

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1963

BIBL 00240

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

E. FUBINI A musica nuova estetica nuova? - J.S. WEISSMANN
Zafred e il problema dell'accessibilità - G. UGOLINI Scio-
stakovic e il culto della personalità - E. GARA Poulenc è
andato a raggiungere le sue Carmelitane

Testi e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi
Edizioni musicali

Ricordi

Nuova serie

Anno VI n. 1 - gennaio-febbraio 1963

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.52.69 - 63.03.21 - 63.05.06 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 50.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALESTINA	Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 65.89.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
BARI	Via Sparano, 18 - Tel. 18.623
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.79 - 89.35.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALESTINA	Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81
ROMA	Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 65.89.22 Via del Corso, 505 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71
TORINO	Via Lagrange, 25 - Tel. 40.156 - 51.08.30
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo, Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA	Sydney, G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 184
AUSTRIA	Vienna, L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO	Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE	Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35 San Paolo, Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 321 Toronto, G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CANADA	Praga, Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
CECOSLOVACCHIA	Santiago, Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara (Diritti e noleggi)
CILE	Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
COLOMBIA	Bogotá, Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA	Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA	Copenaghen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO	Il Cairo, Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamsid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE	Guayaquil, J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi, Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Ricordi Vox: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino, Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103 Francoforte sul Meno, G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
GIAPPONE	Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 19 Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio, George Thomas Folster: Nekkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra, G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 371
GRECIA	Atene, S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano, E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77 Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Roma, Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77
MESSICO	Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA	L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 182
PARAGUAY	Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU'	Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO	Lisbona, Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SPAGNA	Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
STATI UNITI	Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16
SVIZZERA	Basilea, Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA	Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY	Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1180 (Edizioni)
VENEZUELA	Caracas, Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz 31 (Edizioni) Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dio. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

Indice dell'annata 1963

Articoli

CAMMAROTA LIONELLO, *La dodecafonìa, un compromesso*, pag. 200.
CELLETTI RODOLFO, *Il tenore nell'opera del Seicento e Settecento*, pag. 109; *Il tenore nel melodramma romantico e nell'opera contemporanea*, pag. 146.

COGNI GIULIO, *Come Wagner voleva rigenerare il mondo*, pag. 73; *Beethoven e Schiller cantori della pace*, pag. 119.

DARDO G. LUIGI, *Domenico Dragonetti e Beethoven*, pag. 258.

FUBINI ENRICO, *A musica nuova estetica nuova?*, pag. 2.

GARA EUGENIO, *Poulenc è andato a raggiungere le sue Carmelitane*, pag. 22.

JANNI GUIDO, *Le opere pianistiche di Wagner*, pag. 162.

LA PRESENTAZIONE DELL'ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA A MILANO E A ROMA, pag. 260.

MALIPIERO GIAN FRANCESCO, *Giacomo Casanova e la musica*, pagina 67.

MORINI MARIO, *Illica e Mascagni nell'esperienza dell'« Iris »*, pag. 58.

PUGLIESE GIUSEPPE, *Perché il Verdi minore*, pag. 243.

RATTALINO PIERO, *Il disco come mezzo di diffusione della musica contemporanea*, pag. 253.

RONCAGLIA GINO, *Un capolavoro: « Iris »*, pag. 49.

ROSSI LUIGI, *I balletti paradigma di Prokofiev*, pag. 165.

SALUTO A R. ALLORTO, pag. 242.

TERENZIO VINCENZO, *Erik Satie: un bilancio*, pag. 156.

TINTORI GIAMPIERO, *Profilo di Giovanni Simone Mayr*, pag. 116.

UGOLINI GIOVANNI, *Sciostakovic e il culto della personalità*, pag. 18; *Le opere giovanili di Verdi e il significato di una rivalutazione*, pagina 194.

VYBORNY ZDENEK, *Niccolò Paganini e Giovanni Ricordi*, pag. 98.

WEISSMANN JOHN S., *Zafred e il problema dell'accessibilità*, pag. 6.

Teatri e Concerti

pagg. 25, 77, 123, 168, 208, 262.

Notizie in breve - Necrologi

pagg. 41, 84, 137, 178, 223, 278.

Concorsi

pagg. 43, 86, 141, 183, 229, 278.

Edizioni musicali

BETTINELLI BRUNO, *Episodi per orchestra*, pag. 282.

CECE ANTONIO, *Terzo Concerto*, pag. 90.

LE EDIZIONI DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, pag. 88.

GABRIELI GIOVANNI, *Composizioni per organo*, pag. 46.

JACHINO CARLO. 2° Concerto per pianoforte e orchestra, pag. 283.

MAGLIONI GIOVACCHINO. Antologia violinistica, pag. 231.

MALIPIERO GIAN FRANCESCO. Sinfonia per Antigenida, pag. 230; Rappresentazione e feste di Carnasciale e della Quaresima, pag. 230.

PERGOLESI G. BATTISTA. 1° Concertino, pag. 48.

PORRINO ENNIO. Sonar per musicisti, pag. 284.

SALIERI ANTONIO. Sinfonia in re, pag. 47.

VIOZZI GIULIO. Concerto per violino e orchestra, pag. 90.

Libri

BORTOLOTTO MARIO. Introduzione al Lied romantico, pag. 186.

BUSSI FRANCESCO. Umanità e arte di Gerolamo Parabosco madrigalista, pag. 191.

D'AMICO FEDELE. I casi della musica, pag. 232.

MAHLER ALMA. Gustav Mahler, pagina 91.

ROCCHIETTA SERGIO. Musicisti nella vita e nella storia, pag. 237.

ROSSELLINI RENZO. Polemica musicale, pag. 189.

ROSSI LUIGI. Storia del balletto, pag. 239.

Dischi

ANERIO GIOVANNI FRANCESCO. Missa pro defunctis, pag. 286.

BOCCHERINI LUIGI. Stabat Mater, pag. 287.

PROKOFIEV SERGEI. Cenerentola, suite - Giulietta e Romeo, suite, pagina 143.

RESPIGHI OTTORINO. Lauda per la Natività del Signore, pag. 144.

TRABACI GIOVANNI MARIA. Musiche organistiche, pag. 285.

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 1 - gennaio-febbraio 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (8 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio. Versamenti sul C/C post. 3/2062 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°. Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 2 A musica nuova estetica nuova? di Enrico Fubini
- 6 Zafred e il problema dell'accessibilità di John S. Weissman
- 18 Sciostakovic e il culto della personalità di Giovanni Ugolini
- 22 Poulenc è andato a raggiungere le sue Carmelitane di Eugenio Gara
- 25 Teatri e concerti: Le prime in Italia - Il Linguaggio dei fiori di Rossellini alla Piccola Scala - La Morte di Rasputin a Catania - San'Alessio di Ghisi alla RAI
- 41 Notizie in breve - Necrologi
- 43 Concorsi
- 46 Edizioni musicali: Composizioni di G. Gabrieli, C. Merulo, A. Salieri, G. B. Pergolesi.

A musica nuova estetica nuova?

Un recente numero della *Rassegna musicale*, interamente dedicato alla musica d'avanguardia, ci ha posti di fronte ad una serie d'interrogativi pressanti. Quale validità possono avere nella storia della musica contemporanea le nuove esperienze delle ultime generazioni? Dobbiamo considerarle unicamente sul piano sperimentale in attesa di realizzazioni musicali vere e proprie o siamo già nel campo dell'arte? Con quale atteggiamento il critico dovrà accostarsi alla nuova musica, alla luce di quali principi estetici dovrà analizzare, giudicare l'avanguardia musicale? Quest'ultimo interrogativo sembra più che mai d'attualità per le polemiche che ha suscitato, e se per alcuni può sembrare ovvio che nuove esperienze artistiche richiedano una nuova estetica, per altri tale pretesa risulta del tutto illogica e ingiustificata sotto ogni aspetto. Così il Mila ha vivamente polemizzato di recente con il Plebe, il quale in uno studio del numero citato della *Rassegna musicale*, ricercava i fondamenti filosofici ed estetici della musica contemporanea o con il Pestalozza, che avanzava l'esigenza di un nuovo metodo critico per la musica contemporanea; il Mila per contro ha affermato l'indipendenza dei due campi, cioè della riflessione estetica e dell'opera d'arte, concludendo forse scherzosamente, ma non troppo, che si potrebbe benissimo servirsi dell'estetica di S. Tommaso o di Aristotile come canone interpretativo della musica elettronica spaziale, etc... Conclusione in un certo senso non così paradossale come potrebbe sembrare: nella cultura contemporanea abbondano i neo..., e vi troviamo proprio fra gli altri il neotomismo, il neoaristotelismo usati per l'appunto, ed anche con successo, in sede estetica e critica. Tutto ciò è pienamente ammissibile e giustificabile e sta unicamente a testimoniare la validità, la fecondità e l'universalità del pensiero dei grandi classici. Ma la questione è forse un'altra e coinvolge problemi di più ampia portata come quello dei limiti e del significato della stessa estetica e della critica. L'apparente plausibilità di entrambe le tesi, anche se del tutto divergenti, e il tono di evidenza palmare con cui sono state esposte, fa sospettare che all'origine della polemica vi sia un malinteso iniziale, cioè un diverso modo d'intendere i compiti dell'estetica.

Anzitutto è quasi ovvio dire che, salvo strane eccezioni, qualsiasi forma di riflessione estetica o teorica sull'arte nasce con pretese di universalità: sembrerebbe un caso davvero di eccessiva modestia quella di un filosofo che volontariamente mutili il suo pensiero limitandone la validità nel tempo. Tuttavia sembra altrettanto ovvio ammettere l'esistenza di quei vincoli, tutt'altro che facili a precisarsi

e a determinarsi, che legano qualsiasi forma di riflessione teorica che non sia puramente tautologica all'ambiente culturale circostante, e nel caso dell'estetica al mondo vivo e operante dell'arte. Certo non si concluderà che «a nuova musica ci vuole estetica nuova»: il nesso che unisce un'estetica ad un certo gusto e sensibilità artistica è tutt'altro che necessario e causale, per cui bisogna andare estremamente cauti nell'istituire semplicistici parallelismi. Tuttavia prese le debite precauzioni credo che sia possibile trovare relazioni effettive tra il piano dell'estetica e quello della pratica artistica; e non è neppure molto strano, posto che l'estetica sorga come riflessione teorica sull'esperienza artistica, che essa di volta in volta si trovi di fronte a problemi diversi, ad atteggiamenti nuovi, a forme imprevedibili, e che quindi si mostri, pur nella sua universalità pretesa o reale, più propensa a giustificare, illuminare, teorizzare certi lati piuttosto che altri dell'esperienza artistica di oggi e di sempre.

La cultura italiana degli ultimi decenni ha opportunamente chiarito la differenza tra estetica come teorizzazione filosofica e poetica come programma d'arte; per cui alla luce di questa distinzione sarebbe facile obiettare che quando l'estetica scende a patti con un determinato gusto artistico non è più estetica vera e propria ma poetica. Giustissimo, ma se la distinzione è molto facile nel proporla astrattamente, è poi sempre altrettanto facile in pratica distinguere ciò che è poetica da ciò che è estetica? L'aristotelismo di Lessing non si adatta a pennello a lumeggiare il classicismo del suo tempo? Le teorie sensistiche ed edonistiche sull'arte e sulla musica del Settecento si prestano ad essere usate in qualsiasi periodo storico; ma come non riconoscere che sorgono sul terreno di una ben determinata esperienza musicale, da una società che assegnava in effetti alla musica una funzione pratica? L'estetica formalistica di Hanslick, pur nella sua universale applicabilità, forse che non nasce anche come appoggio ad un certo gusto musicale, come teorizzazione del neoclassicismo di Brahms contro il neoromanticismo di Wagner? Ma d'altra parte, quanti spunti di autentica riflessione estetica possiamo trovare negli scritti di Schumann o in quelli di Listz nati dall'esigenza del tutto contingente di giustificare la loro musica a programma, o nei grossi volumi di Wagner scritti con l'esplicito proposito di autoesaltazione della propria musica! Ma veniamo ad esempi più recenti. *La Poétique musicale* di Stravinski è poetica o estetica? Certo il musicista russo mostra spiccate preferenze artistiche, dà indicazioni sul suo modo d'intendere la composizione musicale, l'esecuzione ecc., ma proprio in queste sue preferenze forse che non riusciamo a scorgere affermazioni speculative che acquistano sapore di universalità? E l'estetica crociana? Essa vuole presentarsi del tutto slegata da ogni gusto contingente, spoglia di ogni parzialità, frutto della più pura speculazione, come ogni autentica estetica. Eppure è facile accorgersi che mostra la sua più profonda validità, quando il critico se ne serve come di uno strumento atto ad interpretare certi aspetti e momenti particolari dell'esperienza artistica, come ad esempio il romanticismo. Ma quando il critico crociano si trova di fronte a tipi

di arte in cui sembra ad esempio prevalere l'elemento tecnico o l'elemento intellettuale su quello fantastico o emotivo, non ha che due vie; la più sbrigativa consiste nell'escludere dal campo dell'arte tali fenomeni abnormi; l'altra, più laboriosa, consiste nel cercare di modificare, adattare, piegare certi concetti alla realtà che continuamente esige di essere spiegata, interpretata.

Il Mila, critico sensibile ed aperto, ben conosce questa seconda via, quando di fronte alla musica contemporanea che rivela « un predominio del cervello sul cuore », ha preferito, piuttosto che negarla, capirla ed interpretarla alla luce del concetto di « espressione inconsapevole », dato che il concetto crociano di arte come espressione lirica dei sentimenti, come sintesi di contenuto e forma, si presentava come insufficiente a spiegare alcuni aspetti della musica contemporanea. Altri critici, come il Parente, il quale ha appunto rimproverato al Mila la sua scarsa ortodossia, ha preferito, per tener fede ai principii, negare la realtà.

E quante altre volte, nella storia della critica, ci si è deliberatamente serviti di teorie estetiche per demolire od esaltare determinate forme d'arte!

Tutto ciò è stato detto per mettere in luce la relazione che esiste sempre, anche se in forma elastica, non deterministica, tra l'estetica, la metodologia critica da una parte e la concreta esperienza artistica dall'altra, ma non si vorrà perciò concludere che « a musica nuova ci vuole estetica nuova »!

Il problema sussiste: le più recenti e spericolate avventure dell'avanguardia musicale, così come le meno recenti esperienze atonali, dodecafoniche con tutti gli sviluppi che sappiamo, fino al puntillismo, alla musica concreta, elettronica, ecc., certo possono essere valutate e giudicate alla luce ad esempio del formalismo di Hanslick o dell'estetica crociana, con esiti magari molto diversi. Ma nello stesso tempo quanti problemi nuovi ha posto la musica da mezzo secolo a questa parte a filosofi, critici, musicologi! L'avvento della dodecaфония quanti fiumi d'inchiostro ha fatto scorrere sul problema, anche se non del tutto nuovo, del valore dell'armonia, della tradizione, della naturalità del suono e delle sue relazioni con la struttura della psiche umana! E la musica elettronica, prescindendo da qualsiasi valutazione, ha riproposto in termini perentori il problema fondamentale del linguaggio musicale, della sua costruzione *ex novo*, della forma artistica in relazione ad una possibile struttura linguistica, ecc. Si potrà obiettare che questi non sono problemi d'estetica; che sono problemi settoriali, ricerche di carattere empirico, e che non toccano il campo della speculazione estetico-filosofica. Il problema rimane dunque sempre quello di stabilire ciò che s'intende per estetica; se la s'intende come speculazione pura mirante a rispondere alla domanda: « cos'è l'arte? »; o se la s'intende più modestamente come riflessione sugli infiniti casi e problemi che pone quotidianamente l'esperienza artistica. Per evitare una conclusione dogmatica si potrebbe anche ammettere la legittimità e complementarità di questi due modi di concepire l'estetica, non sempre così nettamente distin-

guibili. Si tratta poi in fondo di diversi livelli d'indagine ugualmente ammissibili. La speculazione a livello più astratto guadagna in universalità e disponibilità ciò che perde in concretezza; le ricerche su problemi più specifici e contingenti, anche se non sono meno impegnative, perdono in universalità ciò che acquistano in determinatezza. Certo, che si volesse scindere del tutto il piano della speculazione da quello della realtà, significherebbe negare diritto d'esistenza ad altre forme d'estetica che non sia la pura astrazione.

Così si possono salomonicamente riconoscere legittime entrambe le esigenze che hanno dato origine alla polemica: da una parte l'esigenza che l'estetica sia continuamente a contatto con i problemi vivi e scottanti della realtà artistica sempre in movimento, risolvendoli di volta in volta senza chiudersi dietro l'astratta universalità di vuote formule; dall'altra l'esigenza altrettanto valida che il piano della riflessione estetica mantenga una certa indipendenza e soprattutto quel dovuto distacco prospettico dal piano della realtà mutevole, proprio per poterla interpretare senza esserne travolti.

ENRICO FUBINI

Zafred e il problema dell'accessibilità

Un sempre maggior numero di persone, fra coloro che consapevolmente seguono gli avvenimenti della vita musicale, viene scoprendo il baratro che divide il compositore del nostro tempo e la sua visione individuale dal pubblico che, al giorno d'oggi, si è fatto assai numeroso. Questo fenomeno, che sta alla base della crisi musicale odierna, ha un duplice aspetto: quello della comunicazione da parte dell'artista creatore (vale a dire della ricerca dei mezzi idonei a trasmettere il proprio messaggio), e quello della capacità a comprendere da parte dell'ascoltatore.

Sono stati tentati molti rimedi, ma il loro risultato, soprattutto quello ottenuto in alcuni ambienti musicali, appare spesso, all'atto pratico, semplicistico e goffo, oltre che un luogo comune chiassoso, anche se stimolante; la musica di Zafred invece, che ha fatto grandi passi verso la ricerca di una risposta a questo urgentissimo problema che tormenta i musicisti della nostra generazione, rivela la fantasia di un europeo umanista unita a una completa conoscenza dei mezzi idonei a tradurla in musica.

Sarebbe estremamente utile esaminare la sua evoluzione osservando il susseguirsi delle composizioni dagli inizi fino ad oggi: Zafred è compositore eccezionalmente fertile, avendo al suo attivo una trentina di lavori, fra cui sei sinfonie scritte dal 1940 in poi. Ma, poiché le sue musiche non sono tutte edite, bisogna limitarsi allo studio di alcuni suoi caratteri stilistici quali appaiono in alcuni particolari lavori, e alla rapida descrizione delle opere di maggior respiro.

Prima di procedere è però opportuno chiedersi che cosa mai abbia indotto questo compositore triestino, che si dice abbia dimostrato di avere una competenza insolita degli esperimenti d'avanguardia degli anni trenta e quaranta, a interessarsi in seguito dei vari aspetti del problema dell'accessibilità. Forse i suoi doveri politici? O, al contrario fu il suo umanesimo musicale che condizionò l'avvicinamento di Zafred ai problemi sociali del suo tempo e della sua vita? Comunque stiano le cose, egli non era soddisfatto della situazione, sia in qualità di artista creativo che di membro della società: un fattore può indubbiamente avere stimolato l'altro, ma, nell'ambito di questo particolare processo dialettico, non ha importanza sapere quale dei due abbia dato avvio al processo medesimo.

Il suo lavoro più giovanile, fra quelli pubblicati, è il *Trio N. 2* per violino, violoncello e pianoforte, scritto nel 1946 e pubblicato nel 1954. Prendendo questa composizione come punto di partenza per fissare la fisionomia della personalità musicale di Zafred, notiamo

in primo luogo, fra le molte eccellenti qualità, l'inconfondibile carattere italiano del compositore, evidente nella facilità d'invenzione melodica e nella ricchezza di fantasia. Un tipico aspetto della sua personalità creativa, che si andrà affermando in gran parte delle composizioni successive, consiste poi nella tendenza a fondere tra loro diversi elementi stilistici. Qui, nel *Trio*, tale tendenza appare nella fusione del trascendentalismo dell'ultimo Beethoven, e quindi dell'implicito simbolismo di una tesi latente, con tecniche espressive che vanno da uno stile dodecafonico, assai personale, a una scrittura strumentale neo-barocca.

Il neo-barocco (che è il fattore dominante del lavoro) è particolarmente palese nel primo movimento e precisamente nella ricchezza postvivaldiana della scrittura melismatica per i due strumenti a corda, nelle frasi e negli accenti melodici aperti al sentimento, e, da ultimo, nella costruzione rigidamente contrappuntistica della musica. Le medesime caratteristiche si ritrovano in gran parte nell'ultimo movimento ma, questa volta, con un più pronunciato sviluppo tematico in luogo dell'espansione melodica del movimento iniziale.

La base armonica è, in genere, assai chiara. Le dissonanze vengono usate relativamente poco perché la tensione è ottenuta soprattutto con mezzi tematico-melodici, vale a dire per mezzo della tecnica contrappuntistica. La netta preferenza per quello che sembra un modo frigio — la seconda eccedente seguita da un semitono nella linea melodica, con un'enfasi prodotta da un'appropriata progressione armonica spesso ampliata nel contesto tematico — può senz'altro venire considerata come una caratteristica del linguaggio di Zafred. Sebbene la musica sia di carattere prevalentemente contrappuntistico, egli evita i rigidi schemi sì che il discorso musicale viene a svolgersi seguendo una tecnica libera, sciolta, di carattere imitativo.

Il movimento centrale (*Scherzo*) è completamente diverso nella costruzione, nell'invenzione e perfino nello stile. La polifonia barocca di linee melodiche ampiamente sviluppate, è qui sostituita da una tecnica che fonde tra loro frammenti di motivi esattamente definiti, e il movimento è dominato da una serie di dodici note che ne forniscono il basso e il contenuto tematico. Per meglio definire lo stile del lavoro, diremo che i due movimenti estremi, ma soprattutto quello iniziale, risalgono allo stile dei compositori barocchi italiani, mentre il movimento centrale si rifà, come modello, allo spirito e alla tecnica degli *scherzi* beethoveniani.

La prima impressione che si ha del *Trio* è quella che molto entusiasmo, esuberanza e piacere debbano avere accompagnato la creazione. Il giovane compositore, allora ventiquattrenne, che aveva vinto una borsa di studio offerta dal governo francese e stava terminando gli studi, era giustamente orgoglioso delle proprie affermazioni e della propria capacità creativa; il volo della sua fantasia era guidato da impulsi spontanei anche se condizionati, naturalmente, dall'allora in voga ritorno alla corrente barocca, al neo-classicismo,

al paleo-dodecafonismo, ecc. e per il momento non ancora offuscato da considerazioni di carattere estetico.

Il *Trio N. 3*, scritto nove anni dopo, rivela una notevole trasformazione nel discorso musicale. Comunemente in questi casi si parla di mutamento di linguaggio e di diversità di stile, ma nessuna di queste due definizioni si adatta al nostro caso. Non è esatto parlare di diversità di linguaggio quando entrambi i lavori sono scritti per il medesimo organico e sono, in realtà, idiomatichi nel loro rispettivo contesto. Grosso modo, la stessa considerazione è valida anche per lo stile, sebbene in questo caso si possa affermare che la maggior coerenza dell'ultimo *Trio* costituisca, in realtà, un mutamento nei confronti del primo. Tutto si riduce però ad una trasformazione della mentalità che sembra abbia condizionato i processi creativi di Zafred, e quindi mutato anche il tipo di invenzione musicale e gli elementi della sua realizzazione. Più esattamente si potrebbe dire che, mentre prima egli cercava di affermare il proprio messaggio individuale servendosi dei tipi di linguaggio allora prevalenti, in seguito la sua accettazione di responsabilità sociali lo ha portato allo sforzo di dar forma alla sua visione per mezzo di vari elementi stilistici organizzati in modo personale. Ciò postulava fino a un certo punto una semplificazione di linguaggio, sebbene non necessariamente dei suoi elementi costitutivi. Così nel *Trio N. 3* le dissonanze vengono ancora usate, ma in modo assai limitato; la tonalità è esplicita-

Es. 1

TRIO N. 2

Moderato $\text{♩} = 54$

Vn.

Vc.

Piano
con 8ª bassa

ecc.

mente affermata nei punti culminanti, anche se, soprattutto nei movimenti lenti, si verificano delle eccezioni. Di maggiore importanza — e più aderente al problema prima accennato — è il mutamento nella formulazione inventiva dello stesso pensiero musicale. Il gioco reciproco e la fusione di linee melodiche dal lungo disegno, le cui fioriture non sono limitate da un'articolazione strutturale, vengono sostituite da affermazioni tematiche di linea melodica esattamente disegnata e di pungente contorno ritmico. A proposito del *Trio N. 2* si era parlato di barocco italiano; del *Trio N. 3* si potrebbe parlare, forse, di classicismo viennese quale viene espresso nel periodo centrale di Beethoven. L'esempio 1 (primo movimento del *Trio N. 2*) e l'esempio 2 (secondo movimento del *Trio N. 3*) serviranno a chiarire la diversità fra i due lavori.

Es. 2

TRIO N. 3

Sostenuto

Vn.

Vc.

Piano
con 16ª bassa

ecc.

E' evidente quale dei due tipi di linguaggio sia il più prontamente accessibile come affermazione estetica e intellettuale, per lo meno nei riguardi del grosso pubblico. Ciò che rende Zafred di gran lunga superiore ai suoi contemporanei che perseguono gli stessi ideali, sono l'eleganza, la signorilità, la nota personale delle sue idee musicali che non sacrifica mai ad una lusinghiera popolarità. Ma se il suo messaggio è sempre chiaro e carico di significati, anche se ad una minoranza sofisticata possa sembrare incredibilmente semplice, egli si rifiuta di abbandonare quelle posizioni della sua arte che in taluni ambienti vengono definite « formalistiche ».

Un'altra prerogativa della musica di Zafred che conduce ad una immediata accessibilità del suo messaggio è la straordinaria chiarezza dei suoi schemi formali. La musica del terzo *Trio*, con l'evidenza delle sue frasi e dei suoi incisi, con la preordinata disposizione degli elementi sintattici è, sotto questo rispetto, esemplare. I suoi tempi e i suoi raggruppamenti tematici sono facilmente riconoscibili, sia considerati in se stessi che nel loro più vasto rapporto funzionale. Eppure, nonostante la manifesta semplicità del linguaggio, il suo vocabolario ha molti punti in comune con quello che ultimamente è stato considerato un metodo coraggioso e avanguardistico di organizzazione dei suoni: con grande sorpresa si scoprono qua e là elementi seriali, anche se non rigidamente dodecafonici, e una grande varietà cromatica.

Un aspetto importante della musica di Zafred cui non abbiamo ancora accennato — e che costituisce la caratteristica costante dei suoi lavori — è la perfetta conoscenza del mezzo strumentale. In realtà, a giudicare dalla poca musica vocale da lui scritta e di cui disponiamo, la sua scrittura per voci era, in quel periodo, di gran lunga inferiore al suo idioma strumentale — tratto, questo, assai poco italiano. Non intendo con ciò sostenere che egli abbia una conoscenza tecnica di tutti gli strumenti musicali; ciò che intendo per « perfetta conoscenza » è la sua capacità di realizzare i propri pensieri per mezzo di una scrittura strumentale precisa, lucida, logica.

Le sue partiture mostrano chiaramente una straordinaria consapevolezza del colore strumentale e il suo interesse per l'equilibrio dei valori sonori. Zafred ottiene effetti del tutto sorprendenti con mezzi che apparentemente sono diventati ormai luoghi comuni. Potremmo anche accennare alla sua recente preferenza per gli unisoni o per il rinforzo alle doppie ottave: questa preferenza è divenuta quasi un'ossessione, e dovrebbe essere considerata una nota caratteristica del suo lavoro. La sua intuizione strumentale appare in modo stupefacente nella *Sonata N. 3* per pianoforte: a parte la concentrazione e la purezza classiche delle idee unite a una notevole personalità nell'utilizzare superati schemi formali, egli riesce a investire il pianoforte, considerato uno strumento oramai moribondo dopo Bartok, di una freschezza spontanea e sorprendente che potrebbe benissimo aprire, se non orizzonti completamente nuovi, almeno visuali inedite. Ma un esame approfondito della sua musica per questo strumento richiederebbe un articolo a parte.

Dopo aver così delineato le caratteristiche principali del suo linguaggio di artista ormai maturo — linguaggio che non esito a suggerire come modello per una eventuale futura scuola di arte musicale che, pur non rinunciando alle conquiste di una mente indagatrice, rimanga allo stesso tempo consapevole delle esigenze di un più vasto strato di umanità — parleremo, anche se brevemente, dei due generi nei quali Zafred ha dato contributi ben precisi alla musica della sua generazione e del suo tempo.

Il primo di essi è la serie di concerti per vari strumenti. Eccettuato Hindemith (che in ogni caso appartiene a una generazione precedente), Zafred è, fra i compositori contemporanei, quello che ha al suo attivo il maggior numero di concerti. Ne ha scritto infatti uno per violino (1952), uno per viola (1956), uno per violoncello (1956-58), uno per pianoforte (1952), uno per flauto (1951), uno per arpa (1955), uno per trio di violino, violoncello e pianoforte (1953-54), e ultimamente uno per due pianoforti. Il Festival di Venezia del 1962 ha incluso nei suoi programmi un concerto che è sicuramente unico nel suo genere: la *Musica notturna* per flauto in sol e archi, dedicata a quel grande artista che è Severino Gazzelloni. Tutto ciò può venire ancora considerato come un segno della sua « responsabilità sociale », che è qui espressa in una forma che va a beneficio, una volta tanto, non solo e in primo luogo dei suoi ascoltatori, ma anche dei suoi colleghi musicisti, gli esecutori. Per quanto è possibile osservare, tutte le parti soliste condividono la peculiarità di essere ammirevolmente adatte ai rispettivi strumenti. Le caratteristiche tecniche di ciascuno vengono completamente sfruttate, ma gli esecutori non vengono mai chiamati ad una pura e semplice esibizione di virtuosismo (cosa che del resto sarebbe del tutto giustificabile), o a sbalordire il pubblico. Ciò non toglie che il *Concerto* per arpa sia un vero e proprio « tour de force », avendo l'artista accettato le limitazioni di tale strumento cui devono attribuirsi le digressioni tonali di carattere esotico. L'ultimo movimento fonde, in modo sorprendente e riuscito, elementi opposti come il jazz, lo schema del concerto e il colore strumentale dell'arpa.

Il *Concerto* per violoncello è concepito sulla base di un'assoluta essenzialità. La parte solista occupa ovunque il posto dominante, impresa questa non trascurabile date le particolari deficienze timbriche del violoncello in rapporto con l'intera massa orchestrale. È caratteristico del notevole senso di scrittura strumentale di Zafred che egli cerchi di inserire nella discussione musicale il violoncello, formulando la sua parte in tali termini di brillante virtuosismo da permettergli di affermarsi in contrapposizione alla compattezza del volume orchestrale.

Personalmente considero il *Concerto* per viola come il meglio riuscito: musicalità e carattere brillante sono ugualmente evidenti nella parte solista. L'introduzione al primo movimento, di ampie proporzioni, risolve ingegnosamente, per mezzo di pedali interni, il problema creato dalle frasi dello strumento solista. Nel punto culminante del movimento, così come nella Passacaglia del Finale, queste linee si espandono liberamente fondendosi nei motivi chiaramente definiti del profilo tematico. Una delle più felici caratteristiche del *Concerto*, e che ritorna, sempre con buoni risultati, anche nel *Concerto* per violoncello, è la leggerezza e la trasparenza del suo tessuto orchestrale.

Il *Concerto* per pianoforte è forse quello che in un primo momento colpisce meno: la scrittura pianistica, tenuta nello stile alquanto

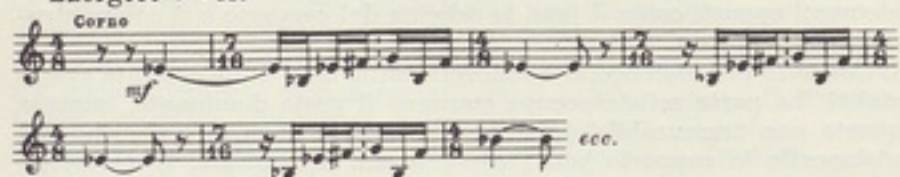
arido della Toccata, non sembra elevarsi a quella altezza spettacolare che in genere ci si aspetta in questa forma di composizione musicale.

Di importanza ancora maggiore quali contributi all'attualità musicale dei nostri giorni sono le sue sinfonie. La prima e la seconda, entrambe scritte nel 1943, si trovano tuttora allo stadio di manoscritto. La terza, che porta il sottotitolo di *Canto del Carso* risale al 1949. Essa ha, stilisticamente, molti caratteri in comune col *Trio N. 2* di cui si è già parlato. La costruzione del lavoro evita consapevolmente lo schema stereotipato che ci si attende in una sinfonia; il discorso musicale mostra una netta influenza bartokiana sia nel suo « clima mentale » che nella sua organizzazione sonora. A noi tuttavia questo lavoro sembra più importante in quanto anello di congiunzione nella catena dello sviluppo musicale di Zafred: l'es. 3 mostra il tema iniziale del secondo movimento. Se lo paragoniamo con l'es. 4, cioè l'inizio della *Sinfonia N. 4* (1950) « In onore della Resistenza », appare subito evidente lo stretto rapporto che li unisce: il loro studio ci illuminerà assai sui processi creativi di Zafred.

Es. 3

SINFONIA N. 3

Energico $\text{♩} = 140$



Es. 4

SINFONIA N. 4

Sostenuto



Oltre a fermare il nostro interesse sulla generale semplificazione di linguaggio già esaminata in precedenza, noteremo alcune caratteristiche musicali, che del resto compaiono sotto forme e aspetti

diversi anche in altre sue composizioni, dello stesso periodo o precedenti, che si fanno riconoscere come le determinanti dell'idioma personale di Zafred. Una di queste, ad esempio, consiste nello schema ritmico curiosamente articolato che sovente si affianca a un sentimento di eccitazione repressa o di tensione crescente; un'altra è la preferenza, soprattutto nei movimenti estremi, per i tempi composti, che conferiscono ai suoi temi molta flessibilità. Abbiamo già accennato all'uso degli unisoni, che egli adotta specialmente all'inizio di temi o di gruppi tematici. Nella *Sinfonia N. 4* si incrociano riferimenti a tempi e idee che compaiono in movimenti diversi; vi sono pure riformulazioni di idee appartenenti a composizioni precedenti. Considerando tutte queste particolarità nel loro insieme, non potremo fare a meno di notare che, nonostante i mezzi relativamente semplici e tradizionali impiegati, Zafred è riuscito a investire la musica di questa *Sinfonia* di una serietà di concezione, una forza di linguaggio e una plasticità di espressione da conferire al suo contributo alla letteratura sinfonica del dopoguerra un carattere di particolare importanza.

Egli ha restituito alla sinfonia quella nota eroico-umanistica che da così lungo tempo le mancava, e così facendo è riuscito a conferire un'espressione musicalmente articolata ai sentimenti di quanti sono sopravvissuti alla dura prova della guerra.

La *Sinfonia breve* per archi appartiene a un'epoca posteriore, venendo subito dopo il *Concerto* per arpa e a quello per viola con cui ha, infatti, molti punti in comune. In essa, naturalmente, le idee musicali rivestono una forma più concisa, quale si addice alla limitazione di entrambi i brevi e tersi movimenti del lavoro e alla ristretta ampiezza del colore orchestrale. Zafred però compensa l'economia del materiale tematico con una più ampia prospettiva armonica e una più grande compattezza sinfonica sia nell'ambito di ogni singolo movimento che nei loro reciproci rapporti. La sua fraseologia, inoltre, ci ricorda che Stravinski è sempre presente al pensiero dei compositori del XX secolo.

La *Sinfonia N. 6* è preceduta dalla *Ouverture sinfonica* (1957), lavoro di transizione nel vero senso della parola: si ha qui un ritorno alla concezione del *Concerto* per pianoforte il cui tema più importante viene ripreso per una riconsiderazione musicale in condizioni diverse; e d'altro canto l'ampio respiro e la vitalità ritmica del concerto anticipano in parte la scorrevolezza e la plasticità della sinfonia. In essa, inoltre, esistono numerosi rapporti fra i vari movimenti, e la compattezza che viene così a determinarsi contribuisce in gran parte al profilo sinfonico della musica. Vi sono pure parecchi significativi ritorni a temi e frammenti di motivi della *Quarta sinfonia*.

La relazione che si può notare nel profilo melodico degli Scherzi — il terzo tempo nella *Quarta sinfonia* e il secondo nella *Sesta* — è in verità molto stretta. Continuando però nel raffronto di queste analogie iniziali si giunge a scoprire anche le differenze: nella *Quarta*

sinfonia le cellule costituenti il tessuto melodico fondono in frasi elementi di forma diversa, mentre nella *Sesta* la diversità è minore. La differenza essenziale, diciamo pure ideologica, si nota nei rispettivi movimenti lenti: nella *Quarta* il movimento lento consiste semplicemente di una breve digressione dolorosamente melanconica, mentre nella *Sesta* abbiamo un più deciso ripensamento di problemi essenzialmente lirici, pur non mancando qua e là slanci improvvisi. Questa diversità d'ordine «poetico» è strettamente connessa al diverso terreno emotivo delle due composizioni: il carattere compatto, solido della *Quarta* corrisponde al tocco di velluto della più amabile *Sesta*. Nel complesso, quest'ultima è molto meno compatta, meno intensa nel sentimento anche se, come la *Quarta*, fa ricorso a riferimenti tematici incrociati e a varie trasposizioni di germi melodici per conseguire una sua coerenza. Un aspetto relativamente nuovo nella musica della *Sesta* è una maggior fiducia negli artifici contrappuntistici che includono passaggi fugati e vari ritrovati canonici.

Il senso di responsabilità sociale di Zafred e il suo interesse per il problema dell'accessibilità si sono manifestati in modo assai interessante, anche se non particolarmente nuovo od originale, nella sua opera *Amleto* che, se musicalmente rappresenta una sorta di compromesso, può tuttavia servire da esempio a quei compositori che si trovino nella medesima situazione del compositore triestino. Egli ha affrontato il difficile compito su due piani che, data la natura del lavoro, erano strettamente collegati.

La composizione di *Amleto* fu terminata nell'autunno del 1959, ma la prima rappresentazione ebbe luogo solo all'inizio della stagione del 1961 al Teatro dell'Opera di Roma.

Esistono alcuni problemi immanenti alla vita umana che vanno affrontati: fra questi la contingenza dostoeskiana del delitto e del castigo è sempre stata profondamente sentita, ma non mai con tanta urgenza come nei periodi di trasformazioni sociali. Ridotto ai minimi termini, l'*Amleto* ha per soggetto il delitto d'assassinio, scoperto dopo paziente e dolorosa investigazione, e astutamente vendicato dal figlio della vittima. Pochi sono gli incidenti e gli episodi che ravvivano la trama, ma poichè il compositore sentiva che questi elementi sussidiari, almeno dal suo punto di vista musicale, tendevano a ritardare l'azione, decise di usare una riduzione del testo shakespeariano, fatta da sua moglie Lilyan. Il libretto di *Amleto* è suddiviso in numerose scene, come ad esempio la commedia di Polonio, il viaggio di Laerte, e il lavoro è ridotto in tre atti di tre scene ciascuno. Sono stati omessi soprattutto gli elementi meditativi, « filosofici », in quanto passibili di intralciare lo svolgimento drammatico.

Anche alla musica non si poteva concedere troppo tempo per rendere stati d'animo in chiuse costruzioni musicali: così come l'adatta-

mento del testo è stato condotto in modo da arrivare rapidamente al punto e da limitarsi al dramma essenziale, anche la musica è stata chiamata a sottolineare il dialogato con la sua particolare suggestività, senza troppo preoccuparsi di sviluppare un'interpretazione musicale del dramma servendosi dei suoi propri metodi costruttivi. Poco spazio viene quindi concesso agli sviluppi sinfonici della musica, ma poichè l'estetica prevalente al giorno d'oggi, alla quale Zafred è stato sempre fedele con la sua astratta musica strumentale delle sinfonie e dei concerti, rende ancora meno lecita una musica di carattere e descrittiva, egli adottò uno stile arioso, declamatorio, facendo sì che la voce umana, e attraverso essa l'elemento verbale, fosse predominante là ove la scena e i personaggi lo richiedessero. Grazie all'ingegnosa riduzione, che porta a tre i cinque atti di Shakespeare, le nove scene nelle quali essi sono suddivisi fanno procedere l'azione per mezzo di un declamato musicale delle voci, mentre la musica ha carattere indipendente solo negli interludi che procedono o, se preferite, seguono ogni scena. In questo modo Zafred cerca di assicurare, con mezzi idonei e senza creare il minimo problema per l'ascoltatore, una stretta unità drammatico-musicale.

Se si esaminano i particolari dello stile e della costruzione musicali di *Amleto*, si rimane immediatamente colpiti dalla semplicità quasi primitiva del suo linguaggio generale. Nella scrittura vocale questa semplicità si manifesta, lungo tutta l'opera, nell'aderenza a uno stile recitativo, rigidamente modellato sugli alti e i bassi degli accenti verbali, e sulla musicalità della lingua (quella italiana, naturalmente). In alcuni punti facilmente riconoscibili, tuttavia, come nella parte del becchino nella scena del cimitero, la scrittura vocale si eleva a uno stile più cantabile e melodiosamente flessibile. Ciò, in ogni caso, avviene eccezionalmente: l'enunciazione chiara della parola è in tutti gli altri momenti l'interesse primo, anche se il recitativo raggiunge una sorta di declamazione su una base ritmica più precisa o più musicalmente condizionata. Poichè la preoccupazione principale di Zafred rimane quella di una esplicita intelligibilità delle parole, egli cerca di raggiungere tale scopo anche evitando passaggi d'insieme. Vi sono, naturalmente, duetti, trii, quartetti, ecc. ma solo di nome essi corrispondono alle forme musicali concertate.

Se si considera il carattere della scrittura vocale è inevitabile paragonare mentalmente il suo stile al modo di trattare la voce proprio di Wagner o di Debussy; eppure se un precedente va trovato, bisogna cercarlo nell'ultimo Verdi. Soprattutto nel *Falstaff* si nota lo stesso genere di « recitativo musicato » che Zafred cerca di mettere a prova in *Amleto*.

Il suo grande interesse per l'esplicita prevalenza della parola è pure evidente nell'orchestrazione. Ancora una volta il Verdi di *Falstaff* viene preso a modello nel ricorso di Zafred a pochi motivi o frammenti tematici che ritornano a intervalli, anche se non con la intensità o la regolarità dei *leitmotiv* di Wagner. Egli cerca evidentemente

di creare un'atmosfera suggestiva per le parti vocali, senza dare preminenza ad una elaborazione musicale, sia dipendente che autonoma, basata su procedimenti tematici, armonici o anche ritmici. E' appunto in questa tecnica che respinge ugualmente il sinfonismo di Riccardo Strauss e l'atteggiamento inconsistente, illustrativo, ad esempio, di Debussy, che va cercata la novità dello stile di Zafred. Egli evita sia la sostanza tematica che le suggestioni armoniche sostituendole con un tessuto di motivi e frammenti dissolti armonicamente e contrappuntisticamente.

A parte la tecnica strumentale, l'idioma di Zafred presenta in *Amleto* altri lati di grande interesse. In molti punti egli ricorre a successioni di accordi che indubbiamente sono qualcosa di più che semplici e discreti sostegni per la voce, poichè essi danno vita a un tessuto orchestrale curioso, trasparente, del tutto nuovo, e privo di congestione sonora. Il monologo di *Amleto* nel primo atto ne è uno degli esempi più tipici. Un altro elemento di rilievo è l'impiego evidentemente predominante del registro basso, del lato più cupo della tavolozza orchestrale. Quando è necessario un contrasto, questo è ottenuto mediante l'uso di un registro eccessivamente alto dei violini, il che dà luogo a un curioso vuoto nella parte centrale del campo sonoro. La cosa è tanto frequente e attuata con tanta persistenza che non si può considerarla fortuita; si tratta piuttosto, nell'ambito della musica operistica di Zafred, di un intenzionale elemento stilistico che attende una chiarificazione e una definizione nei futuri lavori di questo compositore per il teatro.

Ciò nondimeno, il sinfonismo non è del tutto respinto. Come abbiamo già detto, uno sciolto linguaggio figurativo accompagna l'azione drammatica mentre essa si svolge per mezzo degli interpreti vocali sul palcoscenico. Le varie scene però sono collegate da passaggi puramente strumentali, che terminano quando la scena termina e irrompono nella scena successiva quando questa ha inizio. Oltre a rappresentare un mezzo ingegnoso per garantire una sorta di unità formale, questi interludi orchestrali permettono alla musica di esprimere il dramma nel suo proprio linguaggio. Gli interludi poi sviluppano alcune delle idee musicali sperimentalmente accennate nel corso del dramma come viste e udite dal palcoscenico. Il loro significato viene ampliato con mezzi musicali, come ad esempio l'espansione armonica e melodica, la combinazione contrappuntistica che comprende anche la tecnica della fuga. Anche qui frequenti sono gli accenni a temi che ritornano più volte, poichè l'argomento trattato si riferisce, come già detto, a eventi della scena precedente o previene eventi futuri.

Trattandosi del primo lavoro di Zafred per il teatro musicale, sarebbe ingiusto aspettarsi che *Amleto* possa risolvere tutti i problemi che si pongono al compositore d'opera del giorno d'oggi. Ma la novità di atteggiamento che appare in numerosi dettagli e anche nel tipo di linguaggio musicale, nonché nel soggetto da lui scelto per dar luce

FRANCIS POULENC



Il compositore francese, recentemente scomparso, in un caratteristico atteggiamento (*Publifoto*)

Francis Poulenc
(secondo da
destra) a Villa
d'Este con il
Presidente della
G. Ricordi & C.,
Ing. Guido
Valcarengi e i
membri della
Giuria del
Premio Ricordi
(ottobre 1958)
(Publifoto)



Francis Poulenc
e Denise Duval
provano
al pianoforte
La Voix humaine
(Foto Piccagliani)



alla sua arte, riconfermano la nostra fiducia in lui come musicista dotato di un alto senso di responsabilità sociale sintomatica di quell'atteggiamento neo-umanistico che in questi ultimi tempi si va facendo strada fra gli artisti creativi di una società in trasformazione. Tenendo presente ciò, è interessante paragonare l'*Amleto* di Zafred al recente *Re Priamo* (*King Priam*) di Tippett. Ci si accorgerà che esistono fra i due lavori analogie e rapporti assai stretti, nonostante la totale diversità dell'origine creativa dei due artisti, che il preannuncio, anche se non ancora convenientemente formulato, della rinascita di una comunione europea di pensiero deve ormai venire preso in seria considerazione.

JOHN S. WEISSMANN

Sciostakovic e il culto della personalità

Dai tempi del culto della personalità nell'Unione Sovietica sono cambiate molte cose. Anche per la produzione musicale si sono create nuove condizioni. Ma in maniera tanto più confusa quanto più confuso è il programma di chi vuol cercare di combattere il culto della personalità di un'arte « inoggettiva » (secondo un'espressione di Dmitri Sciostakovic): in un'arte cioè fondata su caratteristiche alle quali il culto della personalità non aveva portato gran danno neppure nei momenti peggiori del suo trionfo.

Stalin e i suoi teorici avevano in mente la più ingenua delle soluzioni per quella che ad essi sembrava « la strada maestra del realismo socialista ». Si trattava, cioè — in un ordinamento sociale per il quale la parola *progresso* costituiva uno dei più imperativi comandamenti — di imporre all'esperienza artistica i caratteri della immutabilità. Il modello tipico della produzione artistica consisteva perciò nell'adeguamento ai testi tradizionali: nella fedeltà, si diceva, « alle caratteristiche popolari dell'arte nazionale russa ». Richiamo, se si vuole, rispettabilissimo; ma tanto generico ed equivoco da consentire, sul piano pratico, che la musica nazionale-popolare russa si gonfiasse dei più vietati luoghi comuni e che gli autentici innovatori, quelli per i quali era possibile scoprire una concordanza fra una base sociale dinamica e i suoi prodotti artistici, apparissero come pericolosi rappresentanti del cosmopolitismo musicale espresso dal seno della società capitalistica. Le conseguenze di questo atteggiamento non furono particolarmente dannose. Se era facile colpire prodotti letterari e dell'arte figurativa non aderenti a quello strano tipo di realismo socialista teorizzato da Stalin e colleghi, era molto più difficile scoprire in una partitura musicale « i segni dell'imborghesimento ». Tanto che alla fine la discriminazione fu attuata secondo una spartizione perentoria: da una parte la musica « socialista » (quella il più lontana possibile da una concezione dignitosa dell'arte), dall'altra la musica dei « deviazionisti ». Questa netta suddivisione, nella brutalità dei suoi procedimenti discriminatori e nella ingenua convinzione che il realismo socialista stesse dalla parte della musica la più consonante possibile, propose quindi ai produttori di musica un'alternativa inapplicabile. I manipolatori di temi popolari, gli speculatori di un'arte popolare a basso livello culturale rimasero da una parte e i compositori responsabili dall'altra: senza apprezzabili contaminazioni. Anche con tutta la buona volontà era

impossibile produrre musica significativa secondo i canoni staliniani dell'arte. E in quel periodo, almeno per le opere ossequianti alla linea ufficiale, ci fu una pura e semplice assenza di musica. Una vacanza che non ha potuto intaccare la problematica musicale di quei compositori ai quali va riconosciuta la qualifica di rappresentanti della musica contemporanea russa: Sciostakovic, Kabalevski, e via dicendo.

La prova che la versione staliniana del realismo socialista non abbia messo nei pasticci i compositori sovietici è dimostrata dal fatto che oggi, dopo la sconfessione del culto della personalità, la situazione non ha subito sostanziali modificazioni. Sono proprio rimasti a galla quegli aspetti contraddittori che affliggevano la musica in Russia ai tempi di Stalin e che l'affliggono tuttora, essendo prodotti da qualcosa di molto meno innocuo delle « grida » di Zdanov. Anche adesso accade « che scopiazzature servili di opere del passato vengano presentate... come opere che corrispondono alla realtà socialista soltanto perchè, si dice, in esse vi sono poche dissonanze » e anche adesso Dmitri Sciostakovic (*Tradizione e rinnovamento nella musica socialista*, in « *Sovietskaia Kultura* », n. 8 del 1962) trova di che augurarsi « che sia giunto il momento di farla finalmente finita con la corruzione del gusto dei lavoratori, che continua ad essere fatta impunemente... ». Il che vuol dire che l'equivoco sulla sostanza dell'arte popolare non ha soltanto a che fare con i problemi culturali dell'epoca staliniana.

E allora? Allora bisogna riconoscere che il « metodo del realismo socialista » va salvaguardato da una consapevolezza ideologica che, almeno per ora, non è andata più in là dell'affermare sia pure con intima convinzione, che il realismo socialista « si sforza di conoscere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario, di vedere in essa la lotta, il nuovo che nasce e il vecchio che muore ». Ma questa genericità programmatica consente un gran numero di soluzioni: c'è il realismo socialista « di quelli che curano di far poche dissonanze », c'è il realismo socialista proposto da Sciostakovic, c'è il realismo socialista dell'avanguardia musicale polacca, e c'è, da ultimo, l'appello del prof. Seròv, pubblicato dalla « *Sovietskaia Kultura* » che raccomanda la fedeltà al « genio del popolo ».

I problemi da risolvere, sul piano dell'indagine critica, al fine di mettere le cose in chiaro e impedire la sopravvivenza di « realismi socialisti » che lo sono soltanto nei programmi dei rispettivi sostenitori, sono molti e richiedono un impegno che la cultura sovietica, per la prima, ha finora pigramente scansato. Le pubblicazioni a carattere musicale in Russia non scarseggiano, ma rimangono costantemente sul terreno della divulgazione spicciola (a cominciare dalla « *Sovietskaia Muzyka* »). Siamo ad un genere di articoli « puramente descrittivi, di semplice registrazione »; ad un livello di tale semplicismo, dal punto di vista problematico, da far sì che alla abbondante produzione dei musicisti non corrisponda l'indispensabile, approfondita indagine che a questa produzione dovrebbe accom-

pagnarsi (Sciostakovic: « Immaginatevi che qualche nostro pronipote voglia un giorno mettersi a studiare la cultura musicale dei nostri giorni attraverso le pagine ingiallite dei nostri giornali. E' indubbio che egli rimarrebbe estremamente sorpreso dalla povertà della vita musicale della nostra epoca, mentre, nella realtà, non passa giorno senza che si abbiano tanti avvenimenti musicali, ognuno dei quali potrebbe costituire il clou di una intera stagione concertistica di varie capitali europee »).

