmente smorzato le note di lirica intimità conferite alla protagonista dalle delicate virtù di Lilla Brignone.

E giunti a questo punto sarà proprio necessario ricordare i plausi con cui altre folle hanno accolto, in Roma come in molte altre città d'Italia (e addirittura a Parigi!), le sfarzose quanto insignificanti riprese del *Cirano* (regia di Rouleau), e del *Lambertini* (regia di Brissoni) a uso del cordialissimo Gino Cervi?

Impresa d'altra difficoltà sarebbe, piuttosto, riprendere in esame la validità, non

solo scenica ma poetica, di quel *Partage de midi* di Paul Claudel che, arcinoto da cinquant'anni nel libro, Edwige Feuillère ha recato per la prima volta su una scena italiana. Qui sì che la faccenda s'imbrogliava; dacché ai nostri cosiddetti critici drammatici non è parso vero — fondandosi sul ribasso notoriamente subito durante questi ultimi tempi dalle azioni Claudel nella borsa dei valori letterari — dir tutto il male possibile sul conto del vecchio poeta. Il quale invece, come ognuno sa, proprio in questi ultimi anni ha incontrato sulle scene, di Francia e d'altrove, quei pratici consensi di spettatori che nessuno si sarebbe atteso dalla sua pagina stampata.

La questione, ripetiamo, è grossa; ma appunto per ciò impossibile a trattarsi nei

limiti d'una cronaca come la presente. Qui per forza di cose dobbiamo limitarci a prendere atto dell'arte consumatissima, raffinatissima, quintessenziata, con cui la Feuillère riesce a esprimere, dai ritmati versetti claudeliani, una creatura viva, una donna che è poi « la » donna: Ysé (fu ricordato: da Isolda): in mezzo al vario fervore dei suoi discutibili compagni, più o meno disciplinati dalla regia di Barrault.

La stessa Feuillère ci si è poi manifestata, oltre che come protagonista, come regista, pensate un po', della *Dame aux camélias*. E non è punto detto che in questa sua nuova, fulgida, strepitosa vittoria, i meriti di lei siano stati minori che nella precedente.

SILVIO D'AMICO

LA MUSICA

Se le novità operistiche arretrate dalla primavera non hanno contribuito a rendere più brillante la stagione, è indubbio che l'hanno improvvisamente elettrizzata. E non ci si accusi di malignità per il fatto di considerare più degne di nota quelle che registrarono degli insuccessi clamorosi in luogo dei mezzi successi e dei fallimenti consumati in clima di correttezza del tran tran abituale. Dopo l'esito tempestoso alla « Scala » della *Gita in campagna* di Mario Peragallo e all'« Opera » di Roma di *Boulevard Solitude* di Henze, è impossibile insistere sull'indifferenza cronica del pubblico. Quell'indifferenza che si soleva ritenere tra i segni più indicativi dell'estinta vitalità dello spettacolo operistico, nient'affatto a torto dato che se lo stato d'inerzia induce generalmente a diagnosi pessimistiche, sa senz'altro di cimitero là dove le reazioni impetuose furono intrinseche per secoli alla salute dell'organismo. Ma c'è dell'altro. Messo al bivio tra i fischi e la gelida indifferenza il compositore moderno non può logicamente che preferire i primi in ragione della sua stessa volontà di far del nuovo. Che mai nuovo sarà quello che non procura neanche l'effetto di un sassolino in uno stagno?

Tuttavia, passando ai modi e ai motivi dell'elettrizzamento insolito, la cronaca deve onestamente discriminare un episodio dall'altro. Anche a lasciare fra le utopie la pretesa dell'equità distributiva, ossia l'uso della nega-

zione categorica per altre e migliori occasioni — mancate nella stessa stagione amaramente — è chiaro che alla « Scala » tale reazione fu così sproporzionata all'oggetto da divenire spettacolo a sua volta, e vincere in comicità quel che avveniva sulla scena. Giacché per *La gita in campagna* tutto il male partì e si circoscrisse in quanto facevano e dicevano i suoi protagonisti. Com'è noto la presenza di una *topolino* sul palcoscenico in apertura di sipario bastò ad eccitare gli animi. Il gesto di togliersi una calza, e perfino un abbraccio nient'affatto perturbante furono esca alla scandalizzata indignazione, la quale così motivandosi finì ben presto per inghiottire ogni margine di buon senso critico. Un conto difatti era lamentare la debolezza del libretto di Moravia, la povertà del suo schema ridotto a una storiellina umoristica di cui non sai se ridere o appenarti, essendone del tutto scomparso lo *humus* amaro che sostanzialmente il realismo ironico del racconto originario (« Andare verso il popolo »). E un conto comportarsi come se il teatro lirico continui ad essere il sacro tempio che si consacra solo con l'insinuarvi qualcosa della vita quotidiana. E tutto questo, dimenticando affatto la musica, che a prestarle orecchio si può esser certi che le cose sarebbero andate alquanto diversamente.

Oltre ai meriti di fattura (strumentale snello e azzeccatissimo, vivacità di soluzioni