

# L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE  
FONDATA NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394

**Direttore: UMBERTO FRUGIEUELE**

**Condirettore: IGNAZIO FRUGIEUELE**

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

**MILANO**

Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Telegr.: Ecostampa

Conto Corrente Postale 3/2674

LEGGASI A TERGO

LEGGASI A TERGO

Il suo autore Paul Hindemith poche settimane prima. La *Cardillac* si è trascinata in un omaggio funebre edesco, morto in pieno ferita. *Cardillac* è del 1926: trentotto anni. Rappresentata di volte in Italia, non era mai venuta a Milano. Ma non era una buona ragione perchè lo si non si era ancora. *Cardillac* musica la nanniana del settecentesco o, folle fino al punto di gelosia gli acquirenti dei preziosi gioielli. È anche noto per la dotata di una musica imponente nei confronti del dramma, una musica sempre e pervicacemente puntistica (di quel conibero) di Hindemith che non è, schiettamente « Bach » ma musica i cui incontri non sarebbero, secondo un commentatore, « puramente buoni giusti: non è affatto

unghini squarci di quel conlla cieca, Hindemith pose distensione, in accordo a un dramma che richiedevano, musica diversa. Che ciò

non basti a fare di *Cardillac* un'opera riuscita, è un altro affare; ma anche il compiacersi di un suo aspetto polemico vedendolo anche dove non c'è, ci pare alquanto sciocco; sarebbe motivato presso un ascoltatore sprovveduto, perchè le zone contrappuntistiche risultano così tediose e irritanti, da lasciare una impressione più dura del dovuto, che si sovrappone alle scene dove la musica

ha un diverso aspetto. Trentotto anni fa, la polemica antiromantica, antimpressionista, neooggettivista avrebbe potuto attribuire al *Cardillac* un interesse, appunto, polemico, che oggi ha perduto. In ogni modo, alla Scala quest'opera ha avuto un'edizione assai bella, accuratissima, condotta dal lato musicale con forte impegno e grande nitidezza da Nino Sanzogno, e messa in scena con estrema abilità ed efficacia dal regista Kaslik, con bozzetti vagamente espressionisti dello Svoboda. Vladimiro Ganzaroli è stato un *Cardillac* preparatissimo musicalmente e di bella prestanza vocale e scenica. Molto bene anche i soprani Melitta Muszelli e Magda Laszlo, i gagliardi tenori Giacomo Aragall e Giorgio Merighi.

Il coro di Benaglio ha superato ottimamente la non dolce prova del cantare le dissonanti polifonie hindemithiane prendendo parte ai movimenti di scena. Qui è da segnalare l'abilità del regista nel predisporli in modo da concedere ai coristi una certa pace, pur senza interrompere le sommosse, i tumulti e i terrori della folla. Successo « di stima », con qualche contrasto; caldi applausi a Sanzogno e agli interpreti. In compenso, adesso si può affermare che anche a Milano si è dato il *Cardillac*... Non sappiamo se Hindemith tenesse ancora molto a questa sua opera (dodici anni fa, ne aveva fatto una riedizione ampliata, che apparve in Svizzera); certo, è peccato che se ne sia andato senza assistere a questa così accurata rappresentazione del suo lavoro.

Alfredo Mandelli

l'aver usato l'aria originale della lezione (ma perchè sonorizzare il finto cembalo in scena, con voce di altoparlante tutt'altro che gradevole? Allora, per voler essere realisti, si dovrebbe anche far tacere l'orchestra...), nonchè quella di Bartolo « A un dottor » (ormai adottata ovunque); peccato, invece, non aver eseguito per intero la leggiadra polonese del finale ultimo: ridotta alla prima strofa risulta misera e corta, dato che da un bel po' si sono ascoltati soltanto recitativi.

Tutti bravissimi i cantanti, e ottimi attori: Alva (Almaviva), la Cossotto (Rosina, mezzosoprano come in origine aveva voluto Rossini), Badioli (Bartolo), Ghiaurov (Basilio), la Malagù (Berta), Carbonari, Bertinazzo, Poli, Forti. Belle le scene di Giulio Coltellacci, qua e là un po' gratuita la regia d'Enriquez. Pressochè assente la vivacità musicale. Successo caldo (ma il *Barbiere* piace sempre e comunque!). Una osservazione: da vari anni i teatri maggiori hanno sostituito al pianoforte il clavicembalo per l'accompagnamento dei recitativi secchi. Benissimo, finchè si tratti di opere settecentesche. Ma il *Barbiere* di Rossini è del 1816; e lo strumento che accompagnava i recitativi secchi si chiamava ancora « cembalo », ma era una specie di fortepiano (ultimo antenato del pianoforte), talvolta senza pedali nè ginocchiere ma con corde percosse da martelli, come il pianoforte, non a corde pizzicate come il clavicembalo.