Problema fondamentale tra quelli che la critica musicale russa ignora: i rapporti tra l'esperienza musicale sovietica e quella dei paesi occidentali. Intorno a questo problema, Sciostakovic afferma che i musicisti russi, nel passato, « non si sono mai rinchiusi in una cornice puramente nazionale, ma hanno saputo far proprio anche quanto vi era nella cultura musicale dell'Occidente che potesse avere consonanza con la musica russa ». Oggi il fruttifero scambio non è più possibile perchè la musica occidentale « riflette in larga misura il processo di involuzione della cultura borghese dell'epoca imperialistica ». Ma questo distacco, purtroppo, non è così totale come lo vorrebbe Sciostakovic. Alcune di quelle caratteristiche che meglio qualificano il suddetto processo di involuzione figurano anche nella produzione musicale sovietica e persino in alcune partiture dello stesso Sciostakovic: formalismi, ricerche decorative, stilemi neoclassici, che autorizzerebbero a dar ragione alle censure staliniane se non si sapesse che quelle colpivano dalla parte sbagliata. Ma è qui per l'appunto che si dimostra palese la mancanza di un controllo critico capace di mettere a fuoco quegli aspetti, nella produzione musicale russa, che significano cedimento alle suggestioni di una cultura musicale che non ha niente da spartire con il realismo socialista.

Il quale realismo socialista — e questo è un altro problema da chiarire — è un po' difficile riuscire a capire da quale parte entri nella produzione musicale contemporanea. Certamente non dalla parte di quei compositori che risolvono il problema con partiture in cui vi sia il minor numero di dissonanze. C'è da dubitare che la questione sia da vedere mediante un conteggio del maggiore o minore numero di arditezze tecniche: e nei due sensi. Perchè è altrettanto da dubitarsi che ad una realtà avanzata debba senz'altro corrispondere quello che in Occidente è considerato lo stadio più evoluto del linguaggio musicale.

In effetti, come osserva Sciostakovic, il progresso dell'avanguardia musicale dell'Occidente serve soprattutto a chiarire « il processo di involuzione della cultura borghese dell'epoca imperialistica ». Così come il banale tradizionalismo di coloro che temono qualsiasi nuova conquista per il linguaggio dell'arte costituisce un sintomo di quella cultura regressiva che nell'Unione Sovietica (e del resto anche nel mondo occidentale) ha avuto e ha tutt'oggi notevoli possibilità di espansione. « L'attualità del realismo socialista » va dunque cercata altrove. « Per la musica » scrive Sciostakovic « essere attuale signi-

fica prima di tutto saper rendere il carattere generale e lo spirito del tempo ». Ma con quale atteggiamento? Non con quello di inerte solidarietà. Se così fosse il ruolo primario andrebbe riconosciuto a quell'avanguardia il cui destino è legato agli ideali « della cultura borghese dell'epoca imperialistica ». Con quello di un'attiva propensione a conoscere « la realtà, nel suo sviluppo rivoluzionario », dunque.

Veniamo alla pratica musicale e cerchiamo i segni di un atteggiamento che si sforzi di « conoscere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario ». C'è da rilevare un dato di fatto incontraddicibile. Il fatto, cioè, che questo atteggiamento è accertabile, senza possibilità di discussione, soltanto in quei lavori il cui contenuto rivoluzionario è garantito da un testo d'argomento progressista (il che peraltro serve a ben poco, secondo l'opinione — di Galvano Della Volpe — che « La musica... si iscrive in una sovrastruttura — e però riflette il suo condizionamento storico — con la propria tecnica espressiva semantica e non con la espressione di fini che siano idee morali e idealità del tempo... »). Se poi si esce dal genere della musica con testo la faccenda diventa piuttosto oscura e l'oscuramento è tale da consentire nella musica dei compositori avanzati (e non soltanto dal punto di vista dell'ardore nella ricerca tecnica) la presenza di quelle stesse soluzioni che si vogliono perseguire nei prodotti della retroguardia tradizionalista o dell'avanguardia « alienata ». Questo significa che troppo ambigua è la posizione di questi compositori: dello stesso Sciostakovic, per non parlare dei musicisti occidentali impegnati a conoscere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Ambiguità che è condizionata, innanzitutto, da alcune precise circostanze storiche (« le conseguenze del culto della personalità » in Russia, secondo l'opinione di Sciostakovic); ma alla quale concorre sicuramente la provvisorietà del controllo critico e la mancanza di un qualsiasi accertamento sulla natura delle contaminazioni di cui si è detto. In una tale situazione i programmi generici, le qualifiche perentorie ma non documentate, servono a ben poco. Servono piuttosto a coloro che stanno ad ascoltare i prof. Seròv per sentirsi autorizzati a conferire una patente di autenticità a quei prodotti che fingono di cercare il nuovo dalla parte del vecchio che muore.

GIOVANNI UGOLINI

Poulenc è andato a raggiungere le sue Carmelitane

Il cuore gli ha fatto uno dei soliti crudeli scherzi di moda, e così anche lui, anche Francis Poulenc se n'è andato. A sessantaquattro anni. Troppo presto per un artista che la parola fine al suo capolavoro, *Dialoghi delle carmelitane*, l'aveva messa appena sei anni fa, nel '57, e che subito dopo ci aveva dato con *La Voix humaine* un'operina tascabile di gusto squisito. Insomma, invece d'inaridirsi, il suo talento serbava per l'ora del crepuscolo i frutti più succosi. Il tempo lavorava per Poulenc. Ecco perchè, una volta tanto, persino gl'impolverati luoghi comuni della « grossa perdita » e del « vuoto doloroso » si potrebbero ritirar fuori senza arrossirne troppo. Specie nel quadro della musica francese, dopo la scomparsa di Honegger e con Milhaud che i suoi settanta se li è lasciati alle spalle.

Insieme con Milhaud, appunto, e con Honegger, il giovanissimo Francis, reduce dalla prima grande guerra, aveva fatto parte dello spregiudicato gruppo dei « Six ». (Gli altri tre erano Georges Auric, Louis Durey e una donna, Germaine Tailleferre). Che cosa intendessero fare, con la loro « union sacrée » postbellica, quei compositori di belle speranze, è presto detto: da una parte, volevano scuotere il giogo del debussismo e del ravelismo, farla finita con le ragnatele impressionistiche e con i suggestivi trabocchetti della simbologia sonora; dall'altra, eleggendo idealmente un ispiratore e patrono in Erik Satie, accostarsi ai movimenti parigini d'avanguardia, senza chiudere la porta in faccia nemmeno al dadaismo. Programma ambizioso e soprattutto complicato, trattandosi di allineare, sotto un'etichetta unica, musicisti di tendenze e peso specifico parecchio diversi. Ciò che al momento li unì fu l'inclinazione (d'origine letteraria: Apollinaire e Cocteau erano i loro poeti prediletti) per i temi bizzarri, capricciosi, all'occorrenza stravaganti, in ogni caso non-conformisti, come si può arguire da titoli di questo genere: *Macchine agricole* e *Catalogo di fiori*, due cantate di Milhaud; *Il Bove sul tetto*, *Il Treno blu*, *Insalata*, tre balletti dello stesso; *Gli Sposi della torre Eiffel*, altro balletto nato dalla collaborazione Auric-Milhaud-Poulenc-Tailleferre; i pezzi sinfonici *Rugby*, *La Costruzione d'una città* e *Pacific 231* di Honegger; l'opera buffa della Tailleferre *C'era una volta un piccolo naviglio*, e così via. L'intento, abbastanza scoperto, di farsi notare, di suscitare scandalo, di « épater le bourgeois » come allora si diceva, era evidente. Al tirar delle somme, i compositori più deboli quasi scomparvero e gli altri finirono per inserirsi nella corrente viva del repertorio, spesso ripiegando sulla tematica tradizionale.

Tra questi ultimi, Poulenc ha il suo posto ben definito: anche perchè il più vicino, forse, allo spirito della genuina musica francese. Presto, infatti, ci si accorse che i suoi esperimenti nell'area della « musique de tapisserie » (l'arte obiettiva cioè, spoglia, razionale, di cui parlavano i corifei di Satie) gli erano serviti più che altro per farsi la mano, per acquistare quella leggerezza venata di humour che conferisce scresziature così caratteristiche al linguaggio musicale di Poulenc. Il quale, se dinamitardo era stato negli anni giovanili della *Rapsodie nègre* (1917), del *Bestiaire* (1919) e delle *Chansons à boire* (1922), doveva essere un simpatico dinamitardo in guanti bianchi, pronto a maneggiare le castagnole colorate piuttosto che le bombe. E poi quello sconfinamento nel settore della musica sacra che si rivelò particolarmente felice nelle candide *Litanies à la Vierge nègre de Rocamadour* e nello *Stabat*, definito da uno studioso dell'autorità di Henri Hell come un'opera dove « l'arte più lucida si ricongiunge con l'estro più naturale ». Naturalezza propria di un Poulenc che così si confessava: « *Je suis religieux par instinct profond et par atavisme* ». Al teatro si accostò nel '46 con un fugace ritorno alle monellerie giovanili, stavolta però in chiave surrealistica, attraverso una breve opera buffa suggeritagli a suo tempo da Apollinaire: le paradossali *Mamelles de Tirésias* che noi sentimmo alla Piccola Scala nel corso dell'attuale stagione. Segui poi una fase di raccoglimento, interrotta di quando in quando dalla composizione di liriche per canto e pianoforte (ne ha lasciate un centinaio. In prevalenza su testi del solito Apollinaire e di Eluard, Aragon, Cocteau, ma anche con classici riflussi nel passato, da Malherbe a Ronsard). Infine, i *Dialoghi delle carmelitane*, una delle pochissime opere veramente vitali, e soprattutto sentite, di questo dopoguerra.

Le *Carmelitane* sono, naturalmente, quelle celebratissime di Georges Bernanos, che tutti i frequentatori del teatro di prosa conoscono. Ma Poulenc non doveva essere tra questi, perchè l'idea di metterle in musica gli fu invece suggerita da Guido Valcarengi a nome di Casa Ricordi, e la sua conoscenza col testo originale avvenne proprio in Italia, durante una sosta romana: « *Mi rivedo* », scriverà il compositore nei suoi *Entretiens*, « in un caffè di piazza Navona, in un chiaro mattino di marzo del 1953, a divorare il dramma dicendomi, scena dopo scena, "ma evidentemente tutto ciò è fatto per me!" ».

Era fatto anche per lui, sì. E poichè le parole di Bernanos sono stupende e ci rivelano delle creature sempre in conflitto con se stesse, che lottano drammaticamente per difendere la loro fede dalle imboscate dell'istinto, Poulenc si preoccupò anzitutto di rispettarle, di non aggredirle e di difenderle, pur nell'esaltazione, con una tavolozza orchestrale trasparente lieve essenziale, a sostegno di un tessuto discorsivo che ne accentua la fragrante spiritualità. Il pericolo della tinteggiatura uniforme, quasi fatale in un soggetto così, è aggirato nei *Dialoghi* con la grazia, la discrezione e l'eleganza tipiche di questo francese definito in patria come « musicien humaniste ». Umanista certo, di derivazione cartesiana e indagatore appassionato del lirismo

illuminante di Pascal. Come dimostra in modo particolare l'ultimo quadro dell'opera: la ferrigna marcia delle carmelitane verso il patibolo, con quel ritmo sordo, quasi un tam-tam ossessivo, che sembra volersi opporre al gaudioso snodarsi del « Salve Regina ».

Una delle pagine più ascendenti della moderna musica teatrale, questa. Il cui ricordo rimarrà strettamente legato a quello del sensitivo, civilissimo Francis Poulenc.

EUGENIO GARA

(da « L'Europeo »)

Teatri che hanno rappresentato i "Dialoghi delle carmelitane" fino al 10 febbraio 1963

Città	Teatro	Stagione
Milano	Scala (1ª rappresentazione assoluta)	1956/1957
Parigi	Opéra	1957
Colonia	Opernhause der Stadt Köln	1957
San Francisco	Opera	1957
Trieste	Verdi	1957/1958
Londra	Covent Garden	1958
Lisbona	San Carlos	1958
Vienna	Staatsoper	1958
Roma	Opera	1958
Parigi	Opéra	1958
Napoli	San Carlo	1958/1959
Catania	Bellini	1959
Genova	Carlo Felice	1959
Ostenda	Kursaal	1959
Bruxelles	Palais des Beaux Arts	1959
Gand	Opéra	1959
Luxembourg	Théâtre National	1959
Parigi	Opéra	1959
Liegi	Théâtre Royal	1960
Marsiglia	Opéra	1960
Augsburg	Städtische Bühnen	1960
Atene	Lirico	1961
Charleroi	Palais des Beaux Arts	1961
New Orleans	Xavier University	1961
Anversa	Opéra	1961
Vienna	Staatsoper	1961
River Forest	Rosary College	1962
Vienna	Staatsoper	1962

L'opera è stata inoltre trasmessa tre volte dalla RAI nel 1957 e 1958 e dalle principali stazioni straniere.

Prossime rappresentazioni o riprese

Città	Teatro	Stagione
San Francisco	Opéra (ripresa)	novembre 1963
Lisbona	San Carlos (ripresa)	febbraio 1963
Palermo	Massimo	marzo 1964

Teatri e concerti

Le prime in Italia

Da qualche tempo in qua le stagioni d'opera dei principali teatri italiani si aprono sul sicuro, ovvero — generalmente — con uno spettacolo di tradizione; l'autore preferito per i gala dell'eleganza e della mondanità è Verdi, e non solo per motivi di calendari celebrativi. Come l'anno scorso, anche quest'anno si è iniziato con grandi parate verdiane: Don Carlo ha « aperto » a Venezia e a Bologna, nonché a Trieste; Falstaff a Napoli, Luisa Miller a Parma e a Palermo; a Roma si è scelto Otello e alla Scala si è fatto il Trovatore.

Sono tutte opere di repertorio, e tutte (con l'eccezione della Luisa) giunte a consacrata popolarità. Unica eccezione a tanta bramosia di ordine la presentazione, al Comunale di Firenze, dell'Attila verdiano. Un Attila che ha avuto il sapore della novità, addirittura della prima assoluta, e che ci ha permesso di riscoprire un Verdi dimenticato, fin troppo, dai posteri e dai critici.

Non ci sarebbe quindi da dire molto su queste aperture di stagioni se non appunto per l'Attila, e se non ci fossimo accorti che il Trovatore della Scala ha offerto una precisa indicazione registica, e se non fosse scoppiata la cosiddetta « grana » di Trieste. Per il resto, tutto normale, senza grandi rivelazioni, senza particolari clamori. Va rimarcata la sempre maggiore forza rappresentativa delle opere verdiane, e non è senza significato la preferenza accordata oggi a quel Don Carlo che ci riporta un Verdi vigoroso, tragicamente ispirato, creatore di personaggi tormentati e massicci insieme. D'altro canto Verdi rimane la voce più autentica del nostro melodramma, e viene oggi a confortare — col suo senso di libertà, col suo anticonformismo, con il suo spirito risorgimentale — il nostro nuovo risveglio culturale e sociale.

E appunto Don Carlo, a Trieste, doveva essere al centro — intorno al 10 novembre — di una querela che poteva avere vaste proporzioni. Si è parlato di « crisi », e non si è esagerato. Ma è sembrato trattarsi, quasi, di una di quelle sortite anarchiche che generalmente sono votate all'insuccesso ma che precedono di poco la rivoluzione che vincerà (o di molto, in questo caso specifico). Orbene, a Trieste, si è avuta una prima vera autentica sommossa dei cantanti lirici. Il motivo pratico, il pretesto, era la presenza del tenore spagnolo La Morena, giudicato cantante di secondo piano, in una parte che avrebbe potuto essere affrontata benissimo da un tenore italiano senza scrittura. L'agitazione, però, non era diretta contro la persona

del *La Morena* — casualmente divenuta il capro espiatorio di una situazione assai confusa — ma genericamente contro l'organizzazione del teatro lirico in Italia. Problemi di categoria, di paghe, di assunzioni, di contratti, di tutela di interessi, di impresari, di sovrintendenze, di organizzazione si cumulavano in questa presa di posizione, il cui senso ultimo era quello di formare una qualche solidarietà di categoria, e di ottenere in seguito una maggiore solidarietà da parte dell'opinione pubblica.

All'ultimo momento, così, Don Carlo poteva andare in scena in condizione di tranquillità: e con *Christoff* e *La Morena*, con *Bruscatini* e *Stefanoni*, con *la Rota* e *la De Osma* si registrava il primo successo della stagione. Non che fossero tutte rose, ma la nave era stata varata. In seguito non si sarebbe più corso neppure un pericolo.

Poi, poco a poco, si aprivano gli altri teatri. All'Opera di Roma c'era una grossa crisi interna, che pareva sul punto di mandare all'aria baracca e burattini. Fortunatamente, *Serafin* salva la stagione romana, il 15 dicembre, con *Otello*: i giornali sono in sciopero, quei giorni, e la cosa passa sotto silenzio. Un moro autentico, *James McCracken*, ne è il protagonista, accanto a *Tito Gobbi* e a *Virginia Zeani*. Da allora la stagione romana è continuata con regolarità, sia pure a programmi ridotti. Nè pare che il suo livello sia scaduto come i pessimisti parevano prevedere.

Altro punto dolente della situazione era *Parma*, dove l'anno scorso si era verificata una autentica rivolta del pubblico. Il famoso loggione si era risvegliato, e aveva messo in fuga più di un cantante. Questo anno, a *Parma*, il loggione era sul chi vive. Gli era stata riconosciuta una importanza non solo formale, spirituale: i suoi rappresentanti avevano voce in capitolo, si dice, perfino negli uffici del Teatro Regio. Ma *Parma* si è salvata evitando gli errori dell'anno scorso e presentando una *Luisa Miller* allestita con le scene di *Nicola Benois*, che sono al di sopra di ogni polemica, e con un gruppo di cantanti sui quali c'è assai poco da obiettare, come *la Roberti*, *il Cioni*, *lo Zaccaria*, *la Rota*. La burrasca doveva scoppiare con *la Tosca*, pochi giorni dopo. Ma anche questo exploit dei loggionisti non aveva seguito. La seconda di *Tosca* superava brillantemente la prova e anche *Parma* tornava tranquilla. Ma ci vuole un bel sangue freddo a cantare in un teatro dove le voci dall'alto beccano ogni minimo errore, ogni inesattezza, ogni disattenzione.

Che altro doveva accadere, quindi? Nulla. Tutte le altre aperture erano preparate a dovere, e in certi casi addirittura più che collaudate. Solo *Firenze* rischiava qualcosa con *l'Attila*. Una novità: un canto epico di libertà e di liberazione dallo straniero. Questo *Attila* tanto trascurato, complicato nell'intreccio, è ricco di musica e di canto (difficile, impegnato) vigorosissimi. E' stato un terribile banco di prova per il soprano *Margherita Roberti*, per il basso *Boris Christoff*, per il *Guelfi* e il *Limarilli*. La vicenda di guerra e di oppressione, di amore e di passione patriottica, ci fa pensare che questo

Attila non dovrà ritornare al suo lungo sonno. Anzi, gli esangui repertori dei teatri lirici potranno certo utilizzarlo a dovere.

Firenze apriva la sua stagione il 1° di dicembre; il 30 novembre *Bologna* aveva dato un buon *Don Carlo* diretto da *Serafin*, con *Zaccaria*, *Provedi*, *Dondi*, *la Gencer* e *la Rankin*; ancora il 1° dicembre *Napoli* aveva presentato un nuovo *Falstaff* diretto da *Mario Rossi* e interpretato da *Tito Gobbi*, da *Renata Tebaldi*, dalla *Barbieri*, dalla *Freni*, dal *Capecchi*. Pochi giorni dopo la preparazione del *Trovatore*, alla *Scala*, era ultimata. E a *Sant'Ambrogio* la *Scala* si riapriva con questo capolavoro verdiano diretto da *Gavazzeni* e cantato da *Corelli*, da *Bastianini*, dalla *Stella* e dalla *Cossotto*. A un uomo di teatro, *De Lullo*, si doveva la regia; *De Lullo* era un esordiente, ma la sua regia resta una delle più significative della stagione. Perché? Per la ricerca dell'essenziale, per la cura dei particolari, per la scena meglio di tante altre volte, si è vista una chiara fedeltà al testo, alla sua natura romantica.

Dopo *Milano*, dopo *Roma*, ecco *Venezia* con un nuovo, ulteriore *Don Carlo*, questa volta diretto da *Molinari Pradelli*, e con protagonista l'inesauribile *Boris Christoff*, ecco poi ancora *Palermo* con *Luisa Miller*, e *la Stella*, *Di Stefano*, *McNeil*, *Arié* e *Sanzogno* sul podio. E il nome che continuiamo a citare è sempre quello di *Verdi*, pontefice massimo dell'opera italiana, oggi celebrato nel centocinquantesimo anniversario della nascita. *Verdi*, perchè è anche una tranquillità, perchè è di sicura presa sul pubblico delle aperture, perchè offre, anche a cospetto dei paesi stranieri, una garanzia totale in sede artistica e di spettacolo. Su questa base, è evidente che non sono possibili nè grandi innovazioni nè grandi scoperte. Può essere però, questo insistere su *Verdi*, un nuovo passo avanti nella strada della formazione di una vera tradizione verdiana nel nostro paese. In un momento come questo, in cui pare assai arduo aprire una stagione con un'opera nuova, è del resto, questa, forse, l'unica strada possibile. Senza dimenticare, che ci sono altri autori italiani altrettanto rappresentativi.

Si nota anche la tendenza a considerare l'apertura della stagione come una cerimonia da sbrigare senza eccessivi cauchemars, lasciando quindi i pezzi forti alle successive scadenze. Come sarebbe successo alla *Scala* con *Semiramide* di *Rossini*. Ma se è così, non è bene. L'apertura è un po' il biglietto da visita delle stagioni, in un certo senso, o per lo meno nelle intenzioni. Dovremo dunque dire che la palma, quest'anno, va a *Firenze*? E' troppo presto per fare delle anticipazioni, ma certo che il maggior coraggio, all'inizio, lo si è notato in *Toscana*.

MARIO PASI

Il "Linguaggio dei fiori" novità assoluta di Renzo Rossellini alla Piccola Scala

Il giorno 8 febbraio alla Piccola Scala è stata rappresentata la novità assoluta Il Linguaggio dei fiori di Renzo Rossellini. L'opera ha avuto un cordialissimo successo; riportiamo qui il giudizio che ne hanno dato gli autorevoli critici dei quotidiani Il Secolo XIX di Genova, Il Giornale d'Italia di Roma e La Gazzetta del Popolo di Torino.

Nel musicare il testo del Linguaggio dei fiori («Donna Rosita nubile»), di Federico Garcia Lorca, Renzo Rossellini ha soprattutto voluto fare opera di poesia, dimostrando — a quanti lo hanno accusato di insistere troppo sul neorealismo — che le preferenze letterarie, dipendenti da particolari stati d'animo, interessano soltanto i lineamenti esteriori dell'opera d'arte.

Con questo nuovo lavoro, non c'è dubbio, la sola realtà esistente è quella poetica, sgorgante dalla commedia borghese «mezza tinta» alla quale Lorca riservò tutte le attenzioni dopo una larga esperienza di vita e d'arte. L'antiveristico ma concreto scrittore spagnolo ha così innamorato il musicista d'oggi, soprattutto con la nascosta armoniosità della sua produzione, quella che ispirò già due opere musicali, dalla Calzolaia prodigiosa alle Nozze di sangue. Per la personale sensibilità di Renzo Rossellini, occorre la sfortunata Rosita.

Dove dobbiamo ricercare il tema fondamentale della nuova opera? Nella vita di un fiore, in quella «rosa mutabile» che Moreno Villa propose al suo amico Garcia Lorca. E' a questo tema che Rossellini ha dato corpo musicale. Si tratta d'un fiore rosso al mattino, bianco nel pomeriggio e sfatto la sera, fiore che s'identifica con Rosita, sullo sfondo d'una Spagna coloristica nella quale s'intrecciano melodie e ritmi largamente variati, in un ambiente carico di profumi, dove tutto procede su di un tappeto di petali.

«Poema granadino diviso in "giardini", con scene di canto e ballo», dove una corolla assume l'aspetto di un pensiero. E in queste pagine ritroviamo quei trepidi sospiri che lo stesso Rossellini scrittore manifesta per un pino minacciato di morte o per un usignolo che non canterà più nel suo giardino, dimostrandoci che, come ai tempi di Rosita, esiste ancora qualcuno che ama le cose belle che la natura ci ha regalato.

Lavoro, quello di Garcia Lorca, «fine di secolo»? E che importa se i sentimenti che lo ispirano sono sinceri e dunque eterni? Non dimentichiamo che il poeta scrisse Rosita nubile alla chiusa della sua vita, circondata dalle sue opere migliori. Il tema musicale della protagonista è mutabile come la rosa di Moreno Villa, e Rossellini lo usa con numerose gradazioni, non dimenticando il nesso, tutto lorchiano, tra fiore e carne, e rispettando il significato — tutto lorchiano ancora — dell'accettata rinuncia della donna giovane e bella che non prevede alcun atteggiamento violento. Ma non si dimentichi che il fiore coltivato nel giardino di Granada, considerato dal poeta come espressione di sterilità, viene elevato dal Rossellini a supremo elemento di fede e d'amore. E così il nascosto senso di Lorca viene ancor più nobilitato e ingentilito.

Per raggiungere tutto questo, Rossellini, coraggiosamente, lavora di melodia, in tempi in cui per la melodia si nutre una così grande diffidenza da far pensare alla paura

di non saperla creare. Doveva comportarsi così, e non soltanto perché la sua personalità glielo imponeva, ma anche perché tutta la produzione di Lorca invoca la musica. Amico di Manuel de Falla, lo stesso Lorca tentò brevi stesure musicali di estrema delicatezza. Rossellini ha riespresso lo stesso desiderio realizzandolo con squisita sensibilità, con assoluta personalità, come fa ben comprendere la pagina «Quando rischioda al mattino», l'avvincente scena di insieme «Ciò che dicono i fiori», la inattesa ed efficace chiusa del secondo atto e la delicata melodia «Era sbocciata una rosa». Qui siamo nell'ispirazione più spontanea e sincera, e chi non lo comprende si batta pure il petto.

Questa importante impostazione scenico-musicale suggerisce l'approfondimento di tre aspetti squisitamente musicali; la definizione dei personaggi, il taglio di alcune scene e il contrapporsi dei tre atti. Rosita è tutto nell'opera. La sincerità del suo amore cozza contro l'indifferenza del cugino. Nella musica tutto ciò è espresso, come ben dimostra la stessa entrata del giovane dove si avverte che qualche cosa sta per accadere. I ciechi amori della zia per la nipote e dello zio per i fiori, ritrovano un equilibrio nella «saggezza» della governante. Ebbene, questi tre personaggi godono di un'interpretazione musicale del tutto diversa, anche se nel commovente duetto degli innamorati sembrerebbe che l'amore dovesse concordemente palesare aspetti eterni.

Ma si osservino le scene, originalissime, delle tre manole, delle due sorelle aiole e delle tre zitelle; in essa la musicalità è così viva da far pensare che il palcoscenico della Piccola Scala risulti fin troppo ristretto, la giocondità degli accenni danzanti e delle canzoni, l'attesa per l'arrivo del postino, la varietà dei sentimenti che si susseguono alla notizia del prossimo matrimo-

nio «per procura» sono affermazioni di chi possiede l'intuito del teatro, un intuito che non si acquista, ma che è innato nel creatore. Una prova più convincente di questo possesso è data dalla diversa, contrastante, riuscitissima impostazione dei tre atti, e in particolare del secondo che fa da ponte tra la gioia profumata e commossa del primo atto e la tragicità del terzo. Dall'ebbrezza d'una serra profumata alla buia e deserta stanza invasa dal vento e dalla pioggia, con il terrificante sbattere delle porte e delle tende corrose. Dall'amore e dalla melodia spontanea e ammaliante di Rosita, all'irrimediabile rinuncia della stessa. E la musica lo dice con chiarezza, in ogni espressione, specialmente con il ricordo del tempo felice che fu. Ed allora, opportunamente, la melodia di Rossellini rientra in se stessa, si attenua, come la Rosa mutabile di Moreno Villa.

Personaggi, scene ed atti sono colti nel loro più vero e patetico aspetto, come appunto Garcia Lorca voleva: senza enfasi di sorta e senza effetti di dubbio gusto. Ed è per questo che la poesia, a cui Rossellini tendeva, si palesa oggi, alla quinta opera del maestro romano, più efficace, personale e persuasiva, di fronte alle prime impostazioni realistiche. Così Rossellini ha dimostrato che davvero «l'arte è miracolo» e che «i miracoli», come egli ha scritto, «sono nell'infinito, senza limiti di tempo e di luogo».

Esecuzione accuratissima, possiamo dire inappuntabile come soltanto un grande ed efficiente teatro può garantire. Piero Bellugi è riuscito a penetrare molto bene l'incanto del poema di Lorca e la conseguente musicalità del Rossellini, dando una unità d'interpretazione al testo e alla musica. Commossa, commovente e perfetta «Rosita» Rosanna Carteri; molto bene, ancora, Fedora Barbieri e Luisa Malagrida; stiliz-

1^a rapp. assoluta**IL LINGUAGGIO DEI FIORI**

(« Donna Rosita nubile »)

Poema granadino del Novecento

diviso in vari giardini con

scene di canto e ballo

di Federico Garcia Lorca

Musica di **Renzo Rossellini**

Editori G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Donna Rosita	Rosanna Carteri
La Governante	Fedora Barbieri
La Zia	Luisa Malagrida
Prima Manola	Anna Novelli
Seconda Manola	Jeda Valtriani
Terza Manola	Annamaria Cavallini
Prima Zitella	Angelina Arena
Seconda Zitella	Margherita Benetti
Terza Zitella	Stefania Malagù
Madre delle Zitelle	Jolanda di Tasso
Prima Aiola	Edith Martelli
Seconda Aiola	Maddalena Bonifaccio
Lo zio	Rolando Panerai
Il Cugino	Alvinio Misciano
Don Martino	Franco Calabrese
Un giovane	Franco Ricciardi
Un facchino	Carlo Forti
Una voce	Walter Gullino

Maestro concertatore e direttore

Piero Bellugi

Regia di Margherita Walmann

Bozzetti e figurini di G. Wakhevitch

Allestimento di Nicola Benois

zato zio, Panerai e disinvolto cugino Misciano. I due trii delle manole e delle zitelle e il duo delle airole hanno cantato e agito molto bene (cittiamo Stefania Malagù), anche per merito della delicatissima e penetrante regia di Margherita Walmann più intensamente espressiva nella chiusa del secondo e del terzo atto. Rispondente al massimo il bozzetto di Wakhevitch, che ha permesso di valorizzare il differente e significativo aspetto delle serre di sfondo. E così i fiori hanno svelato il loro linguaggio musicale e poetico. Chi non lo avesse compreso, accusi se stesso.

Il successo dell'opera è stato vivo ed entusiastico come poche opere contemporanee hanno avuto in questi ultimi anni. In complesso si sono contate ventisette chiamate e due applausi a scena aperta. I battimani sono stati spontanei e unanimi e alla chiusura dell'opera tutto il pubblico in piedi ha chiamato più volte l'autore, il direttore, la regista e tutti gli interpreti. Il maestro Renzo Rossellini è comparso circa venti volte sul palcoscenico.

MARIO RINALDI

La storia de *Il Linguaggio dei fiori* ossia *Donna Rosita nubile* è una storia immobile: se qualche cosa si muove nei tre atti o tre « giardini » come Lorca li chiama, in cui si svolge, è il tempo. E mi sembra proprio che questo capovolgimento di azione (non già il personaggio che si muove sul fondale fermo, ma il fondale mobile che passa dietro l'immobile personaggio) possa avere eccitato la fantasia del musicista e in un certo qual senso, come vedremo, possa avergli suggerito quel costante e particolare rapporto tra parola e musica, tra azione e ambiente che si affida costantemente ad un particolare tessuto musicale inteso di ricorrenti disegni e che passa proprio come un fondale mobile, con un incessante

e fatale dipanarsi nelle cui spire languisce la « frustrazione amorosa » di Rosita. E converrà anche ricordare che un tale tessuto non è soltanto fondale, ma in un certo senso personaggio esso stesso o per lo meno atmosfera essenziale alla vita umana del vero personaggio, legato com'è in stretti e palpitanti rapporti tra fiore e carne, tra il destino della rosa mutabile (a mezzogiorno « dura come il corallo », a sera « bianca come guancia di sale » e che a notte « a poco a poco si sfoglia ») e quello della creatura in attesa; tra il fiore infine che non diviene frutto e la fanciulla che non diviene donna. Su di essi, sulle alte spalliere di rose che sembrano le gonfie vermiglie vele di un brigantino che si imprua nell'onda del tempo, le donne restano immobili: Rosita, la Zia, la Governante, le Manole, le Airole; gli uomini soltanto se ne liberano; il Cugino amato da Rosita che più non tornerà e sempre sarà atteso, e lo Zio che se ne andrà per sempre lasciando casa e giardino, che le donne dovranno infine abbandonare, soffocati da ipoteche come da erbacce. Ma quando esse lasciano la casa deserta e spoglia e il giardino saccheggato, sospinte dall'acqua battente e dal vento della notte, saranno ancora le cose, casa e giardino, ad andarsene; non le donne: come un fiume che corre lento, torbido, implacabile, su cui galleggiano i petali della rosa sfiorita.

Si è insistito su questo particolare aspetto della storia di Rosita perché ci sembra che si possa, su tale premessa, comprendere ciò che il musicista abbia voluto e saputo fare, affrontando il teatro di Garcia Lorca: un tessuto musicale compatto, che scorre alle spalle dei personaggi, nella chiusa e dolente luce di una stessa melodia appena illeggiadrata da tenui contrappunti (le Manole, le Airole) e mosso un momento e variato dal racconto del secondo atto (la scena del pianoforte), e su cui le parole di Rosita

e degli altri cadono e si perdono come quei petali, ad uno ad uno. Ma dal punto di vista musicale converrà fare un esame più particolare: non tanto in quanto musica in sé quanto traduzione lirica del dramma rispetto alle opere precedenti dello stesso musicista.

C'è occorso più volte e ad ogni prima di quelle opere (*La Guerra, Il Vortice, Lo Sguardo dal ponte, Le Campane*) di sottolineare un aspetto tutto particolare del teatro di Rossellini: la traduzione cioè in termini lirici, poetici e direi quasi sognanti delle situazioni più crude, più violente, più diciamo pure anche se Rossellini non ne voglia sentire parlare, veristiche. Qui in questo *Linguaggio dei fiori* non c'è il problema sociale de *Il Vortice*, né quello torbido de *Lo Sguardo dal ponte*. (*La Guerra e Le Campane* sembrandoci opere più poetiche che veristiche) e non c'è nemmeno il pretesto di talune allucinazioni timbriche ed armoniche che a quelle situazioni talora si accompagnavano. C'è invece un'anima dolente e fidente che il tempo si porta con sé senza urti né ribellioni. Una anima espressa soltanto con la melodia, appena colorita da riecheggiamenti e movenze spagnole. Uno stato d'animo musicale insomma che finisce per apparire fuori del tempo.

Rossellini si era sempre posto, e con questa opera si pone totalmente dalla parte della melodia; dalla parte diciamo pure dell'accordo perfetto che di questi tempi di musica concreta ed elettronica ne è l'estremo e quasi eroico opposto. Questa melodia, quest'accordo perfetto sono l'anima e l'essenza di Rosita: un accordo di «mi maggiore» che ritorna, compianto e che sembra mutare colore come la rosa mutabile e alfine, come essa, sfogliarsi. Ed è certo che un tale accordo di «mi maggiore» che Berlioz chiamava «brillante, pomposo e nobile» finisce invece per assumere nel finale una così dolente e stanca e

trepidante vibrazione quale nessun accordo minore con tutto il peso della sua tristezza avrebbe potuto dare. Starei per dire che questo accordo di mi maggiore è come un tema ricorrente, il tema dell'amore e dell'attesa, il tema fermo nel vento che muove i rosai, la confessione di un'anima, la rivelazione di un tormento, la ineluttabilità di un destino: con esso si chiudono il primo e il terzo atto con indubbia e commovente suggestione. Ricorre ancora talora sul filo delle parole di Rosita e prima dello zio. E', in un certo senso, il linguaggio dei fiori e riesce sempre a rivelarsi e ad emergere anche nella insistente uniformità del tessuto melodico, armonico, strumentale di fondo che accompagna costantemente il declamato con cui prevalentemente tutti i personaggi si esprimono.

Che Rossellini abbia senso di teatro e di poesia è fuori di dubbio: che faccia della melodia un "credo" contro ogni negazione fino a portarla alle estreme conseguenze, è qualche cosa di più di una posizione polemica. Giacché è facilissimo scrivere quattro battute di musica elettronica, ma è estremamente difficile scrivere quattro battute di melodia, sia pure di non prima invenzione. E comunque in quattro battute di melodie il trucco, se c'è, si scopre subito, e così l'ovvio, e così il banale. Nelle altre è impossibile o quasi.

Rossellini ha accettato un tale rischio e una tale responsabilità: ambisce, e lo dice egli stesso, ad essere popolare. E certo sul filo di una così scoperta melodicità non gli è difficile divenirlo. E questo forse potrà ricompensarlo delle accuse, troppo facili è vero, di cui potrà, con questo suo atteggiamento, essere fatto bersaglio in tempi in cui la ricerca della novità a tutti i costi ha condotto all'assurdo. Giacché con quest'opera, più che con qualunque altra che la precede, Rossellini rinuncia a ogni esperien-

IL LINGUAGGIO DEI FIORI

di Renzo Rossellini alla Piccola Scala

(Regia di Margherita Wallmann - Bozzetti e figurini di Georges Wakhevitch)



Una scena del primo atto (da sinistra: J. Valtriani, A. Novelli, A. M. Cavallini, e la protagonista Rosanna Carteri)

Una scena del terzo atto (da sinistra: Rosanna Carteri, Luisa Malagrida, Fedora Barbieri)
(Foto Piccagliani)



LA MORTE DI RASPUTIN

di Nicolai Nabokov al Teatro Massimo di Catania

(Regia di Carlo Piccinato -
Bozzetti e figurini di
Lorenzo Gbiglia)



Il protagonista Raffaele Arié
con G. Fioravanti

Una scena del terzo atto (Foto Consoli)



za, a ogni tentativo, a ogni avventura; sembra fermo ad ascoltare un canto lontano in un mondo gonfio di frastuono. Proprio per questo sembra fuori del tempo e della realtà e forse proprio per questo egli se ne commuove sino alla tenerezza e come la protagonista dell'opera resta "dolente e fidente" in qualche cosa che dovrà tornare se la musica vorrà salvarsi.

L'esecuzione di un'opera così apparentemente facile poneva invece non pochi problemi: rendere chiaro e trasparente uno strumentale intessuto di combinazioni timbriche sempre un poco trascoloranti e mutabili, concertare alla declamazione un accento efficace e al canto una intima espressività, far sì che in quel tessuto, disegni e colore risultassero evidenti, conferire infine a tutta la vicenda quella delicata patina sotto cui palpita la storia di un'anima.

Il Teatro alla Scala ha affidato al maestro Piero Bellugi, che è un giovane direttore di belle doti, la concertazione e la direzione dell'opera e le parti di canto ad artisti della classe di Rosanna Carteri, una donna Rosita di intensa espressività, Fedora Barbieri, una governante di un forte e ricco carattere, Luisa Malagrida, una Zia per canto e per scena molto efficace, Rolando Panerai (lo Zio) e Alvinio Misciano (il Cugino), l'uno e l'altro molto bravi, e addirittura numerosissima di personaggi minori ma impegnatissimi di cui ci duole non poter fare il nome. Molto delicati e suggestivi i figurini e le scene di Georges Warkhevich, di un raro gusto e di uno stile elegantemente coreografico la regia di Margherita Wallmann. Una esecuzione insomma da Teatro alla Scala anche se l'opera è stata rappresentata nella Piccola Scala.

Successo pieno e calorosissimo: dieci chiamate dopo il primo atto, nove dopo il secondo, otto alla fine al direttore, agli interpreti, alla regista, al bozzettista. Complessivamen-

te ventisette chiamate a venti delle quali ha partecipato l'autore, molto festeggiato anche da solo da un pubblico scelto.

FERNANDO L. LUNGHI

Quel tipo un po' matto, mani bucate e cuor d'oro, che in *Donna Rosita* nubile di Federico Garcia Lorca, è lo zio della protagonista, ha sempre la testa ai suoi fiori. Fra tanti, uno ne coltiva con particolare amore per la sua straordinaria rarità e bellezza. E' la Rosa mutabile, così chiamata per le metamorfosi che compie nel breve giro di un giorno. Risplendente, il mattino, d'un rosso così ardente «che la rugiada non la sfiora per timore di scottarsi», a mezzogiorno si fa dura come il corallo, e «il sole s'affaccia ai vetri per vederla sfolgorare». Ma, la sera, sbiancandosi, diviene «simile a guancia di sale» e, con il calar della notte, infine, la rosa superba a poco a poco si spoglia.

Metafora nella metafora, dramma nel dramma, la storia della vita effimera della rosa riflette simbolicamente la storia stessa, la parabola umana e femminile, di Rosita. Il testo del Lorca, tradotto da Vittorio Bodini e debitamente sfrontato degli elementi accessori o meno essenziali, è servito come libretto per l'opera messa in musica da Renzo Rossellini e andata primamente in scena stasera alla Piccola Scala col titolo *Il Linguaggio dei fiori*. Mirabile libretto. Delicatamente lirica nella sua sostanza, drammaticamente e armoniosamente mossa nel ritmo e nel divenire delle situazioni sceniche, emotive e psicologiche, la favola concepita dal poeta spagnolo è già in sé tutta musicale, arpeggiata e sfumata fra i fondamentali motivi della pietà e della leggera caricatura.

Scandita in tre tempi, uno per atto, essa ci racconta di Rosita, che all'inizio della storia conosciamo splendida e fresca come vuole il suo

nome. Orfana, vive con lo zio e con la zia, da ambedue, come pure dalla fedele governante di casa, teneramente amata. Rosita è fidanzata con un cugino, il quale però un giorno deve partire per luoghi molto molto lontani. Promette che tornerà. Siamo verso la fine dell'Ottocento e al primo atto del dramma. Al secondo, l'alba del nuovo secolo è spuntato, al terzo, sono ancora trascorsi molti anni. Aggrappata all'impossibile speranza, Rosita ha sempre aspettato fedele l'innamorato, continuando a cucire, ricamare, arricchire il suo corredo. (Già l'aveva predetto la governante: «Avrà i capelli bianchi e ancora starà cucendo nastri di raso liberty ai volanti della sua camicia da sposa»). E una compagna, non senza ironia: «Il giorno che sti sposi porterai il più bel corredo del mondo»). Il cugino, in verità, è ormai da tempo sposato; finalmente s'è deciso a comunicarlo. Lo zio è morto lasciando un'eredità di debiti. Con la vecchia zia e la governante, Rosita deve abbandonare la bella casa e il giardino, ove erano fioriti i suoi verdi anni, i suoi sogni. Il piccolo e grande dramma di lei la vede alla fine sfiorita e ridotta alla condizione di zitella, quella condizione che nei paesi spagnoli e nel modesto ambiente che la circonda vien considerata la più pietosa e grottesca che si possa immaginare per una donna.

Musicista di teatro, ricco di consumata esperienza, sia nel campo dell'opera vera e propria e del balletto, sia in quello, minore, delle musiche di scena e dei commenti musicali per il cinema, Renzo Rossellini ha intessuto per questo poema drammatico una partitura flessuosa e trasparente, lieve e accorta nella coloritura e accentuazione, valendosi in ciò del magnifico campo offertogli, fra l'altro dalla ricchezza di certe figure secondarie e pur impareggiabilmente vivaci ed esornative: le tre pittoresche e leggiadre Manole, le ridenti e un po' scioc-

che signorine Aiola, le tre patetiche zitelle con relativa madre.

Ma, più che tentare di investire in pieno e far propria la materia drammatica, trasfigurarla, insomma, e porla sul piano d'una nuova esperienza creativa, il compositore sembra essersi qui adoprato a voler dare di essa, attraverso la sua musica, una semplice «interpretazione», e questa gli è indubbiamente riuscita fedele, sensibile, attenta, come vuole ogni interpretazione illuminata.

Di tal partitura, l'elemento più «costruito» è forse quello della trama orchestrale, disegnata con mano sicura, lievemente venata di echi di canto spagnolo, mosca, suggestiva e tuttavia misurata in accorto equilibrio nei rapporti con il canto vocale. Questo, in prevalenza sillabico e tale da tradurre in modo limpido e intelligibilissimo l'articolazione verbale, più raramente si leva ad effusioni melodiche interamente spiegate, come vorrebbe, sembra, il gusto a cui si informa e come fa, ad esempio, all'ultimo atto, rivestendo di accenti intensi e dolorosi, quasi disperati, il lungo lamento della protagonista: «Mi sono abituata a vivere per molti anni fuori di me... Son vecchia ormai... Amo ancora».

D'altronde, Rossellini, pur mantenendo generalmente il suo melodizzare a un che di mezzo fra il recitativo e l'arioso, non ha trascurato di cogliere altre occasioni di canto vero e proprio dai molti spunti lirici che il testo gli offriva. Ricordiamo, per fare ancora qualche esempio, il motivo della rosa mutabile, rivestito nelle molli cantilene ricorrenti, come un richiamo, in vari momenti dell'opera; oppure, al primo atto, il duetto d'amore, questo, forse, un po' troppo ricalcato nei più usuali modelli del genere. Ma ancora maggiormente ci interessa riconoscere la maestria ed il garbo con cui il compositore ha saputo articolare e differenziare i tre atti dell'opera, affidando al primo funzioni soprattutto di caratterizzazio-

ne, al secondo di colore (gentilissimo, tra il comico ed il patetico, il lungo concertato con le padrone di casa, le ragazze Aiola, le tre zitelle, una delle quali strimpellatrice di pianoforte) e riservando, infine, all'ultimo atto, la più intensa forza drammatica.

Donna Rosita è un personaggio tale da offrire grandi risorse ad una cantante ed attrice. L'arte interpretativa, vocale e scenica, di Rosanna Carteri ne ha fatto vibrare tutte le corde più delicate e intime, ne ha suscitate con rara potenza comunicativa le seduzioni, le grazie, le luci e le ombre. Accanto alla Carteri brillava, d'altronde, una compagnia ben degna di lei, Fedora Barbieri impersonando mirabilmente la governante, Luisa Malagrida essendo oltremodo efficace nelle vesti della zia e Rolando Panerai, quale zio, confermandosi ancora una volta magnifico attore oltre che cantante eccellente. Nella parte del cugino cantava Alvinio Misciano ed assai

efficaci, impersonando le figure delle zitelle, risultarono Angelina Arena, Margherita Benetti e, soprattutto Stefania Malagù; mentre le leggiadre Manole erano Anna Novelli, Jeda Valtriani e Annamaria Cavallini, e le pittoresche signorine Aiola, la Martelli e la Bonifaccio. Fra le parti restanti merita poi una nota particolare Franco Calabrese.

Ottima, nel risalto ed equilibrio dei valori musicali dello spartito, la concertazione e direzione del maestro Piero Bellugi e letteralmente incantevole deve dirsi la parte spettacolare, in gran parte ispirata, nella regia di Margherita Wallmann, nei bozzetti e figurini di Georges Wakhevitch.

Successo grandissimo, con interminabili e nutriti applausi all'indirizzo di tutti gli interpreti e del maestro Rossellini, innumerevoli volte chiamato alla ribalta dall'entusiasmo dell'elegante pubblico che affollava la sala.

MASSIMO BRUNI

"La Morte di Rasputin" di Nicolas Nabokov al Teatro Massimo di Catania

La prima rappresentazione italiana della Morte di Rasputin di Nicolas Nabokov ha avuto luogo al Teatro Massimo Bellini di Catania il 15 febbraio 1963.

Riportiamo le critiche sull'opera e sullo spettacolo pubblicate l'indomani sul quotidiano La Sicilia.

Nicolas Nabokov doveva avere circa 13 anni quando Rasputin fu ucciso; pochi anni dopo, quasi in coincidenza col massacro della famiglia imperiale russa, egli fuggì esule in occidente. Anche se giovanissimo, gli avvenimenti di quell'epoca gli debbono essere rimasti fissi nella memoria, tanto più che la rivoluzione bolscevica colpì direttamente la sua famiglia che apparteneva all'alta nobiltà. Evidentemente in contatto con la civiltà latina la storia della madrepatria e i personaggi della tragica notte del 16 dicembre

del 1916 sono apparsi alla sua mente di uomo vivo attraverso un prisma che li ha ridimensionati ed inquadrati in un tempo, in un'epoca, in un clima del tutto particolari. Difficile stabilire ascoltando *La Morte di Rasputin* l'opera che iersera ha inaugurato, in prima esecuzione per l'Italia, la stagione lirica al Teatro Massimo Bellini per chi l'autore parteggi. Non v'è dubbio che una sottile critica ai sistemi feudali di quel tempo ormai lontano, si insinua fra le righe del libretto e tra le note della sua mu-

sica. Troppo individuata è infatti la figura del protagonista, perché non si pensi che Nabokov abbia in fondo simpatia per la sua creatura d'arte. Rasputin circondato dal suo mistero, sozzo, bugiardo, falso asce-ta e falso taumaturgo, può vivere e prosperare solo perché l'ambiente che lo circonda è ignorante, arretrato, socialmente vile. E a nostro avviso, questa critica è molto evidente; chi è succube dell'imbroglio non accusi dei suoi mali l'imbroglio ma se stesso perché non è riuscito a scoprire la magagna. In questi termini si spiega come nell'opera possa essere campita in tutto tondo la vile figura di questo assurdo mugic.

Ma Nabokov è oltre tutto un uomo di teatro. Egli lo dimostra chiaramente nel trattare con tanto equilibrio una materia scottante e a volte brutalmente volgare, specie se si considera che alcuni dei protagonisti reali della vicenda sono tuttora in vita. In punto tecnico la costruzione dell'opera è straordinariamente interessante anche se l'autore ricorre a mezzi espressivi che sono propri del cinema. Egli infatti riporta all'inizio dell'opera lo spettatore al momento finale della vita del « santone ». Fa entrare Rasputin, atteso fino allo spasimo, nel sotterraneo del palazzo del principe Yussupov dove lo attendono il veleno e i fatali colpi di pistola: con estremo rispetto della verità storica anche nell'opera, Rasputin comincia a bere il vino avvelenato, ma reagisce ad esso solo assopendosi lievemente. A questo punto, per dissolvenza da linguaggio cinematografico, riporta lo spettatore indietro nel tempo e gli presenta, in una stilizzazione che ha del magico, i momenti più interessanti della vita di Rasputin o per meglio dire le varie facce del misterioso individuo. La frase musicale bellissima che all'ingresso nel sotterraneo accompagna le parole di Grigori Jefimovich Rasputin « l'uomo di Dio è nelle mani di Dio » si sviluppa in più ampie

volute melodiche nel secondo quadro del primo atto allorché il « santone » fa gli esorcismi sullo Zarevich malato, e lo spettatore è costretto quasi a credere al miracolo per il brivido che la musica gli fa correre nella schiena. Ma Rasputin è anche e soprattutto un sozzo individuo, uno stupratore di fanciulle indifese, un vizioso che anega nel vino e nelle facili avventure con donne da trivio, il suo ozio. Ed ecco Nabokov presentarci il protagonista in un clima quasi operettistico all'inizio del terzo atto quando le donne attendono il loro « profeta », il quale nella stanza accanto scaccia... il demonio dal corpo della giovane Macha: ed ecco ancora Rasputin trasferirsi in una taverna per sfogare le sue brame su una sporca zingara.

Quando poi il veleno che è nel suo corpo ha cominciato a fare un certo effetto, quando l'idea della morte inconsciamente è entrata in lui, ecco apparirgli, nell'incubo, le donne che ha avuto e desiderato, gli uomini che sono stati succubi, i monaci che lo hanno osannato e maledetto. Nella musica e nelle parole è vivo il contrasto. Rasputin vuol pentirsi: la frase musicale si fa dolce e il canto vibrato; non appena la carne riprende il sopravvento, i ritmi si spezzano, le note sincopate si levano dall'orchestra, il groviglio umano e divino si scompone e si ricompone continuamente. Una lieve pausa: i cospiratori osservano la loro vittima sulla quale il veleno non ha agito e decidono di usare la pistola. L'ansia, lo sgomento, la concitazione dei momenti supremi sono espressi dalla musica magistralmente: ritmi variati si susseguono incalzanti, suoni contorti e aspri si levano dall'orchestra. Là pace giunge solo dopo che Rasputin è caduto per la seconda volta. Allora un raggio di luna entra dalla porta spalancata e con esso giunge un suono lieve come di voci lontane. Rasputin è morto. Tutto il mondo ora si acquieta. Non sap-

piano se l'opera di Nabokov può definirsi un capolavoro: è troppo presto ancora per dare un giudizio del genere. Ma la rivoluzione musicale del ventesimo secolo e le elucubrate teorie dodecafoniche ci avevano abituato a vedere il teatro in musica come una manifestazione di élite di difficile comprensione. Ora, l'opera di Nabokov, costruita musicalmente con una tecnica che certo risente delle conquiste atonali e di quelle dodecafoniche, non può considerarsi ai fini auditivi sul piano polemico. Nabokov ha maturato le teorie, le ha fatte proprie, se ne è servito nella scrittura, ma si è proiettato idealmente nello spettatore ottenendo da lui la totale comprensione dello spettacolo. Prosa e canto si snodano nell'opera senza soluzione di continuità e senza contrasto. Spesso la musica è semplice commento all'azione, talvolta è protagonista dello spettacolo, talvolta si leva in canto spiegato. In qualche momento ci sembra di ascoltare un melodramma romantico, ma non è musica dell'ottocento che ascoltiamo, è musica moderna, viva, carne della nostra carne. Il romanticismo di tutta l'opera e del taglio delle singole scene non toglie nulla alla validità attuale di una esperienza vissuta; a Nabokov interessa creare le atmosfere e se per esse gli occorrono temi originali russi (per esempio il canto dei soldati al secondo atto) egli se ne serve; se deve creare il terrore gli sovviene la più avanzata tecnica dell'uso dei ritmi; se deve abbandonarsi al sogno, egli sviluppa la frase in forma tradizionale.

L'effetto che ne deriva è entusiasmante. Se si eccettua qualche momento di lieve stanchezza al secondo atto, che indubbiamente è il più costruito e quindi il meno sentito dall'autore, l'opera non ha soste, non ha mai vuoti, è in continua progressione fino alla tragedia finale.

Giulio Confalonieri nel presentare l'opera per gli spettatori catanesi,

l'ha definita un saggio notevole del moderno teatro musicale. A noi sembra che il giudizio sia assolutamente esatto, equilibrato e puntualizzato. Ma più che altro ci preme notare come in un certo senso quest'opera rappresenti un esempio da seguire per il rinnovamento dell'opera in musica. Essa segue una strada che è diametralmente opposta a quella di Menotti. L'italo-americano ha sviluppato il concetto del dramma musicale. Nabokov ha ridato vigore al melodramma riproponendolo secondo una concezione assolutamente moderna.

DOMENICO DANZUSO

Nel dare un rapido sguardo alla esecuzione della *Morte di Rasputin* vogliamo affermare preliminarmente che l'opera di Nabokov incontrerà l'entusiasmo dei cultori della musica moderna e convincerà gli amatori della tradizione.

Il personaggio di Rasputin appartiene alla storia ed alla leggenda, atto com'è di realtà e fantasia. Nell'affrontarlo, Nicolas Nabokov ha cercato di metterne in luce tutti i particolari aspetti. Ciò che va notato è l'assoluta fedeltà espressiva ed interpretativa della rappresentazione, alla concezione musicale e scenica del testo.

Nabokov ha immaginato la sua opera divisa in due parti: una storica che si svolge nella stanza dell'assassino ed una di fantasia che ripropone, traendoli dalla nebbia del tempo, i momenti caratteristici della vita di Rasputin. Con fedeltà veristica lo scenografo Ghiglia ha ricostruito il sotterraneo dove il principe uccise il « santone »; i sogni, i ricordi e gli incubi hanno avuto invece una ambientazione stilizzata, quasi da rappresentazione onirica. Su tali elementi scenografici, il regista Carlo Piccinato ha giocato le necessarie luci psicologiche.

Ma l'esecuzione deve la sua unità stilistica e la necessaria concitazione

1^a rapp. assoluta **LA MORTE DI RASPUTIN.** Opera
in 3 atti di Stephen Spender
e Nicolai Nabokov
Traduzione ritmica italiana
di Flavio Testi
Musica di **Nicolas Nabokov**
Editori: Soc. An. des Editions Ricordi - Paris

Personaggi e interpreti	Rasputin	<i>Raffaele Arié</i>
	Il granduca	<i>Giacinto Prandelli</i>
	Il dottore	<i>Augusto Pedroni</i>
	Il principe	<i>Giulio Fioravanti</i>
	Il deputato	<i>Lorenzo Gaetani</i>
	Il segretario	{ <i>Antonio Pirino</i>
	Il primo soldato	
	Il secondo soldato	<i>Ernesto Vezzosi</i>
	Il terzo soldato	<i>Franco Squillaci</i>
	Lo zarevich	<i>M. Silvia Monterosso</i> (recitante)
	La contessa Marina	<i>R. Heredia Capnist</i>
	L'imperatrice	<i>Sonja Barbieri</i>
	Anna	<i>Mafalda Masini</i>
	La 1 ^a granduchessa	<i>Sofia Mezzetti</i>
	La 2 ^a granduchessa	<i>Vittorina Magnaghi</i>
	La 3 ^a granduchessa	<i>Clara Betner</i>
	La 4 ^a granduchessa	<i>M. Adele Mazzoni</i> (mima)
	La prima dama	<i>Sofia Mezzetti</i>
	La seconda dama	<i>Vittorina Magnaghi</i>
	La terza dama	<i>Clara Betner</i>
Macha	<i>Giuliana Barabaschi</i>	
La figlia di Rasputin	<i>(mima)</i> <i>Gabriella Rosati (mima)</i>	
L'infermiera	<i>Lucia Galvano</i>	
La zingara	<i>Bruna Ronchini</i>	

Maestro concertatore e direttore

Hermann Scherchen

Regia di Carlo Piccinato

Maestro del coro Giuseppe Conca

Bozzetti e figurini di Lorenzo Ghiglia

ritmica all'apporto determinante di un grande direttore d'orchestra, Hermann Scherchen, che ha galvanizzato l'orchestra e i cantanti, tenendo in pugno l'intero spettacolo con straordinaria autorità. Difficile immaginare la messinscena di quest'opera senza la presenza di Hermann Scherchen, del protagonista Raffaele Arié, del regista Piccinato e dello scenografo Ghiglia. Tutti gli elementi dello spettacolo infatti hanno partecipato in giusta misura ed unitariamente alla migliore resa di questa grande realizzazione che onora il teatro Bellini. Senza Hermann Scherchen sul podio poteva verificarsi il caso di una interpretazione non individuata e sul piano del mestiere; invece, ogni nota ha avuto la sua ragione d'essere, tutto era scavato in profondità giustificato e funzionale sempre. L'orchestra nell'eseguire la difficile partitura ha seguito il gesto direttoriale alla perfezione con la rispondenza che solo da un ottimo complesso può ottenersi.

Senza Carlo Piccinato c'era il pericolo di cadere in una elocubrazione registica di difficile comprensione e di dubbio gusto; senza Lorenzo Ghiglia le scenografie avrebbero potuto acquistare o un sapore eccessivamente veristico o un carattere espressionistico non confacente al romanticismo dell'opera.

Senza Raffaele Arié il personaggio di Rasputin avrebbe potuto avere una interpretazione gionnesca e fatta di facili effetti. Egli invece è apparso straordinariamente controllato e ha impiegato i suoi mezzi vocali in modo efficacissimo. E' indimenticabile il suo fraseggio nobile, il suo canto dolcissimo nei momenti di vero o falso misticismo; sono altresì da considerare su un piano antologico le sue irruenze, le sue parole scandite che incutevano terrore, i suoi sguardi profondi e addirittura ipnotici.

Tutti gli altri componenti del complesso vocale sono apparsi sempre

opportunamente scelti. Nel quartetto dei cospiratori ovviamente ha spiccato Giulio Fioravanti, un principe Yussupov di rara efficacia vocale e scenica. Accanto a lui va notato il garbo leggermente caricaturale di Giacinto Prandelli, interprete del personaggio del granduca; autorevole deputato è stato Lorenzo Gaetani dalla perfetta dizione e dal sobrio gestire; ottimo «dottore» è stato Augusto Pedroni. Delle parti femminili, quella di maggior rilievo (la contessa Marina), è stata sostenuta eccellentemente da Renata Heredia Capnist, impegnata in una tessitura ardua e in una interpretazione difficile. Anche Mafalda Masini (Anna) ha dato agio di farsi apprezzare. Di minor impegno gli altri personaggi; comunque va lodata Sonja Barbieri (L'imperatrice), il terzetto delle dame (che erano anche le tre granduchesse) composto da Sofia Mezzetti, Vittorina Magnaghi e Clara Betner (quest'ultima deliziosamente ingenua nella parte della madre di Macha), la zingara che era interpretata da Bruna Ronchini e l'infermiera da Lucia Galvano. Anche le altre parti maschili non hanno molto peso nell'opera, ma vanno qui ricordati Antonio Pirino nella doppia parte del segretario e del primo soldato, Ernesto Vezzosi che era la voce del gramofono e il secondo soldato, e Franco Squillaci. Il ruolo mimato di Macha è stato espresso con garbo e incantata ingenuità da Giuliana Barabaschi, mentre la parte recitante dello zarevich è stata sostenuta egregiamente dalla piccola Maria Silvia Monterosso. Anche la breve prestazione del coro, diretto dal Maestro Conca, è stata degna di uno spettacolo che sotto molti aspetti può considerarsi perfetto. Ma non si possono chiudere queste brevi note senza ricordare l'estremo impegno del teatro tutto. L'arte e la straordinaria fedeltà al bozzetto del realizzatore delle scene

Arturo Benassi, lo spirito di abnegazione e il valore dei tecnici tutti capeggiati da Angelo D'Urso, e dal realizzatore delle luci Franco Ferrari.

"Sant'Alessio" di Federico Ghisi alla Radio Italiana

In questi giorni la Radio Italiana ha offerto sulla rete del Terzo Programma una significativa novità musicale: *Sant'Alessio: Vita, morte e miracoli*, su antichi testi inediti italiani e latini e motivi musicali profani del Medioevo di Federico Ghisi.

L'autore, largamente conosciuto in Italia e all'estero, soprattutto come musicologo e studioso dell'Ars Nova, ha concepito questa Sacra rappresentazione come «devozione spirituale scenica danzata», che utilizza gli effetti notturni e strani del primitivo medioevale. Essa è cosa musicale bella e nuova, svolta da una mano maestra che conosce i segreti delle possibilità armoniche e timbriche racchiuse negli archi-volti dell'antica modalità.

Il coro è sempre omofono, salvo fuggevoli deviazioni, che ne mettono in luce l'incantata spazialità monocorde. Nei suoi frequenti procedimenti bianchi per quinte, ha una immediatezza di mosaico sonoro bizantino su fondi d'oro, accesi dagli strumenti chiari e sonanti (tre trombe e due tromboni con esclusione dei corni), seguiti e avvolti da archi e strumentini. Richiamandosi alle modalità e agli ambulacri segretamente armonici delle primitive tonalità gregoriane e arsnovistiche, Ghisi sa darci una partitura espressiva e stranamente moderna.

L'ingenuità del racconto, in antico italiano e latino popolari, consta di quattro episodi dialogati con accenni di dramma, quali si convenivano al mistero antico. Vi si narra di Alessio che, indotto forzatamente dalla volontà paterna a sposare una ragazza, fugge per inseguire il sogno di pellegrino di Cristo che

Il pubblico, ha mostrato di apprezzare l'opera con molti consensi e chiamando ripetute volte alla ribalta tutti gli interpreti.

PAOLO ABRAMO

ha orrore del matrimonio e dei legami mondani. Si reca in Terra Santa, ove morì Gesù, peregrina a lungo col solo fardello del mendicante e il cuore sempre a Dio, fino a che ritorna invecchiato alla casa paterna, ove non lo riconoscono, e gli assegnano per dimora un sottoscala. Sciagurato il padre che non riconosce più il figlio, il quale sta salendo gli ultimi gradini della santità! E che ha vinto le tentazioni del demonio, che aveva tentato anche la sua fidanzata. Alessio muore, fra voci clamorose nei cieli che esaltano la sua assunzione nel seno del Padre, e inni rituali che cantano la santità della gloria di Roma.

La Devozione spirituale sbocca alla fine, dopo un bel concertato strumentale, nel medioevale Inno a Roma dei pellegrini romei, cioè in un'ultima citazione, che assume significato di rito offertorio fra i clangori dei timbri. L'organico orchestrale si avvale soprattutto dei colori aperti e in sordina dei fiati maggiori e minori, di effetti di vibrafono e di campanelli, triangolo e campane gravi e acute, che suonano a morte nella scena del decesso.

Dura in tutto cinquantacinque minuti, e prende l'ascoltatore dotto e non dotto. Segno che nel compositore, oltre la sapienza di chi ci sa fare, c'è anche la genuina forza creatrice.

Il *Sant'Alessio* è stato eseguito con precisione e spirito interpretativo dall'orchestra e dal coro della RAI di Milano diretti da Arturo Basile e Giulio Bertola. Interpreti ottimi Gianna Galli soprano e Walter Artioli tenore.

GIULIO COGNI

Notizie in breve

* Il 1° Concorso Internazionale di Composizione Sinfonica Città di Trieste si è concluso con i seguenti risultati: 1° Premio (L. 2.000.000) a Joseph H.F. Ott di Washington per la composizione *Premise for Orchestra*; 2° Premio (750.000) a Gabriele Bianchi per la composizione *Suite* per orchestra; 3° Premio (sola esecuzione) a Giuseppe Gagliano per la composizione *Suite concertante*. La commissione era formata dai maestri: Orazio Fiume (presidente), Vito Levi, Gian Francesco Malipiero, André F. Marescotti, Cesare Nordio, Francis Poulenc, Mario Zaffred.

* Nella Sala Martucci di Napoli ha avuto luogo nello scorso mese di dicembre una simpatica cerimonia promossa dal corpo insegnante del Conservatorio napoletano per festeggiare la nomina del M.o Terenzio Gargiulo a direttore dell'Istituto. Nel corso della manifestazione, svoltasi alla presenza di autorità ed esponenti del mondo musicale, hanno preso la parola il Presidente del Conservatorio ing. Giuseppe Cenzato, il vice direttore Maestro Enrico Naso, il M.o E. Fiore e due allievi dell'Istituto, rivolgendo tutti al nuovo direttore espressioni di stima e di affetto. Un discorso del M.o Gargiulo ha concluso la cerimonia.

* L'opera *Il Tesoro* di Jacopo Napoli su libretto di Vittorio Viviani è stata rappresentata con vivo successo al Teatro San Carlo di Napoli il 2 febbraio. Dirigevo Oliviero De Fabritiis. Interpreti: Piero Guelfi, Mietta Sighele, Ruggero Bondino, Giulio Fioravanti e Italo Tajo.

* Il M.o Bruno Bettinelli è stato nominato Accademico di Santa Cecilia.

* Al Teatro Municipal di Rio de Janeiro è stata rappresentata l'ope-

ra *Il Dibuk* di L. Rocca, diretta da Nino Stinco e interpretata fra gli altri da Paulo Fortes, Aracy Bellas Campos, Carmen Pimentel, Zaccaria Marques, Edson de Castillo, Vladimir de Kanel, Joao Alberto Pereson, Werner Griessmann e Assuntina Minerva.

* Nel corso dell'attuale stagione concertistica l'Istituzione dei Concerti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha presentato la nuovissima composizione di Giulio Viozzi *Musica per Italo Svevo*. Dirigevo Massimo Pradella.

* La Commissione giudicatrice del 9° Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso, presieduta dal M.o Terenzio Gargiulo, a conclusione dei propri lavori ha deciso di non assegnare il primo premio; ha assegnato invece due secondi premi *ex aequo* al catanese Roberto Bianco, residente a Roma e alla messinese Rita Maria Flores, residente a Udine. Il terzo premio è toccato a Raffaele d'Esposito, residente a Roma mentre il quarto premio è stato diviso *ex aequo* tra le concorrenti Grazia Barbanera di Trieste e Rosa Maria Leita da Mestre. Anche per il 3° Concorso Nazionale di Composizione Pianistica Premio Città di Treviso, abbinato al precedente, la giuria presieduta da G.F. Malipiero, ha deciso di non assegnare il primo premio. Il secondo premio è stato attribuito *ex aequo* a Nunzio Montanari di Modena e Aldo Casati di Venezia.

* Lo scorso anno la Casa Musicale Edizioni Carrara di Bergamo ha celebrato il 50mo di attività. La sua fondazione risale infatti al 1912, quando Vittorio Carrara, organista e maestro di coro, impiantava un ufficio di copisteria musicale, essenzialmente rivolto alla musica sacra e iniziava quell'attività editoriale che, allargando rapidamente

il suo raggio d'azione, doveva affermarsi in ben settanta nazioni sempre al servizio della causa cecilianiana. La Casa bergamasca, che in occasione del suo giubileo ha pubblicato un numero speciale della rassegna *Caecilia* ha anche dato vita nel corso della sua cinquantennale operosità, a numerosi periodici dedicati a musiche liturgiche ricreative per la gioventù, corali ed organistiche.

* Recentemente ha avuto luogo al Teatro Petruzzelli di Bari la stagione lirica, il cui Cartellone comprendeva *Aida*, *Bohème*, *I Pescatori di perle*, *Pagliacci*, *Andrea Chénier* e *Don Ciccio*, ovvero *La Trappola* di Ottorino Gentilucci. Maestri concertatori e direttori: Armando La Rosa Parodi, Ottavio Zino, Antonio Narducci, Emilio Silvani, Silvano De Francesco.

Necrologi

* A Oslo, l'8 dicembre 1962, è morto il soprano norvegese Kistern Flagstad. Nata ad Hamar nel 1895, si cimentò dapprima nell'operetta, affermandosi poi quale uno dei maggiori soprani wagneriani contemporanei. Dal 1957 dirigeva il teatro dell'opera di Oslo.

* Il 10 dicembre 1962 è deceduto il violinista Attilio Crepax, già insegnante di violino al Conservatorio di Milano. Fratello del violoncellista Gilberto, unitamente al quale appartenne al Trio Calace, era nato a Dolo nel 1896 e aveva studiato con F. de Guarneri e A. Serato.

* Il 12 dicembre u.s. si è spento a Milano, dove risiedeva dal 1920, il compositore Gaspare Scuderi. Nato a Trapani nel 1889, aveva studiato al Conservatorio di Napoli perfezionandosi poi a Berlino, Firenze, Roma. Direttore dell'Ateneo Musicale e del Liceo Musicale di Milano (da lui stesso fondato) oltre che di quel-

lo di Varese, insegnò composizione dal 1941 al Conservatorio di Parma, del quale tenne anche la direzione dal 1955. Come compositore lascia due opere teatrali, tra cui *Donata*, rappresentata per la prima volta a Genova nel 1938, nonché musica per orchestra e da camera.

Fu anche critico musicale di vari quotidiani e collaboratore di riviste musicali e culturali. Tra le sue pubblicazioni, comprendenti studi su Mascagni e Gluck, si distingue un volume sulle *Sonate per pianoforte* di Beethoven. Recentemente aveva devoluto il premio di «operosità» assegnatogli dalla Cassa Nazionale Previdenza dei Musicisti a un «Premio Scuderi» di L. 500.000 da assegnare al vincitore della Rassegna dei Sindacati Musicisti.

* A Roma dove era nato nel 1881, è scomparso il 14 dicembre u.s. il basso Nazareno De Angelis. *Mefistofele* superbo, si fece anche particolarmente ammirare nel repertorio verdiano e wagneriano. Aveva abbandonato le scene nel 1939.

* Il direttore d'orchestra austriaco Hans Rosbaud è morto a Lugano il 30 dicembre u.s. Nato a Graz nel 1895, dal 1948 era direttore musicale della Radio di Baden Baden. Si dedicò con fervore alla diffusione della produzione musicale contemporanea.

* Il 1° febbraio u.s. è deceduto a Lodi il M. Giovanni Spezzaferri, compositore e didatta, padre del M. Laszlo, attuale direttore del Liceo Musicale di Verona. Lo scomparso, nato a Lecce nel 1888, aveva studiato al Conservatorio di Pesaro, e fondato poi una Scuola di Musica nella città natale. Direttore dal 1917 al '30 dell'Istituto musicale di Lodi e dal 1930 al '54 di quello di Piacenza, aveva fondato e diretto alcuni periodici musicali, tra cui *Arti*. La sua produzione comprende opere teatrali, sinfonie e numerose composizioni sinfoniche, corali e da camera.

Concorsi

* La 3a edizione del Concorso Internazionale Pianistico Ettore Pozzoli avrà luogo a Seregno, città nativa del compositore, dal 9 al 16 settembre 1963.

REGOLAMENTO

a) Ammissioni:

- 1) Possono partecipare al concorso pianisti di ambo i sessi e di qualsiasi nazione che non abbiano superato l'età di anni trenta all'atto della iscrizione.
- 2) Per iscriversi al concorso il candidato dovrà compilare in ogni sua parte il modulo di iscrizione allegato al presente regolamento, e spedirlo entro il 31 agosto 1963.
- 3) Iscrivendosi al Concorso, il candidato s'impegna a versare alla Segreteria una quota d'iscrizione di Lit. 2.000.
- 4) All'atto della presentazione al Concorso il candidato dovrà esibire un documento di identità personale (passaporto o simile).

b) Giuria:

I Concorrenti verranno esaminati da una Giuria Internazionale formata da cinque eminenti musicisti e presieduta dal Maestro Giulio Confalonieri. Ogni giudizio della Giuria è insindacabile, ivi compreso il diritto di interrompere le esecuzioni in qualsiasi momento, di non assegnare i premi in caso che il valore dei concorrenti non sia adeguato all'importanza del Concorso, o di suddividere detti premi.

PROVE

I. Prova

- a) Esecuzione di una composizione importante di J. S. Bach, scelta dal *Clavicembalo ben temperato*, *Partite*, *Suites*, ecc.
- b) Esecuzione di uno studio di Chopin o di Liszt di difficoltà superiore.
- c) Esecuzione, a scelta del candidato, di un numero del *Trittico - Riflessi del Mare* di Ettore Pozzoli - Edizione Ricordi.

La Giuria si riserva inoltre il diritto di richiedere al candidato l'esecuzione supplementare di un pezzo di suo repertorio e di sua libera scelta.

II. Prova

- a) Il candidato dovrà presentare una fra le opere più significative di Mozart, Clementi, Beethoven, Schubert.
- b) Un'opera non meno importante di Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Franck, Mussorgski.

c) Un brano di autore moderno da Debussy ai giorni nostri.

La durata complessiva di questa seconda prova non dovrà superare i 25 minuti primi.

III. Prova (Finale)

Il candidato dovrà eseguire un programma di 40 minuti circa comprendente:

Tre Studi di Ettore Pozzoli scelti fra i seguenti:

- a) Dagli Studi di media difficoltà i numeri 10-16-20-25
- b) Dagli Studi sulle note ribattute i numeri 10-11-12-13-14-15-23
- c) Dagli Studi a moto rapido il numero 6.

Tutte le dette opere sono pubblicate da Ricordi - Milano.

- d) Esecuzione di composizioni di libera scelta, con facoltà di ripetere qualche brano già eseguito nelle precedenti prove.

Alla prova finale seguirà, nel giorno successivo, un concerto pubblico dei premiati, dove, consentendolo le circostanze, il vincitore assoluto eseguirà l'Allegro di concerto di Pozzoli accompagnato da orchestra.

NB. I candidati verranno esaminati secondo un ordine risultante da un'estrazione a sorte.

PREMI

1. Premio al vincitore assoluto:
Lire italiane 700.000 (settecentomila) più un concerto da sostenersi presso la Sala Ricordi di Milano.
2. Premio:
Lire italiane 300.000 (trecentomila).
3. Premio:
Una medaglia d'oro.

A tutti i finalisti verranno consegnati diplomi d'onore.

I vincitori terranno, inoltre, un concerto pubblico alla Piccola Scala di Milano.

* Dal 2 al 7 settembre 1963 si svolgerà a 's-Hertogenbosch (Olanda) il 10° Concorso Vocale Internazionale, aperto a cantanti di ambo i sessi e di ogni nazionalità nati dopo il 31 dicembre 1929. Termine d'iscrizione: agosto 1963. Per informazioni rivolgersi all'Internationaal Vocalisten Concours, Secretariaat, Stadhuis 's-Hertogenbosch (Olanda).

* L'11° Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo si effettuerà dal 22 al 25 agosto 1963. Riservato a complessi corali di dilettanti, comprende 4 categorie: 1) cori maschili di non oltre 40 voci e non meno di 24; 2) cori maschili di non oltre 24 voci e non meno di 15; 3) cori femminili di non oltre 30 voci e non meno di 15; 4) cori misti o maschili o femminili di non oltre 40 voci e non meno di 15. Le iscrizioni al concorso, che è dotato di premi per oltre L. 3.000.000, si chiuderanno il 15 aprile 1963. Per precisazioni indirizzare alla Associazione Amici della Musica, Arezzo, Via Albergotti.

* Nel quadro delle manifestazioni indette per il Mese di Milano, il Comune di Milano e l'Ente Autonomo Teatro alla Scala bandiscono il Concorso Internazionale Città di Milano per una composizione sinfonica. Alla manifestazione annuale, possono partecipare musicisti di ogni nazionalità che alla pubblicazione del bando (7 dicembre 1962) non abbiano compiuto il 40esimo anno d'età. Ogni concorrente potrà partecipare con una sola composizione che dovrà risultare inedita, mai eseguita, né registrata o radiotelevisiva. La composizione, della durata di 15-45 minuti, potrà contemplare la partecipazione del coro, di solisti vocali o strumentali o di recitanti. Il concorso è dotato di un premio unico e indivisibile di L. 3.000.000; inoltre la composizione vincente sarà eseguita al Teatro alla Scala nel corso della stagione sinfonica 1964; l'Ente Autonomo, inoltre, ne curerà l'edizione. Le partiture dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso presso l'Ente Autonomo Teatro alla Scala in Milano, via Filodrammatici 2, entro le ore 24 del 30 settembre 1963.

* Dal 5 al 22 ottobre 1963 avrà luogo a Budapest, presso l'Accademia di Musica il 7° Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale, diviso in due sezioni: 1) concorso di musica da camera « In memoriam Leo Weiner », per quartetto d'archi e sonata per violino e pianoforte; 2) concorso di violoncello « Omaggio a Pablo Casals ». Ad ambedue i concorsi sono ammessi musicisti di ambo i sessi e di ogni Paese. Per il quartetto d'archi l'età media dei membri dovrà aggirarsi intorno ai 35 anni (cioè i quattro strumentisti non dovranno oltrepassare complessivamente i 140 anni); per la sonata per pianoforte e violino i candidati dovranno risultare nati tra il 1931 e il 1948. Le Domande d'iscrizione dovranno pervenire alla segreteria del Concorso (Budapest, VI, Liszt Ferenc tér 8.) entro il 30 giugno 1963. Per ulteriori informazioni rivolgersi alla Segreteria della manifestazione.

* Nel maggio 1963 avrà luogo a Monaco la quarta edizione del Prix de Composition Musicale Prince Rainier III de Monaco, riservata alle seguenti categorie: 1) composizione da camera fino all'ottetto incluso, della durata di circa 30 minuti (premio di 5000 NF francesi); 2) composizione per orchestra, con o senza solista, della durata di circa 30 minuti (premio di 10.000 NF francesi); 3) musica scenica (specialmente opera o balletto) della durata massima di 3 ore (premio 30.000 NF francesi). Il limite ultimo per l'invio dei manoscritti è fissato per il 1° aprile 1963. Regolamento del concorso e informazioni vanno richiesti al Secrétaire Général du Prix de Composition musicale, Service des Archives, Palais Princier, Monaco.

* Dal 20 al 31 maggio 1963 si svolgerà a Vienna il Concorso Internazionale di Musica 1963, dedicato all'opera vocale di W. A. Mozart. Il concorso è aperto a cantanti di ambo i sessi e nazionalità che alla data del 31 maggio 1963 non abbiano superato il trentesimo anno di età. Verranno assegnati 3 premi per la categoria femminile e 3 per quella maschile, rispettivamente di 10.000 7.000 e 5.000 scellini, oltre a diplomi. Le iscrizioni dovranno pervenire al Secrétariat du Concours International de Musique, Vienne III, Lothringerstrasse 18, entro il 31 marzo 1963. Per ulteriori informazioni rivolgersi al citato indirizzo.

Edizioni musicali

Giovanni Gabrieli. Composizioni per organo a cura di Sandro Dalla Libera. 3 Volumi. Milano, Ricordi, 1957-59.

Per sapere « che cosa siano i movimenti d'affetto e che cosa sia *goder della musica, vera e inusitata dolcezza* » non v'ha più probante documento di quello offerto da questi testi scritti per l'organo, o all'organo successivamente destinati secondo la consuetudine dell'epoca, di Giovanni Gabrieli: tanto è lo splendore formale e la calorosa animazione espressiva che sostanziano le Intonazioni, le Toccate, i Ricercari, le Canzoni, le Fantasie, le Fughe, i Motetti del maestro veneziano. Quello che sorprende tuttavia in questi componimenti musicali non è tanto la maturità dello stile e la concentrata espressività delle strutture, quanto l'ardito procedere di alcune soluzioni di contrappunto o d'armonia. Tali ad esempio la libertà antiaccademica del disegno melodico (vol. primo, pag. 12, batt. 9; vol. secondo, pag. 51, batt. 1; a pag. 68, batt. 9; vol. terzo, pag. 10, batt. 11), il gusto sistematico della falsa relazione (nel vol. primo pag. 16, batt. 7; pag. 29, batt. 4; pag. 34, batt. 3; pag. 34, batt. 29; pag. 47, batt. 19; nel secondo volume pag. 8, batt. 4; pag. 45, batt. 4; nel terzo volume pag. 12, batt. 6; pag. 18, batt. 19; pag. 28, batt. 13), l'aspro dissonare delle parti (nel vol. primo pag. 17 batt. 2; pag. 30, batt. 8; pag. 40, batt. 14; nel vol. secondo pag. 13, batt. 4; nel vol. terzo pag. 5, batt. 14; pag. 7, batt. 15 e 16; pag. 9, batt. 8; pag. 11, batt. 2; pag. 41 batt. 16), la modernità del linguaggio armonico (non

mancano aperture « romantiche » sul tipo di quelle di pag. 13, batt. 2 e pag. 5, batt. 9 nel primo volume, o nell'impiego di un « wagneriano » accordo di undecima, sul tipo di quella che figura a pag. 17, batt. 15 del terzo volume). Difficile stabilire dove stia il meglio e dove il meno bene di queste composizioni organistiche di Giovanni Gabrieli; la prospettiva stilistica essendo unitariamente affermata anche là dove l'impegno musicale potrebbe sembrare meno specifico (nelle Intonazioni, ad esempio, la cui funzione doveva essere eminentemente pratica). Se si vuol proprio andare a scoprire qualche schematico formalistico, se ne troverà il segno nella decorazione strumentale della *Toccata del secondo tono*, nelle progressioni un poco monotone del *Ricercare del settimo e ottavo tono* e del *Ricercar quinto*. Ma è ben poca cosa rispetto alla toccante cantabilità del *Ricercare dell'ottavo tono* (vol. primo), alla vigorosa incisione della *Canzon prima* detta « *La spiritata* » (vol. primo), alla affettuosa dimensione della *Canzon terza* e della bellissima *Canzon quarta* (vol. primo), al gioco veramente fantasioso della *Fantasia del sesto tono* (vol. primo) e della *Canzon seconda* (vol. secondo), al concentrato intreccio contrappuntistico dei motetti « *O doctor optime* », « *Domine Deus meus* », « *Alleluja quando iam emersit* », « *Sancta et immaculata* ».

GIOVANNI UGOLINI

Claudio Merulo. Toccate per organo a cura di Sandro Dalla Libera. 3 Volumi. Milano, Ricordi, 1959.

Alle opere organistiche di Giovanni Gabrieli fanno seguito, sempre nella vigile trascrizione di Sandro Dalla Libera, tre volumi dedicati alla produzione di Claudio Merulo. Si tratta di 28 toccate, trasposte dall'intavolatura, manoscritta in notazione alfabetico-tedesca (prima metà del sec. XVII), conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino, e dall'edizione a stampa del 1598 di Simone Verovio.

Il carattere virtuosistico del genere formale adottato da Claudio Merulo è tale da ben convenire alla natura estrosa del compositore. Tuttavia, le esercitazioni brillanti, che certamente trovano ampio rilievo nella invenzione delle toccate meruliane, non ne sono comunque la sola prerogativa. Specie là dove l'espressione musicale riesce a far entrare nel gusto fiorito della forma toccatistica, singolari aperture di prospettiva. Si che queste toccate po-

trebbero essere divise in due categorie: da una parte quelle nelle quali prevale il compiacimento della decorazione brillante, dall'altra quelle nelle quali predomina una specifica tensione. A questo secondo gruppo appartengono composizioni di purissimo stile e di vivace espressività quali sono la *Toccata prima del primo tono*, la *Toccata seconda del primo tono* (la cui apertura iniziale è tra le più belle e intense della raccolta), la *Toccata terza del secondo tono*, la *Toccata nona del quarto tono*, la *Toccata prima* e la *Toccata nona del libro terzo*. Questa ultima, che contiene una bellissima sequenza contrappuntistica, è tra le pagine più « licenziose » di Merulo: vedi la ben collocata falsa relazione della batt. 12 di pag. 29 e la scoperta dissonanza — do naturale e do diesis simultanei — della batt. 9 di pag. 29.

GIOVANNI UGOLINI

Antonio Salieri. Sinfonia in re (« *Giorno onomastico* »). Revisione di Renzo Sabatini. Partitura. Milano, Ricordi, 1961. (« *Antica musica strumentale italiana* », diretta da Renato Fasano).

Chissà quante volte i compositori contemporanei, alle prese con un materiale tecnico affascinante ma arduo e con stesure rese faticose dall'ormai sviluppatissimo senso autocritico (la ricerca dell'equilibrio tra impeto espressivo, agilità di pensiero e chiarezza di esposizione è veramente macerante), chissà quante volte, dicevamo, i compositori contemporanei avranno segretamente invidiato i loro colleghi del Settecento, intenti a ripetere schemi fissi, a giocare con gli amabili clichés del tempo. Questi clichés, malgrado le limitazioni che imponevano, non impedivano però agli artisti più dotati di ovviare, grazie ad una invenzione geniale, alla stucchevolezza sempre in agguato dietro

i formulari precostituiti. Un esempio significativo in tale senso è la *Sinfonia in re* (« *Giorno onomastico* ») di Antonio Salieri. Il Salieri è uno dei più dotti musicisti del suo tempo. Forte nella tecnica del contrappunto (fu tra l'altro maestro di Beethoven, Schubert, Liszt) egli mostra in questa *Sinfonia* di non compiacersi eccessivamente della propria abilità in questo campo, ma di tendere piuttosto ad una sobrietà narrativa e ad un'autentica espressività. Beninteso, questa espressività non ha ancora nulla a che vedere con le ambizioni epiche dei romantici, ma si determina invece attraverso un lirismo che non è invocazione né affermazione, ma serena accettazione

e descrizione di un mondo affettivo contemplato, che si svolge entro i limiti di una metodica formale corrente.

I tempi di cui si compone la Sinfonia sono quattro; apre la composizione l'Allegro, quasi Presto, brillante ed incisivo, che piace per la distribuzione variata delle parti e per il contrasto tra l'elemento ritmico e quello cantabile. Il Larghetto è un dialogo, sereno e distensivo,

Giovanni Battista Pergolesi. 1° Concertino in sol per archi. Milano, Ricordi, 1961. (« Antica musica strumentale italiana » diretta da Renato Fasano).

L'espressione cercata di proposito dal compositore entra nella musica strumentale relativamente tardi, rispetto alla musica vocale. La concezione strettamente contrappuntistica della scuola barocca tende sempre più a semplificarsi e la ricerca melodica è nel Settecento assai sentita. Questi mutamenti, per quanto sottili e non facilmente identificabili, perchè gradualmente e senza appariscenti ed immediati effetti sulla struttura formale, sono in realtà di grande importanza, in quanto indicativi di un'evoluzione che sfocierà più tardi nell'affascinante esperienza romantica. Il 1° Concertino in sol maggiore di Pergolesi è un bell'esempio di adesione ad uno schema corrente e quindi impersonale, vivificato però da una espressività melodica e da una sobrietà architettonica notevolissime. Il Concertino inizia con un Grave, in cui tutte le parti contribuiscono con egual impegno all'invenzione poetica del testo; segue un Allegro di scrittura strumentale trasparente ed aliena da eccessivi compiacimenti per situazioni contrap-

tra due famiglie strumentali da una parte gli archi, dall'altra tre legni (flauto, oboe, fagotto). Il Minuetto è piuttosto comune e non presenta caratteri rilevanti e distintivi; assai più vitale a noi sembra il movimento finale, Allegretto e sempre con lo stesso tempo, non perchè tematicamente originalissimo, quanto per lo slancio ritmico e per la tensione agogica ben calibrata.

ARMANDO GENTILUCCI

puntistiche complesse, ma tesa piuttosto ad una giocosa, brillante « pittura » musicale. Il terzo movimento è di nuovo un Grave e ricorda non poco, sia nelle figurazioni che fungono da sostegno ritmico ed armonico, sia nel commovente lirismo della melodia affidata ai celli, il fervido andamento degli adagi bachiani. L'Allegro finale, impostato sul modulo della Giga, è vario, piacevolissimo, e la chiarezza tipicamente latina si accompagna ad una sensibilità vagamente popolare. La revisione di quest'opera pergolesiana è di Renato Fasano, studioso profondo ed entusiasta. Sottoscriviamo pienamente quanto egli afferma circa la inutilità della realizzazione del basso continuo. Stralciamo dalla nota introduttiva al Concerto: « Per la caratteristica impostazione della partitura di questi Concertini e il procedimento delle parti quasi sempre tutte reali... la funzione del cembalo di ripieno ci è sembrata assolutamente secondaria e non necessaria ».

ARMANDO GENTILUCCI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Gennaio-Febbraio 1963

CANTO E PIANOFORTE

110521	GERARDI	<i>Figli of the Sholemite (Vigilie Solamitis) - Cantata biblica per mezzosoprano e orchestra. Riduzione per eto., e pf., dell'Autore</i>	2500
110528	VIVALDI	<i>Magnificat, per soli, coro a 4 voci miste ed orchestra. A cura di G.F. Malipiero. Riduzione per eto., e pf. di R. Casar</i>	2200

VIOLINO

ER. 2671	CASARSA	<i>La Tecnica del violino (The Mastery of violin techniques, Vol. I (It.-ingl.))</i>	2200
ER. 2672	—	<i>id. Vol. II</i>	2200
ER. 2673	—	<i>id. Vol. III</i>	1500
ER. 2674	—	<i>id. Vol. IV</i>	1500
ER. 2675	—	<i>id. Vol. V</i>	3600
ER. 2676	—	<i>id. Vol. VI</i>	2200

VIOLA

ER. 2667	BACH J. S.	<i>6 Suites per viola (trascritte dall'originale per violoncello) (B. Giuranna)</i>	1500
----------	------------	---	------

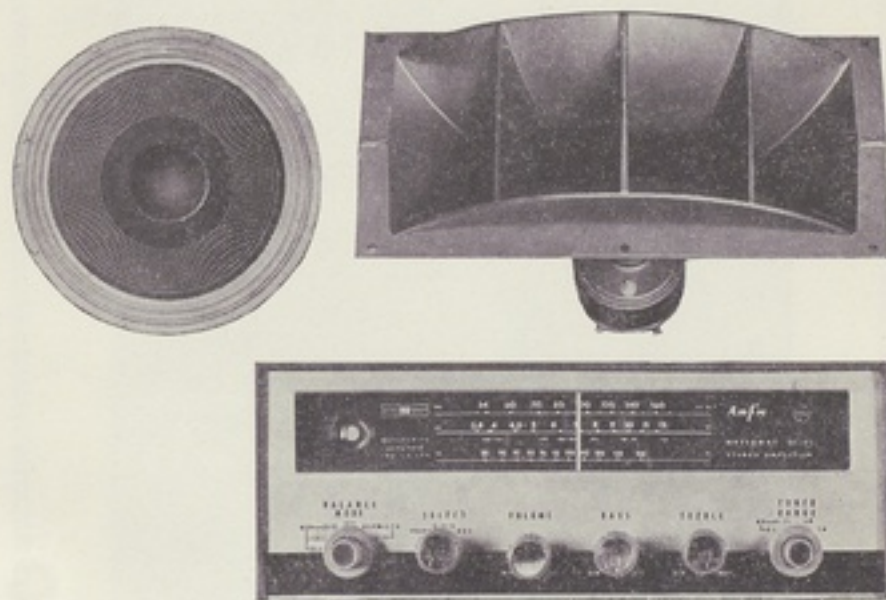
FISARMONICA

110522	GILLO	<i>Tarantella capriciosa</i>	500
110524	NOÏA	<i>Accordion-Ragtime</i>	400
110525	RAYSON	<i>En Camargue</i>	500
110523	RÜCKE	<i>Ein Tag mit Rudi (Una giornata con Rudi)</i>	500

LIBRETTI

ROSSellini	<i>Il Linguaggio dei fiori ossia Donna Rosita nobile</i>	300
NABOKOV	<i>La Morte di Rasputin</i>	300

un angolo per la musica
nella vostra casa



impianti stereofonici
perfettamente ambientati
vi faranno apprezzare
ogni sfumatura
del suono fedelmente riprodotto

Ricordi

è a vostra disposizione per preventivi
consigli e informazioni

MONZINO & G.



dal 1750... al servizio della musica...

..... con i migliori strumenti e le più accreditate marche
H. Selmer - The Premier-Drum Co. - Avedis Zildjian - Gibson
K. Hofner - Binson - Mogar - Pirastro - Vandoren

NEGOZIO AL DETTAGLIO: VIA BARACCHINI N. 10 - MILANO
LABORATORIO E MAGAZZINO: VIA DONATELLO N. 5 - MILANO

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*
RADIOFONOGRARO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO
1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

G. RONCAGLIA *Un capolavoro: "Iris"* - M. MORINI *Illica e Mascagni nell'esperienza dell'"Iris"* - G. F. MALIPIERO *Giuseppe Casanova e la musica* - G. COGNI *Come Wagner voleva rigenerare il mondo.*

Testi e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi.
Edizioni musicali - Libri.

Ricordi

Nuova serie

Anno VI n. 2 - marzo-aprile 1963

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.50.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3
Tel. 63.52.63 - 63.63.21 - 65.66.06
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 70 R - Tel. 36.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I°, 83 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.60.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.623
GENOVA Via Fieschi, 70 R - Tel. 36.63.31
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.79 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.13.82 - 70.19.53
Galleria Umberto I°, 83 - Tel. 39.34.36
NAPOLI Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.45.63
PALERMO Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.60.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.12.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 25 - Tel. 40.156 - 51.08.30

SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo, Darter's Ltd.: Adderley Street, 129
ARGENTINA Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA Sydney, G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 161
AUSTRIA Vienna, L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.R.L.: Bd. du Jardin Botanique, 37
Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo, Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Ipiranga de Limeira, 321
CANADA Toronto, G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CECOSLOVACCHIA Praga, Nové Město Dlá: Vysehradská, 28
CILE Santiago, Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara (Diritti e noleggi)
Margarita Friedemann: Agustinas, 1267 (Edizioni)
COLOMBIA Bogotà, Humberto Conti: Apartado Postal, 440
CUBA Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA Copenhagen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO Il Cairo, Stelliario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE Guayaquil, J. D. Feraud Guzman: Apartado, 636
FINLANDIA Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 3 A
FRANCIA Parigi, Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Ricordi Vox: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino, Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 189
Francoforte sul Meno, G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
(Edizioni)
Tokio, George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA Londra, G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA Atene, S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA Milano, E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Escultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma, Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale E. BUZZI, 77
MESSICO Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 461
OLANDA L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 132
PARAGUAY Assunzione, Casa Villademau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU' Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona, Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SPAGNA Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 25
STATI UNITI Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 51st Street, 16
SVIZZERA Basilea, Symphonica Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte:
Deak Ferenc V, 15
URUGUAY Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1504 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA Caracas, Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 2 - marzo-aprile 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°.
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 50 Un capolavoro: « Iris » di Gino Roncaglia
- 58 Illica e Mascagni nell'esperienza dell'« Iris » di Mario Morini
- 67 Giacomo Casanova e la musica di G. F. Malipiero
- 73 Come Wagner voleva rigenerare il mondo di Giulio Cogni
- 77 Teatri e concerti: Era proibito di Buzzati e Chailly alla Piccola
Scala - Il Capitano Spavento di G. F. Malipiero al San Carlo di
Napoli - Una novità di Ghedini all'Accademia di Santa Cecilia
- 84 Notizie in breve - Necrologi
- 86 Concorsi
- 88 Edizioni musicali: Le edizioni del Maggio Musicale Fiorentino -
Composizioni di Cece e Viozzi
- 91 Libri: Gustav Mahler nei ricordi della moglie

Un capolavoro: "Iris",

Soggetto audace quello dell'*Iris* di Pietro Mascagni, opera che, rappresentata al Teatro Costanzi di Roma la sera del 22 novembre 1898 ebbe un successo grandissimo, nonostante le critiche in gran parte moralistiche all'ambiente e all'azione portati sulla scena, e, s'intende, anche ai veli trasparenti di cui nel 2° atto la dolce *mousmé* è così mal ricoperta che ella stessa dichiara che ne ha vergogna. A circa sessantacinque anni dalla sua apparizione quest'opera risulta musicalmente sincera, assai fresca, ed anzi una delle più geniali e importanti nella storia del melodramma mascagnano, e pure in quella del melodramma italiano.

Non dobbiamo prendere troppo sul serio le intenzioni simbolistiche del librettista Luigi Illica. Per nostra fortuna il musicista se ne dimenticò. E' vero che non ha rinunciato a comporre l'*Inno del Sole*¹; era una felice occasione per scrivere una grande pagina coloristica descrittiva dell'alba, e non se la lasciò sfuggire. E poichè il Sole è veramente il datore di vita e di morte, dal quale dipendono tutte le manifestazioni dell'esistenza, dalla nascita di ogni creatura terrena alla loro fine, dallo schiudersi dei fiori come dei sentimenti, al loro sfiorire e vanire, così nulla si oppone alla trasfigurazione della luce dell'astro vitale in un inno di suoni armoniosi e di voci canore, e del cadavere di Iris in una prodigiosa fioritura che ne simboleggia e ne sublima la mite anima innocente che ritorna al gran tutto. E nulla ci impedisce di accettare le voci simboliche dell'egoismo di Osaka, di Kyoto e del Cieco (simboli un po' forzati) aleggianti su la moribonda com'eco del suo estremo delirio, quasi voci distaccate e isolate da un immaginario commento corale di tragedia, la cui più umana e musicalmente intensa espressione è nella calda frase di Osaka: « Tu muori come il fior che pel suo olezzo muor! ». Del resto, il simbolismo non può allarmare, in quanto la musica è più o meno un'arte simbolica, e i motivi sono dei simboli che trascendono le persone, le cose, le parole, le azioni esposte nel testo da musicare, o supposte. In questo senso lo Schering affermava una

¹ Non « Inno al Sole », come comunemente si dice, ma « del Sole », perchè il Sole vi parla in persona prima.

sua teoria (non priva di qualche pedanteria) del simbolismo musicale. E, per verità, qual'è l'opera d'arte in cui il fatto o il personaggio rappresentati non simboleggino, anche senza che vi concorra una cosciente volontà dell'autore, qualche cosa? D'altronde nell'*Iris*, a parte l'*Inno del Sole*, che appartiene sempre all'apparato simbolistico (un simbolismo però molto all'acqua di rose) e costituisce, si diceva, un vasto affresco strumentale e corale descrittivo, in varie parti collegate fra loro (*La Notte*: contrabbassi; *I Primi albori*: violoncelli; *I Fiori*: legni, arpe e violini sovracuti; *L'Aurora*: corni e ottoni — un tema di sapore wagneriano —; *I Primi raggi*: orchestra e coro; *Il Sole*: tutti), di giuste proporzioni, condotto attraverso a un crescendo di sonorità e di calore sicuramente efficaci sul pubblico; a parte, ripeto, questo preludio di pretese retoricamente simbolistiche, l'azione svolge un dramma essenzialmente verista. Un verismo che la musica sublima e trasforma in poesia: e in ciò sta uno degli aspetti più significativi di quest'opera e rivelatore del genio di Mascagni.

Si è molto parlato di Scuola verista, ma è una semplice sciocchezza, perchè la musica, per sua natura, non è mai « verista ». Essa idealizza sempre e trasfigura, in grado maggiore o minore a seconda del genio dei compositori, i soggetti ai quali s'ispira. Questo lo fanno perfino le canzonette, anche le più banali, e, a loro modo, perfino le inespresse e spesso orripilanti dodecafonie. La musica può dare ai soggetti un'espressione volgare, laida (è una trasfigurazione anche questa in senso negativo), ma non è mai « verista ». E la musica di Mascagni, con il suo spazioso periodare melodico in cui egli versa tanto cuore e tanta poesia, meno di ogni altra.

Iris è un dramma di tentata corruzione e seduzione di una minorenne; e questo dramma si impernia su poche figure fondamentali: il sensuale e corrotto Osaka; il proprietario di una casa di piacere al Yoshiwara, Kyoto, subdolo e turpe rapitore e corruttore di ingenua *mousmé*; il Cieco, padre di Iris, al cui affetto per la figlia e al cui pedantesco moralismo religioso si sovrappone un freddo e disumano egoismo; e, protagonista, la bellissima Iris, la cui infantile innocenza, incoscienza e frigidità raggiungono vertici di incredibile inverosimiglianza. Ma la musica di Mascagni le ha conferito un fervido soffio di vita con la limpida sincerità dei suoi canti, così da salvarla e crearle attorno un alone di affettuosa compassione e simpatia.

Alla robustezza musicale del dramma contribuisce la vigoria con cui sono scolpiti i quattro personaggi principali dell'opera, e, senza veri o falsi giapponesismi, l'ambiente e l'atmosfera in cui vivono e agiscono. Iris è espressa con semplicità idillica di canti sereni o malinconici; Kyoto è nel fraseggiare provocante e sornione di mercante avido, laido e senza scrupoli di inesperte fanciulle; Osaka nell'esuberanza vocale e melodica, passionale e sensuale, spavalda e incoscienza insieme; infine il Cieco vive in quel miscuglio di moralismo egoistico, di interessato affetto paterno e di crudeltà violenta.

Nel 1° atto Iris ci appare già in tutta la sua semplice ingenuità, coi suoi fantastici sogni di draghi e di chimere, con la sua bambola, i suoi fiori, e la sua bambinesca, ignara e fatale curiosità pei burattini del perfido Kyoto.

A questo proposito si svolge una scena fra le più originali e indovinate di tutto il teatro musicale non solo mascagnano, ma europeo. La precedono, disegnati con finezza, il racconto del sogno di Iris, le sue infantili preoccupazioni per la bambola malata, e il sereno canto mentre inaffia i fiori, sull'arabescata descrizione dello scorrere del ruscello, il cui mormorio accompagna il garrulo cinguettio delle lavandaie, pittura questa di rara grazia e felicità che ha un precedente nell'analogo felice «cicaleccio» delle donne che attingono acqua alla fontana nel 3° atto dei *Rantzau*. Se non che pel coro giulivo e fresco delle lavandaie dell'*Iris* Mascagni usa un discorso melodico scorrevole, mentre nel coretto delle donne curiose e pettegole dei *Rantzau* fa uso di un fugato ch'egli ha saputo giocare con spigliata leggerezza e leggiadria.