Nel frattempo, una indisposizione del maestro Karajan aveva fatto « saltare » l'*Elektra* di Richard Strauss nell'edizione dell'Opera di Vienna. Non abbiamo potuto far altro che ramaricarci, sperando che arrivi, non si sa quando. Così, siamo arrivati al *Cardillac*. La

## teatro

La Compagnia del Teatro Stabile di Genova, con Alberto Lionello, ci ha offerto al Teatro di via Manzoni — Renato Simoni — una notevole interpretazione di « Ciascuno a suo modo » di Luigi Pirandello, una commedia del « teatro nel teatro », come i « Sei personaggi » e « Questa sera si recita a soggetto ». La vicenda è imperniata sulla figura di una giovane attrice-vamp, incubo della pace delle famiglie: per lei si discute bizantinamente fra giovani oziosi del paese; se ne tentano strategiche difese e clamorose ritirate, per l'opinione che si ha di lei si faranno duelli, con la conseguenza di madri terrorizzate, di amici consiglieri e parolai, pronti a fare da padrini, e di sottili disquisizioni filosofiche e psicologiche: per essa (e qui ricorre appunto uno dei motivi centrali del teatro pirandelliano) la coscienza apparirà come risultato di un collettivo-sociale: come se non bastasse, compagno nella commedia anche i personaggi della vita, da cui la commedia stessa è stata tratta e che alla commedia, come viene rappresentata, naturalmente si ribellano. Il loro intervenire nello svol-

gimento della commedia porterà praticamente la sua sospensione; cosicchè noi non sentiremo nulla del terzo atto, perchè l'Autore ha ritenuto opportuno accontentarsi dei commenti del pubblico e dei personaggi, e mandarci a dormire dopo l'intervallo fra il secondo e il terzo atto detto « intermezzo corale ». Nel primo di questi intermezzi avevamo invece assistito ad un allargamento della discussione nel pubblico molto numero e qualificato, che giudicava la commedia e la pertinenza della vita con la medesima.

Come si vede, si tratta di un'enciclopedia del pirandellismo, che sarebbe già un grosso inconveniente, scritta da un Pirandello in vena di rifare il verso a Pirandello artista, col muoversi disinvoltamente fra le grosse pastoie dei suoi stessi problemi. Non che nel soggetto non esista una vera tensione drammatica (in Pirandello è impossibile non averla), ma essa si bilancia, senza risolversi, in due direzioni assolutamente diverse: la prima, quella dell'autoaccusa della donna, la quale, a forza di autolesionismo, finisce per accendere e

CITTA' DI MILANO  
PRESSO L'UFFICIO STAMPA DEL COMUNE  
DI MILANO

FEB 64



condividere una passione nata dal sangue di un povero folle suicida in colui che è stato il responsabile del suicidio medesimo. L'altra direzione, l'intricato sviluppo dell'arte che imita la vita, risolto brillantemente con la soluzione che, in realtà, è la vita che imita l'arte. Così, fuori della scena, la commedia ha la sua conclusione: gli interpreti del dramma, suggestionati dal dramma stesso, faranno nella vita quello che l'arte aveva preveduto, pur detestandosi non potranno non vivere l'uno per l'altro.

La regia ha sottolineato il primo motivo, retrodatando coraggiosamente la recitazione al tempo «diva del muto» in cui dovrebbe svolgersi l'azione. Abbiamo così una Delia Morello (Lucilla Morlacchi) che «bertineggia» sofisticatamente. Mentre il secondo motivo ha preso dimensione sulla scena nei pochi momenti lirico-drammatici del testo; come quando i due amanti attraversano la scena, ad esempio, creando questa tensione di destino, difficilmente credibile, peraltro, se non in un testo lucido e aguzzo, come questo di Pirandello, ma poco impegnato, però, come non è di solito un testo di Pirandello.