La scena dei burattini mette a fuoco la sentimentale innocenza e incoscienza di Iris. Ma questa scena è anche musicalmente importante in sé, oltre che per la sua novità nel teatro operistico, soprattutto in quanto è riuscita uno schizzo umoristicamente vivo e sàpido di arte burattinesca pei suoi ritmi stecchiti e davvero da fantocci di legno, per l'azzeccato spirito caricaturale del dialogo, per la parlata grottescamente feroce del padre di Dhia, e per l'ariosa esplosione della romanza di Jor: «*Apri la tua finestra*», niente affatto burattinesca, ma pateticamente espressiva e sensuale, calda e plasticamente rilevata, e perciò caratterizzante con geniale aderenza la psicologia di Osaka. Questa seducente serenata, divenuta subito famosa e popolare, si affianca con voce nuova a quella di Turiddu: «*O Lola ch'hai di latti la cammisa*» per la schietta e ardita effusione lirica. Ed è giusto che sia così: per far breccia nel cuore di Iris, Osaka non poteva cantare in modo burattinesco come Dhia e il padre di lei. La romanza di Jor è una di quelle aperture canore di ampio respiro e di passionale abbandono tipiche della fantasia mascagnana. Un mondo bizzarro ha trovato in questa scena una vivida e arguta pittura e il suo preciso e suggestivo rilievo. Con sottile e quasi insensibile incantamento la musica ci porta dal gaio e spassoso arrivo dei commedianti alle sinuose e affascinanti danze delle Guèchas, attraverso alla rappresentazione dei fantocci, per giungere al drammatico ratto di Iris.

Con il canto dolorosamente implorante del padre di Iris, «*Una carezza al vecchio cieco*», la sua disperazione e la sua maledizione, il dramma ci afferra con tremenda evidenza e commossa umanità, e la rievocazione della danza delle Guèchas chiude l'atto con un tocco significativo.

Alla fine di esso noi sentiamo già che lo stile, i modi, il linguaggio, le forme, l'armonia, lo strumentale usati da Mascagni non sono, se non in parte, quelli da lui usati in *Cavalleria*, *Amico Fritz*, e *Ratcliff*.

Però, malgrado tutto, Mascagni resta sempre «una delle nature musicali più italiane» e «il discendente in linea retta degli operisti italiani», come scriveva il Bastianelli¹; e forse anche per questo, oltre che per la sua decisa ostilità al movimento cosiddetto novecentista, egli fu ed è in viso a certa critica, malevola per partito preso, e non per argomentazioni convincenti, imbevuta di pregiudizi sovversivamente stolti e micidiali. Una critica che avversa i valori italiani della nostra musica, provocando l'imbarbarimento dell'arte nazionale e affermando sistemi estranei ed opposti ad ogni nostra tradizione e alla stessa sensibilità della nostra razza. Mascagni, ironista e polemista di primo ordine, aveva aspramente attaccato questi suoi deliberati e non sempre leali avversari con motti feroci e articoli battaglieri. Era quindi naturale che essi gli rispondessero col disprezzo, la denigrazione della sua arte, e con l'ostracismo alle sue opere.

Mascagni sfortunatamente appartenne anche all'Accademia d'Italia, della quale fu pure Vice-Presidente, illuso dalla supposizione che essa costituisse il maggior baluardo in difesa dell'italianità, e quindi anche della propria arte. Inoltre morì, e fu un'altra sfortuna, nel 1945, a pochi mesi dalla fine della guerra, in piena reazione, anche faziosa, al disastroso regime fascista. Quale migliore occasione per liquidare in maniera definitiva l'uomo e l'operista Mascagni? E, si capisce, l'occasione non fu lasciata cadere nel nulla. E fu azione ingiusta, oltretutto vile.

Ma, per tornare all'*Iris*, c'è in quest'opera una maggiore scioltezza di ritmi, una più audace novità, ricchezza e raffinatezza di gusto e sapienza armonica e strumentale che non nelle opere precedenti. Il tipico amore di Mascagni per le modulazioni frequenti e impensate qui appare accentuato, attraverso a quel modo tutto suo di condurre le melodie fino alle soglie di tonalità nuove e anche lontane e che parrebbero definitive, per ricondurle poi bruscamente, con piacevole sorpresa, alla tonalità di partenza.

Da notare poi la sua sensibile compiacenza nel soffermarsi a dipingere situazioni e stati d'animo inusitati. Per esempio, anche a celare o lasciar appena trasentire il dramma sotto l'apparenza dell'idillio e di una farsa burattinesca, e farlo prorompere poi d'improvviso alla fine come un fiotto di sangue che sgorga di tra le pieghe di un paludamento elegante. Ma il suo caratteristico e limpido vocalismo melodico popolare e popolaresco, l'ampiezza del respiro e l'ardore bruciante dei suoi canti, il suo amore per le tessiture alte della parte tenorile e il gusto un po' sportivo per gli acuti con la corona, e quell'entusiasmo esuberante che è impeto di cuore, e che, specie dai critici di arida sensibilità viene confuso coll'«enfasi», sono presenti sempre e dominano dall'interno ogni momento dell'ispirazione mascagnana. Ma, per dichiarazione dello stesso Mascagni, le parole «passione», «melodia», «enfasi» sono sinonime.

¹ G. Bastianelli, *Pietro Mascagni*, Napoli, Ricciardi, 1910, pp. 15 e 12.

S'è detto « popolare o popolare », il che non vuol dire « sciatto », ed ha significato di « italianità » e di « tradizione », che non son poi cose da poco o da nulla, come può sembrare! Essere popolare, o anche popolano, per Mascagni è un modo di guardare alla vita e alla natura con schiettezza e aderenza spirituale affettuosa e gioiosa, con un qualche cosa anche di primitivo e di ingenuo, di semplice e d'istintivo, ed anche di entusiastico e di ottimista, tuttavia non scevro talvolta da una certa malinconia di natura poetica ed erotica. E s'è detto « ispirazione », altra parola che a taluni fa paura, ma che mi sento autorizzato a ripetere nei confronti di Mascagni, anche quando talvolta essa prende l'aspetto di una improvvisazione non controllata.

Va poi notata la giustezza e verità dei recitativi, già osservabili per espressiva efficacia in *Cavalleria* e nell'*Amico Fritz*.

Il soggetto giapponese (ma il fattaccio poteva svolgersi in qualunque parte del mondo) non ha turbato minimamente il musicista, il quale non è andato alla ricerca di modi o scale o temi esotici (come farà Puccini per *Butterfly* e per *Turandot*), nè ha tentato di costruire un proprio Giappone (come per l'Egitto di *Aida* fece Verdi). Chi canta è sempre Mascagni il quale ci presenta una personale (e dunque italiana, canora, passionale e popolare) trasfigurazione musicale del dramma. Solo all'inizio del 2° atto una Guècha sussurra a bocca chiusa un'estatica nenia giapponese: l'*Anakomitasani*, accompagnandosi con le campanelle giapponesi e il *sàmisen* (in orchestra sostituito dall'arpa). E questa semplice nenia basta a creare attorno a Iris addormentata un'atmosfera di dolce e incantato riposo e di sognante malinconia. Nell'*Amico Fritz* aveva usato già un modo analogo facendo intonare all'inizio del 2° atto da un oboe la malinconica e dolce canzone alsaziana « *Es trug das Mädelein* » per creare una più suggestiva ambientazione e atmosfera idillica e locale.

L'intervento in vari momenti in orchestra delle campanelle, del gioco dei tam-tam e di qualche altro strumento a percussione è l'unico giapponesismo che Mascagni si è permesso. Vi è anche una scattoletta o tazzina di porcellana destinata a far sentire la nota fondamentale di una *sesta* sfiorata da un violino, sul quale la tazzina viene posata. Ma non si tratta di un istrumento giapponese, bensì di un risuonatore che ha l'ufficio di far vibrare un suono, il quale acquista un timbro di aereo « armonico » tutto particolare. Non si tratta, dunque, (tazzina a parte) che di timbri coloristici metallici e squillanti aggiunti in orchestra. Ma per Mascagni il dramma resta essenzialmente un dramma umano che casualmente si svolge in Giappone, forse per amore dei costumi di fogge diverse e di colori sfarzosi, come insinuò con arguto acume il Bastianelli. Il che non cambia il carattere italianissimo della musica del Maestro livornese. Perciò egli si è affidato alla propria fantasia melodica e alla propria intuizione drammatica. E non si può dire che queste l'abbiano servito male, a giudicare dall'abbondanza e dall'espressività dei motivi,

profusi a piene mani da capo a fondo nell'opera, e dai felici risultati lirici e drammatici raggiunti.

La raffigurazione musicale dell'ingenuità ignara e infantile di Iris, già delineata suggestivamente nel 1° atto, ha il suo svolgimento e l'epilogo tragico nel 2°, dal risveglio, in cui ella si crede morta, dai suoi tentativi di dipingere e di cantare accompagnandosi sul *sàmisen*, all'insensibilità al bacio di Osaka, che ella s'è seguita a ritenere lo Jor della commedia, alla maledizione paterna e al suicidio. Con un carattere come quello di Iris era facile cadere nel grottesco; Mascagni si è salvato, ed ha salvato la propria creatura, circondandola con una musica di una tenerezza affettuosa e carezzevole, effondendo su ogni episodio accenti di grazia idilliaca e tesori di melodia: quelle melodie che fiorivano schiette e appassionate dalla sua anima, forse inconsapevolmente, così come una pianta, inconsapevolmente, riveste i propri rami di fiori profumati dalle forme e dai colori più svariati e meravigliosi. Solo questo salva Iris dall'apparire comica e inverosimile. Ascoltate quanto sconcolato dolore è nella frase: « *Ed io di lacrime ho i miei occhi pieni* »; quale giovanile e candida compiacenza nell'esclamazione: « *Non più le mie pianelle in lacca nera* »; ma anche con quanta malinconica nostalgia sospira la sua casetta bianca e i fiori del suo giardino!

Solo allorchè Osaka le grida brutalmente: « *Io mi chiamo "Il Piacere"* » Iris si ritrae, atterrita dal ricordo drammatico della piovra di cui aveva sentito parlare, con spavento, ma senza molto capirne, da un bonzo. Gli accenti vocali e gli accordi del commento orchestrale assumono un ritmo e fluttuazioni armoniche affannose; le tonalità svariano torbide e dure con timbri biechi, come chi cerchi salvezza da un ignoto incubo pauroso. E' la pagina che ravviva e avvampa per un istante la smorta immagine femminile di Iris con un senso tragico denso di profonda commozione.

Osaka sta di fronte a lei col suo canto e incanto melodioso e cinico, cui l'accompagnamento di arpeggi « ostinati » dà un colore estatico e insieme voluttuoso, che si accentua e si riscalda vieppiù nelle appassionate invocazioni successive, per prorompere nel cromatismo estenuante e un poco tristaneggiante del bacio. Ma nulla scuote nè commuove la pupattola, se non, mentre la vestono per esporla al Yoshiwara, il fantoccio di Jor, che Kyoto le offre per tenerla quieta. Nè l'impressiona lo scoppio di entusiasmo delirante della folla che urla di desiderio verso la meravigliosa apparizione carnale. Ma la maledizione e il fango gittatole sul volto con atroce crudeltà dal padre è come un'improvvisa tremenda rivelazione morale che la sconvolge e la spinge a gettarsi, con un gesto inatteso ed istintivo, nel precipizio che Kyoto le aveva prima mostrato: pagina conclusiva di tragica e rapida intensità.

Dopo di che il dramma è praticamente concluso; ma il librettista vi ha aggiunto una simbolica quanto superflua appendice, la quale tuttavia ha permesso al compositore di creare in questo 3° atto alcune altre fra le più belle e originali pagine dell'opera. Ecco infatti un

preludio in cui il canto pieno di strazio disperato di un violoncello si espande fra scale e accordi diatonici di espressione turbata e incantata. Segue un'altra scena nuovissima e densa di colore. Nella profonda fogna in cui Iris si è gettata e agonizza, dei cenciauoli frugano in cerca di sognati tesori. Il bieco disegno dei bassi, le parole mozze e le risa sinistre del coro formano un misto di paura, di orrore e di superstizione che domina tragicamente la cupa scena, in cui Mascagni, certamente ignaro dei precedenti di Liszt e di Dargomyski, ha fatto uso di modi diatonici ed esacordali precorrendo l'impressionismo debussiano.

La fosca tetraggine dell'episodio è solcata come da un filo di luce dalla voce tenorile di un cenciauolo che canta una breve serenata alla luna, non si sa se per farsi coraggio o per un interno bisogno di evasione lirica della sua povera anima disperata e innamorata. E' ancora un nuovo melodizzare su scala diatonica, ed è veramente come un pallido raggio lunare che illumina e solleva la squallida scena. Un movimento di Iris, che i cenciauoli credevano morta, li atterrisce e li fa fuggire.

A questo punto si inserisce nell'azione il più inutile e assurdo episodio dell'opera: il simbolismo dei tre egoismi, di Osaka, di Kyoto e del Cieco, le cui voci beffarde e crudeli sembrano create dal delirio della moribonda. L'agonia dell'infelice giovinetta riconferma la sua incosciente innocenza e la sua incomprendenza della vita, del dolore e della morte. Essa rievoca solo il piccolo mondo della sua casetta ove fu un tempo lieta e felice, e che le appare ora fasciato di silenzio e paura, nè sa capirne il perchè. Rievocazione che si esprime attraverso a motivi di grande tenerezza e di nostalgica malinconia. Chi ricorda più che Iris, nell'intenzione del poeta, doveva « tradurre il linguaggio della luce in bontà »? Che aprendo gli occhi sulle brutture del mondo « si trasformi in energia e volontà »? (ma dove e quando?). Il fatto che « sfuggendo agli egoismi umani » Iris « ritorni all'armonia della luce », è cosa che non turba la logica del dramma, e direi che non è neppure un fatto simbolico, ma una realtà di tutti i giorni e di tutti gli esseri viventi. E' quello che comunemente si dice « tornare al Creatore ». Che invece la morte di Iris simboleggi « l'Arte che sfugge alle sozzure del basso mondo — (c'è forse una puntarella polemica contro la critica?) — e s'inciela », è cosa che la musica del livornese non ci conferma, neppure con la ripresa del motivo dei fiori e dell'Inno del Sole. Quello che mi sembra evidente e non trascurabile in sede critica e storica è che lo schema musicale dell'agonia di Iris ha servito più tardi come modello a quella di Lodoletta, anch'essa figura, per quanto più appassionata e cosciente, di fanciulla ingenua e candida, ma non avvolta da simbolismi tronfi e arbitrari. L'ultimo tributo mascagnano di omaggio alla vana bellezza di Iris e al suo eventuale e discutibile simbolismo, è il ritorno dell'Inno del Sole, il quale chiude l'opera in un trionfo di luce e di sonorità che richiama un poco il finale del *Mefistofele* boitiano, anch'esso trionfo di luce e vittoria del Cielo.

L'opera portava germi di novità che fecero pensare e sperare che Mascagni si fosse avviato verso un rinnovamento della propria arte. *Isabeau, Amica, Parisina* confermano, in realtà, che nel Maestro esistevano intenzioni rinnovatrici, specialmente dal lato armonico; ma le vie erano ogni volta diverse e incerte, non additategli da una necessità interiore, dalla meditata ricerca di un indirizzo unitario e organico. Per ciò la sua arte, anche se ricca di tappe luminose (e *Iris* rimane una fra le più splendidi) non ebbe quello svolgimento progressivo che contraddistinse invece l'attività di Verdi e di Puccini. Tuttavia appaiono ancora vere, oggi come cinquant'anni fa, le parole che Giannotto Bastianelli ebbe a scrivere nel suo libro su Mascagni, rimasto fino ad ora l'unico studio approfondito (anche se incompleto e viziato da preconcetti e affermazioni discutibili): « Dinanzi alla terribile crisi che fa agonizzare la grande musica europea [questo nel 1900 come oggi nel 1963] l'Italia trova in Mascagni un puro rappresentante della sua vecchia opera popolaristica ».

Illica e Mascagni nell'esperienza dell'«Iris»

Inediti elementi documentari intorno all'ideazione librettistica dell'*Iris* si desumono dai taccuini che accolgono la materia non assestata, sparsa e frammentaria ma calda e balenante, dei vagheggiamenti illichiani. Sommari schemi drammatici vi si alternano a sperimentazioni linguistiche, succhi d'osservazioni e di letture a rare trascritte verbali, note filologiche e critiche ad elencazioni di fonti (sul « simbolismo », tra le altre, Huysmans e Maeterlinck). Fitte paginette che attestano la complessità letteraria del librettista. E documentano l'impegno, la consistenza culturale delle sue ricerche e soluzioni tra estro inventivo, sentimento poetico, valore lessicale in ordine alle specifiche esigenze del linguaggio e della scena operistica. Si soppesino gli inquieti umori di questa « nota », il cui vago ma perentorio programmatismo può fare luce sulle aspirazioni rinnovatrici che giustificavano, tra gli altri, l'audace esperimento dell'*Iris*: « *Idea di un nuovo melodramma. Forma nuova. Aprire come un nuovo orizzonte, una specie di espressione nuova. E' difficile ora definire che cosa possa essere e che cosa debba attuare quest'idea non ancora ben precisata: costretto io pure a seguirne il baleno a tentoni. Idea nella quale non è più necessità del solito intreccio messo in volta in quella tal maniera, con quei tali e tanti figurini come pretesto di certa musica — intreccio di dramma preparato come il canovaccio per tenere insieme il solito ricamo, e dove sotto traspare la premeditazione di quello che si è voluto fare, delle sensazioni che si son volute suscitare nel pubblico. Arte, quindi, di dubbia spontaneità* ». Parole che confessavano l'insoddisfazione dell'artista costretto ad operare entro regole e convenzioni di un gusto operistico prossimo ad estenuarsi. E rivelavano la sua più propria attitudine a considerare il melodramma, alla stregua degli altri generi teatrali tentati in precedenza, un campo sperimentale in cui condizione espressiva ed intuizione poetica dovessero procedere simultanee e scambievolmente definirsi, attuandovi di volta in volta un « unicum » irripetibile, uno schema proposto e consumato nella saldatura musicale.

Che proprio con il libretto dell'*Iris* Illica arrivasse a conseguire un valido risultato in questo senso, nessuno potrebbe oggi disconoscere. Sin dal primo apparire dell'opera se ne dovette registrare, sia pure per deprecarla, per trarne motivo d'ironia, la singolare novità. E ancora si discutono, di quella novità, i diversi segni: la florealistica traduttività, l'astrattezza chimerica di un simbolismo ritenuto dai più solo velleitario, la presunta inconsistenza o esilità dei motivi dram-

matici, le sovrapposizioni e inframmettente didascaliche volute dal librettista in prosa lirica ed esclamativa perchè agissero emotivamente per se stesse. E poichè l'opera mostra tuttavia di saper reggere con successo la prova della ribalta, c'è chi tali segni interpreta come implicite caducità, come insidie fortunatamente sapute evitare dalla genialità mascagnana; e chi, rovesciando quel superciglioso pregiudizio, li considera viceversa in funzione di stimoli, eccitazioni, mordenze indispensabili a Mascagni per definire un risultato creativo tra i suoi maggiori.

Persona assai prossima all'Illica, edotta dei suoi propositi artistici e da lui richiesta di un giudizio sul libretto dell'*Iris*, subito ne colse l'originalità pur non sottacendogli l'alea del rischio cui s'esponeva: « *Hai accentuato tanto la via cui avevi accennato cogli altri tuoi libretti, che mi sembra questo rappresenti addirittura tutta un'evoluzione da una tal specie di componimenti. Compensi con didascalie che sono veri lavori letterari lo svolgimento forse troppo condensato dell'azione. Malgrado il minor numero di parole concesse al canto, dai campo più vasto alla musica con parole che canteranno nella mente degli uditori. Meno parole per musica che non nei libretti di una volta, ma una maggior copia di idee e specialmente di poesia. L'ultimo atto, poi, è assai ardito e mi ha sorpreso in modo che per dartene idea, ti dirò, a momenti mi ha fatto l'effetto di un testo d'oratorio... Come tutte le opere d'arte in cui è molto nuovo, credo che questo tuo libretto presterà molto i fianchi alla critica, ma ritengo che abbia grandi pregi...* ». Il giudizio, probabilmente il primo espresso sul testo dell'*Iris*, reca la firma di un letterato di palato fino, quel Carlo Mascaretti che ebbe larga notorietà con il pseudonimo Americo Scarlatti per la serie dei suoi *Et ab hic et ab hoc*, e alla cui erudizione ricorsero D'Annunzio e Anatole France, Mommsen, Lombroso e Croce (lett. del 9 nov. 1898, presso la Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza). Quanto poi al consentimento di Mascagni, esso non si affievoli neppure dopo che i critici, e con i critici anche qualche improvviso collega, gli ebbero rimproverato l'adozione della « floreal giapponese » illichiana. Se sull'avvio della composizione dichiarava al librettista « *Lavoro con un entusiasmo che non ha l'uguale: Iris mi piace, mi ha innamorato, mi ha scosso la fibra, mi ha rinverdito. E tu lo sai, chè non hai riscontrato in me il menomo dubbio, e mi hai trovato sempre tutto d'un pezzo e ugualmente infervorato, senza restrizioni, senza reticenze* » (lett. da Cerignola, 29 sett. '96), ad opera varata gli riconfermava d'essere « *sempre dell'avviso che il libretto è una bellezza* », e che « *il suo ideale* » avrebbe « *finito per trionfare* » (lett. da Livorno, 26 genn. '99). Anzi, con allusione al parere contrario manifestato nell'intimità da Puccini (« *Per me quest'opera che ha in sé tante cose belle e uno strumentale dei più smaglianti e coloriti, ha il difetto d'origine: l'azione che non interessa e si diluisce e langue per tre atti* »: [lett. ad Alberto Crechi, da Milano, 21 genn. '99]), ma ben presto venuto a conoscenza degli autori, Mascagni riferiva al collaboratore di aver proposto sulla medesima logica un soppesamento della nuova opera pucciniana, sovvertendo umoristicamente i termini di quel giudizio: « *Ti è giunta*

all'orecchio l'ultima mia a proposito di Tosca e di Giacomo? Dopo il secondo atto, esclamai: "Io vittima di un cattivo libretto. Lui vittima di un libretto troppo bello". Credimi: Iris è e rimane il più bel libretto che si possa immaginare. ».

Ma torniamo alle rivelazioni documentarie dei taccuini illichiani. Un gualcito foglietto inseritovi, rivela un primo insospettato impegno contrattuale tra Illica e Alberto Franchetti per l'Iris, e ne fa risalire all'estate del 1894 l'iniziale fase ideativa. Eccone il testo: « Milano, 24 luglio 1894. Il mio libretto di soggetto giapponese, tratto dalla leggenda L'Innamorata dei fiori, per questa amichevole e privata scrittura dichiaro io sottoscritto che non potrà da parte mia a parità di condizioni venir ceduto ad altro musicista che al m.^e Alberto Franchetti. In fede di che, Luigi Illica ». Librettista e compositore riuniti, dopo l'esperienza del Colombo ed il dissidio conseguente, per il pacificatore intervento di Giulio Ricordi, che auspicava dal collaudato binomio l'opera nuova. « E poi Giappone... »: esortava Illica con quel preciso invito l'editore, scrivendogli per conto di Puccini a proposito del libretto della *Bohème* allora in cantiere (lett. del 31 luglio '94 da Milano, in *Carteggi pucciniani*, n. 111).

Un primo abbozzo, una vaga traccia programmatica dell'Iris si desume dal taccuino di lavoro. Nell'orbita temporale di una giornata è contenuta l'azione, suddivisa in tre parti: *l'alba, la notte, ancora l'alba e il ritorno del sole*. La protagonista ha nome *Aloe* (in una redazione successiva sarà mutato in quello di *Miosotis*, prima di adottare il definitivo *Iris*). C'è l'avvio della terza parte: « *L'orchestra: "Povera Aloe" Il pianto di Aloe: "Le mie lagrime si smarriscono nel gran mare della insensibilità umana..." Questa volta non è la piccola Aloe che dice sorridendo al sole: "Sei tu sole..."*, è il sole che dice a lei: "Sei tu piccola Aloe? Vieni a riscaldarti ai miei raggi. Al mio alito nascono i fiori e cantano gli uccelli... Le gialle cicogne degli immortali ti attendono, il Fousiyama alto come la brama disperata degli uomini che anelano alla gran pace del silenzio" ».

Il conflitto in atto quell'anno tra Giappone e Cina per il possesso della Corea si risolveva, con la rivelazione della forza militare nipponica, in un'ulteriore occasione di propaganda per l'Impero del Sol Levante. Attraverso le corrispondenze dei quotidiani il pubblico familiarizzava con quegli avvenimenti, che proponevano nuovi interessi storici e politici. Esotiche nomenclature e lontani particolari geografici stimolavano l'immaginazione delle masse, così come accentuavano nei più raffinati il legittimo desiderio di maggiori conoscenze culturali in proposito. Il leggiadro figurativismo giapponese penetrava nei salotti con i suoi simboli misteriosi, con i suoi miti e le sue fantasiose allegorie; traduceva i suoi ritmi danzanti, i suoi floreali compiacimenti in ornamentazioni preziose, in variopinte seterie, in pannelli, stampe, *bibelots*; si insinuava nello « stile liberty », conciliandosi con la spirituale italianità del preraffaellismo riscoperto ed avviato dai trasognati esteti d'oltre Manica.

Accanto all'importazione delle maioliche, dei paraventi e dei ventagli, prosperava quella della letteratura, della poesia, delle idee

filosofiche, delle astrazioni religiose. Sin dal 1882 Tullio Massarani aveva tradotto e versificato *Le Livre de Jade*, « echi dell'estremo oriente », nel quale *Judith Walther*, ossia Giuditta Gautier, figlia del celebre Théophile e moglie di Catulle Mendès, offriva per la prima volta alla conoscenza del pubblico francese un florilegio di antichi testi poetici cinesi e giapponesi. L'anno precedente usciva a Parigi, sempre per le cure della Gautier, un'altra collana di poemetti giapponesi, *Les Poèmes de la libellule*; e nel 1888 la sua traduzione di un dramma nipponico in cinque atti, *La Marchande de sourires*. Il *Libro di Giada* vòlto dal Massarani ebbe larga fortuna e fu ristampato da Le Monnier nel 1909, con l'aggiunta di *Sei monili d'Ute giapponesi e fantasie dell'estremo oriente* tradotte da Antelmo Severini e versificate dal Massarani (giusto nel periodo in cui Illica gli si rivolse, intermediario Giulio Ricordi, per averne lumi intorno a fonti di prima mano cui rifarsi: ossia nell'aprile del 1896, quando il soggetto giapponese era stato accettato da Mascagni e il librettista veniva stendendone la sceneggiatura. Ci fu rapporto anche con il Severini, docente di lingue orientali all'Università di Firenze, eminente sinologo e iamatologo, autore di còlte pubblicazioni divulgative sull'argomento che all'Illica premeva). Agivano come coefficienti in questo clima stimolatore la narrativa di viaggi e avventure (da noi, tra gli altri, alcuni popolari romanzi di Emilio Salgàri) e la « letteratura merlettata », come la chiamava Roberto Bracco, di Pierre Loti.

Per un certo generico nipponismo la trasposizione dalla narrativa al teatro s'era frattanto in parte già attuata fuori d'Italia, in uno stile composito e più che altro tra umori comici e parodistici. Sin dal 1874 Emil Jonas aveva fatto rappresentare *Die Japanisches*, « say-nète » fortunato quanto puerile; seguita dal *Mikado* di Arthur Sullivan (1885), da *Madame Crysanthème* di Loti e Messager (1893) e, prima che *Iris* fosse attuata, dalla *Geisha* di Sidney Jones (1896). Niente di nuovo sotto il sole, chè un'estetica del teatralismo orientaleggiante aveva origini lontane, e già un secolo prima Madame de Staël suggeriva al Monti il clima d'Asia per ordire trame sceniche. Naturale quindi che un librettista attento ai fermenti del nuovo come l'Illica, intendesse riassumere questi ed altri stimoli attualistici. E tentasse immetterli in una materia poetica particolarmente sensibile, saldarli in un'adeguata forma operistica.

La letteratura orientale sembrava suggerire, con l'allegorismo delle sue leggende, la parallela soluzione del « simbolico » e del « reale ». Procedere da una particolare verità umana per coglierne le rispondenze universali. Dalla rappresentazione della lussuria e dell'avidità quanto lubrica compiacenza che la favorisce, estrarre il senso di una morale trascendente. Il tono favolistico ne modera le asprezze realistiche, le avvolge di pensose idealità. Vale cioè a rendere scenicamente il contrasto che in *Iris* si delinea tra bene insciente e male calcolatore. La ignara travolta dalle passioni perverse senza comprenderle, formula morendo il suo doloroso interrogativo: « *Perchè?...* ». Dove si coglie l'eco del maeterlinckiano « *ne savoir pourquoi* ». Ma anche gli altri personaggi che animano quelle passioni, sopportano

la loro parte d'angoscia: gli « egoismi », spettrali astrazioni delle passioni che incombono su *Iris* agonizzante, riecheggiano quel « perché? » senza risposta. Nell'epilogo che per la prima volta concreta sul teatro una deformazione fantomatica e surrealista, l'« egoismo di Kyoto », il mezzano, confessa il proprio credo esistenziale, il proprio ruolo ineluttabile: « Or siamo qui - così, io, per la mia viltà - carnefice, tu, vittima - per questa tua beltà. - Perché?... Io non lo so. - Così la vita!... ». Uccisa dalla vita, *Iris* ha nella morte la sua luminosa rinascenza. All'incubo dei dissolvimenti larvali è contrapposta la radiante luce del sole, anima dell'universo sensibile, simbolo della perennità spirituale.

L'ultimo decennio del secolo era turbato dall'ansia di siffatti bagliori. Da una parte all'altra del blocco d'ombra costituito dalla politica materialista e dalla filosofia positivista si levavano voci profetiche e solitarie ad annunziare il balenante messaggio di queste luci. All'estetica del naturalismo erano polemicamente contrapposte quella del simbolismo, del decadentismo, dello psicologismo, del neo-idealismo, del misticismo, che attestavano altrettante illuminazioni. In Italia filtravano attraverso un'atmosfera ancora residuamente provinciale, conformandosi alla scarsa malizia di un ambiente artistico inesperto di simili fatturazioni. Dove comunque già l'estetismo dannunziano proprio su tale inesperienza aveva trovato modo di attecchire e di prosperare. Si discorreva di simboli, esoterismi, idealità, spirito, poesia con il compiacimento abbagliato dall'approssimativa rivelazione di ciò che questi termini sembrava rivestissero. Pittori, poeti, letterati ne erano scossi e stimolati a trascendere la dimensione veristica.

L'esperienza simbolista dell'*Iris* con quell'implicito ricorso alle filosofie orientali ha un insospettato precedente nel rapporto Illica-Segantini. Con la complessa figurazione simbolica delle *Cattive madri*, tela segantiniana del 1894 (oggi alla « Galleria dell'Ottocento » di Vienna), il pittore si riproponeva illustrare una lirica dal Pandjaval di Maironpáda, nella quale si adombra l'idea buddistica del « Nirvana »; e si rivolse all'amico librettista perché gli approntasse un testo didascalico inerente. « Lessi e rilessi le commoventi parole — lo ringraziava poi — e mi sembravano veramente cosa magnifica ed efficace per portare luce su l'opera mia ». Consentimento che lascia intendere come la svolta simbolista si attuasse nell'influenza di un clima complessivo, dove esigenze spirituali, velleità letterarie, flusso di correnti culturali muovevano l'aria. Tentarne la trasposizione al melodramma era un cercar di scuoterlo dai suoi ristagni.

Volubili umori quelli del Franchetti. Il soggetto giapponese fu tralasciato in favore dell'intrapreso libretto di *Tosca*, che ben presto avrebbe messo da parte per afferrare finalmente l'occasione di *Germania*. Maturava frattanto il proficuo incontro Illica-Mascagni all'insegna editoriale di Casa Ricordi, per la quale il maestro livornese si era impegnato a comporre un'opera in sostituzione del *Guglielmo Ratcliff*, cedute prima che l'editore Edoardo Sonzogno con sec-

cato puntiglio lo reclamasse tra le opere su cui da tempo faceva conto. Fu proprio in seguito alla circostanza del *Ratcliff* alla Scala, nel febbraio del '95, che Illica e Mascagni si conobbero personalmente, auspici Giulio Ricordi e Giacomo Puccini. Informa una nota di taccuino dell'Illica: « L'idea dell'*Iris* (per Mascagni) venuta durante un colloquio con Ricordi dopo l'audizione del *Ratcliff*, specie per il secondo atto... ». E in una lettera di Mascagni all'Illica si legge: « Ho accettato a braccia aperte la tua validissima cooperazione dietro preghiera di Ricordi e amichevole consiglio di Puccini » (Cerignola, 26 sett. 1896). In quel periodo l'autore di *Cavalleria* vagheggiava un ulteriore esperimento naturalista. Ugo Ojetti, allora ai suoi più che brillanti esordi, s'era affrettato ad approntargli un libretto tratto da *Nanà* di Zola e ne venne fatta lettura in Casa Ricordi; se ne seguì anzi a discorrere per qualche tempo tra musicista, librettista ed editore, ma appariva chiaro che al giovane letterato si sarebbe preferito, almeno dal Ricordi, l'esperto Illica. Si arrivò così al marzo 1896, quando l'editore poteva scrivere finalmente all'Illica: « Evviva dunque il Giappone! ». Ed esclamare soddisfatto: « E' una gran vittoria. Sono contentissimo, grazie alla mia "zucconeria" d'essere riuscito in cosa che da due anni mulinava. Sono contentissimo per Lei. Ora fuori Vulcano, Etna, Fousiyama... ».

Nel mese di aprile Illica assicurava d'essere « in pieno Giappone, arcicontento del (suo) lavoro ». Adottato il nome di « *Iris* » per la protagonista (per quelli del tenore e del baritono non sforzò le meningi: adottò i nomi di due città — una vera bizzarria — « Osaka » e « Kyoto ») « Far parlare i miei personaggi in un linguaggio un po' giapponese, mi costa tempo e fatica »: dichiarava. Lo provano le scelte verbali, le immagini, i termini botanici, la nomenclatura esotica fissata nelle pagine del taccuino. Ci son proverbi intrisi di saggezza orientale che passarono, versificati, pari pari nel libretto: « Abbi denaro, e il paradiso è ovunque... »; « Son fior le frasi, le parole foglie, ma il frutto è l'or che satolla le voglie », ecc.

Mascagni, impaziente, pregava l'editore di « spronare l'Illica »: « So di certo che il m.^o Costa lavora ad un soggetto giapponese, intitolato *Il Mandarino*. Bisognerebbe fare più presto noi » (Pesaro, 14 apr. '96). E rassicurato in merito al libretto, confidava al collaboratore: « E' un lavoro che mi spaventa. E' difficile, molto difficile. Ma credo di averne afferrata l'idea... E sono certo che, una volta indovinato il carattere, il genere del lavoro, me lo tirerò tutto d'un fiato » (Pesaro, 19 magg. '96). Informandolo successivamente, riceveva una parte del testo su cui concentrarsi: « Sono tutto ingiapponesato. Ho avuto della musica giapponese caratteristica fino all'eccesso ». (Pesaro, 7 giugno '96). E due settimane dopo: « La giapponese va avanti: ho studiato molto il tipo della musica e credo di averne afferrato lo spirito ». In luglio, indaffarato per gli esami al Liceo pesarese, non trascurava l'ormai abituale relazione epistolare con l'Illica, prossimo del resto a raggiungerlo per un primo scambio d'impressioni in merito alla composizione e per i necessari « accomodi »: « Ogni giorno mi pianto in testa qualche idea per la Giapponese: credo che la mia

testa sia ormai piena di idee. Non scrivo nulla (questo è il mio solito sistema) ma ho tutto in mente. Ti giuro che il tipo è afferrato». Interessanti particolari sulla genesi musicale dell'Iris in una lettera d'Ilica al Ricordi: «Mascagni mi ha fatto sentire gran parte del primo e del secondo atto. Siamo avanti e indietro nello stesso tempo, ma bene, Mascagni fa veramente una cosa nuova e bella. Il tipo di Kyoto, comico di una comicità tutta sua. Il tipo di Osaka, riuscitissimo. Nel secondo atto, il parlare sottovoce quando Iris dorme, trovatissimo, nuovo. Il "paravento della piovra" è di grande originalità e di non dubbia potenza drammatica. Bellissimo il "coro del bucato" e l'inaffiare dei fiori al primo atto, ma quello che forse è riuscito da sorpassare quanto ne pensavamo, è il teatrino... Mascagni non fa come Puccini procedere simultaneamente l'idea musicale e il suo sviluppo vocale e strumentale... Mascagni non scrive che pochi appunti: lavora sul libretto. Al primo momento ciò mi ha sorpreso e ho dubitato di un trucco samaresco — cioè come quando Samara ha suonato la Nona di Beethoven facendo credere a Sonzogno che fosse il preludio dell'ultimo atto della Martire — ho creduto cioè che Mascagni improvvisasse. Non è così. Ha ripetuto le stesse cose esattamente, colla stessa espressione e, apportandovi delle modifiche, eseguì poi con le medesime... Infine lavora sul serio e vuol fare un lavoro serio. E' un Mascagni nuovo, al quale ha giovato non poco il Liceo di Pesaro...» (Pesaro, agosto '96).

Mascagni riprendeva dall'estivo rifugio di Cerignola la corrispondenza con Ilica. Il 23 settembre: «Ho cominciato a scrivere qualcosa e ciò vuol dire che quello che è scritto rimane. Finora la Serenata di Jor e una specie di mesta melopea sulle parole: "Io pingo...", ecc. Studio sempre il tipo armonico giapponese e credo uscirà fuori un lavoro di un'originalità fin troppo spinta. Meglio così: fra soggetto e musica sarà una gara originale». E in ottobre: «Per Iris ho molte idee, troppe, troppe. Ma le voglio rendere tutte. Ho bisogno di lavorare con calma e con ponderatezza. Ora ho bisogno di concentrarmi: sono dietro a fili preziosi che non voglio perdere d'occhio...». Chiarando ancor meglio quella fase creativa con l'amico Vittorio Gianfranceschi: «Incontro difficoltà che mi sembrano insormontabili: e sono proprio queste che mi incitano al lavoro: è la vertigine quella che io provo: vedo il pericolo, ma mi ci sento attratto. Però è impossibile dire quando l'opera sarà pronta: ogni giorno ho un'idea nuova, un pensiero senza forma, e poco a poco si ingrandisce, dilaga, si spande, occupa tutta la mente... E' la prima volta che sono siffattamente afferrato da un lavoro. L'opera è difficile, ha bisogno di grande studio, di grande raffinatezza, sia per lo stile che per l'originalità dei caratteri e per l'espressione dei sentimenti, oltre che per il concetto morale del lavoro... Questo ardimento e questa originalità voglio unite a musica, a musica vera, non a spezzatini, a strampalerie buffonesche, a scene recitate sopra un pedale di contrabbasso o fagotto. La linea dell'opera deve riuscirci come la sento: ampia, imponente... E se così non mi riesce, strappo l'Iris» (Cerignola, 27 ottobre '96 - lett. presso il Museo Teatrale alla Scala).



MASCAGNI E ILLICA

all'epoca della composizione di *Iris*



Iris nel gusto del tempo



Francobollo pubblicitario
di Marioni
(Ed. Ricordi)



Manifesto di Hohenstein (Ed. Ricordi)



Cartolina di Hohenstein (Ed. Ricordi)

Mascagni a Giulio Ricordi, il 6 ottobre 1897 da Livorno: « Iris va a vele gonfie! Ho terminato la scena del teatrino che ha acquistato un'importanza impreveduta. Il primo atto è completo. Presto sarà pronto anche il secondo. Ma il terzo? Io sono molto in pensiero per questo benedetto terzo atto, per il quale avrei qualche idea... ». L'epilogo non era stato ancora compiutamente definito nel suo insieme, anche per la disparità delle idee che in proposito mostravano di avere librettista e compositore. Ecco come Mascagni vedeva, a un certo momento, il finale: « Abbandoniamo l'idea della morte di Iris sola, abbandonata; portiamo il suo corpo in un tempio, dove i bonzi ed il popolo consacrino a Nirvana la sua anima innocente, il suo corpo immacolato! E che magari il cieco padre venga a riconoscere la sua purità, a piangere sull'esanime corpo della figlia sventurata! Quali risorse si avrebbero! Si potrebbe, forse, al principio dell'atto, vedere Iris fra il letame del burrone e potrebbero venire i cenciaiuoli a strappare i gioielli dalla sua veste di velo. E dopo, con cambiamento a vista, portare il pubblico nell'interno del grande tempio che si disegnerebbe poco a poco, col sorgere del sole, fino a tutta l'imponenza luminosa del giorno. Ed il suono dei gongs ed il canto dei bonzi ed il pianto delle mousmé ed il perdono del padre, tutto, tutto si alzerebbe grandiosamente al cielo come un inno, come una preghiera, un rimpianto, un lamento, una benedizione!... ». Così in una lettera del 25 ottobre '97, da Firenze, dove si era recato per vedere nella villa Krauss di Fiesole, insieme a Jarro della Nazione, quella celebre raccolta di strumenti musicali giapponesi: « Sono ancora sbalordito! Ho finalmente visto e toccato con mano tutti gli strumenti giapponesi di cui non avevo che una vaghissima idea. Che splendore! Quale fantasia! I signori Krauss mi hanno concesso una conferenza di oltre due ore e mi hanno dettagliatamente informato di tutto quanto si riferisce alla musica in Giappone. Sono uscito di là colla testa infiammata, col cuore gonfio di una strana emozione ».

La soluzione intravista dal maestro era stata delineata a Jarro, che nell'anticipare in un articolo la trama dell'opera la dava come definitiva. Lo si rileva dalla Perseveranza del 3 nov. 1897: « Nel terzo atto Iris è morente. E' sfuggita alle Case Verdi: ha conservato la sua purezza, ma l'abbandono del padre, l'angoscia, i pericoli cui è scampata hanno spezzato la sua forte fibra; quasi agonizzante entra in un tempio ove si compie una cerimonia. La sua agonia è lunga: essa ha la visione del padre nel giardino: rivede il sole e gli rivolge un canto, rivede i fiori sacri del loto che coltivava... alle note flebili di lei si uniscono i canti dei sacerdoti, il maestoso accompagnamento dei bronzi sacri... ».

Quel che l'Illica ne pensasse, era poi detto assai argutamente dallo stesso Mascagni all'editore: « Ho paura di queste morti solitarie e monotone di cui pare che l'Illica abbia la privativa; ed ho poi una paura grandissima dei fiori che nascono e sbocciano davanti al pubblico. Al mio nuovo progetto, egli mi ha risposto prendendomi splendidamente in giro: dandomi dell'imbecille in una forma così simpatica che non vedo l'ora di abbracciarlo e di congratularmi del suo

finissimo spirito». E aggiungeva: «Ora lavoro al finale secondo. Il principio del secondo atto credo sia riuscito: ho trovato una specie di nenia giapponese autentica» (Pesaro, 18 dic. '97). Nel febbraio successivo, il contrasto intorno al terzo atto ancora non era stato conciliato: «Illica mi ha scritto una lettera con base delle sue solite idee. Ma io non son punto contrario... Soltanto voglio che Iris canti, e canti qualche cosa che commuova, che faccia ripensare alla sua innocenza, alla sua felicità infantile; e che magari faccia riflettere sugli illusi e sugli ingannati di questo mondo...» (lett. a G. Ricordi). Finalmente la soluzione per entrambi conveniente fu trovata, essendosi recato l'Illica a Pesaro: «Il terzo atto c'è: Illica me lo ha completato e mi ha contentato in tutto e per tutto» (Pesaro, 3 marzo 1898, lett. a G. Ricordi). Ora poteva rassicurare l'editore: «Sono in pieno lavoro (già iniziata la strumentazione): ho composto un preludio per il terzo atto con musica che non esiste in nessun pezzo dell'opera. Non si dirà certamente nell'Iris manca la musica...» (Pesaro, 16 magg. '98). «Lavoro dalle dieci alle dodici ore al giorno. La strumentazione riesce di mio gusto. Sto facendo un vero poema sinfonico che si stacca dallo strumentale di tutte le altre opere. Ho fatto uno studio speciale per trarre tutti gli effetti possibili e immaginabili dagli strumenti. Il nuovo coro dei cenciainuoli sarà la miglior cosa di tutta l'opera...» (Pesaro, 1 giugno '98).

Ai primi di ottobre la strumentazione era completata. Il 21 di quel mese Mascagni confidava all'amico cerignolese Donato Diaferia: «Da tanto tempo vi dovevo scrivere, ma se sapeste che vita! Io non so come mi trovo ancora vivo! Sono mesi interi che lavoro come un cane, senza dormire, senza mangiare... Sento che non ne posso più: la testa mi gira continuamente, ed è con sforzi terribili che vado avanti come Dio vuole! Almeno ora, dopo tante fatiche, dopo tanti sacrifici, potessi raccogliere un frutto che mi confortasse, che ritemperasse il mio animo! Ma vi giuro che vado a Roma titubante. Mi pare impossibile che debba arridermi la fortuna. Ci vuol pazienza: la mia vita è quella del lavoratore: saprò lavorare ancora, fino a quando mi resta la salute...». L'opera era ormai distaccata da lui, affidata alla propria vitalità d'arte. La sera del 22 novembre 1898 l'avvento melodrammatico dell'Iris si configurava in un episodio di cronaca polemica il cui ricordo può fare oggi sorridere, ma il cui senso è non di meno acquisito alla storia e al costume del più impegnato operismo italiano.

MARIO MORINI

Giacomo Casanova e la musica

Quale differenza passa fra un individuo che non scrive le sue memorie ed uno che non solo le scrive, ma le pubblica? Il primo preferisce non esporsi alla berlina, il secondo invece sente il bisogno di confessarsi pubblicamente. C'è poi chi ama vantare certe prodezze non sempre confessabili.

Le memorie di Giacomo Casanova si possono forse annoverare fra quelle dei libertini che, raggiunta la vecchiaia, si consolano rievocando la propria vita amorosa (egli si ferma con le memorie, all'anno 1774 forse perchè non volle far sapere la sua decadenza fisica e da ciò il rarefarsi delle sue avventure galanti), però del Cavaliere di Saingalt oggi si riconoscono le grandi qualità di uomo e di scrittore, (gli accenni e le profezie sulla Rivoluzione francese basterebbero per classificarlo arguto osservatore) nonostante il titolo di avventuriero del quale egli stesso si fregia.

La musica, nelle *Memorie*, è molto spesso presente, però egli dichiara di non amarla. Giovanissimo, a Padova, fu discepolo del dottor Gozzi, questi gli insegnò pure a suonare il violino, «cosa che molto mi giovò in una circostanza che il lettore apprenderà più tardi». Rivolgendosi da bel principio (Il Capitolo del I Volume) al lettore, Casanova sa già che le sue memorie a suo tempo verranno pubblicate.

Trovandosi a corto di denaro, decide di diventare suonatore di violino. Il dottor Gozzi gli aveva appreso abbastanza per poter grattare (racler) il violino nell'orchestra di un teatro. Il N.H. Grimani lo fece scritturare nel suo teatro di San Samuele. «Guadagnando uno scudo al giorno» — egli scrive — «potevo bastare a me stesso. Avrei dovuto disprezzarmi, ma mi consolavo sapendo di non essere disprezzabile. Mi sentivo umiliato, non avvilito. Non rinunciando alla fortuna potevo ancora contare su di essa».

Alla metà dell'anno 1746, in occasione delle nozze di un Soranzo che sposava una Cornaro, il Casanova faceva parte dell'orchestra. Finite le danze egli scendeva le scale preceduto dal Senatore Bragadin, il quale lasciò cadere a terra una lettera. Casanova la raccolse e gliela porse. Il Senatore lo invitò a prender posto nella sua gondola, ma colto da un attacco al cuore, quasi subito svenne. Il Casanova si fermò al suo capezzale e gli salvò la vita opponendosi alle bestiali pratiche del medico curante. Forse il Casanova pensa che lo studio del violino «molto gli giovò» appunto perchè dopo aver suonato il violino a una festa da ballo, incontrò il Senatore Bragadin il quale, finchè fu in vita, gli passò 100 scudi al mese.

Qui finisce la partecipazione diretta alla musica, da ora in poi il Casanova accenna ad essa quando il ritmo della sua vita, cioè delle sue avventure, lo porta a teatro, ai concerti o fra cantanti e ballerine. Certo che molte sue notizie sulla vita musicale possono interessare in quanto che dimostrano anzitutto che il teatro d'opera, specialmente a Venezia, rappresentava il centro di tutti i divertimenti. Perchè il venerdì, nei *foyers*, nei casini si giocava più che negli altri giorni? Perchè il venerdì non c'era l'opera. Così egli scrive come cosa che tutti dovevano sapere. Una volta, compromesso in un affare d'onore, tutti gli consigliarono, pure il Senatore Bragadin fu di questo parere, di farsi vedere al teatro dell'opera, ed egli vi andò, non mascherato. Le sue avventure con le ballerine furono piuttosto banali, con le cantanti invece si potrebbe quasi pensare che ci fosse uno sfondo sentimentale provocato da un occulto amore per la musica. Un esempio: Teresa Imer, figlia del famoso capocomico Giuseppe Imer, gli fece perdere la protezione del Senatore Malipiero: quando questi, apparentemente addormentato, scoprì che l'abatino troppo osava con la sua protetta, lo scacciò a bastonate. Teresa Imer divenne un'ottima cantante e, in giro per l'Europa, incontrò Casanova e l'ultima volta ad Amsterdam. « Con voce d'angelo cantò un'aria preceduta da un recitativo che incominciava con le parole: "eccoti giunta al fin, donna infelice". Gli applausi non finivano mai ». Nessuno ad Amsterdam sapeva chi essa fosse, si sapeva però che gli affari le andavano male. In Olanda Teresa Imer guadagnava soltanto il denaro che gli spettatori le davano quando alla fine dei concerti (come erano organizzati allora i concerti a cui spesso Casanova accenna?) girava, mendicando quasi, con un piatto d'argento. Teresa Imer morì nella più squallida miseria.

Giacomo Casanova, fino a un certo punto, portava fortuna alle cantatrici, pure quando per una disgraziata combinazione era costretto ad abbandonarle al loro destino, come fu il caso di Bellino che, nonostante gli abiti maschili cantava da soprano. Bellino non era un castrato, il suo vero nome era Angiola Calori, ma Casanova l'aveva battezzata: Teresa. L'incontro avvenne ad Ancona e mentre viaggiavano insieme diretti a Venezia furono costretti a separarsi perchè Casanova, avendo perduto il passaporto, non poté accompagnarla più oltre; ella fu costretta a procedere in tutt'altra direzione. Difatti venne scritturata a Napoli e qui cominciò la brillantissima carriera, validamente sostenuta dalle sue bellezze.

Pure con la Calori Casanova s'incontrò in varie parti d'Europa. Una volta a Firenze egli si recò all'Opera in via della Pergola e, prese un palco vicino all'orchestra « più per vedere le attrici che per ascoltare la musica », per la quale dichiara di non essere mai stato trasportato, e chi vede apparire sulla scena? Bellino-Teresa-Angiola Calori. L'incontro fu quanto mai patetico. Nonostante le innumerevoli avventure Giacomo Casanova rimase a modo suo sempre fedele a Teresa Imer e a Angiola Calori! Questa nacque quando Casanova aveva sette

anni e morì quando egli ne aveva sessantacinque, visse cioè tra il 1732 e il 1790.

Uno straordinario racconto a soggetto musicale, è quello della misteriosa Henriette, una dama in giro per l'Italia con un capitano ungherese che la cede al Cavaliere di Saingalt. Il racconto diventa musicale a Parma, quando Casanova prende un palco all'Opera perchè Henriette gli aveva confessato la sua passione per la musica, e per non farsi vedere, il palco lo tennero al buio, senza candele.

Si rappresentava il melodramma *L'Arcadia in Brenta*, libretto di Carlo Goldoni, musica del Buranello. Henriette volle una copia dello spartito dell'opera: glielo fece avere l'impresario, un certo Du Bois, gobbo, che poi, nella propria abitazione organizzò un concerto e invitò Casanova con la sua dama. Dopo l'esecuzione di una magnifica sinfonia e di alcune arie, un allievo di Vandini suonò con molto successo un concerto per violoncello. Henriette loda il suonatore, si fa dare il violoncello e ricomincia da capo il concerto, eseguendolo magnificamente.

Lo stupore e l'ansietà del povero Giacomo, alla fine si trasformarono in ammirazione ed entusiasmo, e quando chiese ad Henriette perchè non gli aveva mai fatto sapere che suonava il violoncello, ella gli rispose: « Perchè mi avevi detto che non amavi la musica ».

Risposta che interessa particolarmente perchè la posizione di Casanova di fronte alla musica fu sempre ambigua. Egli indubbiamente era un uomo colto, quasi un umanista, ma alla musica serbava forse un mal celato rancore e pur ammettendo di esserle riconoscente per certi sia pur indiretti benefici, non dimentica l'umiliazione per aver dovuto suonare il violino a teatro e a una festa da ballo in mezzo a gente che poi venne a far parte del suo mondo.

A Parigi, invitato dall'ambasciatore Morosini, si reca al teatro di Versailles che s'inaugurava con un'opera di Lulli (strano che allora, di un musicista scomparso da parecchi anni, si eseguisse ancora una opera) e il suo posto viene a trovarsi sotto il palco di Madame de Pompadour. Alla prima scena, la famosa cantante Le Maur cacciò un grido talmente stridulo da sembrare impazzita. Casanova non riuscì a trattenere il riso. Un cavaliere che sedeva, accanto alla Pompadour (il Maresciallo Richelieu) irritato gli chiese donde venisse, e saputo ch'era veneziano, soggiunse: « Quando passai da Venezia e mi recai a teatro io pure ho molto riso ai recitativi delle vostre opere » e Casanova: « Lo credo, ma sono certo che nessuno le impedì di ridere ». A Madame de Pompadour, che gli chiese se era veramente di laggiù (*là-bas*) rispose no, di lassù (*là-haut*). Nonostante i Piombi egli amava ancora Venezia e la gioia con la quale vi ritornò nel 1774, lo conferma.

A Parigi volle penetrare nei misteri del teatro dell'opera, venne così a sapere che la direzione di questo teatro stava per varare un progetto che consisteva nel « mettere in vendita » tutti i posti di comparse e di coriste, elevandone il prezzo, perchè più pagavano e più saliva il prezzo per chi voleva conquistarli. Naturalmente il Cavaliere di

Saingalt non rinunziò a proteggere qualche donna, e questa volta si trattava di musica muta e di voci che si perdevano, anonime.

Sempre a Parigi incontra Ranieri de' Calzabigi, il quale si teneva nascosto perchè, tormentato dal prurito, non poteva fare a meno di grattarsi pure in pubblico. Lo considera un grande spirito, conoscitore dei commerci di tutte le Nazioni, storico dottissimo, adoratore del bel sesso e poeta; egli si occupava allora della famosa lotteria; la grande lotta fra gluckisti e piccinisti non era ancora scoppiata, perciò Casanova non poteva essere a conoscenza della riforma del melodramma ideata dal Calzabigi.

Nel fluire delle *Memorie* appaiono spesso accenni alla musica e ai musicisti. Per esempio Casanova nomina « una certa signora Razzetti, bellissima, moglie di un suonatore di violino dell'Opera, amante di uomini influenti ».

Racconta poi che il famigerato Conte Tireta di Treviso, si diletta suonando il flauto traversiere.

Casanova non disprezzava le bellezze mercenarie del marciapiede, ma preferiva quelle che apparivano in pubblico come cantatrici, o ballerine.

Il conte di Saint Germain, famoso avventuriero e fanfarone, parlava tutte le lingue, era uno scienziato e un « grande musicista ».

« Andammo tutti a Passy a un concerto della Popelinière ».

« Mi recai » — scrive Casanova — « a un concerto spirituale. Si eseguiva un mottetto di Mondonville, parole dell'Abate Voisenon, intitolata *Gli Israeliti sulla montagna di Horeb*. L'idea, al gentile Abate, gliel'avevo suggerita io ed egli aveva scritto le parole in versi liberi, deliziosi ».

« Volevamo conoscere J.J. Rousseau, perciò ci recammo a fargli visita con Madame d'Urfé, a Montmorency, e gli portammo certa musica da copiare; si pagava il doppio del prezzo corrente, non solo perchè la copiava magnificamente, ma pure perchè egli garantiva l'assenza di errori. Viveva facendo il copista ».

« Facendomi i più grandi elogi del Conte d'Aranda, mi disse che suonava in un modo insuperabile il flauto traversiere ». Era dunque un titolo importante.

In Spagna la prima cosa che Casanova chiese uscendo da prigione, fu un palco per andare all'opera: e diceva di non amare la musica!

Come inevitabile consuetudine, nelle città di tutta Europa dove c'è un teatro d'opera egli « va » o « non va all'opera » e con l'opera ha sempre un gran da fare, per quanto si annoi pure se canta la Calori. Per lui esiste « l'ora dell'opera ».

S'incontra col castrato Sassi, apprezza il canto del castrato favorito del Cardinale Borghese e non si lagna se è costretto a passare buona parte di una giornata ascoltando la madre che canta accompagnata al clavicembalo dalla figlia, mentre il figlio « brilla » suonando il flauto traversiere.

Nelle *Memorie* si trovano notizie di una certa importanza se non per la storia della musica, per la biografia di qualche compositore. Casa-

nova racconta che il maestro di cappella Baldassare Galuppi andò a Pietroburgo per merito del castrato Putini.

Il Galuppi viaggiava con due amici e una « virtuosa » e fermatosi in un albergo si stupì di trovare un pranzo alla veneziana e un uomo che lo riceveva complimentandolo nella sua « lingua materna ». Quando venne a sapere che si trovava di fronte a Giacomo Casanova, lo abbracciò « ripetutamente ».

L'imperatrice Caterina disse, presente il Casanova, che la musica dell'*Olimpiade* (di Metastasio) fece a tutti il più gran piacere, che ne era felice, ma che si annoiò. La musica per lei era una bella cosa, ma non capiva come si potesse appassionarsi, l'eccezione vale per coloro che non hanno nulla d'importante da fare, nè da pensare. Caterina chiamò il Buranello con la speranza ch'egli riuscisse a destare in lei l'interesse per la musica, dubitava però di essere sensibile a quest'arte.

I suoi dipendenti venivano decorati con un grado, militarmente, il castrato Luini godeva il grado di tenente colonnello, il pittore Torelli di semplice capitano.

I concerti di musica vocale-strumentale in Russia si chiamavano Courtac.

Siamo a Stoccarda nel 1760.

Il Duca di Württemberg spendeva molto per le arti, per gli spettacoli: opera comica, opera italiana seria e buffa, dieci coppie di ballerini ognuno dei quali, in Italia, occupava un posto di primo piano. Uno scenografo forniva decorazioni che sembravano opere di magia.

Le ballerine, tutte belle, deliziavano il Duca costantemente innamorato. La prima ballerina figlia del gondoliere Gardello, la fece educare, iniziandola pure al ballo, il Senatore Malipiero. Essa sposò il ballerino Michele de l'Agata, altro protetto dal Duca.

A Stoccarda Casanova incontrò il suonatore di violino Curtz che era stato suo compagno quando egli faceva parte dell'orchestra, al teatro di San Samuele. Strano caso: pure la ballerina Binetti, allora a Stoccarda discendeva da un gondoliere.

Dal seguente episodio si può comprendere più che l'importanza della musica, quella del melodramma: l'Elettrice di Sassonia si reca a Bologna, unicamente per vedere il famoso castrato Farinelli, il quale, dopo aver lasciato Madrid, viveva, ricco e in pace, in questa città. Egli offrì un magnifico rinfresco e cantò un'aria di sua composizione accompagnandosi al clavicembalo. L'Elettrice, musicista entusiasta, abbracciò il castrato dicendogli: « Ora posso morire tranquilla ».

Farinelli, chiamato il cavaliere don Carlo Broschi, aveva per così dire, regnato in Ispagna. La regina parmigiana, sposa di Filippo V molto brigò per farlo partire dalla Corte di Spagna e vi riuscì.

L'Elettrice, guardando e lodando il ritratto della regina dipinto dall'Amigoni, confidò al Farinelli qualche cosa che doveva essere accaduto sotto il regno di Ferdinando VI. L'illustre musicista tentando di trattenere le lacrime disse che la regina Barbara era buona quanto Elisabetta da Parma cattiva.

Broschi doveva avere allora settanta anni e per quanto ricchissimo, e in ottima salute, deplorava di non avere « nulla da fare » e, in preda alla malinconia, piangeva quando pensava alla Spagna. L'infelicità di Farinelli aveva tutt'altra origine e fu la causa della sua morte.

Come già detto, le *Memorie* finiscono, senza concludere, l'anno 1774, e siccome quando Casanova era in Spagna alle prese con la terribile Nina, confessa di averla soddisfatta entro i limiti del possibile perchè aveva ormai passato l'età dei prodigi, può darsi che dopo la sua morte il conte di Waldstein abbia soppresso, perchè poco riverente, la parte delle *Memorie* che riguardavano il castello di Dux. Il principe di Ligne nelle sue memorie esalta Giacomo Casanova, soprattutto loda la sua meravigliosa, impareggiabile conversazione e racconta che suo nipote Waldstein, incontrandolo spesso a Parigi presso l'ambasciata della Serenissima, scoprì che in fatto di magia pochi lo superavano; essendo egli stesso interessato alla cabala, lo invitò a partire seco alla volta del castello di Dux. Casanova, a corto di denaro accettò e divenne il bibliotecario d'un discendente del grande Waldstein.

La musica per Casanova finì insieme alle sue avventure amorose, il castello di Dux sviluppa in lui la misantropia e il principe di Ligne ci informa sul suo cattivo umore: tutto gli recava fastidio, si lagnava di tutto e di tutti. Egli vide, sia pur da lontano, la Rivoluzione francese, la caduta della Repubblica di Venezia. A questa sopravvisse un anno e forse fu la causa della sua morte. Nè Teresa Imer, nè Angiola Calori cantarono alle sue esequie.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Come Wagner voleva rigenerare il mondo

Quando Wagner si trovò solo e sofferente, in quel pomeriggio del 13 febbraio 1883 nel palazzo Vendramin-Calergi, pieno di ombre lunghe di secoli e di memorie, sul punto di rivedere tutta la sua vita prima di fare il grande balzo nell'eternità, rilesse sul tavolo presso cui stava agonizzando le ultime parole: *Liebe - Tragik* (Amore - Tragedia), chiamò aiuto sentendosi venir meno, e di lì a pochi istanti avrebbe chiuso gli occhi per sempre.

Da due giorni stava componendo il brano letterario che doveva costituire la quarta aggiunta al suo ultimo grande scritto teorico: *Religion und Kunst*, e cioè il capitolo: *Ueber Weibliche im Menschlichen*, che rimase allo stato di rapido abbozzo.

Ormai non parlava più neanche della sua musica: quella aveva terminato il ciclo immortale con le ultime note dell'Agape nel tempio del Parsifal. Le preoccupazioni dell'uomo che aveva scoperto tanti mondi dell'arte andavano ormai all'umanità intera, e alla sua consistenza perenne.

Avviene spesso che anche i grandi, verso il declino della loro vita, si sentano illanguidire in una sorta di pessimismo desolato. È, probabilmente, la sensazione più o meno avvertibile, inesorabile, di rimanere soli.

Anche a Wagner accadde così. Nonostante che avesse avuto da Dio la grazia di tanti successi, neanche questi erano più in grado di sollevarlo dalla prostrazione che gli procurava uno sguardo sul mondo. E concludeva nel 1879 il suo *Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: 'Die Folterkammern der Wissenschaft'* quasi esprimendo il desiderio di uscirne presto.

Però non abbandonava la speranza di una rigenerazione; e con il consueto coraggio del riformatore si diede ad intonare un canto di Cassandra, che prese la forma di una serie, apparentemente rigorosa, di ragionamenti. Dette ancora una volta mano al suo caro Schopenhauer (che non nominava senza premettere: « *Unser grosser Philosoph* ») e tentò di indicare all'umanità, che gli sembrava degenerare, la via della rigenerazione che il sentimento gli additava commosso.

Così venne fuori quella serie di ultimi scritti, che vanno sotto l'appellativo generico di *Regenerationslehre*, e sono le cose più sconosciute e strane di lui. Che, se distendeva l'animo nelle immense serenità dei suoi oceani sinfoniali, non era poi sempre così tranquillo in privato. A leggere i suoi scritti, dai primi agli ultimi, se ne deduce l'immagine di un carattere alquanto collerico, sempre in vena di trovar male qualcosa e sempre in fervore di indicare la via della «redenzione».

I suoi ultimi scritti, nonostante che siano venati di false astrazioni, dovute in parte a certe sue meno simpatiche idiosincrasie, in parte all'ingenua fede che egli, non scienziato, nutriva per le « scoperte » di allora, come le teorie razziali del suo grande amico conte di Gobineau, o quelle geobiologiche di naturalisti di dubbia autorità scientifica, sono tuttavia cose nobili e originali.

Wagner è sempre un grande spirito. Anche quando dice cose strane, che pochi possono accettare, c'è sempre nelle sue parole il segno dell'originalità straordinaria e, in fondo, di un forte amore alla vita, da parte di un gigante dell'arte che si sentiva soprattutto profeta.

In questo senso, di un amore metafisico per la vita piena e desta, e per la divina essenza unitaria che la sostiene, possono spiegarsi certe sue accuse, e il generale disprezzo per la scienza positiva e arida del suo tempo.

Ma quanti sono oggi a sapere che negli ultimi scritti fece un ragionamento, che ricorda le recenti predicazioni di Albert Schweitzer? (che del resto è notoriamente grande conoscitore del pensiero e dell'opera di Wagner).

L'uomo, secondo lui, è corrotto anche fisicamente, oltre che moralmente, perchè malvagio e sanguinario. Non è l'unica creatura sulla terra ad esserlo; lo sono anche talune specie animali. Per quale ragione? Perché, per condizioni avverse di vita, prodotte da rivolgimenti geologici, persero in qualche momento millenario l'innocenza originaria, cioè il senso della comunione e dell'unità sostanziale di tutto l'esistente, e caddero nel peccato di Caino. Si trasformarono così da creature mansuete in belve feroci. Anche i grandi felini, secondo certe prove scientifiche a cui prestò fede, sarebbero stati originariamente erbivori. Dell'uomo si può dire con sicurezza che non potrà mai diventare veramente buono, nel senso profondo annunciato dal Redentore (verso cui ormai andavano tutti gli aneliti di Wagner che adorava insieme Buddha, l'intuizione bramana e Cristo) se non diventerà da lupo agnello, e non rispetterà non solo i suoi simili ma tutta la vita.

Per rispettare tutta la vita dovrà amare ogni creatura, evitando di tormentare e di uccidere quelle che, come noi, hanno sensi desti e capacità di sofferenza. La natura offre già nei suoi frutti all'uomo e

a tutti i viventi un cibo che si protende da se stesso dai rami per essere colto; il resto è prevaricazione e insulto all'unità della vita. Perché l'animale è soltanto una forma diversa di questa stessa nostra vita che ci fa vivi.

Quindi occorre rispetto e amore verso le creature: e soprattutto bisogna sospendere subito le vivisezioni (*Lettera aperta a Ernst von Weber*, 1879). Wagner non esitava a definire criminale l'umanità che vive sulle sofferenze dei macelli « ben lavati con l'acqua, ma grondanti sangue ». E giungeva ad immaginare addirittura una strana e grandiosa fantasia. Poiché si sosteneva (ma non ne era sicuro neppure lui) che i climi freddi esigano l'alimentazione carnea, l'umanità settentrionale, se vorrà rigenerarsi, dovrà decidersi ad abbandonare le sue terre nordiche ritornando alle beate sedi verdegianti ed opime dei paesi inondati dal sole, da cui prese le origini. Quanto alle terre rimaste deserte, ci saranno ancora abbastanza uomini ottusi che non le vorranno abbandonare, e che si dedicheranno alla caccia, divenuta allora moralmente utile perché distruggerà gli animali selvaggi e feroci che, rimasti soli, altrimenti vi prolificherebbero.

Wagner vedeva in Gesù l'eroe divino dell'Ultima Cena, fattosi simile all'agnello macellato e dato in pasto agli uomini, onde avvolgere in un solo respiro di redenzione tutta la Creatura, sotto ogni forma vivente e respirante.

Tutta la natura attende, nell'ultimo Wagner, la redenzione dell'Agape. Kundry soffre, avvolta nell'incessante brama della schopenhaueriana volontà di vita, e attende dal puro Folle la sua rigenerazione.

Negli ultimi scritti mistici risuonano le campane del *Parsifal* in un continuo anelito all'amore universale, teso, nella condanna di tutto ciò che è moderno e perciò non cristiano, verso le braccia di Gesù redentore. Essi sono la chiave del grande poema sacro: è da essi che si intende il senso riposto del sangue che arde come un rubino in mezzo alla notte del Tempio nella sacra coppa ove bevve il Redentore, e del dono sulla mensa del corpo del Signore. Nel sacro recinto del Monsalvato ogni vita creaturale è sacra, e l'uccisione del cigno si ripercuote con tristezza per tutti gli echi della natura. Perché sul mondo, fra le cui selve estreme si leva il tempio del Graal con la sua santa cupola, è prossima la Pasqua.

Il grande musicista voleva addirittura mettere il *Patronatverein* della fondazione di Bayreuth al servizio della causa dei vegetariani e dei soci della protezione degli animali che, insieme con le leghe antialcooliche, dovevano unirsi col movimento socialista, che era allora quasi fuori legge, nell'intento di sollevare l'umanità dai suoi errori e dai suoi dolori.

Fra le arti, nella decadenza generale delle religioni, che il maestro vedeva al suo tempo isterilite nella prassi senz'anima o nell'esteriorità

meridionale, la musica — meno legata alla tentazione esteriore dell'oggetto, se libera dai formalismi cerebrali senza vita e dalla teatrale decadenza edonistica, e riportata a interiore nobiltà e spontanea purezza — avrebbe dovuto costituire, insieme alle religioni rigenerate, il culto più universale del nostro tempo, indicando coi suoi presagi agli uomini le vie della redenzione.

Contro le correnti interpretazioni parsifaliane dei biografi e dei critici affrettati, che lo accusavano, allora come oggi, di aver voluto sostituire l'arte e il teatro alla religione, la lettura degli ultimi scritti wagneriani riporta le immagini e i simboli del grande maestro al loro senso giusto: che è di assoluto rispetto dell'artista per la religione, di cui tuttavia, cioè della sua grazia, che è la grazia divina, sente piena la grande arte. E a questa interpretazione infatti si appellano i biografi che lo videro e lo sentirono parlare, quali il Glasenapp, Hans von Wolzogen e Houston Stewart Chamberlain.

Fu l'ultimo sogno di Wagner, e fu la sua ultima grandiosa utopia.

GIULIO COGNI

Teatri e concerti

“Era proibito” di Buzzati e Chailly alla Piccola Scala

Il più recente frutto della collaborazione fra Dino Buzzati e Luciano Chailly è stato l'opera in un atto Era proibito, rappresentata alla Piccola Scala il 5 marzo 1963. Riportiamo quello che ne hanno scritto i critici dei periodici Gente e Settimo Giorno.

Una luna dal faccione feroce che si precipita come un'immane meteorite sulla Terra per distruggerla; orsi, lupi, volpi e cinghiali parlanti; una moglie e un marito che si scambiano il sesso e gli obblighi ad esso connaturati, divenendo in un batter d'occhi lei un baffuto giovanotto, lui una prolifica matrona capace di dare alla luce quarantamilaquanta bambini: ecco soltanto una piccola parte dei prodigi che in queste sere si verificano sul palcoscenico della Piccola Scala, durante la rappresentazione del trittico novecentesco costituito dalla « novità assoluta » *Era proibito* di Luciano Chailly, su libretto di Dino Buzzati, da *Les Malheurs d'Orphée* (Le Disgrazie di Orfeo) di Darius Milhaud, su testo di Armand Lunel, e da *Les Mamelles de Tirésias* (la traduzione ci sembra superflua) di Francis Poulenc e Guillaume Apollinaire.

Anche se il prodigio maggiore che attendevamo, e cioè il poter ravvisare un capolavoro nella nuova opera, non c'è stato, va subito detto tutto il bene che merita del pregevole spettacolo, che si valeva per le *pieces* di Milhaud e di Poulenc, date nel testo originale, della collaborazione di un gruppo di cantanti francesi di ottima preparazione e affiatamento e di una regia e una scenografia del pari encomiabili. Messo in apertura di spettacolo, l'atto unico di Buzzati e Chailly non

era certo la cosa più adatta per rompere il ghiaccio del pubblico tradizionalmente diffidente delle « prime ». Ma entrambi gli autori possono ormai considerarsi di casa alla Piccola Scala; e inoltre Buzzati, autore di romanzi, drammi e apologhi dove il brivido e l'angoscia esistenziale, e lo smarrimento di fronte agli abissi dell'irrazionale che ci circonda sono accortamente dosati col contagocce si da non turbare troppo i sonni delle signore e, in ogni caso, intinti in una buona dose di morale borghese e casalinga; Buzzati librettista era di per sé garanzia sufficiente a tranquillizzare e a trattenere sulla poltrona anche quegli abbonati spaventati per aver letto che il musicista nella nuova opera aveva adottato la tecnica dodecafonica.

Purtroppo il soggetto di *Era proibito* non si è rivelato all'altezza né di quello di *Ferrovia sopraelevata*, né di *Fantasma al Grand Hôtel*, né di *Procedura penale* e men che meno del *Mantello*, che rimane finora senza dubbio il più bel frutto nato dal binomio Buzzati-Chailly. Paradossalmente potremmo definire questo dramma « più buzzatesco di Buzzati », perché sembra scritto da un abile imitatore che dello scrittore abbia saputo rifare tutti i luoghi comuni, i « tic » letterari e concettuali più scontati e prevedibili, e nessuna delle qualità positive. In un ufficio di un immaginario Mini-

stero dei numeri, uno stuolo d'impiegati trascorre l'esistenza nell'arida e meccanica elencazione di cifre, sotto il controllo di un capo-ufficio disumano. Sono vietate dal regolamento le canzoni, le poesie d'amore, i sospiri al balcone, le nuvole e il chiaro di luna: tutte cose che Buzzati considera essenziali per la salvaguardia dei valori dello spirito nella tetra civiltà della macchina e dell'automazione. Ma una sera la luna, invocata da due giovani impiegati innamorati, appare gigantesca nel cielo, e per punire l'umanità meccanizzata, colpevole d'averla snobbata per tanto tempo, precipita sulla Terra, distruggendola. Costretto a dar voce a motivi etici e ideologici tanto ovvi ed epidemici e ad affrontare di conseguenza una situazione drammatica sostanzialmente falsa, Chailly è rimasto vittima del gran vuoto in cui si aggirava la sua musica, anche se la partitura aggiornatissima e raffi-

nata, risultava tutt'altro che priva di momenti di notevole vigore inventivo (alcuni degli episodi corali della seconda parte sono tra le cose migliori realizzate dal compositore in questi ultimi anni) e anche se Chailly si valeva come sempre di una scrittura vocale di grande duttilità espressiva e se era evidente il suo intento di realizzare soprattutto nei brani solistici, mediante un canto dodecafonico, ad amplissimi intervalli, un clima d'allucinante e fredda ebbrezza lunare. Protagonista femminile della novità di Chailly e Buzzati era la grande interprete di musica contemporanea Magda Laszlo, degnamente affiancata dal volenteroso Rolando Panerai e dall'attore di prosa Cesare Bettarini. La regia era affidata a Maner Lualdi, mentre lo stesso Buzzati aveva provveduto a disegnare la scena e i figurini.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

5 marzo 1963 PICCOLA SCALA - MILANO

1a rappr. assoluta **ERA PROIBITO**

Opera in 1 atto di Dino Buzzati

Musica di Luciano Chailly

Editori: G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Il Capoufficio	Cesare Bettarini
Giovanni	Rolando Panerai
Maria Rosa	Magda Laszlo

Maestro concertatore e direttore:

Nino Sanzogno

Regia di Maner Lualdi

Bozzetti e figurini di D. Buzzati

La Piccola Scala ha allestito e rappresentato tre operine in un atto: *Era proibito*, prima rappresentazione assoluta, testo di Dino Buzzati, musica di Luciano Chailly; *Le Malheurs d'Orphée*, prima rappresentazione a Milano, testo di Armand Lunel, musica di Darius Milhaud (tre atti che sono, praticamente, un atto in tre quadri); e *Tirésias*, prima rappresentazione della nuova versione, testo di Guillaume Apollinaire, musica di Francis Poulenc (un prologo e due atti che, eseguiti di seguito, formano un atto in tre quadri). Alla serata mancava soltanto uno spettatore che sarebbe stato attento e commosso al suo solito: Francis Poulenc stesso, in questi ultimi anni assiduo e appassionato agli spettacoli scaligeri, suoi e non suoi: Poulenc è morto improvvisamente a Parigi qualche settimana fa.

La serata era stata aperta da *Era proibito* di Buzzati e Chailly: un'operina brevissima, perchè dura quaranta minuti circa: è un'operina, va detto, perfettamente riuscita, anche perchè il testo di Buzzati e la musica di Chailly si sono tenuti all'essenziale d'un raccontino fantastico

senza correre il rischio di estenderlo. In particolare sono da ammirare il senso della misura e lo spirito dello Chailly: è vero che qui questo compositore si presenta in veste rigorosamente "seriale", ma l'uso che egli ha fatto della dodecaфонia è estremamente prudente: voglio dire che i veri e propri frammenti, sia vocali che strumentali, che qui appaiono musica organizzata e non declamazione ritmica o estro meccanico, sono dosati, nello spartito, con estrema parsimonia: tutto il resto è giuoco intelligente e sobrio di esperimenti ritmici (come quello delle macchine per scrivere) o di recitazione a volte schiettamente prosastica. Il triste è che i nostri compositori più impegnati quando, dopo anni di fatiche giungono a qualche risultato, finiscono per raggiungere soltanto certe soluzioni che Schoenberg e Berg avevano già "trovate" quarant'anni fa. Qui il regista, assai brillante, è stato Maner Lualdi; le scene erano dello stesso Buzzati. Ottimo direttore di tutto lo spettacolo è stato Nino Sanzogno.

GIAN GALEAZZO SEVERI

"Il Capitan Spavento" di G. F. Malipiero al Teatro S. Carlo

Il Capitan Spavento, atto unico in tre quadri di Gian Francesco Malipiero, è stato rappresentato con successo al S. Carlo di Napoli, nel corso della corrente stagione lirica, sabato 16 marzo. Così ne hanno scritto i critici del Corriere della sera, dell'Unità di Roma e del Roma di Napoli.

Tra le innumerevoli incisioni del Callot, a parte le cinquanta tavole dei Capricci cui Gian Francesco Malipiero s'è già ispirato in un'opera data a Roma molti anni fa, alcune ritraggono le caricature delle più svariate e impennacchiate maschere di capitani di ventura: un Bom-

bardon, un Malagamba, uno Spezzamonti, un Francatrippa e via via. Sono figure eroicomiche di reduci affamati e boriosi, ladri di galline piuttosto che prodi condottieri, le quali trovano gli antenati illustri nei soldatucci millantatori delle commedie latine di Plauto e Teren-

zio, i discendenti lontani nelle trasfigurazioni popolaristiche del teatro dell'arte e poetiche della narrativa romantica (di un suo capitano vagabondo Gauthier fa un puro illuso, simbolo di una disperata e misconosciuta tristezza). Ed hanno i congeniali fratelli di latte nella sconfinata serie dei Rodomonte, Matamoro, Spaventa e Fracassa di cui è piena la letteratura, specialmente italiana e spagnola, del tempo delle milizie mercenarie.

Maschere, infine, della più bell'acqua. Come questa che sta al centro dell'opera nuovissima *Il Capitano Spavento* dello stesso Malipiero, presentata in prima esecuzione assoluta al San Carlo di Napoli, e appunto recante il sottotitolo di « Maschera eroica in un atto e tre quadri ». La quale ripete, suppergiù, la carnevalata a lieto fine già musicata dall'ottuagenario compositore veneziano nei detti *Capricci* di Callot, con la differenza che i *Capricci* travevano spunto dalle vanità sottili d'una giovane modista inebriata dai broccati, pizzi, nastri e falsi gioielli del suo laboratorio che la eccitavano a indossare i « capi » destinati a una cliente principessa, mentre *Capitano Spavento*, chissà se pure suggerito dai disegni del grande incisore francese, insiste sulle vanità spaccane di un reduce, insieme pavido e gradasso, che fa la voce grossa ma vive di fumo e di espedienti, ed è armato di un enorme spadone ma la paura gli impedisce di sfoderarlo, ed è animato dalla migliore volontà di intimidire e gabbare il prossimo, ma finisce invariabilmente bastonato e una volta impiccato. E subito risuscita. Perché l'eroe di Malipiero, vagamente ruzzantiano, altro non rappresenta che il prototipo degli imbroglioni eternamente perseguitati e trionfanti.

La commedia, dal testo dovuto al Malipiero medesimo, è tutta un fiorire di dialoghi arguti e di trovate sceniche spassose, anche paradossali, culminanti nella visione del prota-

gonista processato e appeso alla forca per la impiccagione risolta nell'ennesimo trucco del lestofante, che diavolescamente se la svigna di sotto la pedana del supplizio. Ma prima di quella tremenda avventura, Spavento ha passato altri guai tra patetici e esilaranti: la sua bella, che gli è stata infedele, lo scaccia da sé al ritorno dalle opinabili avventure belliche e uno smaccato colpo truffaldino ai danni di un mercante gli è andato buco con conseguente pestaggio di cui è vittima prima che i giudici ne decretino la morte.

Sono gli episodi su cui si imperniano i tre quadri dell'opera « mascherata » e dai quali il musicista coglie il pretesto per la sua fantasmagoria a metà buffa e tendenzialmente ballettistica, a metà filosofica e tendenzialmente drammatica. E sono i guai, d'un realismo opportunamente sfumato in pantomima, in cui è riconoscibile, con quello dei nominati *Capricci*, il Malipiero più antico del *Torneo* e delle *Sette canzoni*.

Il socratico sorriso musicale dell'autore è presente, qui, anche sotto le tinte amare e malinconiche, non soltanto nelle inflessioni della ritenuta comicità e dell'ironia. Lo si avverte nelle vivaci gazzarre del popolino, dei locandieri e musicanti facenti ressa intorno al pavonesco gestire dell'eroe squattrinato e grammo, e poi nell'intermezzo quasi una danza, posto tra il secondo e il terzo quadro e nell'accenno a una grottesca marcia funebre accompagnante il rito della impiccagione fasulla. Soprattutto si manifesta nelle allusive accentuazioni del declamato, nella ricerca di ritmi e timbri caratterizzatori, nell'uso di iterazioni e « pedali » volutamente goffi. Brilla di un umorismo equilibrato e sostanzioso. Piace.

La concertazione e direzione orchestrale, affidate a Ferruccio Scaglia, sono risultate armoniose, esattamente bilanciate, vivide e colorite.

ERA PROIBITO di D. Buzzati e L. Chailly alla Piccola Scala

(Regia di M. Lualdi - Bozzetti e figurini di Buzzati)

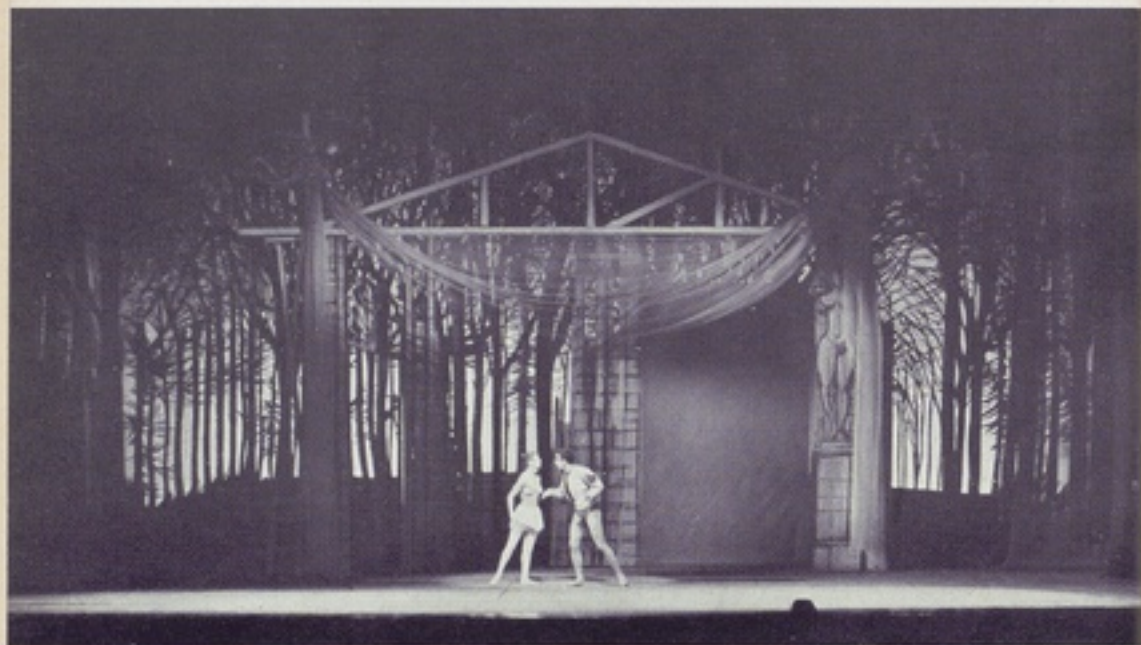


Due scene dell'opera

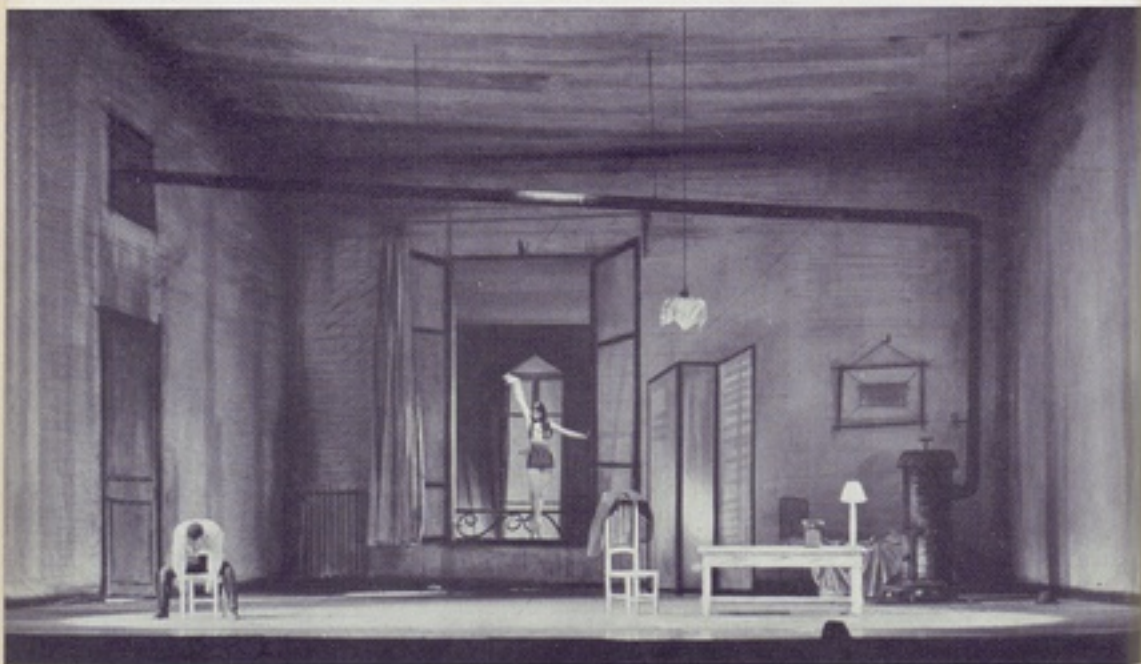


(Foto Piccagliani)

BALLETTI ALLA SCALA



Scena del balletto *Le Loup* di H. Dutilleux - Coreografia di R. Petit



Scena del balletto *La Chambre* di G. Auric - Coreografia di R. Petit

(Foto Piccagliani)

Piero Guelfi ha ricreato con piglio estroso e franco il personaggio del capitano, avendo in Mafalda Micheluzzi, Italo Taio, Berdini, D'Amico e Vernetti i collaboratori agilissimi e affiatati. Impeccabile la regia di Enrico Frigerio sulle suggestive scene, a sfondo neutro con aggeggi di una sparsa simbologia, di Adriana Muoio, che ha ancora disegnato i figurini gustosi. Leggiadri gli elementi coreografici insinuati da Ugo Dell'Ara. Successo caloroso. Il pubblico si è divertito e ha intensamente festeggiato interpreti e realizzatori.

FRANCO ABBIATI

Non discostandosi essenzialmente dai suoi principi di estetica musicale più volte polemicamente proclamati, ed attuati, Gian Francesco Malipiero ha realizzato *Capitan Spaven-*

to, l'atto unico in tre quadri, del quale si è avuta l'altra sera al San Carlo la prima rappresentazione assoluta. Principi e metodi di composizione, i quali applicati al teatro d'opera, prevedono uno sviluppo rapidissimo dell'azione, portata ad una schematica nudità, attraverso un linguaggio musicale interamente rivolto ad una rigorosissima puntualità di notazioni, a commentare ed illuminare la azione stessa, nelle sue serrate sequenze. E se tanto scrupolo di castigatezza senza dubbio rappresenta implicitamente la confessione d'un temperamento di artista, naturalmente incapace di organizzare i mezzi dell'arte sua per convogliarli verso più ricchi e distesi approdi, è pur vero che è ben difficile immaginare un musicista così alieno come il Malipiero, dall'inventare surrogati, artificiose diversioni per riempire i vuoti, e darci ad ogni costo, equivocamente,

16 marzo 1963 TEATRO SAN CARLO - NAPOLI

1ª rapp. assoluta

IL CAPITAN SPAVENTO

Mascherata eroica in 1 atto e 3 quadri

Parole e musica di

Gian Francesco Malipiero

Editori: G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Il Capitan Spavento *Piero Guelfi*

Menato *Amedeo Berdini*

La Gitta *Mafalda Micheluzzi*

Primo Locandiere *Italo D'Amico*

Secondo Locandiere *Italo Taio*

Il Giudice di mezzo *Alfredo Vernetti*

Maestro Direttore e concertatore

Ferruccio Scaglia

Regia di Enrico Frigerio

Bozzetti e figurini di Adriana Muoio

in luogo della musica, il suo simulacro.

Nemico giurato d'ogni forma di retorica, il musicista anche in *Capitan Spavento* la cui composizione risale al 1955, si mantiene coerentemente ligio al suo stile. E sarà per la felice scelta del soggetto, o perché il grottesco ben s'addice alla estrema essenzialità del linguaggio malipieriano, ma bisogna dire che le disavventure della ben nota maschera trovano proprio nell'articolarsi di tale linguaggio così configurate, nel sintetico procedere che gli è peculiare, giustezza di rilievo. La vicenda stessa, così astrattamente paradossale, si arricchisce inoltre, e ci sembra questa volta proprio in virtù di tanta schematicità, d'un intimo umore, di quella inquietudine che s'accompagna ad ogni maschera a riconfermarne l'umano in un rapporto che ha un suo misterioso ed immutabile fascino. Nella speditezza delle soluzioni offerte dal linguaggio, dunque, che rinsalda un episodio all'altro come nelle sequenze d'un balletto, l'opera ha una sua lucida e scabra accentuazione, una spigolosa e pungente efficacia alla quale concorrono la tagliente estrosità di talune invenzioni, rapide e tuttavia insinuanti. In questa luce, sia pure avara di più vividi bagliori, *Capitan Spavento* ha una sua cifra stilistica positiva, nella misura in cui Malipiero si riconferma musicista apertamente partecipe di esperienze musicali, e di cultura in genere, a livello europeo.

Pregevole ci è sembrata la esecuzione affidata a Ferruccio Scaglia per la parte musicale, ed a Enrico Frigerio per la regia, il quale ha felicemente intuito il ritmo da imprimere alla rappresentazione, pervenendo ad una stilizzazione dei caratteri grotteschi d'ineccepibile gusto. Al raggiungimento di tali risultati ha validamente collaborato Ugo Dell'Ara con i suoi appropriati sug-

gerimenti coreografici. Tra gli interpreti da ricordare l'ottimo Piero Guelfi nei panni di Capitan Spavento, Mafalda Micheluzzi, Amedeo Berdini, Italo D'Amico, Italo Tajo, Alfredo Verneti.

SANDRO ROSSI

Successo meritato, perché *Il Capitan Spavento*, è un'operina deliziosa, compiutamente coerente nella sua breve, ma intensa costruzione. Da essa traspare quanto, nel battagliero compositore veneto, sia meravigliosamente saldo il punto d'incontro fra le sollecitazioni di un delicato arcaismo sonoro e la visione di un mondo poetico interamente proprio. Saldatura che — vanamente cercata da tanti — a lui ha permesso di continuare, senza sbandamenti, sul polemico solco tracciato sin dagli albori della sua attività creativa e nel quale molti, spingendo un aratro di libertà formale costantemente privo del taglio affilato della poesia, si sono irrimediabilmente perduti.

Composizione succinta: venticinque minuti appena, una screziata cavalcata in groppa a un unico tema musicale, attraverso un taglio assolutamente diverso da quello consueto dell'opera, e con la vecchia maschera dell'arte in sella. Brevi episodi, il ritorno di Spavento, lo scherno della Gitta, la truffa del Capitano, l'arresto, la condanna, l'esecuzione, la resurrezione. Il grottesco è pieno, in orchestra, l'azione veloce aiuta le rapide soluzioni, senza spezzettature, sempre felici e discrete anche nei momenti più arditi, come la fuga di Capitan Spavento dopo il furto ai due posti, sottolinea quasi esclusivamente dagli strumenti a percussione, e nell'improvviso finale, che cade privo di ogni consuetudinaria preparazione, con un effetto di rara suggestione.

FRANCESCO CANESSA

Una novità di G. F. Ghedini all'Accademia di S. Cecilia

Nella stagione sinfonica di S. Cecilia il 10 febbraio 1963 sono stati eseguiti i *Contrappunti per tre archi e orchestra*, novità di Giorgio Federico Ghedini. I critici del *Tempo*, del *Giornale d'Italia* e del *Messaggero* così ne hanno scritto l'indomani sui loro giornali.

Contrappunti per tre archi ed orchestra del maestro Ghedini è una composizione che tende all'essenziale, nella struttura musicale stringata e muscolosa, qual è propria del Ghedini. La sicurezza di mano e la consumata esperienza del compositore gli consentono solidi sviluppi e una colorita vicenda di episodi sinfonici. Talvolta è un originale dialogo degli strumenti solisti con l'orchestra nella quale si immergono e si fondono, né mancano momenti lirici per i quali, anzi, avresti desiderato maggior respiro. Incensurabile l'esecuzione del Trio di archi formato da Franco Gulli (violino), Bruno Giuranna (viola), Giacinto Caramia (violoncello) in armonia con la ricca ed elaborata orchestra.

G. PAN.

Il maestro Fernando Previtali ce ne ha offerto ieri una edizione viva e sonante, prima di presentare in prima esecuzione nei concerti dell'Accademia, una nuova composizione di Giorgio Federico Ghedini: *Contrappunti per tre archi e orchestra*.

È un lavoro di vaste proporzioni, ricco di originali soluzioni nel gioco delle parti o come egli dice del contrappunto, articolato in un colloquio sempre serrato e parlante tra solisti e orchestra e strumentato da maestro. Ma queste sono cose che si sanno: ciò che più conta è che in tempi di balbuzienti, la parlata di Ghedini è arguta, scorrevole, piena di significati: è una parlata che si serve del suono e del miglior suono di ciascun strumento e che non nasconde mai il suo pensiero né lo mortifica mai in pillole.

Un primo tempo veramente bello, un secondo tutto intessuto di meste-

riose e delicate sospensioni, e un brillantissimo Allegro vivace che si si conchiude con un serrato contrappunto. Ottima esecuzione da parte di tutti e specie del Trio Italiano d'Archi composto, come è noto, di strumentisti di superiore valore. Franco Gulli (violino), Bruno Giuranna (viola) e Giacinto Caramia (violoncello). E tutti vivamente applauditi: direttore, solisti, autore chiamato due volte sul podio.

L. F. L.

Il concerto si è aperto con la *Overture dell'Olimpia* di Spontini alla quale il Previtali ha impresso la giusta grandiosità e l'esatto calore. Poi una novità di Giorgio F. Ghedini: *Contrappunti per tre archi e orchestra*, quattro tempi senza soluzione di continuità che dimostrano la sapiente mano di uno strumentatore che non trova difficoltà di sorta nel riprodurre le sue idee e i suoi pensieri. Sembra che il dialogo fra i tre strumenti solisti (bravi il Gulli, il Giuranna e il Caramia) e la massa orchestrale si snodi senza la minima preoccupazione, fornendo un componimento strumentale di rara efficacia. Vorremmo dire che il Ghedini, nella sua attuale maestria, tiene presente non soltanto le difficoltà tecniche delle varie famiglie degli archi, ma anche le possibilità timbriche di ognuno, fornendo così coloriti e impasti estremamente curati. Una partitura, dunque, che se anche qua e là non appare ricca di idee, sempre si risolve per il valore della sua compilazione. Il pubblico ha seguito attentamente il lavoro e ha applaudito l'autore presente, i solisti, il direttore d'orchestra e tutta l'orchestra.

M. R.

Notizie in breve

* Dopo una selezione fra 54 direttori d'orchestra di 28 Paesi, il milanese Claudio Abbado ha vinto a New York — ex-aequo con l'argentino Calderon e il cecoslovacco Kosler — il Premio Internazionale D. Mitropoulos. La giuria era presieduta da Leonard Bernstein. I tre giovani direttori hanno diretto poi, con grande successo, un concerto nella sala della Lincoln Center, presenti tremila persone.

* Il 4 dicembre 1962 all'Auditorium della RAI di Torino ha avuto luogo la prima esecuzione del balletto *Le Forbici* di Alessandro Casagrande diretto da Massimo Pradella.

* Dal 14 al 26 luglio 1963 si svolgeranno a Darmstadt gli annuali Corsi Internazionali di Musica Moderna, comprendenti fra l'altro corsi di composizione tenuti da P. Boulez, H. Pousseur, L. Berio e K.H. Stockhausen e corsi di interpretazione svolti da H. Rehfuss, W. Levin, S. Gazzelloni e altri. Le iscrizioni ai corsi sono aperte fino al 1° giugno 1963. Gli aspiranti dovranno entro tale data inviare l'apposito modulo di iscrizione al seguente indirizzo: «Kranichsteiner Musikinstitut», 31 Roquetteweg, Darmstadt (Germania Occidentale).

* Dal 24 luglio al 18 agosto p.v. si svolgerà la 41ª stagione lirica dell'Arena di Verona. La manifestazione,

di cui ricorre quest'anno il cinquantenario (1913-63), verrà aperta con *Aida*, diretta da Tullio Serafin: lo stesso maestro che nel 1913 inaugurò la serie degli spettacoli lirici dell'Arena veronese.

Seguiranno *Gioconda*, affidata alla direzione di Gianandrea Gavazzeni, e *Lohengrin*, diretta da Lovro von Matačić. Per tutte e tre le opere direttore del coro sarà il maestro Giulio Bertola. Si avranno complessivamente venti rappresentazioni, di cui otto di *Aida*, sette di *Gioconda* e cinque di *Lohengrin*.

* Dal 25 luglio al 12 settembre 1963 si terranno a Weikersheim i Corsi Estivi Internazionali delle Jeunesses musicales. Per informazioni, richiesta del programma e condizioni di partecipazione indirizzare a: Musikalische Jugend Deutschlands, München, Neuhauserstrasse 16 (Germania Occidentale).

* Dal 5 al 30 agosto 1963 si effettueranno a Ginevra i corsi estivi per pianisti e insegnanti di pianoforte, diretti dalla prof. Elisabeth Nagy-Pongracz, già insegnante del Conservatorio di Budapest. Chi desiderasse partecipare ai corsi (che si terranno in lingua francese e tedesca) dovrà far pervenire entro il 1° giugno 1963, l'apposito bollettino di iscrizione alla Prof. E. Nagy-Pongracz, 4 Avenue Jules Crosnier, Genève (Suisse).

* Dal mese di novembre 1961 è attivo in Firenze l'Istituto Popolare di Musica «L. Boccherini», fondato e diretto dal prof. Francesco Merendino. L'Istituto, che prepara i giovani all'esame di ammissione e di diploma, comprende corsi per tutti gli strumenti d'orchestra, pianoforte, arpa, canto, istruzione corale, storia della musica, chitarra e fisarmonica. Vi sono ammessi gratuitamente giovani di famiglia povera purché dotati di particolari attitudini musicali; premi di incoraggiamento sono inoltre assegnati agli allievi più meritevoli.

Necrologi

* Il 12 febbraio u.s. è deceduto a Viareggio il violinista Roberto Martinelli, professore di violino presso l'Istituto musicale pareggiato L. Boccherini di Lucca. Nato a Viareggio 52 anni or sono, aveva fondato il Quartetto Boccherini e il Quartetto della Camerata Musicale Romana. Già primo violino nelle orchestre sinfoniche dell'Accademia di S. Cecilia e della RAI di Roma, era da anni primo violino solista della orchestra da camera Musici Lucenses.

* A Budapest, dove era nato nel 1892, è scomparso il 16 febbraio 1963 il compositore ed etnomusicologo László Lajtha. Insegnante e poi direttore (1945-49) del Conservatorio di Budapest si associò a Bartók e Kodály nella ricerca dei canti popolari. Lascia un'opera buffa, alcuni balletti, 8 sinfonie e altra musica sinfonica, musiche da camera, di scena e per film.

* Il 20 febbraio u.s. è deceduto in Svizzera il direttore d'orchestra ungherese Ferenc Fricsay. Nato a Budapest nel 1914, allievo di Kodály e Bartók, diresse l'Opera di Stato di Vienna (1917), l'Opera e la Radio di Berlino Ovest (1947; 1949-52), la Bayerische Staatsoper e gli Akademie Konzerte di Monaco (dal 1956).

* Il 24 marzo u.s. è morto a Lisbona, sua città natale, il direttore d'orchestra Pedro de Freitas Branco. Nato nel 1896, iniziò l'attività direttoriale nel 1925; dal 1934 diresse la Orchestra sinfonica nazionale portoghese. Era fratello del compositore e musicologo Luis de Freitas Branco e marito della pianista Marie-Antoinette de Lévêque.

Concorsi

* Dal 9 al 13 settembre 1963 si effettuerà la seconda edizione del Premio Nazionale di violino Città di Vittorio Veneto, cui potranno partecipare i violinisti di nazionalità italiana che alla data del 1° settembre 1963 non abbiano superato i 30 anni. Il concorso è dotato di 4 premi rispettivamente di Lire 500.000, L. 250.000, L. 150.000 e L. 100.000. Le domande di ammissione dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso presso l'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, via Cesare Battisti, Vittorio Veneto (Treviso) entro il 31 luglio 1963. Per ulteriori informazioni rivolgersi alla Segreteria.

* Per incarico del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero della Pubblica Istruzione, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia invita a un'audizione i concertisti italiani che aspirano a partecipare al XIX Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale di Ginevra usufruendo di un aiuto governativo. Le domande degli aspiranti dovranno pervenire all'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Via Vittoria 6, entro il 25 giugno 1963.

L'audizione avrà luogo nella prima decade di luglio. Si ricorda che il Concorso di Ginevra è aperto a musicisti che abbiano un minimo di 15 anni e un massimo di anni 30 alla data del 1° ottobre 1963. L'edizione di quest'anno comprende le categorie: canto, pianoforte, violino, oboe, clarinetto. Le iscrizioni dovranno pervenire entro il 15 luglio 1963 al Segretariato del Concorso stesso, presso il Conservatorio di Ginevra.

* Il Concorso Internazionale Premio Città di Trieste è riservato quest'anno a una composizione sinfonica, con o senza solisti, in uno o più movimenti, inedita e mai eseguita. Vi possono partecipare compositori di ogni paese senza limiti d'età. Il Concorso è dotato di un 1° Premio di L. 2.000.000, di un 2° Premio di L. 750.000 e di un 3° Premio di sola esecuzione. Ai primi due premi si aggiungerà l'esecuzione. I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso, presso il Conservatorio di Musica G. Tartini, via C. Ghega 12, Trieste, entro il 16 novembre 1963.

* Dal 2 al 10 ottobre 1963 si svolgerà a Genova il 10° Concorso per il Premio Internazionale di Violino N. Paganini, aperto ai violinisti di ogni paese che alla data del 1° ottobre 1963 non abbiano superato i 35 anni di età. Il concorso, dal quale sono esclusi i vincitori del Premio Paganini in precedenti edizioni, è dotato di 6 premi, rispettivamente di L. 2.000.000 (Premio Paganini, indivisibile), L. 800.000, L. 400.000, L. 200.000 e due di L. 100.000. Inoltre il vincitore del primo premio suonerà il violino di Paganini il 12 ottobre, in occasione della cerimonia conclusiva delle celebrazioni colombiane e sarà

invitato a tenere un concerto nella stagione sinfonica al Teatro Comunale dell'Opera. La domanda di ammissione dovrà pervenire entro il 31 agosto 1963 alla Segreteria del Concorso, presso l'Istituto musicale N. Paganini, via Pisa 56, Genova, alla quale ci si può rivolgere per chiarimenti.