Allo stesso Teatro, la Compagnia dei Quattro, succeduta alla precedente, ha messo in scena un'opera di Bertolt Brecht derivata da Christopher Marlowe: «Vita di Edoardo II d'Inghilterra» per la regia di Franco Enriquez. Si tratta di una delle più ricche e migliori tragedie del teatro elisabettiano. L'esperienza di riduzione che, per il Berliner Ensemble, Brecht tentò a suo tempo ci dice solo l'interesse che l'opera di Marlowe aveva suscitato in lui: né la regia né la recitazione hanno fatto posto ad una visione brechtiana dell'opera: cosa, fra l'altro, poco probabile. È la tragedia rinascimentale, diremmo tipica, in quanto rappresenta la catastrofe dei superbi, ci presenta una bella galleria di personaggi, tutti pieni di tragico rilievo: Edoardo II, il re che non sa dominare la sua passione colpevole per il favorito Gaveston, ma che poi, messo di fronte al calvario della propria prigionia, dell'abdicazione e della morte, ritrova gli accenti luminosi del disperato dialogo dell'uomo col suo destino; la regina Anna (o Isabella, come nel testo di Marlowe) la quale spera sempre in un ravvedimento da parte del re, e perde ogni speranza, insieme con il suo decoro, abbandonandosi nelle braccia di Mortimer, il capo della fronda dei nobili contro il re; Mortimer stesso, il quale, con accenti intellettuali e classicheggianti, riesce a far credere un suo vagheggiato incorruttibile stoicismo, e invece si piega ad essere, per la sua passione di dominio, l'aguzzino feroce del re e il suo carnefice. Tratto comune di questa tragedia con quelle del suo tempo, e soprattutto con quelle di Shakespeare, è proprio l'assenza di un criterio moralistico: semmai egli è ricco di reminiscenze classiche e di bibliche simmetrie (il discorso su Paride

fatto da Mortimer e il parallelismo col traditore Giuda, ecc.); ma, al pari forse dei più grandi drammi di Shakespeare, apre spiragli angusti sul mondo della pietà. I personaggi erano forse troppi, e il regista si è un po' salvato dando una dimensione moderna e piacevole al personaggio della regina, interpretato da Valeria Moriconi. Glauco Mauri era un Edoardo II, che ha dimostrato la sua classe e il suo livello, specie nella scena in cui si cerca di estorcergli l'abdicazione e nella scena finale. Discutibile la interpretazione che Stefano Svevo ci ha dato di Mortimer, per quanto, anzi forse proprio perchè voleva staccarsi stilisticamente dal resto dei colleghi di scena.

Al Teatro Odeon, José Quaglio è stato il regista, nell'edizione italiana, di quella commedia francese di Jonesco che egli già ci aveva presentato qualche anno fa in edizione originale: «Tueur sans gages», ovvero «Sicario senza paga», data dalla Compagnia del Teatro Stabile di Torino. Senza soffermarci più sulla vicenda, la quale, a distanza di tempo, perde il mordente della novità, il lavoro ci è parso facile e felice per quella sorta di geniale improntitudine, che riconosciamo come una costante dell'ingegno di Jonesco. Egli ha un meraviglioso equilibrio tra ingenuità e malizia, tra accettazione di una tradizione e improvvisazione, tra spirito *farseur* e messaggio spirituale, che è assolutamente inimitabile. In questa edizione italiana, la parte del leone se l'è fatta Béranget, il protagonista (Giulio Bosetti), che nell'«ostinato» finale del terzo atto, ha voluto rendere insieme la feroce necessità e la tenera frivolezza del destino di una farfalla intorno ad un lume. Se ci ricordiamo bene, il testo nella prima edizione ci era sembrato più che altro un dramma dell'ineluttabilità del male, che coglie di sorpresa, a dispetto della convenzionale ricerca del colpevole, insomma l'anti-giallo nel giallo. Questa edizione italiana, riveduta e corretta dallo stesso regista, ha avuto forse un maggior rigore, ma certo meno ingenua poesia di ritmo; del giallo iniziale non è rimasta che la bella favola metafisica, trasparente di allegoria come tutte le favole che si rispettano, tanto che nel sicario della Città Radiosa potremmo vedere condannato vuoi il dominio cieco della borghesia, vuoi il destino dello stato onnipotente fagocitatore, vuoi la storia dello stato immolatore, ecc. ecc.; a proposito... ci viene il sospetto che a quest'ultima edizione non sia stata estranea una lievitazione dovuta al Dürrenmatt, quello delle tesi dei sacrifici umani in pro' della collettività.