* Dal 16 al 21 settembre 1963 avrà luogo a Leeds (Inghilterra) un Concorso Internazionale di Pianoforte, organizzato dalla contessa di Harewood e da Mr. I.J. Lyons, in collaborazione con il Festival Triennale di Musica di Leeds. Il Concorso è dotato di un 1° Premio di lire sterline 1.000.

* Gli Enti radiofonici della Repubblica Federale Tedesca hanno bandito il 12° Concorso Internazionale di Musica che avrà luogo a Monaco di Baviera dal 3 al 20 settembre p.v. e sarà dedicato alle seguenti categorie: canto, pianoforte, violoncello, tromba, duo violino e pianoforte, lettura a prima vista al pianoforte. Il concorso è aperto a musicisti di ogni nazionalità, nati tra il 1933 e il 1943 (categoria canto); tra il 1933 e il 1946 (categorie: pianoforte violoncello, tromba, lettura a prima vista al pianoforte); tra il 1931 e il 1946 (categoria duo violino e pianoforte). Saranno aggiudicati i seguenti premi:

Canto: 3 premi rispettivamente di DM 5000, 3000 e 2000;

Pianoforte: 3 premi rispettivamente di DM 5000, 3000 e 2000;

Violoncello: 3 premi rispettivamente di DM 5000, 3000 e 2000;

Tromba: 3 premi rispettivamente di DM 4000, 2500 e 1250;

Duo violino e pianoforte: 3 premi rispettivamente di DM 6000, 4000 e 2000;

Letture a prima vista al pianoforte: 3 premi rispettivamente di DM 1500, 1000 e 750.

Le domande di iscrizione dovranno pervenire entro il 1° luglio 1963 (entro il 1° maggio 1963 per i partecipanti alla categoria Lettura a prima vista al Pianoforte) al seguente indirizzo: Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischen Rundfunk, München (Germania). Per informazioni e richieste di programmi rivolgersi all'indirizzo sopra citato.

* Il Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale di Ginevra, di cui ricorre quest'anno il venticinquesimo di fondazione, si svolgerà dal 21 settembre al 5 ottobre 1963 presso il Conservatorio di Musica ginevrino e sarà dedicato alle seguenti categorie: canto, pianoforte, violino, oboe e clarinetto. Al Concorso, che comporta premi per un totale di Fr. sv. 37.500, potranno partecipare cantanti nati tra il 1° ottobre 1933 e il 1° ottobre 1945; cantanti nati tra il 1° ottobre 1931 e il 1° ottobre 1943; pianisti e violinisti nati tra il 1° ottobre 1933 e il 1° ottobre 1948; oboisti e clarinetisti nati tra il 1° ottobre 1933 e il 1° ottobre 1945. L'iscrizione dovrà pervenire entro il 15 luglio 1963 alla Segreteria del Concorso presso il Conservatorio di Ginevra.

Edizioni musicali

Le Edizioni del Maggio Musicale Fiorentino

Il Maggio Musicale Fiorentino, per cura del suo Ufficio Tecnico-musicologico diretto da Aldo Rocchi, ha dato l'avvio a una serie di pubblicazioni di alto interesse. Le prime due sono le partiture dell'*Antigone* di Tommaso Traetta e della *Molinara* di Giovanni Paisiello, nella revisione preparata appunto dal Rocchi per l'esecuzione dell'ultimo Maggio. La pubblicazione delle partiture vale così anzitutto a documentare l'attività tanto benemerita dell'istituzione fiorentina e a prolungarla nel tempo, oltre la labile vita della stagione di spettacolo.

L'edizione è nitida ed elegante, abbastanza maneggevole e non troppo « monumentale ». Le partiture riproducono modernamente il testo antico delle opere, con l'aggiunta, tra parentesi, di suggerimenti dinamici o di alterazioni del revisore, nonché di qualche variante, proposta da fonti diverse. Il tutto con molta discrezione, che non turba la lettura, ma acuisce l'interesse. Inoltre è aggiunta al basso una guida per la lettura al pianoforte. Come si vede, non si tratta dunque di una edizione rigidamente scientifica di antichi manoscritti, ma piuttosto di una edizione critica, che tende ad offrire il risultato pratico della collezione di diversi testi.

Questo è infatti oggi ancora il problema principale da risolvere: la scelta critica del materiale dal quale trarre modernamente alla luce un'opera del nostro repertorio antico, e specialmente del secolo XVIII. Ogni volta che ci si accinge alla preparazione dell'edizione moderna gli interrogativi si ripresentano quasi ineluttabilmente sempre gli stessi. Nell'abbondanza del materiale manoscritto coevo a disposizione, la situazione normale infatti non è di trovarci in mano una sola e unica partitura antica che faccia testo e legge, bensì di dover scegliere fra diverse stesure, tutte differenzianti l'una dall'altra per varianti più o meno importanti.

E' la conseguenza della pratica operistica settecentesca alla quale bisogna sempre riportarsi in umiltà di spirito: in quel beato tempo un'opera lirica non nasceva in forma fissa e definitiva. Una volta eseguita, se veniva successivamente ripresa sullo stesso teatro o altrove, ben raramente veniva rappresentata esattamente come al primo allestimento. Poteva essere l'autore stesso a rimaneggiarla, adattandola alle voci dei nuovi interpreti; o interveniva il maestro al cembalo della compagnia, allo stesso scopo; oppure erano i cantanti stessi a interpolare o mutare a gusto proprio. Nascevano così le diverse partiture manoscritte della stessa opera, nelle quali oggi riesce difficile riconoscere le intenzioni dell'autore fra i ripieghi degli interpreti. Perché se le varianti erano apportate dallo stesso autore, ci si può trovare anche davanti a veri e propri ripensamenti, non soltanto occasionali. Così una partitura settecentesca non può evitare gli ineluttabili interrogativi che devono tormentarci: a quale esecuzione dell'opera si riferisce? Alla prima, preparata e sorvegliata dall'autore? O a una qualsiasi ripresa? E la ripresa era stata sorvegliata dall'autore? Oppure era stata affidata a un qualsiasi

maestro al cembalo? Le arie che si possono trovare diverse da altre stesure sono poi di mano dell'autore? Scritte appositamente per quella esecuzione? Oppure tolte da altra sua opera diversa? O sono addirittura di altri autori, utilizzate per comodo dei cantanti?

Come si vede è un bel ginepraio nel quale ci si deve muovere con piedi di piombo. E' recente il caso di un'opera ritenuta prodotto della maturità dell'autore e come tale valutata, che invece è risultata in seguito un centone di sue arie giovanili. E soprattutto ci si deve muovere con delicatezza quando si sospetti che le varianti siano opera dello stesso autore, per non scartare un vero e proprio ripensamento, preferendo in sua vece una prima versione che il musicista stesso aveva voluto correggere.

Questo è il lato forse un poco sorvolato in queste belle edizioni fiorentine e che vorremmo vedere in futuro per lo meno discusso più ampiamente. Le partiture sono infatti precedute da interessanti, colte e indubbiamente centrate introduzioni, che illustrano il valore dell'opera pubblicata e il suo significato anche storico. Ma riteniamo che una maggiore informazione filologica, fatta senza tema di annoiare i lettori (chi non se ne cura potrà sempre non leggere), varrebbe a dare anche maggior peso alle revisioni. Si tratterebbe invece di dare quasi di passaggio le informazioni sulle diverse fonti manoscritte coeve e sulle loro differenze, di dedicare un capitolo a sé al problema, mettendo bene in chiaro le ragioni storiche ed estetiche che giustificano la scelta di una fonte piuttosto di un'altra o l'accettazione o meno di una variante.

Se per *La Molinara* di Paisiello il problema può essere meno urgente, ci pare infatti che per l'*Antigone* del Traetta la cosa sia assolutamente indispensabile. Aldo Rocchi accenna al fatto che l'opera ebbe due esecuzioni, nel 1772 e nel 1774, tutte e due a S. Pietroburgo e che esistono oggi due fonti, che rispecchiano abbastanza fedelmente le varianti delle due rappresentazioni. Ma, se non erriamo, a tutte e due le esecuzioni presiedette l'autore. Siamo dunque davanti a un caso tipico dei più difficili da risolvere e che merita, a parere nostro, uno studio accurato. A prima vista sembrerebbe infatti da prendere in più attenta considerazione la seconda edizione voluta dall'autore, il rifacimento insomma come sua ultima volontà. E, per venire a un esempio pratico, l'aria di Emone dovrebbe essere accolta nella forma riccamente fiorita (in 2/4) del manoscritto del 1774, che è invece relegata in appendice, mentre nel testo si preferisce quella più spianata della versione precedente (in 3/4). Può darsi invece che Rocchi abbia stabilito che le varianti del 1774 siano state fatte per adattare la parte all'ugola di un nuovo cantante e come tale non abbiano carattere determinante e non debbano essere considerate come modificazioni volute dall'autore.

Ma poiché la prefazione non chiarisce a sufficienza la questione il dubbio rimane legittimo. Ecco perché vorremmo suggerire per il futuro un arricchimento di informazioni sul lavoro preparatorio, che non sarà affatto pleotorico, ma varrà ad aumentare l'interesse e la validità di così pregevoli edizioni.

CLAUDIO SARTORI

Antonio Cece. Terzo concerto per archi, pianoforte e timpani. Milano, Ricordi, 1961.

Nel labirinto delle idee e delle estetiche musicali del nostro tempo Antonio Cece ha il merito di porsi in una posizione precisa, chiara, che nasce dall'accettazione, almeno sul piano strettamente tecnico, dell'insegnamento di Bela Bartók, insegnamento che si manifesta attraverso l'ampio ricorso ad ostinazioni melodiche, armoniche, contrappuntistiche, e ad un gusto strumentale tipico del maestro ungherese. Questi elementi bartokiani però in Cece perdono non poco dell'effetto drammatico, giacché agli accostamenti spericolati e quasi espressionistici del grande musicista magiaro il compositore napoletano sembra preferire superfici piane, ben levigate, anche se il segno è sovente energico. Intendiamoci, queste sono semplici indicazioni di orientamento stilistico, ma servono in ogni modo a

puntualizzare un'esperienza che appartiene sia alla sfera della cultura che a quella dell'invenzione lirica, poetica. Il Terzo Concerto, per archi, pianoforte e timpani, si avvale di una scrittura molto precisa e sobria, con dinamiche ben distribuite. I tempi sono tre: il primo inizia con un Largo introduttivo in cui sono esposti alcuni elementi tematici che vengono sviluppati nell'Allegro, improntato ad un dualismo tra figure marcate, incisive ed il disegno cantabile presentato dal pianoforte nel Poco meno; l'Intermezzo (Andantino) è pagina elegante, di una raffinatezza un poco manieristica; l'ultimo tempo, Allegro, brillante ed abilmente condotto, si avvale di continue varianti ritmiche e figurative.

GIOVANNI UGOLINI

Giulio Viozzi. Concerto per violino e orchestra. Milano, Ricordi, 1960.

Giulio Viozzi appartiene a quel gruppo di compositori che viene comunemente definito degli « indipendenti ». Indipendenti da che cosa? Dall'impegno di osservare i postulati del metodo di composizione con dodici suoni, pare. Questa classificazione, abbastanza in uso ai tempi nostri, serve a confondere le idee a chi voglia valutare i compositori per quel che hanno da dire indipendentemente dal materiale sonoro che utilizzano; e finisce con il fare un cattivo servizio alla causa della musica che può sperare di essere « avanzata » e « nuova » anche quando non si impegna con l'osservanza del suddetto metodo di composizione. In realtà, gli argomenti musicali che compaiono in questo Concerto del Viozzi non sono frusti anche se mirano alla chiarezza delle armonie e alla semplicità delle

strutture formali. Tradizione e modernità sostengono le fondamenta di un linguaggio musicale che s'impone con il ben dimensionato rilievo dei temi, ora in larga perorazione (misura terza del primo tempo), ora vivacemente scanditi nel ritmo (misura sesta del primo tempo). Una malinconica melodia sostiene il commosso abbandono della seconda parte (Canzone). Un ritmo incalzante stabilisce la dinamica precipitosa del tempo finale (Danza). Speciale interesse è stato riservato dall'autore alla parte solistica che offre allo strumento la possibilità di cantare con romantica libertà nella Canzone e di compiacersi in virtuosistiche esibizioni nella Danza finale. Una partitura, in definitiva, da segnalare tra le migliori prove del compositore triestino.

ARMANDO GENTILUCCI

Libri

Alma Mahler. Gustav Mahler. Ricordi e lettere. Milano, Il Saggiatore, 1960.

Prima ancora che memoria legata all'ultimo decennio della vita mahleriana, questo libro è vicenda di un'unione tutta votata all'arte, spesso difficile ma pur sempre risolta: ove si mescolano alle gioie le angosce, alle serenità le incertezze, all'amore costante (ma talvolta torturato) una tenerezza rugiadosa, quella sensibilità molle e lacrimosa tipica insomma del tempo. Eppure il volume, perché sempre onestamente obiettivo e sincero, può riuscir perfino un po' crudele, se la differenza, il distacco sempre occultato e salvaguardato tra i due caratteri di Alma e Gustav giunge a mostrarsi anche con evidenza. La verità è che Alma era una donna avventurosa, profondamente sensitiva e fervida pur nel suo destino, al fianco di Mahler, d'immobilità riflessiva ma non proprio passiva e quieta, calma ma non sempre serena e paga, fedele ma non del tutto salda. Gustav invece aveva sentimenti affettivi stabili, pur custoditi in una vita frenetica e movimentata, nella sua anima sempre tesa, disordinata e tumultuosa.

Alma era devota all'artista ma non del tutto votata all'uomo (anzi, una volta uscì a dire: « Nell'uomo amo solo l'opera », pag. 72 — da ciò la comprensibile gelosia di Mahler); e la sua vita avventurosa, sempre estrosa ma « sconsolatamente spregiudicata », non è che la conferma di una disposizione o meglio di una vocazione: quella di avvicinare e di seguire menti e uomini geniali, senza discriminazione di carattere o d'età, ma proprio per affermare, nell'intesa, una sua intellettualità. Egocentrismo vero ma accorto, se accompagnarsi a tante personalità, subirne e dividerne il talento, già valeva in qualche modo relazionarsi. Fu dunque una multanime, pronta a trasformare le sue varie e certo estrose sollecitazioni artistiche in altrettante esperienze di vita comune con personaggi celebri del tempo: dall'amicizia con Klimt e col direttore teatrale Burckhard « parente d'anima », alla fervida relazione col compositore Zemlinsky (maestro di Schönberg) e al decennio di matrimonio con Mahler; e negli anni della prima guerra mondiale, dall'appassionata « difficile amicizia » con Kokoschka ai matrimoni con l'architetto Gropius e quindi con lo scrittore Werfel. Così, anche se la simpatia o la solidarietà di Alma verso ogni manifestazione di talento era talvolta un po' troppo facile e prodiga, essa fu l'amica vera di molta intelligenza europea e perciò confidente e comprensiva testimone di personalità dell'epoca. Da questo punto di vista, la sua presenza in questo libro è davvero integrativa dell'umanità e della cordialità mahleriana.

Il volume infatti è anche cronaca di un'età varia e geniale che certo costituisce la cornice più degna ed adatta al migliore ritratto di quel contrastato, inquieto musicista che fu Mahler: e la descrizione del gran mondo europeo, orgoglioso delle sue debolezze e della sua intelligenza, tutto pervaso di fermenti (a cui contrasta il grandioso ma tranquillo nuovo mondo, osservato estrinsecamente con occhi di troppo facile meraviglia) è avvalorata dalla testimonianza epistolare di famosi personaggi, disparati ma prossimi, discosti

ma pur collegati: Hauptmann e Mann, i poeti Dehmel e Rosegger, Schönberg e Busoni, Pfitzner e Cosima Wagner, i pittori Roller e Zuloaga, Mengelberg e Weingartner.

Con tutto ciò è Mahler ad essere l'oggetto primo del libro: ma non potrà comunque sfuggire la preponderanza aneddotica rispetto ad una pur accennata indagine artistica, ad una pur volenterosa investigazione spirituale. Alma, che pure diceva di amare gli artisti per le loro opere, non penetra mai la realtà musicale del marito, non certo preclusa a lei, dal momento che lo seguiva nei concerti, ricopiandogli anche e correggendogli ottimamente le partiture. Ne esce dunque l'uomo Mahler: e tenendo conto dell'influenza e della presenza che il fattore umano ebbe sull'arte di lui, certo questo libro è cronistoria è diario significativo di un personaggio, se non proprio rivelativo di un artista. È vero che l'uomo Mahler oggi non potrebbe più costituire argomento di sostanziale novità, essendo stato tanto diffusamente riscattato, descritto, propalato anche dalla critica musicale meno impegnata e dalla pubblicistica divulgativa; ma di qui si possono desumere ed aggiungere particolari interessanti (e soprattutto diretti, per parola dello stesso musicista: custoditi in lettere o riferiti da Alma), integrativi delle generalità spirituali di lui e capaci quindi di conferirgli una riscattata, dimensionata ma anche nuova identità.

È vero che possiamo dedurre frequenti accenni alla sua « agitazione istintiva » (pag. 49), alla sua insofferenza per cui spesso si comportava « come se ci fosse un cadavere sotto la tavola » (pag. 66), alla sua suggestionabilità ed apprensione presagente (« Tu chiami le disgrazie », gli disse Alma durante la composizione dei *Kindertotenlieder* e della 6ª Sinfonia; e di lì ad un anno infatti, nel 1907, morì la figlia maggiore Putzi ed egli perse il posto di direttore alla Hofoper viennese); ma era altresì paziente musicista incompreso (« ho assaporato tutte le avversità, anzi tutta la miseria che accompagnano l'attività del pioniere », pag. 217) diceva alla sconsolata moglie: « ...rassegnati anche tu alla vita soffocata. Verrà pure un giorno in cui le sordine cadranno! » (pag. 331).

La sua natura sospettosa era proprio una difesa istintiva, un riparo alla sua fondamentale ingenuità e sincerità (diceva: « Sia nell'arte che nella vita la spontaneità mi è indispensabile », pag. 363); doti che gli provenivano da una coerente e strenua forza spirituale, come attestano queste sue parole: « la sola vera realtà in terra è il nostro animo » (pag. 205). Solo prima di morire Mahler, fuori patria ed in una situazione d'esistenza nomade ed instabile, esclamò: « Ho sofferto abbastanza. Non voglio continuare ad interiorizzarmi », e con più disperazione: « Ah, ho vissuto in un mondo di carta! » (pag. 192). Con Alma, un'amica soggiunge che la vera « siepe protettiva » del suo carattere ipersensibile era « l'egoismo » (pag. 95). Se pure ciò è verissimo, è altresì certo che il musicista accolse ed aiutò amici (scrive Alma: « Negli ultimi anni tutti i giovani animati da aspirazioni trovavano rifugio e aiuto presso Mahler », pag. 111) e che, pur concentrato nei suoi compiti ed estraneo a tutto ciò che « potesse far piacere ad una giovane donna » (pag. 176), era pure un affettivo, votato alla vita familiare: alla moglie poi dedica l'8ª Sinfonia ed infiora gli schizzi della 10ª di poesie per lei.

Duplici dunque la natura ed il comportamento di Mahler: stabile e persuaso nell'arte quanto la sua vita fu invece mossa e turbata. Perciò il ritratto di Alma, integrato dalle lettere, gli attribuisce un carattere non riferibile direttamente a quello di altri musicisti infelici e torturati, quali uno Schumann o un Wolf. Egli fu e si sentì un perseguitato (ma questa è anche un'eco e una costante ancestrale legata alla sua natura ebraica), profugo ovunque — e le sue parole sono toccanti: « Sono tre volte senza patria: come boemo tra gli austriaci, come austriaco tra i tedeschi e come ebreo in tutto il mondo »

(pag. 109) a cui Alma fa eco: « Mai godere! Mai riposare! La vita di Ahasvero! (cioè il leggendario ebreo errante) » (pag. 69); e ancora: « Sono come una selvaggina... ». Ma le « botte » che gli « giungono da tutte le parti... hanno solo l'effetto di un massaggio. Spazzolo il mio vestito quando lo si è schizzato di fango. Bisogna resistere a dispetto di tutte le violenze! » (pag. 308). Temperamento dunque torturato ma resistente, anche infelice ma non tanto pessimista, ad onta della sua riconosciuta aderenza allo spirito dostoevskiano.

Si rivela inoltre imperfetta l'opinione che fa di Mahler un artista, oltre che un personaggio, assai decadente. Infatti, se echi della sua indole ansiosa ed un po' querula si riflettono pure nella sua musica dalle cadenze più tenere e cantabili, l'altro lato della sua natura musicale ci suggerisce già un carattere fervido, agitato ma energico. È proprio questo suo secondo aspetto a trovar rispondenza e ricca esemplificazione nel libro di Alma, per cui Mahler acquista un profilo umano abbastanza inconsueto ('). Come compositore infatti egli era metodico, sereno e soprattutto consapevole: la crisi più dolorosa di un artista, cioè il dubbio riguardante il proprio talento e valore tanto avversato, non lo afflisse quasi mai: « Non conosco nessuno che valga più di me » rispose sia pur scherzosamente alla moglie che gli aveva detto di amare più l'opera che l'uomo (pag. 72). Anche come direttore era attivissimo ed energico: le sue parole « Non posso sopportare le persone che vivono a regime ridotto, mi piacciono solo quelle che sforzano la macchina! » (pag. 115) e la sua attività « senza requie e senza sosta » colpivano Alma, che definiva lo spirito di lui « Motore titanico » (pag. 168). E fin presso la morte chiedeva raggianti: « Allora potrò lavorare di nuovo? » (pag. 194).

La lettura del libro viene altresì a porre in dubbio una tradizione critica diffusa che scorge una fase di sviluppo e d'evoluzione nell'ultima produzione mahleriana: uno stacco decisivo tra l'8ª Sinfonia e la *Trilogia della morte* (cioè *Il Canto della Terra*, la 9ª Sinfonia e la 10ª incompiuta), in corrispondenza all'esilio direttoriale da Vienna (1907). Il presentimento della morte, sebbene ravvivato dal ricordo della bimba da poco defunta, resta solo come una presenza istintiva, a lui connaturata fin dalla giovinezza; ed in verità tutte le crisi, le manie, le angosce di Mahler non hanno una origine precisa in questo libro: segno evidente che erano già parte del suo temperamento, erano già divenute indole, natura. Così pure la sua produzione continua senza scosse, pur nella tesa e farraginosità spiritualità dell'uomo, ma più ancora senza nuove sollecitazioni o presagi. Non si colgono qui tracce di novità e modernità, infatti: impressionismo ed espressionismo vivono attorno a lui come esperienze estranee; inoltre il fatto che non fu Mahler ad andare verso l'arte di Schönberg ma viceversa, dimostra con una certa evidenza che le anticipazioni musicali dell'opera mahleriana poterono anche essere inavvertite o gratuite, scaturite necessariamente dal suo virtuosismo orchestrale e dall'esperazione del suo sincero sentire e confessare.

Molto interessanti sono a questo proposito i giudizi di Mahler su alcuni musicisti. Di quelli che lo precedevano, oltre al culto pacifico ed un po' manierato di Bach (unica presenza musicale nel suo studio), erano da lui amati e venerati Beethoven e Wagner: « Non ci sono che lui e Richard — e niente altro! » (pag. 251). Oltre ai quali non ricorda, dei musicisti romantici, che Brahms e Bruckner; il primo è descritto con penetrazione acuta ma pungente: « ...alle volte non è che della musica raffazzonata e sterile » (pag.

' Il che fu già notato dal recensore delle lettere di Mahler, H.R. Fleischmann in *Musica d'oggi*, 1925, n. 3.

248); del Quartetto in do minore con pianoforte: «...i due primi tempi sono meravigliosi... Peccato che i due ultimi... siano così piatti» (pag. 254), ma poi ancora: «...è proprio un uomo minuscolo con un torace alquanto stretto...» (pag. 250). Il giudizio su Bruckner, una volta sola qualificato con Brahms «personalità di mezza tacca», è in genere affettuoso e devoto (Mahler si addossò infatti l'ingente spesa della pubblicazione delle sue sinfonie).

Le sue dichiarazioni sulla musica contemporanea sono per lo più negative, sottili ma caustiche, anche insofferenti. Strano risentimento nutre verso il povero Wolf, di cui pure dirige la prima rappresentazione viennese del *Corregidor* nel 1904: «*Dei mille Lieder di Wolf, ne conosco solo 344 - e quelli non mi piacciono*» (pag. 173). Di Puccini così si esprime dopo un'audizione della Tosca: «...al giorno d'oggi ogni scalcagnone sa orchestrare in modo eccellente» (pag. 228). Lo stesso sprezzo verso Sibelius: «...i soliti luoghi comuni di cattivo gusto cucinati in salsa nazionale con l'aiuto di un certo modo di strumentare nordico» (pag. 316). Pfitzner ha «grande capacità di creare atmosfere... ma gli manca... la forma... è troppo vago, confuso» (pag. 242). Ammira la Louise di Charpentier ma non gli impressionisti francesi «tipi fantastici ma sterili» (pag. 261). L'unico dei contemporanei ad interessarlo, anzi ad entusiasmarlo, è Strauss, come musicista e non certo come uomo, a lui antitetico: «Il suo modo di pensare e di sentire è lontano mille miglia dal mio» (pag. 297); «personalità... disuguale e composita» in cui «è tanto difficile separare... il grano dal loglio» (pag. 302). Comunque Mahler aveva «un'immensa considerazione per la sua personalità globale» e considerava Salomé «uno dei maggiori capolavori della nostra epoca» (pag. 305) mentre Elektra lo annoiò profondamente. Strauss non capiva Mahler, ma questi indovinò acutamente la comune posizione storica: «Strauss e io scaviamo la nostra galleria da direzioni opposte, ma nello stesso monte. Finiremo con l'incontrarci» (pag. 97). Schönberg è infine l'unico musicista nuovo al quale s'interessa, ma solo per solidarietà artistica; diceva: «Se io me ne vado, non gli resta più nessuno» (pag. 193) precisando: «Non capisco la sua musica, ma è giovane: forse ha ragione» (pag. 111). In altri casi si opponeva alle nuove teorie di Schönberg, che coi suoi «paradossi» gli soffocava «il respiro e l'anima», come nel caso della *Klangfarbenmelodie*, la cui realtà Mahler «negava vivacemente».

Ma se Mahler come compositore non ha rilievo nel libro, il suo ritratto di direttore e concertatore si rivela invece esauriente e circostanziato. Intanto Alma riporta interessanti notizie sulla direzione d'orchestra: «Il tempo è giusto se permette di sentire tutto», se consente «la percezione distinta» (pag. 54); apprendiamo poi che il gesto di Mahler era sobrio ma comunicativo, che la sua cura era rivolta al rilievo timbrico, alla chiara sonorità strumentale e che per ottenerla preferiva talvolta rallentare il tempo. Precisione, chiarezza, rigore e slancio erano caratteristiche direttoriali che potevano accostarlo a Toscanini: il che può giustificare la loro rivalità artistica a New York.

Ma l'importanza maggiore di Mahler come direttore d'orchestra si riconduce all'opera di riforma da lui intrapresa alla Hofoper di Vienna nel decennio 1897-1907, opera che dapprima si esplicò nel campo musicale: innanzitutto con un diligente lavoro di prove (le faceva «lui stesso quasi tutte... oppure prendeva parte attiva alle prove degli altri», pag. 74) e con la costituzione di un rinnovato e migliorato complesso solistico. Egli si preoccupava non solo delle capacità vocali degli interpreti ma, sull'esempio wagneriano, delle loro virtù recitative: amava «un modo di cantare intelligente» e Strauss lo criticava: «Lei... nell'opera commette l'errore di porre in risalto l'attore a scapito del cantante» (pag. 53). Inoltre, animato da amore e rigore filologico, dirigeva Wagner senza tagli a Vienna (non così a New York)

e Mozart senza le aggiunte e le modificazioni arbitrarie dei cantanti: introduceva invece «i recitativi mancanti, componendoli egli stesso con dei motivi mozartiani» (pag. 25). La vera e propria riforma teatrale mahleriana iniziò nel 1903 con la collaborazione dello scenografo Alfred Roller che per primo mise in pratica a Vienna le teorie della nuova scenotecnica attuate da Appia e da Craig. La vecchia scenografia fondata su una concezione decorativa (effetti fortemente contrastati, gusto pittorico) propugnata dal Posart, fu soppiantata con l'intervento ed il gioco delle luci, del chiaroscuro. I criteri fondamentali della nuova messinscena di Mahler e Roller, consistenti nella semplificazione degli elementi decorativi, nell'essenzialità scenica e nella preferenza per gli effetti luminosi e cromatici (criteri ripresi nei recenti allestimenti di Bayreuth), ebbero compiuta realizzazione in parecchie opere, tra cui il *Tristano*, il *Fidelio*, il *Don Giovanni*, le *Nozze di Figaro*, il *Lohengrin*, la *Walchiria*, l'*Oro del Reno* e nell'ultima opera diretta da Mahler a Vienna: l'*Ifigenia in Aulide*, «la cosa più perfetta... che abbiano creato insieme» (pag. 106).

Mahler esercitò questa sua mansione direttoriale con zelo inflessibile e fanatico: «teneva a lungo sotto la propria bacchetta tutte le opere di repertorio che aveva preparato e lavorava continuamente a nuovi allestimenti» (pag. 74); e dopo ogni première doveva «scaricarsi»: «Devo finir di vibrare, quando ho messo in scena un lavoro nuovo» (pag. 55). Voleva iniziare una «tradizione» direttoriale, a cui aderì Bruno Walter «che dapprincipio era impacciato e senza esperienza» (pag. 112): tradizione di novità e non di consuetudine, ché anzi diceva: «Quel che si fa passare per tradizione è in genere sciatteria» (pag. 113).

Ma più tardi, come semplice direttore di concerti in America, Mahler «era contento di non aver più nulla a che fare col teatro» (pag. 151); credeva in una «decadenza» del genere operistico: «L'opera di repertorio ha fatto il suo tempo... Imboccavo il pubblico con i cucchiari vuoti». Era tutto votato alla composizione ed alla revisione delle sue opere precedenti, negli ultimi due anni; e queste frasi contenute in lettere estive inviate ad Alma nel 1909 decidono la differenza sostanziale tra mestiere ed arte sempre da lui avvertita: gli uomini «non cessano mai di esser produttivi...» anche quando «lunghe tratti di esistenza... improduttivi... impongono tante prove alla coscienza e la riempiono di aspirazioni...» (pag. 354). Le parole seguenti poi costituiscono la sua vocazione artistica, il suo credo: «Le opere degli uomini... sono quanto c'è di veramente transitorio e mortale; ma ciò che l'uomo fa di se stesso - quel ch'egli diventa attraverso il travaglio della sua esistenza, è ciò che permane».

Questa è certo la vera misura e statura spirituale di Mahler, avvertita dagli spiriti più alti ed aperti del tempo. Le testimonianze di direttori d'orchestra, musicisti e scrittori costituiscono infatti un tributo d'ammirazione e di deferente consenso verso la sua personalità nobile ed aperta, generosa e comprensiva. Mengelberg e Weingartner gli attestavano solidarietà ed amicizia, Walter e Klemperer gli erano devoti; lo scenografo Roller, lamentando il suo allontanamento da Vienna, gli scriveva: «...Ella conferiva a tutte queste persone (amiche) un significato che viene a mancare...» (pag. 342). Faceva eco più cordialmente Hauptmann: «Torna felicemente nella cara Europa, che ha bisogno di uomini come te più del pane quotidiano» (pag. 327). E Thomas Mann, dopo aver udito l'8ª Sinfonia a Monaco, definiva Mahler «uomo in cui... si impersona la volontà artistica più seria e più sacra del nostro tempo» (pag. 386). Infine lo ammiravano e lo amavano i più giovani compositori, da Berg a Busoni a Schönberg. Questi, a cui la musica di Mahler pareva che facesse «perdere l'equilibrio» all'ascoltatore «senza offrirgliene un altro in cambio», in seguito lo considerava «musica di un classico» per

« un'armonia di natura artistica » che aveva per lui « ancora valore di modello » (pagg. 358-59). Anche Busoni, che lo ammirava « altrettanto come uomo che come musicista », gli scriveva: « La Sua vicinanza ha qualche cosa di purificante e ringiovanisce l'animo di chi Le si accosta » (pag. 381). E fu proprio lui a definire il destino dell'arte mahleriana: « Sono ben strani i tedeschi! Non capiscono mai le persone viventi. Il genio di Mahler, per esempio, non è ancora affatto riconosciuto. Ma quando - un giorno non ci sarà più, allora sì! » (pag. 190).

L'utilità, i pregi, il valore del libro stanno dunque in questa ricchezza di documenti, momenti e testimonianze che siamo andati esemplificando: né esso poteva riuscire più adatto, nell'attuale rinascita dell'interesse mahleriano, ad una prima conoscenza e recognizione agevole e prodiga del musicista, riscattandogli, come si disse, anche un'identità rinnovata, puntuale e definita. A renderla definitiva ed a licenziare quella pur lieve impressione di provvisorietà conseguente alla lettura, riteniamo tuttavia che sarebbe opportuna in Italia (sull'esempio recente e molteplice di altri paesi) una integrativa pubblicazione sull'arte di Mahler, di cui proprio questo libro è l'introduzione migliore, quasi lo stimolante invito (grazie anche alle preziose note introduttive di Luigi Rognoni): un volume sul musicista riuscirebbe infatti non solo esplicativo della sua importanza d'artista, ma anche integrativo del suo fascino umano, della sua personalità.

—
SERGIO MARTINOTTI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG

Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Marzo 1963

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

P.R.R. 17 MACHABRY *La Notazione musicale. Traduzione di G. Tintori* 900

TEORIA

130396 ALLONTO-ZECCHI *Educazione musicale per la scuola media. Volume unico* 900

PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO

117376 CASSELLA *Siciliana e barbesca* 2500

124383 --- *Sonata a tre* 5000

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)

130216 LOCATELLI *Concerto grosso in do minore, op. 1 n. 2, per 2 violini, viola, violoncello e archi con cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di C. Abbado.*

PARTI STACCATE:

Violino I 200
Violino II 200
Viola 200
Violoncello 200
Violino I di ripieno 150
Violino II di ripieno 150
Viola di ripieno 150
Violoncello e contrabbasso di ripieno 150
Cembalo di ripieno 350

SPARTITI PER CANTO E PIANO

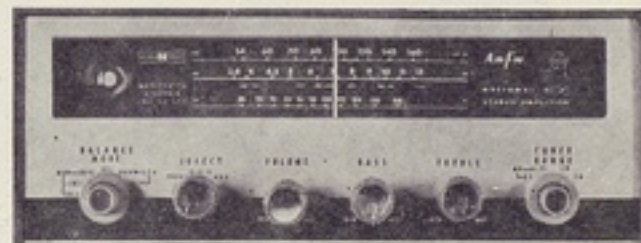
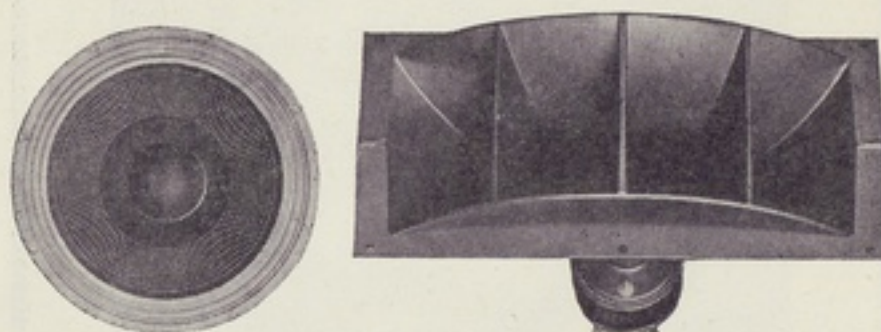
CHAILLY *Era proibito. Opera in 1 atto (in brochure)* 7000

LIBRETTI

CHAILLY *Era proibito* 250

MALIPIERO *Il Capitano Spavento* 250

*un angolo per la musica
nella vostra casa*



**impianti stereofonici
perfettamente ambientati
vi faranno apprezzare
ogni sfumatura
del suono fedelmente riprodotto**

Ricordi

è a vostra disposizione per preventivi
consigli e informazioni

MONZINO & G.



dal 1750... al servizio della musica...

..... con i migliori strumenti e le più accreditate marche
H. Selmer - The Premier-Drum Co. - Avedis Zildjian - Gibson
K. Hofner - Binson - Mogar - Pirastro - Vandoren

NEGOZIO AL DETTAGLIO: VIA BARACCHINI N. 10 - MILANO
LABORATORIO E MAGAZZINO: VIA DONATELLO N. 5 - MILANO

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*
RADIOFONOGRARO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

ZDENEK VYBORNY *Niccolò Paganini e Giovanni Ricordi* - RODOLFO
CELLETTI *Il tenore nell'opera del Seicento e Settecento* - GIAM-
PIERO TINTORI *Profilo di Giovanni Simone Mayr* - G. COGNI
Beethoven e Schiller cantori della pace

Teatri e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi - Dischi
Notizie in breve - Necrologi - Concorsi - Dischi: Composizioni di
Prokofiev, Respighi, Boccherini e Anerio

Ricordi

Nuova serie

Anno VI n. 3 - maggio - giugno 1963

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 87.13.13
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
NAPOLI Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81
PALERMO Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.85
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 25 - Tel. 40.156 - 51.08.30

SOCIETÀ COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 19
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Město
CILE Santiago. Ernán di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE Guayaquil. J. D. Peraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Ricordi Vox: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G. m. b. H.: Kurfürstendamm 103
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7 Rue Botassi
ITALIA Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77
Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
L'Alja. Albersson & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Costantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 12 - 2º - C
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: West 61st Street, 16
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 108 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
(Edizioni)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 3 - maggio - giugno 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3º.
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 98 *Nicolò Paganini e Giovanni Ricordi* di Zdenek Vyborny
- 109 *Il tenore nell'opera del Seicento e Settecento* di Rodolfo Celletti
- 116 *Profilo di Giovanni Simone Mayr* di Giampiero Tintori
- 119 *Spunti e appunti: Beethoven e Schiller cantori della pace* (G. Cogni)
- 123 *Teatri e concerti: La Celestina* di Testi al XXVI Maggio Musicale Fiorentino - *Le Campane* di Rossellini e *La Figlia di Jorio* di Pizzetti al Teatro dell'Opera di Roma
- 137 *Notizie in breve - Necrologi*
- 141 *Concorsi*
- 143 *Dischi: Composizioni di Prokofiev e Respighi*

Nicolò Paganini e Giovanni Ricordi

« Indigné per tant des ouvrages de musique que l'on publie avec mon nom, et qui ne sont que des plagiat malheureux, ou des faussetés, je déclare qu'à l'exception de

- 1) 24 Capricci et Studi per il Violino,
- 2) 6 Quartetti per Violino, Viola, Violoncello e Chitarra,
- 3) 12 Sonatine di Violino e Chitarra,

le tout par moi cédé en propriété à l'Etablissement de Musique de Mr. Jean Ricordi à Milan (Italie), tous les ouvrages sont apogryphes, comme l'on reconnaitra lorsque, ainsi: que je me propose de publier entièrement ma musique ».

Signé
Paganini

Parma, le 28 Octobre 1835

Questa pubblica dichiarazione di Paganini veniva stampata nel marzo 1836 dalla « Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung », nel n. 2 della sua appendice dal titolo *Intelligenzblatt*. Per quanto il testo sia chiaro ed esplicito, non possiamo prenderlo totalmente alla lettera poichè il Virtuoso, consapevolmente o inconsapevolmente, dimenticava di citare altre sue composizioni stampate.

Astraendo dalle Variazioni su *Nel cor più non mi sento* e dal *Duo merveille*, che il Kapellmeister Carl Guhr, durante il soggiorno di Paganini a Francoforte sul Meno, era riuscito a trascrivere dopo ripetute audizioni, pubblicandole nel suo così interessante *Paganinis Kunst die Violine zu spielen* (Mainz, 1830, B. Schott's Söhne), possiamo, per esempio, citare la composizione vocale *Canto patriottico*, nota anche col titolo « *Quel jour heureux* », su parole del suo segretario Georg Harris (Hannover, 1830, Bachmann u. Nagel), il Divertimento *Les Charmes de Padoue* (London, 1831, Wessel & Stodar), il *Caprice d'adieu pour son ami Mr. E. Eliason* (Mainz, 1833, B. Schott's Söhne).

Forse che Paganini considerava queste musiche come piccolezze occasionali di nessuna importanza, tanto da tralasciarle deliberatamente nella dichiarazione? Non possediamo elementi per ammetterlo o per negarlo. Sta di fatto che, sino alla morte del Virtuoso (1840), di nessuna di quelle sue composizioni che egli soleva eseguire, facendo strabiliare i pubblici di quasi tutta l'Europa, esisteva un'edizione a stampa. Il suo desiderio, per non dire la sua intenzione, « de publier entièrement ma musique », doveva rimanere inap-

pagato, per quanto, specialmente negli ultimi anni di vita, egli avesse molto seriamente pensato a metterlo in pratica.

Ancor prima del suo arrivo a Parigi, l'editore di musica parigino Antonio Pacini aveva fatto inserire sulla « Revue Musicale » (1829, p. 96) un avviso di questo tenore:

« Au moment où l'Allemagne étonnée admire le talent de Paganini, et que la France espère bientôt posséder le célèbre violoniste, M. Pacini, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n° 11, rappelle à MM. les amateurs et professeurs de cet instrument, qu'il a publié plusieurs ouvrages de cet habile artiste, savoir: douze sonates, trois airs variés sur la quatrième corde, et vingt-quatre caprices ou études, dans lesquels on trouve une infinité de traits, de passages et de coups d'archets nouveaux. M. Pacini possède, en manuscrit original, un duo que Paganini exécute seul, avec une adresse qui tient du prodige, en chantant avec l'archet et en faisant une grande quantité de notes; pendant ce temps, il s'accompagne pizzicato, de manière que l'on croit entendre deux instrumens distincts. Cet ouvrage, que l'éditeur appelle une merveille de Paganini, est sous presse, et se vendra 2 fr. M. Pacini publiera tout ce que M. Paganini a composé ».

Ma, poichè le successive trattative col Pacini non avevano avuto alcun successo, Paganini decise di provvedere egli stesso all'edizione delle sue musiche. Così ne scriveva da Parma, il 27 novembre 1835, al vecchio amico Filippo Zaffarini¹: « Vi dirò esser mia precisa intenzione di pubblicare fra non molto tempo le mie composizioni tali e quali stanno, e di aggiungervi un metodo onde possano prestarsi ad una certa tal quale esecuzione, ed è per questo che anche all'effetto di non autorizzare l'inconveniente di cui sopra, sono sempre stato guardingo e continuo ad esserlo sulla custodia della mia musica, qualunque essa sia ».

Tra i manoscritti da lui lasciati si trova inoltre un *Elenco di pezzi da stamparsi*². Soltanto nel 1851, ad undici anni dalla morte, il figlio Achille, con gesto opportuno, anche se tardivo, faceva stampare una scelta di opere paterne, tra cui i due *Concerti*, Op. 6 ed Op. 7, dagli editori Schöenberger di Parigi e Schott di Magonza.

Accadde dunque che, lui vivente, di Paganini, videro la luce soltanto le opere stampate dall'editore milanese Giovanni Ricordi, ed è oggi pacifico che questa circostanza rappresenta una delle chiavi di volta della storia del violino, poichè tra quelle opere stanno i *24 Capricci*, Op. 1, una sequenza di studi che da quell'epoca costituisce un indispensabile vademecum per tutti i violinisti della terra, donde, tra l'altro, per l'elevatezza e per i caratteri della loro ispirazione artistica, eminenti musicisti trassero, com'è noto, lo spunto per trascrizioni o parafrasi.

¹ A. Codignola, *Paganini intimo*, Genova, 1935, p. 438.

² Cfr. Z. Vyborny, *Paganini sconosciuto: il compositore*, in « La Scala », 1958, n. 108, pp. 26-30.

I contemporanei di Paganini, tra cui, non di rado, anche eccellenti violinisti, sovente confessavano di non riuscire a rendersi conto del suo modo di suonare e dei suoi incredibili *tours de force*. Eppure, con i *Capricci*, per quanto il fatto potesse apparire misterioso ed inconcepibile, si apriva ad essi la strada per analizzare più da vicino gli elementi di una nuova tecnica violinistica ed impadronirsene. Più che evidente quindi, in questo caso, la straordinaria importanza del testo stampato, e altrettanto evidenti le storiche benemeritenze del suo editore.

I meriti di Giovanni Ricordi nei riguardi della musica italiana sono oggi universalmente noti¹, conferendogli a buon diritto un posto d'onore nella storia della musica del XIX secolo. Inizialmente violinista e copista nei teatri Fiando e Carcano di Milano, Giovanni Ricordi, dopo aver imparato l'arte dell'incisione musicale presso la famosa Casa Editrice Breitkopf und Härtel di Lipsia, il 16 gennaio 1808, in società con Felice Testa, fondava in Milano una « Stamperia di musica, tanto per l'incisione, che per l'impressione », che dopo un paio di mesi portava avanti da solo. Il suo acume nelle trattative editoriali, la sua abilità nel concludere con i teatri vantaggiosi contratti per quanto si riferiva alla produzione delle copie degli spartiti in allestimento e ai diritti di stampa, e soprattutto il suo inesauribile spirito di iniziativa, furono ben presto apporti di successo, tanto che, quando, nel 1812, divenne « Editore del Regio Conservatorio e delle Case di Educazione del Regno », poteva con legittimo orgoglio vantare i risultati della sua attività:

« Posso lusingarmi di essere forse il solo nel Regno d'Italia abilitato a potere pienamente corrispondere a tutte le ricerche de' Signori Dilettanti, Professori di musica, ed Impresarij da Teatro. Ottocento Spartiti compresi i doppi, la maggior parte completi di parti cantanti, e di Orchestra, formano l'archivio del quale io sono solo ed unico proprietario, oltre una non minore partita di musica strumentale de' migliori Autori Italiani, Tedeschi, e Francesi assortita per ogni strumento, e stampata in Francia, in Germania, e nella mia propria stamperia ».

Così il Ricordi si presentava al pubblico in una lettera del 25 giugno 1813. Nel successivo anno, sul verso della copertina dei *Tre divertimenti a violino e viola*, Op. 6, di Alessandro Rolla, pubblicava il primo catalogo delle sue edizioni, comprendente in totale 177 pezzi di musica e tre ritratti di compositori.

Abbiamo poc'anzi accennato all'acume di Giovanni Ricordi nella scelta delle opere da stampare, cui va aggiunto un infallibile fiuto nel valutare i giovani talenti, come, per esempio, quello del ventenne Rossini che stava allora cogliendo i suoi primissimi allori. Lo stesso avvenne nei riguardi di Paganini.

Dopo aver trascorso alcuni anni alla corte della principessa Elisa

¹ Cfr. C. Sartori, *G. Ricordi*, in « Musica d'Oggi », 1958, n. 1-3, pp. 4-13, 82-90, 146-154.

Baciocchi a Lucca e a Firenze, il Genovese, con i concerti milanesi dell'ultimo trimestre del 1813, alla Scala e al Carcano, si era già assicurato il primo posto fra i virtuosi italiani di violino e l'eco della sua fama rapidamente si diffondeva anche fuori dei confini della Penisola, come la fede quanto pubblicava la « Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung » del 6 aprile 1814:

« Il Sig. Paganini è senza dubbio, in un certo senso, il più grande e il primo violinista del mondo. Il suo modo di suonare è davvero inconcepibile. Egli fa dei portamenti, salti e passi a doppie corde come nessun violinista ha mai fatto, chiunque esso sia; egli suona (con una tecnica tutta sua) i pezzi più difficili a 2, 3, 4 voci; imita molti strumenti a fiato; sembra quasi incredibile come riesca a far sentire in modo così chiaro la scala cromatica partendo dal registro sopracuto quasi sul ponticello; fa strabiliare come possa suonare i più difficili pezzi su di una sola corda, pizzicando poi, in modo bizzarro, sulle altre corde la parte del basso. E sovente non ci si può persuadere che sia un solo strumento a suonare. In breve, egli, come asserivano Rolla e altri uomini famosi, è uno dei più provveduti suonatori di violino che siano mai esistiti ».

Non c'è quindi da stupirsi che Giovanni Ricordi si sia affrettato a trarre immediato partito, come editore, da così rara occasione. Già il 10 novembre rendeva noto sul « Corriere milanese » che, in società con l'editore F. Artaria di Milano, egli aveva in corso di stampa un ritratto di Paganini, la cui « esecuzione non lascerà nulla a desiderare sia per la scrupolosa somiglianza, quanto per la nitidezza dell'incisione »¹. Autore del pregevole ritratto del Virtuoso, il più antico che si posseda, era Nicola Enrico Jacob, pittore alla corte del Vicerè, per grazia di Napoleone, Eugène de Beauharnais. All'incisione aveva provveduto Luigi Rados e il ritratto portava l'iscrizione *Nicolò Paganini, Esimio Professore di Violino*. Più tardi, nel dicembre del 1815, lo stesso ritratto dell'Jacob, con qualche ritocco e con l'effigie rivolta in senso opposto, ricompariva nella collezione « Galleria Teatrale », con una didascalia che letteralmente dice così: « Questo celebre Professore di Violino possiede a tal segno il suo istromento, che ne tragge i suoni più straordinari, sorprendenti e piacevoli. Sublime in tutte le parti che costituiscono l'egregio sonatore lascia ovunque di se vivo desiderio ».

Nessun documento purtroppo ci comprova se in quell'epoca Giovanni Ricordi e Paganini si fossero conosciuti di persona, e quando e come la conoscenza si fosse mutata in una durevole amicizia. I loro nomi si trovano nuovamente accoppiati sei anni più tardi. Il 1° dicembre 1819, sulla « Gazzetta di Genova », compariva il seguente avviso:

« Si stampa a Milano da G. Ricordi, e si ricevono in Genova le associazioni da Ricci, mercante di stampe, strada Lucoli, di una " Biblio-

¹ *Catalogo della mostra di cimeli paganiniani*, Alfieri, Milano, 1940, p. 13.

teca di Musica moderna". La Musica sarà scelta da migliori Autori moderni, tra i quali Paganini ».

Vi faceva seguito, il 13 giugno 1820, un'altra inserzione dello stesso Ricordi:

« Il Sig. Ricordi, editore di musica del Conservatorio di Milano, avendo fatto acquisto di cinque opere originali del celebre professore di violino, sig. Nicolò Paganini, previene che volendo far godere il pubblico di quest'opere tanto desiderate, anche prima di aspettare le sottoscrizioni, come aveva proposto in un suo manifesto anteriore, ne ha già cominciato la pubblicazione: eccone il titolo coi loro prezzi. N. 24 capricci per violino solo, fr. 9. - Sei sonate per violino e chitarra, fr. 3. - Altre sei idem, fr. 3. - Tre quartetti per violino, viola, violoncello e chitarra, fr. 12. - Tre detti idem, fr. 12. »¹

In alcune biografie paganiniane la data dell'edizione di queste composizioni, di cui certo a Genova era vivissima l'attesa, viene erroneamente anticipata al 1818. I due « avvisi » comprovano *ad abundantiam* che esse videro la luce nel 1820.

Singolare tuttavia la sorte di queste prime opere stampate del Virtuoso. In un primo tempo i *Capricci* vennero considerati come una bizzarria. I violinisti non riuscivano a capacitarsi che questa musica potesse venir davvero eseguita sul violino. Soltanto quando Paganini, con i suoi viaggi attraverso l'Europa, dette ovunque un'evidente dimostrazione delle sue eccezionali possibilità, ebbe inizio un fervido interessamento per i suoi *Capricci* che, analizzati e studiati, lasciavano ormai chiaramente intravedere la profonda musicalità di cui si sostanzava il puro elemento tecnico, tanto da venir ben presto considerati come una *summa*, non soltanto di tecnica trascendentale, ma di arte violinistica, collocandosi definitivamente nel novero degli autentici capolavori. Le *Sonatine* e i *Quartetti* al contrario non destarono interesse, non venendo i *Quartetti* più ristampati dopo il 1820, per cui sono praticamente sconosciuti².

Ci si pone qui la domanda in quali rapporti erano Paganini e Giovanni Ricordi intorno al 1820. Si limitavano essi semplicemente agli accordi che ogni compositore intrattiene col suo editore o rispecchiavano qualcosa di più elevato? Nel corso della seconda guerra mondiale l'archivio di Casa Ricordi subì danni gravissimi³, venendo tra l'altro perduti proprio quei documenti che avrebbero potuto portare un po' di luce sull'argomento. Ma per fortuna è stato possibile reperire altrove alcune lettere di Paganini a Giovanni Ricordi che

¹ A. Codignola, *Op. cit.*, p. 174.

² Soltanto uno di questi *Quartetti* venne più tardi stampato nella trascrizione per soli archi.

³ Tutte le mie indagini nell'archivio di Casa Ricordi furono infruttuose. Mi venne però ripetutamente assicurato che esso non conteneva più alcun documento o autografo di interesse paganiniano.

offrono una chiara testimonianza dei loro amichevoli rapporti. Diamo ora la parola a questi rari documenti, qui riprodotti in ordine cronologico¹.

« Amico carissimo

Venezia 13 Settembre 1824

Riscontro la pregiata vostra degli 11 corrente 7bre pregandovi di far subito cavare le parti di orchestra della cavatina di sortita miei cari figli, nonchè la particella cantante dell'ultimo pezzo Rondo con variazioni dell'Elisa e Claudio unitamente alle parti di orchestra, che mi serviranno per le accademie di Firenze.

Direte ai vostri copisti che impieghino poca carta e spingetemi il tutto quà al più presto possibile.

Non potendo sortire ancora dall'Italia tacerò sull'articolo di Mme Catalani. Vi abbraccia con tutto l'affetto, ed amicizia il vostro

All'Egregio Signore Giovanni Ricordi Milano² Nicolo Paganini »

Nel luglio del 1824, Paganini si era recato a Venezia con l'intenzione di tenervi delle « accademie », e di tenerne anche in città più o meno vicine come Padova, Brescia, Bergamo, Udine e Trieste. Anche a Firenze, come comprova la lettera sopra riportata, dovette aver luogo almeno una « accademia », molto verosimilmente con la collaborazione della cantante comasca Antonia Bianchi (con cui, com'è noto, Paganini convisse per diversi anni *more uxorio*) per la quale dovevano essere predisposte le parti di orchestra e di canto dell'opera *Elisa e Claudio* di Mercadante (eseguita per la prima volta alla Scala nel 1821). Ci manca tuttavia la prova del concerto di Firenze. La lettera di Paganini a Germi del 3 febbraio 1825 ci dice soltanto che, da Roma, egli si era recato a Firenze per un soggiorno di due giorni al fine di « vedere una divina creatura, bene educata, bellissima e cantante sufficientemente brava: la Cortesi. Io vorrei, se fosse possibile, accoppiarmi con una di questo calibro, ma non so se vi potrò riuscire. La vera corrispondenza è cosa rara... »³. Era evidente che Paganini tentava di far di Letizia Cortesi, una delle più celebrate cantatrici dell'epoca, la comparsa delle sue « accademie », in sostituzione della Bianchi che era in istato di avanzata gravidanza.

« Amico

Genova 26 Ottobre 1827

A Torino darò Accademia nel Teatro Carignano nella prima settimana di Dicembre, perchè così ho stabilito. Quà ho preceduto il

¹ I testi di tutte le lettere vengono qui riportati con la massima fedeltà, senza correzioni. Per ragioni pratiche si è preferito tuttavia collocare la data in testa e l'indirizzo in fondo.

² L'originale trovasi ora in possesso di privati. E' stato inutile ogni tentativo di averne fotocopia. Il testo qui riprodotto mi è stato favorito dal precedente possessore della lettera, sig. Oscar Shapiro di Washington che qui vivamente ringrazio.

³ A. Codignola, *Op. cit.*, p. 231.

sovrano sulla speranza di essere inteso dalle Loro Maestà, nonchè dai miei compatriotti prima di intraprendere il mio viaggio fuor d'Italia. Anelo pure di congedarmi dal colto Pubblico Milanese con un'Accademia nel Teatro della Scala, e questa la bramerei per la metà del prossimo Novembre, del che potreste appurare qualche cosa dal Sig.r Villa, che sarà stato riscontrato dal Sig.r Barbaja. Vi prego di subito spedirmi tutti i Quartetti, e Quintetti di Onslow (non sò se così si scrive) e dirmene l'importo il più ristretto, quale mettendolo a mio debito, vi soddisferò al mio ritorno in Milano. Io abito nell'Albergo della Giamaica, ed attendo detta musica per eseguirla.

Spero che sarà stata eseguita la commissione dei cappelli di Firenze per il Sig.r Maggior Fontana a cui le farete gradire le mie notizie, nonchè i miei distinti saluti, come pure al Sig.r Cav. Carli ed al Sig.r Rolla. Favoritemi un pronto, e favorevole riscontro, e credetemi sempre Vostro aff.mo

Paganini »

All'Ornatissimo Sig.re
Il Sig.r Giovanni Ricordi
Negoziante Editore di Musica
di contro il Regio Teatro della Scala
Milano¹.

Prima di dar inizio, nel febbraio del 1828, al suo famoso viaggio fuori dei confini della Penisola, Paganini si accomiatò, dandovi concerti, dalle due città che gli erano più care: Genova, la sua patria, e Milano, la città dei suoi primi grandi trionfi. I suoi due concerti a Genova, il 9 e il 16 novembre 1827, si svolsero in un'atmosfera quanto mai festosa. Al primo, nel teatro Falcone — Regio Teatro di Corte — presenziavano il re Carlo Felice e la regina, al secondo, nel teatro di Sant'Agostino, la regina Maria Teresa con le figlie, assieme ad una folla di ascoltatori che freneticamente applaudiva « questo genio filarmonico che non ha uguali »².

Degna di nota, in questa lettera, la richiesta a Ricordi di spedirgli, il più presto possibile, la musica da camera del compositore francese, oriundo inglese, George-André Onslow (1784-1853). Paganini suonava difatti con particolare predilezione in quartetto con i suoi amici, anche se dilettanti, attingendo sia dal proprio repertorio, sia da quello di altri compositori. Gli era, per esempio, molto familiare la produzione di Beethoven cui sovente accennava nelle sue lettere con grande ammirazione, specialmente a proposito degli ultimi *Quartetti* che allora, per non essere del tutto compresi, godevano di scarsa considerazione anche da parte di non mediocri musicisti³.

¹ La fotocopia della lettera mi è stata favorita dal sig. Lorenzo Pregliasco di Torino cui esprimo la più sentita gratitudine.

² A. Codignola, *Op. cit.*, p. 251.

³ Cfr. Z. Vyborny, *Paganini und Beethoven*, in « Die Musikforschung », '60, n. 3.

Genova 5. 9bre 1827

« Amico

Al seguito della gratissima [sic] vostra del 30. scaduto 8bre ho fatto le opportune diligenze a Torino onde mi siano rimesse le lettere del Sigr. Barbaja le quali attendo.

Avendo ottenuto di dare un'Accad.a nel Teatro di Corte la quale avrà luogo il prossimo venerdì non partirò così presto da questo luogo.

Appunto per una tale Accademia m'interesserebbe di avere la mia decorazione di Cavaliere confertami [sic] di S.S. la quale unitamente al diploma trovasi nel medesimo mio Baule in consegna al Padrone dell'Albergo degli Angeli, e per tanto mi fo' ardito d'incaricare la vostra amicizia di estrarre dal predetto mio baule di cui vi trasmetto la chiave la predetta decorazione che trovasi in un piccolo scatolino, e nell'istesso tempo rimettermela colla Patente che troverete alla parte destra.

Confido sulla vostra diligenza, ed amicizia, e con vero attaccamento, e con stima mi confermo Vostro Aff.o Amico

Nicolò Paganini »

P.S. Conserverete la chiave per il mio ritorno in Milano.

All'Ornatissimo Signore
Il Sig.r Giovanni Ricordi
Negoziante di Musica di contro il
R. Teatro della Scala di Milano¹

« Sua Eminenza il Cardinal Segretario di Stato, uomo di 84 anni, avendo inteso il mio violino in un'Accademia che diedi in casa del Marchese Giuseppe Origo, confessò di non avere in vita sua passato una tanto deliziosa serata; è disposto di farmi tenere una decorazione da Sua Santità; fu sorpreso dalla chiacchera ch'io abbia imparato a suonare nelle catene. Or dunque, tu mi devi favorire coll'abilitare S.E. il nostro Sig. Governatore, a farmi un certificato che smentisca suddetta invenzione, e constati la mia nascita civile ed onorata, affinché ne ottenga il tutto. E' vero che una tale decorazione non è poi gran cosa; ma fuori d'Italia è molto accreditata ».

Così scriveva Paganini all'amico Geremi, da Roma, il 27 marzo 1825². Ma, soltanto due anni dopo, il 3 aprile 1827, il pontefice Leone XII lo nominava cavaliere dell'« ordine equestre dello Speron d'Oro ». Abbiamo visto come Paganini considerasse con un certo scetticismo questa decorazione, ma sta di fatto che non tralasciò di fregiarsene in conspetto dei suoi concittadini, nel festoso concerto genovese di addio.

¹ Anche per la fotocopia di questa lettera sono in debito verso il sig. Pregliasco. Per quanto questa e la successiva lettera del 14 novembre siano state pubblicate in facsimile sulla « Gazzetta Musicale di Milano » del 1852 (n. 1), esse sono praticamente sconosciute. Il Codignola (*Op. cit.*) non le riporta.

² A. Codignola, *Op. cit.*, p. 233.

Genova 14. 9bre 1827

« A.C.

Accuso la ricevuta della Cassetina, e vi ringrazio della diligenza usata.

Lunedì parto colla Diligenza per Milano già fissata, e sarò costì martedì a pranzo. Frattanto devo pregarvi di fissarmi il teatro della Scala per le sere del 23, e del 30. Non hò ricevute le lettere di Torino del Sigr. Barbaja, abbenchè richieste a quel Direttore di posta, ma spero di trovare delle condiscendenze delle quali fortemente mi lusingo mercè benanco i vostri buoni uffici, e la gentilezza del Sigr. Villa a cui vi prego presentarle le mie brame.

Vado ad interessare il Sigr. Maggior Fontana affinché anch'egli contribuisca ad un'applausibile composizione. Conservatemi la vostra amicizia, e credetemi per sempre Vostro Aff.o Amico

Nicolò Paganini »

All'Ornatissimo Signore
Il Sigr. Giovanni Ricordi
Negoziante di Musica di contro il
R. Teatro alla Scala di
Milano¹.

Paganini non ebbe questa volta fortuna con i concerti di Milano. Niente « condiscendenze », ad onta dei buoni uffici del Ricordi e del vecchio amico Galeazzo Fontana Pino, poichè « li Signori Impresarj del R. Teatro Alla Scala » — come scriverà a Geremi il 30 novembre² — si erano rimangiati la promessa di concedergli l'uso del teatro a fine mese (gli accenni al Barbaja, contenuti nelle due lettere a Giovanni Ricordi, si riferiscono alle trattative in corso, già trasparentone le difficoltà). Donde la necessità di spostare le date cui si fa cenno nella lettera del 14 novembre, al 3, 5 e 16 del mese di dicembre. Ma, dopo il primo concerto, le successive serate dovettero ancora subire un rinvio, a causa di una « malattia al dito pollice della mano sinistra che minacciava una piaga »³. Fu soltanto dopo due concerti a Torino che Paganini fece ritorno a Milano per darvi un concerto di beneficenza al fine di « soccorrere i miei cari milanesi »⁴. Le gazzette torinesi e milanesi facevano a gara nel tributar lodi al Virtuoso, tanto che stonava alquanto il linguaggio di una corrispondenza alla « Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung » (n. 9, 1828) in cui si diceva che « l'eterna mania di esibirsi nei cosiddetti *tours de force*, aveva reso più ruvido il suono del suo violino » e che egli « nel cantabile viene superato dalla massima parte degli altri concertisti ».

Vedi nota 14.

¹ A. Codignola, *Op. cit.*, p. 251.

² Id., *ibid.*, p. 256.

³ Id., *ibid.*, p. 257.

(Berlino, circa 6 marzo 1829)

« Passa per costà il giovane Sigr. Ciandelli riputatissimo Violoncellista di Napoli, e mio allievo. Desidero che si faccia, e mi faccia onore producendosi in un concerto. Pregho l'ottimo Ricordi ad essergli utile perchè non perda tempo e tutto sia ben regolato. Mi è caro non tanto per l'ingegno quanto per le qualità del suo cuore. Non potrei raccomandarlo abbastanza colle parole, ma diriggendolo ad uno che tanto ama ed apprezza i veri artisti sò che si raccomanderà molto meglio. Io sto abbastanza bene e sono con sincera benevolenza... »¹.

« Le giuro che dico il vero e La autorizzo a riferirlo esplicitamente nella mia biografia » — affermava Paganini al suo biografo di Praga, prof. Julius Max Schottky², quando questi gli chiese delle informazioni sul suo cosiddetto « segreto », aggiungendo: « Soltanto un'unica persona che ora ha 24 anni, il Sig. Gaetano Ciandelli di Napoli, è al corrente del mio segreto. Egli da tempo suonava il violoncello ma in modo molto mediocre, non eccellendo affatto, tanto da non riscuotere alcuna considerazione, e a ragione. Interessandomi quel giovane e volendo favorirlo, lo misi al corrente della mia scoperta che agì su di lui in modo così vantaggioso che, nel giro di tre giorni, egli era diventato tutt'altro uomo, tanto da far gridare al miracolo per così improvvisa metamorfosi nella sua maniera di suonare. Mentre prima raschiava in modo da offendere le orecchie e tirava l'archetto come un principiante, il suo suono s'era fatto puro, pieno e dolce, poichè egli era diventato padrone dell'arco, provocando sull'uditorio stupefatto una profonda impressione ».

Con questo Ciandelli, di cui sappiamo che, nato a Napoli ai primi dell'Ottocento, e morto il 12 agosto 1865, era stato discepolo del Fenzi a S. Pietro a Majella, ove divenne a sua volta professore, contando fra i suoi discepoli il Forino padre, il Labocetta, Gaetano Braga e Gennaro Giarritiello che gli succedette nella cattedra³, Paganini aveva fatto conoscenza a Napoli nel 1819.

Il Fétis racconta che il Ciandelli s'era preso cura di Paganini ammalato, quando il padron di casa l'aveva messo per istrada, nel timore che fosse affetto da colera. Vera o falsa che sia l'affermazione del Fétis, contrastante con la precisa nozione che il colera non comparve in Italia prima del 1835, è un fatto che Paganini s'era così affezionato al Ciandelli da fare per lui quanto mai fece per altri. Nel *Registro di lettere 1829*, che da poco è pervenuto in possesso della Library of Congress di Washington, si trovano minute di misive comprovanti come Paganini si fosse tenacemente adoperato per raccomandare nel modo più lusinghiero il suo discepolo a in-

¹ La minuta è contenuta nel *Registro di lettere 1829* (Library of Congress, Washington). Lo stesso testo con piccole varianti stilistiche è già stato riportato da A. Jarosy, *Nouvelle théorie du doigté*, Parigi, 1924, p. 17.

² J. M. Schottky, *Paganinis Leben und Treiben...*, Praga, 1830, p. 281.

³ C. Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 1° e app. (Sonzogno, Milano, 1926-1938). Cfr. anche L. Forino, *Il violoncello...*, Milano, 1905.

fluente personaggi di varie città. Pare tuttavia che, ad onta delle raccomandazioni, il giro di concerti del Ciandelli sia stato praticamente un insuccesso, pur cercando invano il Virtuoso di inculcare qualche consiglio pratico nella testa del suo pavido amico. Così infatti gli scriveva da Varsavia il 27 maggio 1829:

« Io ho fatto e farò quanto mi sarà possibile per voi. Non dovete però credere che basti se non vi ajutate! La mala fortuna tali uni se la creano senza volere, ed è dato a pochissimi di vincerla colla costanza; ed affidarsi a Dio senza fare di più è cosa pericolosa, perchè Dio ci vuole industriosi! Convien dunque nel nostro mestiere ad un principiante mostrarsi attivissimo e disinvolto, procurarsi raccomandazioni in tempo, salir molte scale, ed ove occorra, quando si possa senza viltà, inghiottir qualche cosa; convien prendere gl'inciampi, e scandagliar destramente per evitare le trappole di tanti galant'uomini coi quali si è sempre a contatto. In due parole non basta saper suonare, ma bisogna sapersi produrre nel mondo, che è quanto a dir saper vivere! »¹

Aurei consigli e sagge massime, come si vede, valevoli per tutti i tempi e tutte le imprese umane, quali solo un uomo ed un artista smaliziato ed ultrasperimentato come Paganini era in grado di elargire!

Non molto numerosi certo i documenti che ci sono stati conservati sui rapporti tra Paganini e Giovanni Ricordi. Le lettere qui riprodotte confermano tuttavia che questi rapporti avevano il carattere di una vera amicizia e che espressioni come « amico » o « amico carissimo » non erano vuote frasi. « L'ottimo » Ricordi viene posto in simpatica luce da questo pur così limitato carteggio, tanto da collocarsi degnamente nel novero dei veri amici del Virtuoso. Tra le tante sue benemeritezze come editore di musica, non ultima è certo quella di aver reso accessibile ai violinisti di ogni generazione, con i *24 Capricci*, un'opera che fa epoca. E' un gesto questo che conferisce lapidaria sostanza all'amicizia tra i due uomini e che assicura al nome di Giovanni Ricordi un posto d'onore negli studi paganiniani.

Oggi, a più di un secolo di distanza, i rapporti tra Paganini e il suo editore assumono un significato nuovo, di attualità. Ci richiamano alla memoria un pesante debito che da tempo attende la sua soluzione. La maggior parte dell'opera paganiniana giace ancor manoscritta e negletta, non sempre facilmente accessibile. A quasi centocinquanta anni dalla morte, potrà finalmente trovare Paganini un editore altrettanto illuminato che sappia riscattare così grave torto, seguendo l'esempio di Giovanni Ricordi?

(Trad. di Pietro Berri)

ZDENEK VYBORNÝ

¹ Anche la minuta di questa missiva trovasi nel *Registro di lettere 1829*. Nel *Paganini* di J. Kapp (Berlino, 1922, p. 41) ne è riportata una libera traduzione in tedesco che, in altrettanto libera traduzione italiana, non essendo ancora venuto a conoscenza dell'originale, ho riprodotto in « La Scala », ottobre 1926, n. 155 (*Paganini sconosciuto: lettere dall'Italia*).

Il baritono, il mezzocarattere e l'«haute-contre»

Il tenore nell'opera del Seicento e Settecento

Il tenore rappresenta la voce acuta maschile, in contrapposizione al baritono e al basso, voci gravi. Questa, tuttavia, è una collocazione sancita in modo esplicito soltanto dall'operistica romantica.

E' impossibile indicare con precisione quali fossero le reali caratteristiche della voce di tenore nel sec. XVII e in buona parte del sec. XVIII, e su quale estensione e tessitura gravitasse. Per esempio, si è creduto di poter stabilire che Giulio Caccini, Francesco Rasi, Giuseppino Cenci — per citare alcuni tra i più noti vocalisti della fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento — potessero cantare da basso e da tenore; ma è da tenere presente che il termine di basso assorbiva allora anche quello di baritono, la cui corda non godeva ancora di diritto d'asilo nella pratica teatrale. Certamente, poi, molti degli antichi tenori corrispondevano, all'incirca, agli attuali baritoni; ma è logico pensare che esistessero anche tenori di voce chiara. Quanto all'estensione, si ritiene ch'essa fosse molto limitata in quello che, impropriamente, noi chiamiamo registro di petto; ma la gamma dei toni tenorili era ampliata dall'uso di emettere gli acuti in falsetto, che sicuramente rientrava, già allora, nella prassi normale. A maggior ragione, perchè l'impiego del registro di falsetto o di testa era stato accuratamente studiato dagli esecutori di musica sacra allorchè, prima ancora dei falsetti naturali (o castrati) s'era fatto ricorso, per sostituire le voci femminili o i bambini, ai cosiddetti falsetti artificiali.

Ciò che si può senz'altro affermare è che, nel periodo delle origini del melodramma, il tenore si trovò in una posizione di gran lunga inferiore a quella di privilegio conferitagli dal romanticismo, mentre anche il teatro musicale settecentesco — fatta eccezione per l'opera francese — lo pospose decisamente ai castrati e alle voci femminili, relegandolo, nel melodramma serio, fra le parti di carattere: confidente, padre, tiranno ovvero rivale dell'evirato (che solitamente incarnava un personaggio eroicizzante) e persino mostro mitologico (Minosse nell'*Arianna e Teseo* di Girolamo Abos).

Ma la concezione del tenore caratterista era stata preceduta da quella del tenore impiegato come buffo nell'opera giocosa ovvero come parte comica nell'opera seria. Così, in diverse partiture della scuola veneziana del Seicento, il tenore compare nel ruolo di servo sciocco o intrigante; e, per di più, il gusto tutto barocco del « travesti » e delle voci svincolate dai loro specifici caratteri sessuali lo presentò abbastanza spesso in vesti femminili, con l'incarico di configurare figure di vecchie querule e ridicole. Quest'uso, nella se-

conda metà del Seicento, si trasferì dall'opera veneziana alla napoletana e Alessandro Scarlatti vi ricorse sovente, così come vi ricorse Francesco Provenzale. Successivamente non restò traccia del tenore comico in « travesti » e, quasi contemporaneamente, il ruolo di servo sciocco passò, nel melodramma giocoso italiano, al basso comico. Viceversa, l'*opéra-comique* presentò abbastanza spesso i tenori comici nelle vesti di valletti o domestici più o meno storditi (fino al Franz del IV atto dei *Racconti di Offenbach*) oppure sotto l'aspetto, in qualche modo analogo, del contadino pauroso e melenso, a volte introdotto anche nell'opera seria (*Rambaldo del Roberto il diavolo* di Meyerbeer).

A differenza di quella seria, l'opera comica italiana del Settecento fu costretta, dopo i primi decenni del secolo, ad avvalersi del tenore non più come caratterista e buffo, ma come vero e proprio amoroso. Ciò dipese dal carattere fondamentalmente realistico del nostro operismo giocoso, in contrapposizione all'astrattezza del melodramma storico-mitologico. Altre ragioni possono tuttavia spiegare questa evoluzione, prima fra tutte la considerazione che i grandi virtuosi (e quindi, in maniera precipua, i castrati) sdegnavano l'opera comica o, se costretti ad affrontarla, ambivano — mi riferisco sempre a castrati — alla parte di « primadonna buffa », assai più impegnativa e brillante.

E' evidente, d'altronde, che il tradizionale triangolo su cui s'imperniava l'opera giocosa del Settecento (il vecchio padre o il vecchio tutore sospettoso e gabbato; la figlia graziosa e vivace; e, finalmente, il giovane e ardente pretendente) riservava di solito ai due primi personaggi — basso comico e primadonna buffa — parti più ampie ed elaborate; di modo che il tenore, sebbene elevato al rango di amoroso, era pur sempre ad essi subordinato.

Ciononostante, la cellula primigenia della voce di tenore sospirata e languida, che doveva, nell'Ottocento, esercitare sul pubblico un fascino irresistibile, è senz'altro da ravvisare nell'amoroso dell'opera comica. Che poteva essere il Rinaldo del *Filosofo di campagna* di Galuppi come l'Ascanio di *Lo frate 'namorato* di Pergolesi, il contino Belfiore della *Finta giardiniera* di Anfossi come il marchese della Conchiglia della *Buona figliola* di Piccinni come l'Ippolito, l'Almaviva e il Lindoro rispettivamente del *Socrate immaginario*, del *Barbiere* e della *Nina* di Paisiello; ma, in realtà, il prototipo è per noi il Paolino del *Matrimonio segreto*, che siamo assuefatti a veder configurato da voci tenorili di limitato volume, zuccherose, chiare di colorito, agili, pieghevoli.

Senonchè, sarebbe erroneo pensare che l'amoroso dell'opera comica settecentesca s'esprimesse invariabilmente — come accade nelle odierne riesumazioni — per bocca di cantanti rispondenti al nostro concetto di tenore di grazia. Giacchè anche l'amoroso del melodramma buffo poteva avere il timbro scuro e l'ampio volume dei tenori dell'opera seria; e se non altro ciò accadeva agli inizi della sua carriera, prima che egli riuscisse ad ascendere al melodramma coturnato.

Va da sé che l'amoroso d'opera comica doveva avere in ogni caso, anche se tendeva alle inflessioni baritonali, voce pieghevole, morbida, agile; ma nemmeno questo lo differenziava dal tenore serio, al quale erano richiesti gli identici requisiti di duttilità, vocalizzazione e acrobatismo e la stessa capacità di servirsi del falsettone dal la bemolle o dal la naturale acuto in poi.

La riprova che il tenore d'opera comica aveva sovente un timbro baritonale è data dalla circostanza che alcuni fra i più celebrati esponenti settecenteschi della categoria — il Caribaldi, il Bussani, il Mandini — poterono, ad un certo punto della loro carriera, passare alle parti di basso comico (si tenga sempre presente che basso significava, allora, anche baritono); e il Mandini, d'altronde, che soleva alternarsi nei due registri, non fu altri che il primo interprete di Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, così come il Bussani doveva essere il primo don Alfonso in *Così fan tutte*. Analogamente, cantava da basso e da tenore Joseph Meissner, un altro primo interprete mozartiano: Fracassa della *Finta semplice*.

Ancora a proposito dell'amoroso nell'operistica giocosa italiana o italianizzata, va ricordato che, dopo i primi decenni del Settecento, e fino all'inizio dell'Ottocento, lo si designò più frequentemente come « mezzo carattere » che come tenore. Non sono in grado di indicare con esattezza l'origine del termine, ma è plausibile pensare che fosse un'abbreviazione per: « buffo di mezzo carattere », in contrapposizione al « buffo caricato », che era il basso comico.

Quanto al tenore dell'opera seria, ho già accennato che, generalmente, incarnava parti di caratterista. Ciò non significa che, spesso, queste parti non fossero importanti o che il tenore contasse poco più d'un comprimario. Al contrario, vi furono anche tenori di gran fama — sebbene in numero assai minore rispetto ai castrati e alle primedonne — e tra i primissimi vanno ricordati Antonio Borosini, interprete di Steffani, Pollaiolo, Caldara, e il Buzzolesi, interprete di Lotti.

All'inizio del Settecento si affermano Francesco Borosini (in opere di Lotti, Francesco Gasperini, Ariosti, Vinci e in alcune delle prime esecuzioni di Händel a Londra) Carlo Scalzi e, soprattutto Carlo Paita e Antonio Pasi, il primo dei quali fu un cantante patetico, rinomatissimo negli adagi, mentre l'altro, pur emergendo nel canto spianato, vantava un'eccezionale agilità.

Tra il 1720 e il 1740, i tenori più in vista furono Domenico Annibali e Luigi Antinori (entrambi cantarono molte opere di Händel, Hasse, Orlandini, Porta) mentre Annibale Pio Fabri e Gaetano Borghi furono tra i migliori esecutori di Alessandro Scarlatti — verso la metà del secolo, infine, si ebbero tenori ai quali l'abilità e gli eccezionali mezzi attribuirono una fama quasi pari a quella dei più reputati cantanti evirati. Così Angelo Amorevoli (voce potente, ma agilissima, insuperabile nella *Didone* di Vinci e in varie opere di Hasse, Araja, Leo, Galuppi); Gregorio Babbi, di cui il Presidente de Brosses scrisse che era l'unico tenore da lui udito in Italia che possedesse un registro acuto paragonabile a quello del francese Jélyotte (il che si-

GIOVANNI SIMONE MAYR



Ritratto del pittore Diotti
(Bergamo, Museo donizettiano)



Ritratto del pittore Scuri
(Bergamo, Museo donizettiano)
(Foto Lucchetti - Bergamo)

che tinta romantica, quale sarà quello dell'ultimo ventennio del Settecento, il tenore contrapporrà decisamente, all'ineguagliabile virtuosismo strumentalistico dei castrati, non già le analoghe prodezze di qualche divo, ma le maggiori possibilità espressive insite nel carattere della sua voce.

Ed è ciò che puntualmente avviene con Adamo Bianchi, Domenico Mombelli, Domenico Ronconi e, in modo particolarissimo con Matteo Babini e Giacomo David; il primo non molto dotato vocalmente, ma fraseggiatore eloquentissimo e malinconico e tenero interprete di Anfossi, Mayr e, soprattutto, Paisiello; l'altro fenomeno vocale autentico, per potenza e flessibilità, ma anche per vigore di fraseggio e intensità d'accento. Con lui, torna in auge — applicato a Paisiello, a Cimarosa, a Mayr, a Zingarelli, a Bertoni, a Sarti — lo stile che, a suo tempo, era stato addirittura mitizzato dagli evirati Bernacchi, Farinello, Carestini: l'«aria di forza», imperniata sulle agilità e sulle cadenze affrontate di slancio, a voce piena. Giacomo David — di cui si sa con certezza che il timbro era baritonaleggiante — e al quale Pietro Carlo Guglielmi riservò il prestigioso personaggio del protagonista nell'*Alessandro nelle Indie* — sarà uno dei modelli al quale insistentemente si rifaranno i tenori del primo ventennio dell'Ottocento.

Altro fatto tipico della fine del Settecento è la maggiore popolarità del mezzo carattere. Gli Alberghi, i Baglioni, i Benelli, i Mandini, i Mengozzi, i Viganoni sono ricercati, anche all'estero, quasi come i loro colleghi del melodramma serio; e la ragione è che il successo del genere «larmoyant» tende a mutare il tenore d'opera comica in un cantante elegiaco e gli conferisce un'intensità d'espressione sconosciuta ai mezzo carattere delle generazioni precedenti.

Nell'opera seria francese del Seicento, il tenore, non dovendo competere con i castrati, assume subito una posizione di rilievo. Ma un'altra circostanza accentua la differenza tra il tenore francese e quello italiano ed è la diversità di timbro e di estensione. Dumény, Boutelon, Cochereau, Muraire, che si avvicendarono dal 1677 al primo quindicennio del Settecento all'Académie Royal de Musique, sono tutti classificati come *haute-contre* e *haute-taille* (cioè voce chiara ed estesa), mentre i loro colleghi italiani corrispondono al *taille* (tenore meno esteso e meno chiaro dell'*haute-contre*) e, più spesso, al *basse-taille*, cioè una sorta di tenore baritonale o di baritono lirico. La dinastia degli *haute-contre* prosegue con Denis Francois Tribou, che emerse come declamatore, anzi fu uno dei primi maestri dell'enfatico stile *grand cothurne* tipico del melodramma mitologico francese. Ad onta di ciò, emerse anche nel genere comico; ed ebbe occasione di esibirsi in lavori giocosi proprio all'Académie, che fino alla metà del Settecento allestì spesso opere di tale tipo.

Ma fu soprattutto il suo successore, Pierre Jélyotte, a creare il mito dell'*haute-contre*, con caratteri che anticipano decisamente il culto del tenore romantico e il fanatismo del pubblico, specie femminile,

per le voci chiare, duttili, argentine, squillanti. A questo tipo di voce, Jélyotte prestò una nobiltà di stile e una fluidità di fraseggio che si ricollegavano alla scuola italiana. Secondo Fétis, Jélyotte aveva, dei cantanti italiani, anche il difetto di sovraccaricare di ornamenti le arie, ma si tratta d'una affermazione contrastata da altri.

All'*haute-contre*, Lulli, Campra, Rameau e i loro contemporanei tendono a riservare le parti di eroe e amoroso che il melodramma italiano serio attribuiva, solitamente, agli evirati: Teseo, Perseo, Achille, Castore, Ippolito, Dardano, Rolando, Rinaldo. Tuttavia, nemmeno l'opera francese andò del tutto indenne da taluni vezzi del gusto barocco. Mancò, ad esempio, una differenziazione assoluta fra *haute-contre* e *basse-taille*. Chassé, il miglior *basse-taille* del primo trentennio del Settecento, comparve non di rado in parti di amoroso; e gli accadde anche di incarnare personaggi che, di solito, rientravano nel repertorio di Tribou e di Jélyotte, come, ad esempio, Phaéton nell'opera omonima di Lulli.

Inoltre, in *Les Augustales* di Rebel e Francoeur si vede l'*haute-contre* in maestosi paramenti sacerdotali; ma, ciò che è più significativo, si ebbero anche casi di *haute-contre* in « travesti », come nella *Platée* di Rameau, in cui la ninfa protagonista fu impersonata dal tenore La Tour. A questo proposito aggiungo che si ha notizia anche di un *basse-taille*, il Curvillier, specializzato in ruoli di vecchia.

L'era di Monsigny, Berton, Philidor, Grétry, Gossec e quindi il periodo di Gluck e Piccinni, vedono primeggiare Legros, Lays e Lainez, il secondo dei quali gravitava su tessiture ambigue di tenore baritonale. I personaggi che questi tre cantanti incarnarono furono di preferenza eroi e semidei e, sotto tale profilo, nulla cambiò, rispetto alla 1^a metà del secolo. Mutò, invece, con l'avvento di Gluck, lo stile. I moduli belcantistici di Jélyotte furono soppiantati dall'espressione drammatica, poi degenerata nella cosiddetta *école du cri*. E' da notare, comunque, che il Gluck delle opere riformate predilesse la voce tenorile alla quale riservò parti come Admeto ed Evandro (*Alceste*), Achille (*Ifigenia in Aulide*), Rinaldo (*Armida*), Narciso (*Eco e Narciso*). Inoltre Gluck, nel 1774, adattò alla voce di Le Gros la parte di Orfeo, originariamente per contraltista. In genere, la tessitura del tenore gluckiano corrisponde a quella d'un tenore di forza « centrale » e, quindi, di stampo quasi baritonaleggiante.

Quanto all'*opéra-comique*, la sua origine di *comédie mêlée d'ariettes* fa sì che, in un primo tempo, i cantanti abbiano una spiccata personalità scenica, ma limitate capacità vocali. Tra i tenori, che sono quasi sempre impiegati come amorosi, il primo a mettersi in mostra è, intorno al 1750, Cailleau, che si distingue nel repertorio di Monsigny e Grétry e sfoggia una grande estensione, potendo praticamente cantare da *taille* e da *basse taille*. Nello stesso repertorio emerge il suo successore Clairval; quindi subentra Michu, ma nel frattempo l'*opéra-comique* ha espresso un altro tipo di tenore, il *Trial*. Antoine Trial, che aveva esordito alla Comédie Italienne nel 1764, non potendo brillare, per le limitazioni vocali, nelle parti di amoroso, si era specializzato in personaggi buffi, specie figure di con-

tadini ingenui e di domestici fannulloni. Fu dunque un vero e proprio tenore comico — in qualche modo collegato alla tradizione seicentesca italiana — quello al quale il suo esempio diede vita. Tra le parti più tipiche di tenore *Trial* sono da ricordare: Bertrand (*Le Déserteur* di Monsigny), Aly (*Zemire et Azor* di Grétry), Thomas (*Alexis et Justine* di Dezède), Domingo (*Paul et Virginie* di Kreutzer). Un ultimo aspetto del tenore quale fu concepito nel Settecento è dato dalla versione mozartiana, che è poi, per molti aspetti, la più contigua alla figurazione moderna. Prescindendo dalle prime opere, in cui Mozart si attenne alle tradizioni italiane, è chiaro che Tamino, Ottavio, Belmonte, Biondello, Ferrando, oltre ad avere i tipici tratti dell'amoroso, si esprimono — e questo è il punto essenziale — in una tessitura che differenzia completamente il tenore dal baritono. Avvenne così che alcuni grandi tenori baritonaleggianti di scuola italiana venuti alla ribalta fra la fine del Settecento e il primo Ottocento (Tacchinardi, Bonoldi, Manoel Garcia padre) preferirono, dovendo accostarsi all'operistica mozartiana, incarnare Don Giovanni o, addirittura, Almaviva.

RODOLFO CHELETTI

Profilo di Giovanni Simone Mayr

Ricorre quest'anno il bicentenario della nascita di Giovanni Simone Mayr, noto soprattutto per essere stato il maestro di Gaetano Donizetti e di Bartolomeo Merelli, ma praticamente sconosciuto come musicista e scrittore di cose musicali.

Il fatto che la città di Bergamo si appresti a celebrare, sembra con larghi mezzi, l'avvenimento, rappresenta un'ottima occasione, — e speriamo non ci si limiti alle celebrazioni ufficiali — per aprire un discorso capace di dar inizio ad uno studio approfondito dell'Ottocento musicale italiano che, organicamente non è mai stato fatto. Negli ultimi anni l'attività di riesumazione di musiche settecentesche, ha bloccato la conoscenza del melodramma ottocentesco a quei pochi nomi che ne rappresentano gli apici, ma che non ci possono sufficientemente indicare quale fu realmente il linguaggio comune del secolo, linguaggio che è indispensabile conoscere a fondo per chiarire gli antefatti che prepararono il terreno per lo sviluppo dei massimi musicisti.

L'Ottocento italiano, (e in esso va inquadrato il Mayr nato a Mendorf in Baviera, ma attivo a Venezia e soprattutto a Bergamo), lo si è sempre considerato, per dirla con Malipiero, affetto dal « mal di melodramma » e in realtà ne fece un consumo che, ai nostri giorni, sembra sbalorditivo.

E' ovvio che in codesta produzione dominasse una maniera, un comune denominatore prodotto dal buon mestiere che molti compositori non riuscivano a superare (ma questo accade in ogni epoca), è però anche evidente che non si può fare coscientemente la storia basando il giudizio su opere che di questa maniera rappresentano le soluzioni illustri.

E' quindi necessario puntualizzare la ricerca su quegli autori che costituirono o soluzioni di transizione (e tale è il caso del Mayr) o produssero lavori che permettono di comprendere maggiormente l'affermarsi delle forme e il loro consolidamento, in modo tale da consentire al musicista più dotato la parola conclusiva.

La produzione teatrale del Mayr (ma non è affatto secondaria la sua attività come compositore di musica sacra, sinfonica e da camera) si articola in una settantina di opere che videro la luce dal 1794 (*Saffo* alla Fenice di Venezia) in poi con notevole successo, successo che incominciò a scemare con l'avvento di Rossini e, segnatamente, con il *Tancredi* rappresentato nel 1813, proprio l'anno in cui il Mayr, sulle scene del teatro S. Agostino di Genova faceva rappresentare uno dei suoi lavori più significativi: *La Rosa bianca e la rosa rossa*.

Salta subito agli occhi la posizione cronologica del musicista fra Cimarosa (che muore nel 1801) e Rossini. Tale posizione è confermata dall'esame delle opere, nelle quali egli appare per un certo periodo un valente epigono del Cimarosa e, in seguito, un predecessore del Rossini autore di opere serie; senza dimenticare che ebbe presente la grande lezione cherubiniana.

Mayr fu artista di vasti interessi e di indubbia cultura, come testimoniano i suoi scritti di argomento musicale (dei quali si sta curando la pubblicazione). I contatti con il sinfonismo tedesco (conobbe personalmente Haydn) furono proficui, e lo testimonia la cura con la quale redige le partiture e le sinfonie dalle opere, sempre di notevole importanza e bellezza. Non bisogna infine dimenticare l'influsso che egli ebbe sul suo più grande allievo Donizetti del quale non fu solo maestro di scuola, ma praticamente il consigliere: la sua parola è spesso rintracciabile nelle opere di Donizetti.

L'incostanza stilistica della produzione mayriana è una prova in più della funzione che ebbe questo artista nel collegare l'opera cimarosiana, che già si staccava dagli stilemi napoletani soprattutto con personaggi psicologicamente più approfonditi, con il melodramma ottocentesco che acquisiva dalla poetica romantica una nuova dimensione dell'uomo, pensato anche sulla scena non più come cantante cui si dovevano affidare delle belle arie, ma come protagonista di una vicenda che sul suo spirito si rifletteva o come simbolo di un ideale.

Tra le opere del Mayr ce n'è un gruppo, quasi tutte in un atto, che riprendono gli stilemi dell'ultimo Settecento (da Paisiello per intenderci) e li realizzano sempre su un ottimo livello artistico. Tali sono, ad esempio, *Il Carretto del venditore di aceto* e *Che originali!*

Ve n'è poi una che costituisce una cattivante eccezione. E' l'opera *L'Amor coniugale* composta su un libretto simile a quello del *Fidelio* beethoveniano del quale è coeva (fu rappresentata nel 1805 al Teatro Comunale di Padova) ma mantenuta nel tono dell'idillio. Vi si incontrano due stupende arie di Zeliska e Amorveno (i personaggi che occupano i ruoli di Leonora e Florestano nell'opera di Beethoven) e strutture musicali che ricordano *La Cenerentola* rossiniana.

A questo gruppo possiamo ancora accostare una serie di opere piuttosto amorphe quali *Adelasia e Aleramo*, *Alonso e Cora* e anche la *Ginevra di Scozia*, celebratissima al suo tempo, ricca di belle pagine, ma, nell'insieme, piuttosto disuguale e con zone grigie e prive di interesse.

Infine crediamo che, per un primo accostamento all'opera del Mayr, volendo scegliere il meglio, ci si debba orientare su partiture quali la *Lodoiska* (Venezia, Teatro La Fenice 1790), la *Medea* (Napoli, Teatro S. Carlo 1813); *La Rosa bianca e la rosa rossa* (Genova, Teatro S. Agostino 1813) e la *Fedra* (Milano, Teatro alla Scala 1821). Qui è più che mai evidente l'intenzione di una costruzione psicologica del personaggio, quali saranno la neoclassica *Norma*, la meditatissima *Elisabetta d'Inghilterra* di Rossini, e via via fino a personaggi quali

l'Amelia del *Ballo in maschera* verdiano che rappresenta forse lo stadio più alto dell'indagine introspettiva realizzata dal melodramma nel secolo scorso.

Siamo partiti da Paisiello e siamo giunti a Verdi, abbiamo tracciato le grandi linee di un cammino del quale conosciamo solo gli aspetti più importanti. L'opera del musicista bavarese è perciò indispensabile per aprire un discorso valido sul melodramma italiano dell'Ottocento in generale e, in particolare, sulla relativamente lunga formazione dell'arte donizettiana che in Mayr trova radici più profonde di quello che si potrebbe a prima vista pensare. L'elemento tematico che conclude la sinfonia del *Don Pasquale* e che troviamo ampiamente sviluppato nella sinfonia de *La Rosa bianca e la rosa rossa* non è una citazione casuale, ma una indicazione che può condurre a interessanti conclusioni.

GIAMPIERO TINTORI

Spunti e appunti

Beethoven e Schiller cantori della pace

In un'intervista, concessa al termine dell'altra estate in Asisi a Pier Francesco Listri per la fiorentina Nazione, quel dolce, paterno, piccolo uomo che è il grande Pablo Casals, raccontava che « al segretario generale delle Nazioni Unite Dag Hammarskjöld, poco prima che perisse tragicamente, aveva chiesto che in un giorno dell'anno, in ogni teatro del mondo e attraverso le stazioni radio e televisive di tutte le nazioni, fosse contemporaneamente eseguita, alla medesima ora, la Nona Sinfonia di Beethoven, con il tripudio finale e l'Inno alla Gioia. Quel consesso internazionale, che tiene in mano le sorti della pace e della guerra, era l'unico che poteva organizzare una cosa del genere. Ma Hammarskjöld perì. Oggi Casals dice che, appena possibile, rinnoverà la sua proposta. » (La Nazione, 22 settembre 1962).

Senza dubbio Casals ha ragione ripromettendosi un effetto sensibile sulla pace dei popoli da questa specie di magico rito, che dovrebbe avvolgere come in una rete il mondo allo scoccare di una determinata ora annuale.

Ciò tuttavia presuppone che, per ogni volta, il senso del te-

sto che Beethoven amplificò nel tripudio sonoro, l'Inno alla Gioia di Federico Schiller, sia ben chiaro a tutte le genti.

Ciò che non è intanto il caso in Italia, ove il grande coro sicuramente non produce in quasi nessun ascoltatore un senso preciso all'infuori della trionfale bellezza corale di un gioioso canto sinfonico.

Non sappiamo in quali circostanze, certo entusiastiche, Schiller compose il suo celebre inno: che certamente sorse all'inizio del secondo periodo creativo della sua vita, e con il senso già desto della necessità della musica: perchè, unica fra le sue liriche, questa, che porta semplicemente il titolo « Alla Gioia », reca tuttavia l'indicazione dell'impiego del Coro per ogni terza strofa delle ventiquattro di cui si compone.

La parola lirica di Schiller, purtroppo sconosciuta nella sua vera realtà agli italiani per la impossibilità, dovuta alla sua stessa straordinaria bellezza, di darne adeguata traduzione, è sempre almeno nelle ballate e nelle composizioni maggiori, carica di una eccezionale musicalità, che fluisce nello splendore delle immagini, a loro volta sature di senso unitario e religioso dell'esistenza, che in nes-

sun poeta si esprime con tanto nitore visivo e auditivo come in Schiller.

Sappiamo tuttavia come sorse, proprio nel senso di un messaggio religioso, l'ultimo canto di Beethoven. Risulta dai suoi appunti che già nel 1818, cioè sei anni prima della grande esecuzione viennese della Nona, egli pensava ad una sinfonia, o comunque ad un tempo sinfonico, che si chiudesse con una levata di voci volte a ringraziare il Signore. Annotava infatti:

« Adagio cantique. Canto religioso in una Sinfonia nelle vecchie tonalità. - Signore Iddio, ti innalziamo laudi - Alleluja - a se stante, oppure come Introduzione in una Fuga. Forse in questo modo caratterizzata l'intera 2ª Sinfonia, dove poi nell'ultimo tempo o già nell'Adagio entreranno le voci. I violini nell'orchestra ecc., verranno decuplicati nell'ultimo tempo. Oppure l'Adagio verrà in qualche modo ripetuto nell'ultimo pezzo, ove contemporaneamente entreranno a scaglioni le voci del Coro - nell'Adagio testo di un mito greco. Cantique Ecclesiastique - nell'Allegro Festa di Bacco. »

In un fascicolo di appunti musicali del 1822 appare già l'inno schilleriano, con l'indicazione Finale e l'intero inizio del tema musicale. Ma già, probabilmente nel 1811, Beethoven aveva annotato un altro tema, sotto il quale aveva aggiunto:

« Freude, schöner Götterfunken, Tochter. Elaborare l'« Overture ». - Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium. Frasi staccate come: Fürsten sind Bettler ecc., non il testo

tutto intero. - Frasi staccate dalla Gioia di Schiller, legate in un tutto. »

E' da notare che le tre parole ultimamente citate appaiono solo nella prima redazione dell'inno schilleriano. Più tardi annuncerà in una lettera (1824) alla Società Filarmonica di Londra di aver messo in musica « l'immortale Inno alla Gioia di Schiller » nella sua sinfonia.

La composizione della Nona Sinfonia si distese fra il 1823 e il 1824: nel febbraio di questo anno essa doveva essere già ultimata in partitura. Beethoven voleva, per ragioni finanziarie, cederla alla Società Filarmonica di Londra: fu poi eseguita per la prima volta, dopo varie e noiose difficoltà organizzative, il 7 maggio 1824 nel Teatro di Corte vicino al Kärntner Tor a Vienna, davanti ad un pubblico delirante, che le decretò un immenso successo: e di lì partì per le repliche in tutta Europa, la prima delle quali fu appunto a Londra il 21 marzo 1825.

Beethoven non utilizzò (come aveva appunto scritto) l'intera ode di Schiller, che conta 96 versi, ma solo una parte di essa, cioè 36 versi, che riordinò a suo modo per conferire alle strofe sonore un crescendo che in Schiller non c'era: nell'originale c'era invece un salire e discendere alterno dell'onda lirica, che aveva le sue creste nel Coro, che, secondo un'immaginazione implicitamente musicale, il poeta aveva prescritto, come abbiamo detto, ad ogni terza strofa.

Beethoven abolì, per così dire, tutta la seconda parte, meno liricamente alta, e prelevò le

strofe più belle della prima, escludendo il secondo coro, trasportando al centro della composizione il quarto, e fondendo in un unico finale celeste, ove le voci salgono verso l'Empireo, il primo ed il terzo coro.

L'Inno si apre, nella musica, con un andamento unisono concitato, come di marcia di un esercito che avanza silenziosamente per l'universo; piano dapprima e solo orchestrale, poi sempre più forte, finché scoppia nelle voci, ove il tema si ripete senza fine. La melodia ha una semplicità primordiale: si svolge tutta sulle prime cinque note della scala diatonica maggiore (re maggiore) di cui definisce ed esaurisce, per così dire, la sostanza musicale, mai forse percorsa e ripercorsa nella storia della musica con tanta rinascenza monotonia: che è la ragione della sua monumentalità.

Le parole dell'Inno sono realmente un giubilo di pacificazione universale nell'amore: e questa è appunto la Gioia. L'Inno avrebbe potuto anche chiamarsi, secondo gli ideali umanitari dell'epoca: Inno alla Fratellanza; o anche, Inno alla Pace universale: ma è levato alla Gioia, perchè appunto l'essenza della fraternità, dell'amore, è gioia.

E' un canto dionisiaco, che vuole significare, nelle sue molteplici variazioni liriche, semplicemente questo: che là dove s'intrecci l'abbraccio universale dell'amicizia e dell'amore, nel senso più etico e puro, è anche la gioia - la perfetta letizia di San Francesco. E solo per questa via la pace non è una noiosa

convivenza di comodo, ma l'esaltante effetto dell'amore, che costituisce l'elisire dell'esistenza di tutte le creature.

Schiller fu un grande idealista. L'idealismo platonico genera lo splendore siderale del suo verso, che ha sempre richiami cosmici, come se le stesse stelle e i mondi lontani e le nebulose cantassero attraverso la voce del Poeta. E questa sideralità è appunto anche nell'Inno beethoveniano.

Nella versione musicale suona, secondo una nostra recentissima traduzione per l'uso della musica, a un di presso nel modo che segue. Le prime parole furono aggiunte dallo stesso Beethoven, che volle significare come nell'Inno sfociasse e si placasse il dramma oceanico apertosi nei precedenti tempi della Sinfonia. La quale quindi ebbe chiaramente per lui (lo rilevava già Riccardo Wagner) il senso di un poema sacro, volto ad esprimere il significato del mondo: aprirsi tumultuoso del dramma cosmico nel primo tempo; universale tristezza dell'esistenza nell'Adagio; sublimazione e decantazione di questa, prima e poi, nella melanconica levità del tema ternario dello Scherzo, circolante senza fine; aprirsi finale, oltre tutte le illusioni del mondo, della visione beatifica dell'Amore, come essenza dell'universo, nel cui paradiso si placa finalmente lo sterminato canto.

« Amici, non questi accenti! — ma più grati lasciatecene intonare — e più sereni! — Gioia, luce degli Dei, — figlia degli Elisi, — ebbri del tuo fuoco entriamo — nei tuoi paradisi!

— Il tuo incanto ricompono —
ciò che moda separò: — l'uomo
all'uomo s'affratella — dove
l'ala tua posò. — Chi la grande
gioia raggiunga — d'essere d'un
amico fiero, — chi una cara
donna giunga — con noi venga
a giubilare. — O una forma an-
che vivente — possa sua sol-
tanto dire! — Ma chi non lo
può l'ardente — lasci a noi no-
stro gioire. — Gioia in tutte le
fontane — stilla ad ogni crea-
tura. — Al richiamo della gioia
— fremente tutta la natura. —
Che a noi diede vini e baci —

e immortale fedeltà; — voluttà
concesse al verme — mentre in
Dio l'angelo sta. — Voi, come i
suoi soli volano — via per i ce-
lesti spazi, — ebbri come eroi
correte — a lei, sol del premio
sazi! — In ginocchio, o milioni!
— Senti, o mondo, il Crèatore?
— Oltre gli astri egli ha i suoi
troni. — Cercalo oltre tutti i
cieli! — Siate uniti, o milioni,
— in un bacio interstellare: —
oltre gli stellanti cieli — deve
un Padre buono stare! »

GIULIO COGNI

Teatri e concerti

« La Celestina » novità di Flavio Testi

Nel corso del XXVI Maggio Musicale Fiorentino è stata presentata il 28 maggio l'opera in 3 atti *La Celestina* di Flavio Testi. Tra i numerosi articoli favorevoli che hanno salutato questa novità, scegliamo per la pubblicazione quelli apparsi sull'*Espresso* e sull'*Europeo* del 9 giugno e sul *Mondo* dell'11 giugno.