Al Teatro di Palazzo Durini è stata rappresentata una novità di Massimo Dursi: «Fantasmi in cantina». I fantasmi sono proprio quelli dell'estetica crociana, i fantasmi poetici, ma, contrariamente a quanto si sostiene nei testi del dotto filosofo e storico napoletano, essi vivono di una vita a sè stante, proprio perchè aborti, perchè nati male,

perchè non folgorati dalla luce della grazia: chi li generava era un triste epigono dell'Alardi. Essi scompariranno il giorno in cui questo poeta si trasformerà da acchiappanuvole in un onesto impiegato e padre di famiglia. Nulla di male, come si vede, e nessun messaggio per noi venuti un secolo dopo l'Alardi. Ma allora, perchè tre atti di spettacolo, per dirci solo che la poesia è fatta di stracci luminosi? Solo per farci ridere degli stenti del poeta che cerca le rime e dell'ispirazione che si materializza in sgorbi sotto i nostri occhi?

Anche così non neghiamo che il soggetto avrebbe avuto una sua suggestione, a patto che ci avesse offerto, invece di un previsto facile trionfo di un carduciano maresciallo a spese di un esangue poeta, stile «Lamento del crociato», «Sedotta e abbandonata», ecc. ecc. la lotta all'ultimo sangue contro il rictus di Celentano, le armonie poetiche di Mogol-Pallesi, le gregorianerie di Gino Paoli e il nutrito plotone di urlatori moderni e modernissimi che quelli rappresentano; bello sarebbe stato sentire echeggiare le volte della cupa carceri alle orge della cattiva poesia dei parolieri. Questa sarebbe stata ben degna e feroce vendetta della poesia — cattiva coscienza di questo nostro secolo ricacciato nei gorghi dell'alienazione, dell'automazione, del livellamento delle ricerche di mercato... La cattiva poesia spazia sovrana nei secoli! Era pretendere troppo da Massimo Dursi?

Franca Valeri non poteva mancare al suo appuntamento annuale con la sua città, di cui è indubbiamente, per dirla in breve, una delle interpreti principali. L'abbiamo rivista al Teatro Nuovo, in un recital tutto suo: questa volta ha voluto offrirci un'antologia delle sue donne. A ragion veduta mancava forse la capolista della serie, la troppo nota Signorina Snob, ormai leggendaria e quindi troppo stilizzata nel tempo. Essa ha voluto, invece, metterci davanti un programma nuovo, iniziando con un grigio ma fermo quartetto di madri (milanesi e non), di solido taglio veneto e borghese; segue una rappresentanza di mogli, poi una puntata a Roma fra una passeggiatrice e una sarta, e, gran finale del primo tempo, la donna attrice, nelle molteplici versioni che vanno dall'attrice classica alla goldoniana, al dramma di Pirandello, con le ultime propaggini delle annunciatrici e delle cantanti melodiche e urlatrici.

La seconda parte è una ripresa di pezzi celebri, più o meno conosciuti: dalla notissima «Cesira, la manicure» alla donna dei salotti letterari, la ragazza ricca in cerca di lavoro, la telefonata con l'architetto e, infine, da «Lina e il cavaliere», la celebre sequenza della ragazza che aspetta la telefonata del moroso. In questo panorama veramente convincente della Valeri, assistiamo ad una riduzione all'essenziale della sua arte, e alle infinite possibilità che ha il suo scatto di essere lucido e inatteso, tanto da lasciarci sempre perplessi so-

pra l'alternativa che ci offre quest'attrice, sempre migliore del proprio testo da rendercelo proverbiale senza, o prima ancora, che gli abbia dato una forma drammatica vera e propria. D'altronde, tutta l'arte della Valeri nasce da un dialogo implicito e sottinteso con un interlocutore fantasma, pronto sempre a darle la battuta felice e fatale da cui sembra modestamente ritrarsi «umile in tanta gloria».

Al Teatro del Convegno, per la regia di Enrico D'Alessandro, e la recitazione di Anna Miserocchi e Adolfo Geri, è

stata rappresentata la commedia di Dario G. Martini «Fine dell'alibi», imperniata sulle responsabilità collettive nella distruzione del mondo ad opera di congegni atomici; tema, ormai, non cetro peregrino, che è troppo superiore all'effettivo piano della vicenda scenica.

Una nuova edizione di «Otello» di Shakespeare ci hanno offerto, invece, Renzo Ricci, Gianni Santuccio e Laura Tavanti al Sant'Erasmo. Entrambi gli interpreti maschili principali danno una misura di sè in parte attesa e in parte sorprendente.

*Giuseppe Ciocia*