In musica, il Genmingibao resta il grande tema d'attualità. I cento fiori della musica moderna, la pluralità delle sue vie e dei suoi indirizzi, in lotta reciproca, necessariamente, ma tutti capaci di validità, tutti passibili di scacco. Nuovo alimento a questi discorsi viene dalla rappresentazione della *Celestina* di Flavio Testi, 39 anni, fiorentino, studi letterari e musicali compiuti a Torino e a Milano, dove ora vive, al Teatro della Pergola per il 26° Maggio Musicale Fiorentino. Assai più che le sue precedenti prove, sinfoniche, corali e anche teatrali, questa grossa fatica operistica lo pone in primo piano in quell'ala destra della musica contemporanea, che vuole continuare a operare entro le leggi della tonalità classica. Ma che, si badi bene, è musica moderna, musica contemporanea.

Perché la principale constatazione positiva intorno a quest'opera è che, pur nella sua consapevole scelta di un linguaggio tradizionale, esula con naturalezza da quei modi pucciniani in ritardo che ancora oggi, tramite Menotti, servono a qualcuno per raccogliere vistosi successi d'epigone. *Celestina* è un'opera tradizionale ma moderna. La solita storia, insomma di Guttuso, più mo-

derno che tanti astratti; senza voler con questo istituire un raffronto di valore tra un giovane che, in fondo, è al suo primo esordio importante, e un maestro affermato come Guttuso.

Come riesce Testi a manifestarsi uomo e artista d'oggi, pur impiegando un linguaggio tradizionale, che prende i suoi modelli nello Stravinsky neoclassico e in Britten, anziché in Webern?

Parecchi anni fa Testi aveva fatto rappresentare a Bergamo, con notevole imprudenza, un'opera di un atto intitolata *Il Furore d'Oreste*, dove in verità non c'era quasi niente, salvo, a un certo punto, un lungo monologo di non so più quale personaggio, sorprendente per esattezza di intonazione delle parole, sottigliezza acuta del fraseggio melodico, ben corrispondente all'interpunzione del testo. Testi ha puntato su quella via, che era evidentemente la sua migliore risorsa. L'ottima presentazione di Luciano Alberti nel programma di sala accenna appunto al « rispetto » di Testi « per la parola » e alla estesa gamma di impiego, che va dalla « voce parlata » al declamato, all'arioso, spingendosi anche, raramente, verso il vocalizzo. In parole povere, nella *Celestina* si

canta poco, almeno per il gusto ottocentesco, e i fatti musicali avvengono prevalentemente in orchestra. Questi fatti, poi, manifestano una « inventiva piuttosto dinamica che tematica ». Continuo a citare il testo di Luciano Alberti, accettando le sue osservazioni sulla « concisione strumentale » e « l'utilizzazione di timbri isolati ». Un vero segno caratteristico di Testi, certe monodie di strumenti a fiato, per lo più di suono piatto, principalissimo il settecentesco flauto, poi corno inglese, corno, anche tromba, pochissimo o niente clarinetto ed oboe, i tipi di strumenti patetici dell'Ottocento: monodie che si ritagliano isolate e nude sotto la declamazione vocale, e si ritorcono a mezza lunga, generando delle « mezze serie », che talvolta si comunicano alla voce. A proposito: ci scommetterei che alla prossima opera Testi annuncerà che ha fatto uso di serie di dodici suoni, ben inteso a modo suo, secondo una concezione personale, senza aderire affatto alla dodecafonica. Qui, in *Celestina*, la serie è in embrione, tra pelle e pelle. La prossima volta dà fuori l'espulsione. E magari Testi aggiungerà, secondo un suo vecchio costume, che tutto quello che ha fatto fino a ieri, *Celestina* compresa, non conta.

Non ci sono nell'opera veri e propri motivi conduttori, salvo forse l'iniziale rumorio basso su intervallo di semitono, che ritorna talvolta in connessione col personaggio principale. Ma c'è una costanza di procedimenti, principale quello ora descritto, delle monodie strumentali; poi altri, specialmente ritmici, che tengono luogo di motivi conduttori e servono a legare l'azione in coerenza drammatica.

Dunque, ritornando al primo discorso, l'opera è moderna perchè è sobria; si canta poco, si valorizzano gli elementi del ritmo, della ripetizione ossessiva e dell'ostinato, si cerca la semplicità asciutta, invece della patetica complicazione. Decla-

mato, e non aria. Naturalmente questo sistema presenta la sua contropartita. Col declamato melodico, è noto, si può mettere in musica tutto quel che si vuole, anche l'orario delle ferrovie. Entra allora in gioco la grave difficoltà di portare sulla scena, in musica, l'enorme zibaldone teatrale in 21 atti del baccelliere Ferdinando Alberti, il quale si stupisce che a nessuno fosse ancora venuto in mente di servirsene per un'opera. (Accidenti!). Il librettista Renato Prinzhofer ha lavorato abilmente a potare, ridurre e sfrondare, e ha conservato al testo un bel decoro letterario. Però non è riuscito a fare un « libretto d'opera ». Questa *Celestina* è una commedia musicata, non un'opera. Non è questione di lunghezza: la *Celestina* dura tre ore, molto meno del *Don Carlo* di Verdi; a mezzanotte e dieci si esce dal teatro. E' questione di unità di misura. Nel *Don Carlo* il dramma di Schiller è stato realmente trasformato in libretto d'opera, centrando la luce della musica sulle parole sceniche. Qui invece non ci sono parole sceniche. Tutte sono imparzialmente e scrupolosamente rispettate, ma il risultato è una certa sazietà, un'impressione di verbosa facondia spagnola, come se questi personaggi siano tutti degli inguaribili chiacchieroni, sempre lì a discettare e a spaccare un capello in quattro. Esempio tipico, l'addio alla vita di Melibea, prima di buttarsi giù, una buona volta, dall'alto di quella torre: la conta così lunga che ci sarebbe stato tutto il tempo di chiamare i pompieri, se il vecchio padre, proprio in quel frangente che richiedeva prontezza di decisioni, non si fosse abbandonato anche lui a filosofiche considerazioni pessimiste.

Con tutto questo la *Celestina* è un'opera lungamente meditata e alimentata nella coscienza del compositore. Se resta un po' scoperta l'ispirazione melodica britteniana nelle parti liriche dei due innamo-

LA CELESTINA

di Flavio Testi al XXVI Maggio Musicale Fiorentino
(Regia di C. Maestrini - Scene e costumi di L. Ghiglia)



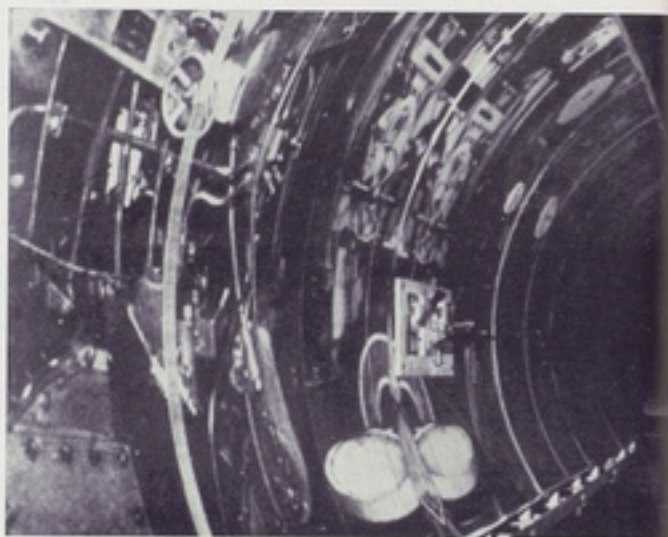
Due scene
dell'opera
(Fotocronache,
Firenze)



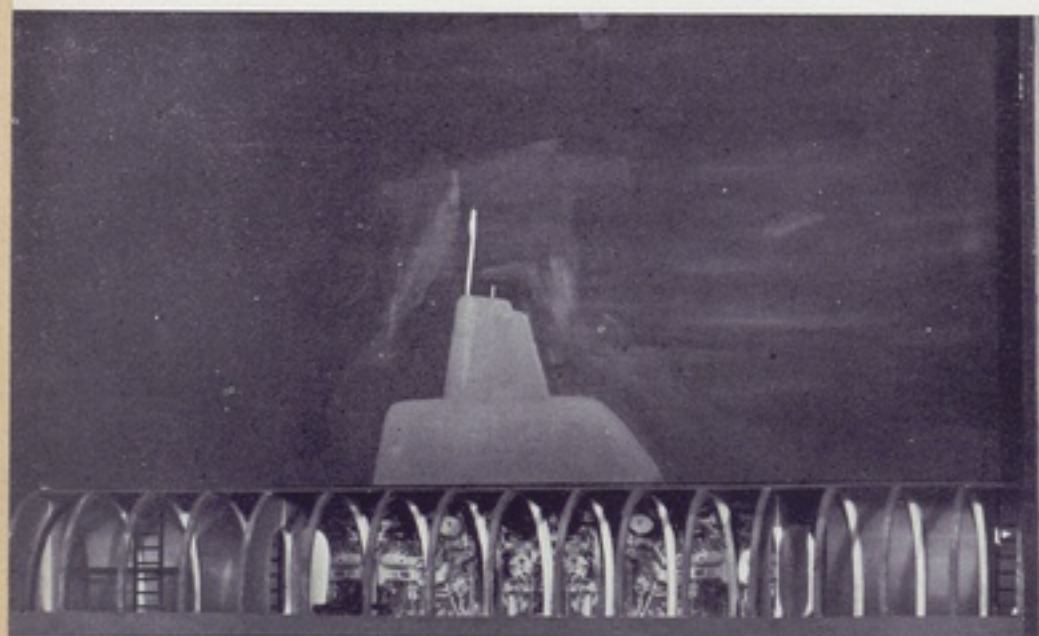
LE CAMPANE

di Renzo Rossellini al Teatro dell'Opera di Roma

(Regia di M. Wallmann - Scene e costumi di F. Corradi Cervi)



Un particolare e la scena
dell'opera
(Foto Ansa)



(Foto
Reale)

28 maggio 1963 XXVI MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
TEATRO ALLA PERGOLA

1^a rappresentazione assoluta **LA CELESTINA**
Opera in 3 atti
(dalla tragicommedia omonima di F. de Rojas)

Musica di Flavio Testi

Libretto di R. Prinzhofer

Editori: G. Ricordi & C.

<i>Personaggi e interpreti</i>	Celestina	<i>Fedora Barbieri</i>
	Melibea	<i>Magda Olivero</i>
	Alisa	<i>M. Teresa Mandalari</i>
	Pleberio	<i>Lino Puglisi</i>
	Lucrezia	<i>Rena Garaziotti</i>
	Calisto	<i>Mirto Picchi</i>
	Parmeno	<i>Agostino Lazzari</i>
	Sempronio	<i>Pietro Guelfi</i>
	Tristano	<i>Gianfranco Manganotti</i>
	Elicia	<i>Cesy Brogginì</i>
	Areusa	<i>Mafalda Masini</i>
	Centurione	<i>Antonio Zerbini</i>
	Un frate	<i>Mario Frosini</i>

Maestro concertatore e direttore
Gianandrea Gavazzeni

Regia di Carlo Maestrini
Scene e costumi di Lorenzo Ghiglia

rati, Calisto e Melibea, lo straviniskismo dinamico mette a fuoco una intuizione abbastanza soddisfacente dei personaggi ribaldi, la colossale ruffiana Celestina con le sue ragazze, e i due servi, Sempronio e Parmeno, ben caratterizzati e differenziati. Il caravaggismo avanti lettera degli sciagurati personaggi di Ferdinando de Rojas vien fuori nella musica, grazie anche alla geniale interpretazione di Fedora Barbieri, di Piero Guelfi e di Agostino Lazzari. Fedora Barbieri, che mi dispiace tanto in *Carmen*, qui è formidabile. Uno spettacolo da non perdere. E non mi riferisco tanto al gesto scenico, che finisce per diventare superfluo di fronte alla straordinaria creazione del personaggio attraverso la sola voce, il modo di cantare. Un'immedesimazione tale che l'elogio dell'artista rischierebbe di suonare come un'offesa alla donna. Perciò taccio; certo è che la Barbieri ha compreso genialmente l'intenzione, del resto evidente nella partitura, di fare di Celestina una specie di Falstaff-femmina, grottesco e tragico personaggio di grandezza shakespeariana. E bravissimi Guelfi e Lazzari. E brave Mafalda Masini e Cesy Brogini, anche loro bene immedesimate, vocalmente, si intende, nelle parti delle puttane Elicia e Areusa, che sono i Bardolfo e Pistola di quel Falstaff in gonnella. Nelle parti nobili Mirto Picchi ha sostenuto con dignità ed efficacia quella di Calisto, e Magda Olivero, nonostante la sua specializzazione in opere del verismo mascagniano e pucciniano, che avrebbe potuto indurre a una pericolosa sfasatura stilistica, ha saputo trovare quasi sempre la semplicità e il pudore espressivo della musica moderna. Bene pure Maria Teresa Mandalari, e Lino Puglisi e Rena Garazioti, rispettivamente genitori e domestica di Melibea. Ma che opera scomoda, però! Al confronto, allestire vocalmente i *Maestri cantori* è uno scherzo. E bravi i cantanti, ma bravissi-

mo Gavazzeni, che anche lui s'è guardato bene da slittamenti nel melodramma verista e ha castigato stilisticamente l'esecuzione, cercando di salvare anche ciò che proprio non si salva, la marcia funebre finale, unico caso in cui Testi s'è lasciato tentare a « fare il pezzo », e un critico non sospetto di smanie avanguardistiche come il Della Corte è stato indotto a pensare, non certo a titolo d'elogio, alla paludata eloquenza di un Saverio Mercadante! Molto difficile anche la messa in scena. La regia di Carlo Maestri è buona. Le scene di Lorenzo Ghiglia, ispirate forse a particolari di pitture quattrocentesche sono ingegnose e permettono di realizzare gli innumerevoli spostamenti dell'azione, ma non riescono a creare un ambiente credibile, sicché l'azione si svolge sempre un po' nell'ipotetico.

MASSIMO MILA

Il tempo dirà assai meglio di noi cronisti se questa *Celestina* di Flavio Testi, rappresentata ora in prima assoluta alla Pergola di Firenze, sia un'opera riuscita oppure no. O quantomeno, se le parti valide di essa superino quella altre, e in che misura. Di fare subito un bilancio, così, a botte calda, non ce la sentiamo. Forse perchè non siamo capaci di levarci dalla testa quel providenziale ammonimento di Saint-Saëns, sapete: « Les critiques musicales d'il y a trente ans nous font rire; que dira-t-on des nôtres dans trente ans? N'y pensons pas ». Sicuro, meglio non pensarci. C'è una cosa però che si può dire subito, trattandosi di un dato di fatto: e cioè che nella *Celestina* la musica non è la grande assente, come oggi capita di osservare, nove volte su dieci, a chi frequenta i teatri impegnati con le novità di avanguardia; là dove i suoni vengono elargiti con gelosissima avarizia, tra un diavolerio di parole generalmente sca-

gliate attraverso scientifici surrogati del vecchio megafono. No, questa di Testi è un'opera vera, che non disdegna (con gli ammodernamenti di circostanza, si capisce) nemmeno i quartetti e i concertati.

Chi è Celestina? E' la protagonista di una tragedia del poeta spagnolo Fernando de Rojas, vissuto tra il 1475 e il 1540: prima di Lope de Vega e di Calderon de la Barca, dunque, prima dello stesso Shakespeare. La vicenda è imperniata su quello che in termini di letteratura moderna si chiamerebbe un « pasticciaccio brutto ». Sulle cabale, cioè, che un'emerita mediatrice di amori, la Celestina appunto, mette in azione per consentire al giovin signore Calisto d'incontrarsi (proficuamente) con una fanciulla di nobile famiglia, la bionda, la casta Melibea. Senonchè, per condurre a buon termine l'affare, la donna è costretta a stringere legami con due servi compiacenti che al momento di spartire il bottino l'assassineranno, rimettendoci poi la testa sul patibolo. Il seduttore, dal canto suo, si sfracella precipitando da una scalea, mentre l'amata si suiciderà per il dolore d'averlo perduto.

Dove l'anticipazione scespiriana è avvertibile non solo nel totale annullamento dei colpevoli e degli infelici, ma anche e soprattutto nei tratti emergenti dalla strana protagonista.

Infatti la scaltra e crapulona Celestina, con la sua realistica filosofia, con la sua corposa « dignità professionale », ricorda Falstaff in più di un punto. Se differenza sensibile c'è, lasciando stare per un attimo la diversa statura dei due poeti, è nell'atmosfera medievale che conferisce una tinteggiatura così fosca e sanguigna alla tragedia dello spagnolo.

Proprio quello che sul piano musicale sembrerebbe aver attratto il nostro compositore più d'ogni altra

cosa. Il gioco veemente dei contrasti. La purezza, l'idealismo insidiati dall'inganno e dalla violenza; da una parte il piacere sensuale, dall'altra il fanatismo religioso; qui la più sordida frode, là l'incombente castigo dell'Inquisizione. Nell'insieme, un'affascinante ma ambigua prospettiva, alla quale tuttavia il giovane Testi non è giunto impreparato. Come dimostrarono la sua *Crocifissione* (1953), il suo *Stabat Mater* (1957) e quel pregnante *Furore d'Oreste* che nel '56, al Teatro delle Novità di Bergamo, ce lo rivelò operista di schietta e forte inclinazione.

All'attuale *Celestina* si possono addebitare, per conto nostro, diverse cose di cui sarà meglio sbrigarci subito. Il secondo atto è decisamente troppo lungo (il senso del « metronomo scenico » mancò a molti compositori anche illustri: vedi Mascagni per tutti). E tale lunghezza è aggravata in certe zone da un linguaggio teso al massimo grado, concitato, a tratti frastornante. Nel primo atto, invece, il plastico recitativo cede addirittura, qua e là, il passo alla parola nuda. Sono poche battute, ma sufficienti per provocare dei bruschi vuoti d'aria nel raggiunto volo sonoro. Infine i numerosi servitori filosofeggiano più del necessario, qui, col rischio di distrarre l'attenzione dell'ascoltatore dagli sviluppi essenziali del dramma. Evidentemente il librettista Renato Prinzhofer, abile peraltro nel taglio e nella verseggiatura, ha provato una certa riluttanza a sfronciare con maggior decisione il torrenziale testo del Rojas (21 atti, così per ridere).

Detto questo, al Testi va però riconosciuto il merito d'aver tratteggiato con mano felice la figura della protagonista, di averne fatto una creatura quasi sempre musicalmente viva, attraverso una modulazione colorita, varia, incisiva. Il mo-

nologo della vecchiaia, «baracca sconquassata aperta a tutti i venti», l'esaltazione febbrile del vino, certe irridenti aperture popolari («e quando manca il maschio manca tutto»), hanno trovato qui un loro piglio franco e originale, nonostante qualche infiltrazione mussorskiana o dell'ultimo Verdi. Altrettanto definita ci appare Melibea, nel suo trepido fluttuare tra innocenza e desiderio, attraverso immagini di un lirismo sentito e gentile. Specie avendo evitato, come Testi ha fatto, i trabocchetti sempre aperti delle superstiti suggestioni veristiche e delle sviolate-tuttofare. Dove invece non oseremmo dire che abbia superato agilmente l'ostacolo, è nello scoglio del duetto d'amore (l'eterno punto critico dell'opera moderna); ma l'epicedio finale, quel canto funebre ritmato, ossessivo a nostro avviso indispensabile per un rito di morte nel clima del Medio evo, basterebbe da solo a testimoniare la sicura vocazione, il talento teatrale di Testi.

Spiace non avere più spazio per la esecuzione, diretta da Gavazzeni con chiaro-scuri caravaggeschi e curata dal regista Maestrini con trovate ottime e, ciò che più conta, pertinenti. Fedora Barbieri ha avuto un grande successo personale, interpretando con pittoresca vigoria la Celestina subdola e irruente, maligna e all'occorrenza generosa che l'autore aveva immaginato. Magda Olivero è stata, per squisitezza di modulazioni e superiore varietà di accento, una Melibea ideale. Tutti bravi, del resto, tutti «convinti» come di rado accade con le opere nuove: i tenori Picchi e Lazzari, la Brogini, la Masini, la Mandalari, la Garzanti, il Puglisi, il basso Zerbini e, un gradino più in su diremmo, il baritono Piero Guelfi, cantante, dicatore e attore di spiccate risorse. Ingegnose le scene di Lorenzo Ghiglia, stavolta alle prese con difficoltà

nient'affatto facili da superare. Totale: venti chiamate, di cui parecchie molto calorose, e due fischi. Contabilità accettabile.

EUGENIO GARA

Il musicista Flavio Testi, nato a Firenze quarant'anni fa e ora operante a Milano, dopo gli studi al Conservatorio di Torino, già nel suo nome manda avanti ascendenti e quasi omonime poetiche col secentesco Fulvio Testi. Un anagramma più esatto avrebbe dato il nome di Fulvio, che forse era il suo vero, e solo un errore di trascrizione anagrafica ha mutato in Flavio. La sua nota fisionomica più conosciuta è una indipendenza, oggi così rara, da gruppi e fazioni, e una postrema fedeltà che ancora resiste tra le macerie, sulla trincea della tonalità: una tonalità crivellata di colpi, incattivita e aguzza di mille punte, che si risolve quasi in una sorta di neo-espressionismo. Mi sembra però che il Testi, pure dibattendosi fra i ceppi e le secche di un certo epigonismo pizzettiano, privo di canto e di temi, abusante della nota ribattuta con iterazioni ossessive, manifesti però, in parecchie pagine di questa sua nuova opera *Celestina* i segni di una personalità molto dotata per il teatro musicale.

La famosa *Celestina* di Fernando de Rojas è appunto la tragicommedia che il Testi ha musicato con fluviale plenitudine, e l'iniziativa che ha preso il XXVI Maggio Fiorentino di rappresentarla con tutto l'impegno che esso sa ritrovare per le sue grandi occasioni, merita ogni lode, come pure l'idea di affidarne concertazione e direzione a Gianandrea Gavazzeni che, tenendo a battesimo la novità con così entusiastica animazione, ha in un certo senso garantito la cambiale della novità con il suo avallo critico.

Testi, dunque, si è buttato a capofitto nei ventun atti della *Celestina*, facendosi però tenere a galla in questo caos denso dall'ottimo libretto in tre atti che Renato Prinzhofer ne ha cavato con mano abilissima, fin dove è possibile cavare un libretto da Rojas. Ma, tenendo presenti i limiti di una quasi impossibilità, bisogna dargli atto del buon lavoro e della insolitamente curata pulizia della sua versificazione, con rime spesso ingegnose: una vera mosca bianca di libretto.

La *Celestina*, come è noto, è una monumentale figura di ruffiana e di fattucchiera insieme, personaggio degno dell'Aretino o del Belli, su cui l'anima medievale, ebraico-spagnuola di Rojas fa guizzare riflessi di demonia. E Testi ha indubbiamente afferrato il suo personaggio al centro della trama funesta in cui resterà impigliata e cadrà anche la Venere Celeste, voglio dire i due ingenui ma ardentissimi Calisto e Melibea che scoprono ad un tempo l'amore e la morte. La cosa meglio resa da Testi (che è poi l'essenziale) — dopo una preparazione invero alquanto faticosa, troppo gremita di episodi, di personaggi e di strilli per una buona metà dello spartito — sta nel pauroso, angoscioso oscurarsi della commedia durante il 2° atto, sotto una sanguigna afa tragica che, con potente crescendo, avvolge tutti i destini, dalla *Celestina*, scannata dai suoi soci, i servi di Calisto, alla esecuzione capitale di questi, cui segue nell'intenso, vigoroso 3° atto, la morte degli amanti in una atmosfera sempre più tesa e cruenta che si abbuia nel funebre, mentre con la lugubre trenoia, un senso di sgomento, espresso con innegabile forza, realizza un autentico finale da tragedia.

E' notevole poi il fatto che nel 3° atto, il linguaggio di Testi tenti di sciogliersi verso il melodico e ria-

pra quasi strade cantabili in cui si è voluta vedere una incoerenza stilistica e una ricaduta nel verismo. A noi sembra invece che questo atto finale resti il migliore dell'opera, anche perchè supera quel muro a secco di sovrapposizioni, di fonomontaggi con biette di gridi acutissimi, come punte di vetri sull'alto del muro. Vi si accanisce sopra un cantare di gusto dodecafonico, senza dodecafoni, con intervalli di settime e di none, cui l'eroica Magda Olivero ha valorosamente tenuto testa sul fronte della gola. Povera gola, scorticata da tanti erpici! E perciò che il largo motivo della marcia funebre finale porta finalmente aria e respiro nella massicciata, risolve bene la partitura e meglio la chiude, con quel tipico fervore tragico che è una sorta di oscura, intensissima gioia nella morsa dell'evento luttuoso. Il Testi dice di aver bruciato tutte le sue musiche scritte fino ai trent'anni; ma questa marcia funebre mi ha tutta l'aria di essere una sua fresca pagina giovanile (felicitemente giovanile), salvatasi dalle fiamme.

Della esecuzione non possiamo che fare un elogio complessivo; ma forse è stato un errore sacrificarla nella piccola Pergola. Gavazzeni si è arroventato in una concertazione ardente, Fedora Barbieri ha toccato una delle cime più belle della sua carriera di cantante. Della Olivero abbiamo già detto l'ammirevole dedizione alla sua parte. E vorremmo avere altro spazio per lodare come meritano Maria Teresa Mandalari, la Brogini e la Masini, Mirto Picchi, Agostino Lazzari e gli altri. La regia di Maestrini, le scene di Ghiglia sono state all'altezza della tradizione del Maggio Fiorentino. Il successo è stato clamoroso, registrandosi più di venti chiamate agli interpreti, al direttore e all'autore.

GIORGIO VIGOLO

«Le Campane» di Renzo Rossellini all'Opera di Roma

Le Campane, opera in 1 atto di Renzo Rossellini nata per la televisione, è stata rappresentata per la prima volta nella versione teatrale al Teatro dell'Opera il 25 maggio 1963, con successo lietissimo. Sull'opera e sull'esecuzione riportiamo gli articoli pubblicati da Momento Sera (27-28 maggio), dal Messaggero e dall'Avanti! (26 maggio).

«All'alba di un freddo e nebbioso giorno di novembre, navigando in immersione lungo le coste della Cornovaglia, un minuscolo sottomarino con sei uomini di equipaggio, per cause che sono sempre ignote, perde il controllo delle apparecchiature di comando ed inesorabilmente andava a conficcarsi nel fondo del mare».

Su codesto episodio d'amara attualità, Renzo Rossellini ha creato un piccolo capolavoro, libretto e musica.

Raccolta e contenuta l'azione nell'angusto spazio dell'abitacolo sottomarino, Rossellini ha saputo realizzare una viva «rappresentazione» — intima e profonda esemplificazione — della grande verità della morte: verità suprema che apre la mente a tutti i ricordi, illuminando il cammino percorso nell'alternare avvicinarsi delle gioie e delle amarezze, delle speranze e dei rimpianti; verità, innanzi tutto, che accende nell'uomo l'estremo bisogno di credere e abbandonarsi in Dio.

Per introdurre lo spettatore in siffatto drammatico clima, sarebbe stato molto facile a Rossellini giovare del mezzo più trito, e sfruttatissimo, che va sotto il nome di «musica elettronica». Rossellini invece — anche in questa occasione — è riuscito a raggiungere il maggior effetto servendosi del mezzo più «difficilmente semplice»: la musica. «Piazzato» nel sottosuolo dei suoni un accordo perfetto di do maggiore lo fa «scoppiare» con un potentissimo colpo di gong. Alla fragorosa «detonazione» — cui segue una in-

tensa e lunga vibrazione, a mo' di pedale — risponde — altissimo — un martellante, ossessivo, movimento ritmico: drammatico pulsare di una nota tersa e tragica, disperato appello lanciato nell'etere dai sei uomini sepolti nella bara d'acciaio. Sei uomini — un comandante e cinque marinai — stretti intorno alla radio, nell'attesa angosciata e sibrante di un richiamo esterno. Silenzio. L'agonia ha inizio. Rimpianti e ricordi, disperazione e speranze accomunano i sei uomini. Nella preghiera essi cercano, e trovano, la forza della rassegnazione, e si preparano ad accettare serenamente la morte. Si rifugiano nelle loro cuccette: l'agonia è breve.

Improvviso, un cupo suono, metallico, rimbomba per tutto lo scafo. Ancora silenzio. E ancora colpi. Il comandante si trascina con fatica nel quadrato dov'è l'equipaggio: «Sono arrivati i soccorsi, bisogna rispondere, presto, presto!». Ma le sue parole cadono sui morti come lenti rintocchi d'agonia: la sua agonia. Brancola in cerca di un martello: lo trova, lo afferra ed alza le braccia per percuotere le pareti dello scafo; le forze non gli bastano più. Inerte, cade, delira. I colpi di maglio gli giungono ora come strane, magiche voci, come armonie ultraterrene... Sono cento, mille campane e il suono sale per gradinate di luce sino a raggiungere il supremo e celeste silenzio musicale.

Nell'ascoltare questo ineguagliabile concludersi dell'opera mi tornavano alla mente i versi di un poeta abruzzese, Arturo Fornaro, che parevan-

mi ispirati al risolversi di codesto «bozzetto» rosselliniano: «Signore — ho cercato su tutti gli strumenti — la nota più alta — ma nessuna è salita fino a Te — Ho toccato il silenzio — e m'hai risposto». E insieme mi veniva alla mente l'alta concezione di Sant'Agostino che, muovendo dalle stupende armonie della sua fede raggiunge Iddio negli ineffabili silenzi. Non altrimenti Rossellini ha raccomandato il «silenzio» al prolungarsi di fondi accordi: e su di essi il suono delle mille campane.

Sul positivo valore di codesto terzo spartito operistico di Rossellini ho già scritto in occasione della sua prima esecuzione realizzata dalla televisione nel maggio 1959. Il trasferimento de *Le Campane* — composto appositamente per lo schermo televisivo — dal «video» al teatro non ha per nulla degradato, diminuito, la sostanza dell'opera. Anzi, sotto alcuni aspetti, l'edizione teatrale ha dato giusto rilievo, maggior luce e calore espressivo e vibrante vitalità all'azione, ai personaggi e all'orchestra. Voglio dire che il «teatro» è la sede naturale de *Le Campane*.

L'esecuzione e soprattutto la realizzazione scenica dell'opera non potevano raggiungere migliori risultati. Margherita Wallmann — valendosi della preziosa collaborazione di Giovanni Cruciani, per l'allestimento scenico preparato su bozzetto di Filippo Corrado Cervi, e dell'apporto del responsabile delle luci Alessandro Drago — ha disteso l'azione sul tessuto della musica — una musica costantemente flessibile nella sonorità, dal *melos* variegato, morbida nel ritmo, ricca di colore nella tavolozza strumentale — elevando il tragico episodio a pura espressione di poesia, quasi di leggenda. Nicola Rossi Lemeni — protagonista anche della edizione televisiva — ha offerto un ennesimo saggio delle sue eccezionali qualità di cantante e di attore vivificando

la figura del Comandante con superba potenza drammatica, nel canto e nel giuoco scenico. Ottimi Antonio Boyr, Manlio Rocchi, Augusto Pedroni, Andrea Mineo e Edgardo Di Stasio.

Oliviero de Fabritiis ha tenuto in perfetto equilibrio palcoscenico e orchestra, sottolineando con acuta sensibilità le preziose trame della partitura.

Un caloroso successo è toccato a *Le Campane* con molte chiamate agli interpreti, alla Wallmann e al direttore.

NINO PICCINELLI

I due sentimenti che sono alla base delle *Campane* di Renzo Rossellini — opera presentata ieri per la prima volta in forma teatrale in Italia — sono la disperazione e l'elevazione a Dio, vale a dire il *pianto* e la *preghiera*. Ben si sa, anche per recenti ed eroici esempi, che un sottomarino colato a picco non lascia che debolissime possibilità di salvezza. Qui, poi, si tratta di un piccolo sommergibile adagiato a svariati metri di profondità, in una tragica alba di fitta nebbia, come tante se ne succedono lungo le coste della Cornovaglia. La disperazione è contrassegnata da accordi pesanti e ribattuti in *fortissimo* che aprono la partitura, dopo che una voce, nel buio, ha lanciato l'annuncio della tragedia e che ritroveremo quando si udranno i primi colpi di maglio dei salvatori; la preghiera è il tema che appare e scompare nell'enunciazione dello stesso testo e, ordinatamente, nello spartito, precisamente ogni dieci pagine: nelle più dolci parole del comandante, nell'episodio raccontato dal suo immediato subordinato, nell'ondeggiante frase del capo «Signore, fate che non ci si accorga della mia miseria al cospetto della morte», nel momento più vicino allo spirare del-

25 maggio 1963 TEATRO DELL'OPERA - ROMA

La rappresentazione teatrale
LE CAMPANE
Opera in 1 atto

Parole e musica di **Renzo Rossellini**
Editori G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Il Comandante	<i>Nicola Rossi Lemeni</i>
Comandante in seconda	<i>Antonio Boyer</i>
Il Radiotelegrafista	<i>Manlio Rocchi</i>
Primo marinaio	<i>Augusto Pedroni</i>
Secondo marinaio	<i>Andrea Mineo</i>
Terzo marinaio	<i>Edgardo Di Stasio</i>

Maestro concertatore e direttore
Oliviero de Fabritiis

Regia di Margherita Wallmann
Scene e costumi di F. Corradi Cervi

l'equipaggio e nella elevatissima visione finale. Un'invocazione continua nella quale si risolverà tutto il dramma.

Ma avviciniamoci ai personaggi. La calma autoritaria del comandante è soltanto apparente. Infatti se il tema *Molto sostenuto e grandioso* accompagna il capo dalla sua cabina al « quadrato » dell'equipaggio, la trepidazione dello stesso viene palesata dal gioco di terzine che sostiene l'impossibile speranza di salvezza. E, proprio per sviscerare a fondo questa personalità musicale

del protagonista, sarà bene analizzare a fondo la cupa melodia (*Con grande abbandono*) che sottolinea il ritorno dello stesso nella sua cabina, la statica ammirazione della cara fotografia (*Mosso con dramma*) e la stessa dubbia convinzione di « superiorità » sull'equipaggio (*Mosso con trepidazione*), certamente meno viva e sincera della disperata, quasi alienata invocazione finale, espressa con forte musicalità e con voce « strozzata e drammatica ». Parole, azione e musica si fondono per raggiungere un unico fine (lo

vedremo fra breve) con invocazioni, atteggiamenti, accenti e armonie studiate in ogni loro successione. Una musicalità più modesta, ma sempre vera e sentita, quella del comandante in seconda, che se appare estremamente pacato nelle sue rievocazioni, il pianto internamente lo soffoca. E così, ancora, i tre uomini: quello più giovane, quello vinto dalla paura, quello scettico. Ma la tensione musicale e scenica tocca punti tali che il compositore ha sentito la necessità di un intermezzo strumentale, con il quale ha ancora voluto descrivere un filo di speranza. Si tratta di un canto sostenuto da una forza difficile a individuarsi, mentre l'ondeggiare del basso non abbandona il senso del descrittivo, già sfruttato con l'andare e venire delle onde sottomarine, con il ricordo dell'affondamento e con il lancio del gavitello. E altri « intermezzi » efficacissimi, in questa estremamente curata partitura, sono gli improvvisi momenti di silenzio, a volte più musica della stessa musica.

Il dolore, la disperazione e la morte risultano spiritualizzati da una fede religiosa che vince non soltanto il timore, ma perfino la macabra visione della morte e lo stesso « nulla » che domina ormai l'interno del tragico sottomarino. E' in questa risoluzione che, come si accennava più sopra, il compositore ha trovato il suo fine e la nota personale del suo fervore di artista e di credente. E quando questa nota c'è, posta al di sopra di ogni tecnicismo o di ogni sistema, l'opera d'arte è salva.

Margherita Wallmann non poteva realizzare meglio la drammatica e, necessariamente, statica azione. Come sempre la sua regia è risultata ricca di idee intelligenti, perfettamente aderenti alla partitura e al soggetto. Ha infatti centrato in pieno la spiritualità del lavoro, studiando con severità ogni gesto, senza concedere nulla al superfluo e animando la tragica chiusa con

quadri e atteggiamenti analizzati in ogni sfumatura. In tal modo l'idealità del sacrificio — che è poi il fine dell'azione tutta — non si infrange mai contro il vano e l'enfatico. Non era facile, riconosciamolo, raggiungere tanto equilibrio e gusto in un soggetto come questo. La Wallmann ha avuto a primo collaboratore il direttore dell'allestimento scenico, Giovanni Cruciani, che ha fornito la possibilità di realizzare tutti gli effetti attraverso il riuscito bozzetto di Filippo Corradi Cervi. Efficace anche l'apporto del responsabile delle luci, Alessandro Drago.

A questa compostezza artistica si è assoggettato anche il basso Nicola Rossi Lemeni (il Comandante) che ha vissuto il forte episodio con potente drammaticità, dando modo a tutti i contrasti vocali e sonori di riflettere nella loro totalità. Molto a posto l'intelligente Antonio Boyer e bravi Rocchi, Pedroni, Mineo e Di Stasio.

Lo studiato equilibrio armonico del lavoro tutto è stato realizzato con singolare bravura dal maestro Oliviero De Fabritiis che è penetrato con piena convinzione nella partitura. E quella delle *Campane* è una musica che è possibile dirigerla soltanto se si crede in essa. Il De Fabritiis la ammira e l'ama, non soltanto perchè conosce tutto il cammino percorso fino ad oggi dal Rossellini, ma soprattutto perchè ne valuta l'impegno di voler coraggiosamente far trionfare il senso musicale su qualsiasi artificio, su qualsiasi sistema preconcepito.

Magnifico successo ha ottenuto l'opera *Le Campane* per la quale si sono contate numerose chiamate.

MARIO RINALDI

L'attenzione maggiore della serata di ieri all'Opera era concentrata su *Le Campane* di Renzo Rossellini (Roma, 1908), lavoro teatrale in un atto che, nato il 19 maggio 1959 co-

me esperienza televisiva (fu scritto espressamente per la nostra televisione), è stato trasferito ora per la prima volta sul palcoscenico di un grosso teatro lirico. *Le Campane* sono precedenti sia a *Uno sguardo dal ponte* come a *Il linguaggio dei fiori* rappresentato questo inverno alla Piccola Scala e non hanno di certo le ambizioni musicali e drammatiche di queste due opere, pur conservando i caratteri fondamentali dell'arte di Rossellini, che si batte ormai da anni per la difesa e il rispetto della tradizione della musica italiana intesa principalmente come espressione melodica e cantabile e aliena da ogni intellettualismo e avanguardismo.

Il testo poetico, come in precedenti occasioni, è dello stesso Rossellini e non si può dire che non abbia una sua carica teatrale e spettacolare. Quando si apre il sipario ci troviamo di fronte allo « spaccato » di un sottomarino che per un guasto ai suoi strumenti di bordo giace in fondo al mare lungo le coste non meglio precisate della Cornovaglia. A bordo c'è il comandante con un piccolo equipaggio formato da cinque marinai che tagliati fuori da ogni contatto con l'esterno e raccolti intorno al radiotelegrafista in attesa di un segnale liberatore, perdono a mano a mano la speranza di salvezza e di ritorno alla vita. Tutti si rendono conto della gravissima situazione: il comandante esorta alla calma e ad economizzare al massimo le riserve di energie e di ossigeno per poter resistere più a lungo possibile in attesa di un eventuale salvataggio. Pur tra qualche gesto disperato tutti si rassegnano e non manca qualcuno che racconta episodi drammatici della sua vita di marinaio rendendo l'atmosfera dentro il batiscafo ancora più cupa e tragica, mentre il comandante si fa forza ricordando attraverso l'immagine di una fotografia una persona cara, la moglie o un figlio o la madre. Ad un certo

punto la situazione sembra schiarirsi: il radiotelegrafista ha carpito dei segnali e lo comunica al comandante. Ma questi lo invita a tacere e a non alimentare inutili speranze nei suoi compagni rassegnati alla morte che li coglie esausti nelle loro cuccette. Ad un tratto si odono dei colpi sullo scafo che potrebbero essere quelli della salvezza, ma il comandante è rimasto solo e non ha la forza di rispondere ai segnali che a lui moribondo appaiono come suoni di campane provenienti dal cielo e quasi un richiamo di altri marinai a ricongiungersi a loro che sono morti in fondo al mare.

Rossellini, come è suo costume, ha puntato sugli aspetti lirici e sentimentali della vicenda e per quaranta minuti la sua musica di una carezzevole tessitura timbrica e improntata a quella schietta e semplice melodia di marca pucciniana (il suo autore preferito) avvolge come in una cullante atmosfera di favola la tragica agonia dei sei marinai, che fa pensare in certo senso al caso del sommergibile atomico americano « Tresher ». La musica, appunto perchè scritta per un'opera televisiva e con larga esperienza cinematografica del suo autore, è strettamente funzionale e serve a raccontare e a sottolineare della situazioni teatrali più che a scolpire dei personaggi che recitano e declamano prima di cantare. I momenti migliori sono quando l'orchestra è in primo piano, dal pedale armonico iniziale che dà il senso della profondità del mare allo scioglimento finale con la morte del comandante che invoca il cielo come libertà dal male, una pagina forse che avremmo preferito di maggiore e più sostenuto respiro sinfonico. Comunque, bisogna riconoscere che, al di là di qualsiasi discussione sulla qualità della musica, Rossellini ha saputo creare un nuovo « pezzo » di teatro che riesce ad interessare lo spettatore dal principio alla fine dello spettacolo.

L'esecuzione delle *Campane* ci è apparsa ottima sotto ogni aspetto. Molto bravi i cantanti, da Nicola Rossi Lemeni, che è stato anche il primo interprete televisivo, ad Antonio Boyer, Manlio Rocchi, Augusto Pedroni, Andrea Mineo, Edgardo Di Stasio. Ben curata la direzione d'orchestra di Oliviero De Fabritiis e soprattutto intelligente pur nella asciuttezza la regia di Margherita Wallmann. Eccellente la scena del

sottomarino disegnata da Filippo Corradi Cervi realizzata con particolare gusto della tecnica scenica da Giovanni Cruciani. Il successo non è mancato e gli applausi sono scrosciati per gli artisti, il direttore d'orchestra, i collaboratori della scena. L'autore, benchè sollecitato, non è apparso a ringraziare il « suo » pubblico romano.

EMME

Ritorno della «Figlia di Jorio» di Pizzetti all'Opera

In occasione della ripresa della Figlia di Jorio di I. Pizzetti al Teatro dell'Opera di Roma, il Giornale d'Italia (3-4 maggio) ha pubblicato la nota di F. L. Lunghi che qui riproduciamo.

Torna al Teatro dell'Opera, in questo tardo declino di stagione. *La Figlia di Jorio* che Ildebrando Pizzetti ha liberamente ridotto per la propria musica dalla omonima tragedia dannunziana. Torna a riproporre e nella forma e nella essenza un punto di arrivo del teatro musicale pizzettiano. Alla prima dell'opera dicemmo che qui si vedono gli « effetti » di certe « cause » che nelle opere precedenti erano appena sensibili e visibili: di un modo soprattutto di dare vita al personaggio nella vera e propria inconfondibile atmosfera pur conservando ad esso lo stesso linguaggio e lo stesso declamato. Un modo tutto particolare di condurre il discorso, causa prima del modo tutto particolare di condurre il dramma.

Giacchè qui, nella *Figlia di Jorio*, lo stesso tormento dell'accentuazione della inflessione della traduzione, in un cerchio chiuso di suoni che ribadisce una forma fissa di recitativo, trova una apertura ed una nuova identificazione, nel clima musicale che un mondo armonico e strumentale, questo sì di più ampio respiro di accenti e più pronto

a cogliere tutte le suggestioni del momento, dello stato d'animo, della personale condizione di essere del singolo personaggio, lo fa più umano e singolare. Ed a parte i tanti momenti drammatici che trovano la loro piena estrinsecazione in questo particolare clima, taluni si impongono con tale evidenza da poter essere veramente identificati quali « effetti » di quelle prime cause. E non si può tacere le fresche e quasi stornellanti pagine dell'offerta, in contrasto con quelle dell'apparizione di Lazaro, nel primo atto; tutta la trenodia e il finale dell'ultimo atto, in cui sembrano « isolarsi » i contorni scultorei di Mila e di Aligi (lo stesso declamato di Mila acquista nuove dimensioni) e l'accento divenire conceto. Ma soprattutto rivelatore di questa nuova dimensione del dramma pizzettiano, è il secondo atto che respira l'aria pura e profumata della montagna che dona una specie di innocenza all'oscuro tormento del dramma, che si infiora delle pure reminiscenze dei *Pastori* e che riporta l'uomo al suo humus fino ad annullarlo nella tragedia.

L'edizione di ieri sera è tra le migliori che abbiamo ascoltato. Abbiamo ritrovato in Mila di Codra Clara Petrella la cui vibrante vocalità, la cui spiccata personalità, il cui fervido temperamento e la cui rara intelligenza scenica, conferiscono al personaggio uno spicco tutto particolare. Ammirabile al suo fianco, per espressione di canto, sempre condotto con rara sapienza e forza, e per viva arte di interprete, Mirto Picchi, nella parte di Aligi. Di ineguagliabile potenza e bellezza vocale, Giangiorgio Guelfi che ha scolpito con dannunziana grandiosità la figura di Lazaro di Roio. Una Ornella delicata e dalla pura vocalità è stata Orietta Moscucci; ed una nobile e compostamente espressiva sia nella voce che nel gesto, è stata Myriam Pirazzini nelle vesti di Candida della Leonessa. Ottimi la Rini, la Voza, la Britti e Cassinelli. Bravi anche Sbalchiero, la Fozzer, la Magrini, Valentini ed altri. Il coro dell'Opera, diretto dal maestro Gianni Lazzari merita, con l'orchestra, una lode speciale.

Ha diretto l'opera il maestro Oliviero De Fabritiis che ha saputo saldare orchestra e palcoscenico con pronta e vigile sensibilità, guidare con mano ferma e con viva aderenza stilistica tutto lo spettacolo e rendere una partitura per molti aspetti difficile con esemplare chiarezza senza nulla toglierle dell'acceso colore. Regia misurata ma efficace nella sua essenzialità, di Enrico Frigerio: belle le scene su bozzetti di Cesare Mario Cristini.

Il successo è stato pieno e calorosissimo. Numerosissimi e vivissimi gli applausi e insistenti le chiamate al direttore, molto applaudito all'inizio del terzo atto, al maestro dei cori, al regista, agli interpreti e ai collaboratori tutti. Il maestro Ildebrando Pizzetti fin dal primo atto si è dovuto presentare alle insistenti chiamate del pubblico che poi per tutti i tre atti e alla fine lo ha acclamato, con gli interpreti e più volte da solo, tributandogli un pieno e commosso successo.

F. L. LUNGI

Notizie in breve

* Al Teatro S. Carlo di Napoli nello scorso mese di dicembre è stato eseguito il balletto *Sogni e stagioni* di Gabriele Bianchi. Dello stesso compositore è stata presentata al Teatro Verdi di Trieste (13 aprile u.s.) la *Suite* per orchestra, vincitrice del II Premio al primo Concorso Internazionale di composizione sinfonica Città di Trieste.

* Il cartellone della stagione lirica al Teatro Greco di Lecce comprendeva quest'anno le opere *Trovatore*, *Bohème*, *Turandot*, *Pagliacci* e *Don Ciccio ovvero La Trappola* di Ottorino Gentilucci. Le opere sono state dirette dai Maestri Antonio Narducci, Carlo Vitale, Giuseppe Morelli e Silvano De Francesco.

* Dal 24 agosto al 16 settembre 1963 si effettueranno a Stresa le Settimane Musicali 1963. La manifestazione verrà inaugurata con un concerto dell'orchestra del Teatro alla Scala di Milano, diretta dal M° Nino Sanzogno, cui parteciperà in qualità di solista, il pianista Alexis Weissenberg. Seguiranno un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Londra, diretta da Carlo M. Giulini, un *recital* del pianista Rubinstein, un concerto del trio Stern-Istonim-Rose e uno del complesso « I Musici ». Nel quadro della manifestazione verrà allestita a Palazzo Borromeo (Isola Bella) una mostra di violini, viole e violoncelli di A. Stradivari, inviati espressamente a Stresa da istituzioni musicali e da collezionisti privati. Con tali strumenti stradivariani, l'orchestra da camera diretta da Sandor Végh e il

Quartetto omonimo terranno due concerti nel salone degli Arazzi all'Isola Bella.

* Per il Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale di Ginevra, che si terrà a quel Conservatorio dal 21 settembre al 5 ottobre, è stata costituita una giuria composta da 36 eminenti musicisti di vari Paesi, 5 dei quali italiani.

* Nei giorni 22 e 23 aprile u.s. si è svolta al Teatro Nuovo di Milano la seconda eliminatória dei partecipanti al Concorso « Giovani Cantanti 1963 » indetto dall'Associazione lirica e Concertistica Italiana di Milano. Nei giorni successivi la Commissione giudicatrice ha provveduto alla scelta dei candidati che, in possesso dei necessari requisiti, potranno essere ammessi a frequentare il corso di preparazione per lo eventuale debutto nella 14ª stagione annuale di avviamento al Teatro Nuovo. Il 24 aprile, nella Sala Piccola del Conservatorio G. Verdi ha avuto luogo il saggio finale dei giovani cantanti (scelti tra quelli che avevano esordito nella 13ª Stagione lirica di avviamento) i quali, dopo aver frequentato il Corso supplementare di perfezionamento, hanno affrontato il giudizio di merito. Ai cantanti, soprano Rosetta Crosatti Silvestri, Lydia Colecchia e Anna Maria Pizzoli, al mezzosoprano Maria Luisa Nave, ai tenori Enzo del Monaco e Amedeo Manzato, al basso comico Mario Mattioli la Commissione giudicatrice ha accordato la graduatoria di merito.

* Il giorno 25 febbraio 1963, nella sede del Conservatorio di Musica di S. Cecilia, in Roma, presso l'Associazione Internazionale dei Conservatori e Accademie musicali d'Europa, i rappresentanti degli organismi sindacali o associazioni musicali, all'unanimità sono venuti nella determinazione di costituire, nel pieno rispetto dell'autonomia strutturale di ciascuna organizzazione aderente, un organismo di intesa e di azione unitaria per una più valida difesa della vita e dello sviluppo della cultura musicale italiana.

In conformità a tali decisioni, i vari organismi associati hanno designato i propri rappresentanti nelle persone:

FILS-CGIL (Fed. Italiana Lavoratori Spettacolo): Troisi, Motta;

FULS-CISL (Fed. Autonoma Lavoratori Spettacolo): Morelli;

FIALS-UIL (Fed. Italiana Autonoma Lavor. Spettacolo): Abbà;

SMI (Sindacato Musicisti Italiani): Marinelli, Guàccero;

SIM (Sindacato Italiano Musicisti): Savagnone, Urbini;

SNM (Sindacato Nazionale Musicisti): Allegra, Ghislanzoni;

Associazione Int. Conservatori e Accademie di Musica d'Europa (Sezione italiana): Fasano;

SNIA (Sindacato Nazionale Istruzione Artistica): Aiuti, Aprea;

FIM (Federazione Int. Musicisti), Sezione italiana, e Ufficio Rapporti Internazionali: Mantovani;

SAL (Associazione Sindacale Artisti Lirici): Giannini;

ANBIMA (Associazione Nazionale Bande Italiane Autonome) ed Ente Nazionale Istruzione Professionale e Musicale: Pellegrino.

La Commissione dell'Unione, così costituita, si è successivamente riunita il 15 marzo, nella stessa sede. Al fine di rendere rapidamente funzionante l'organismo unitario costituito, è stato deliberato:

1) Di designare sei sottocommissioni incaricate di apprestare uno schema di mozione programmatica sulle singole materie qui indicate:

a) *riordinamento del teatro musicale e concertistico italiano* (relatori Troisi, Morelli, Abbà, Patrassi, Allegra, Savagnone, Giannini);

b) *scuola: cultura musicale e riordinamento dell'insegnamento nei Conservatori di Musica* (rel. Aiuti, Fasano, Aprea, Ghislanzoni);

c) *azione per i problemi di interesse comune* (rel. Troisi, Morelli, Abbà, Aiuti, Allegra, SMI, da designare);

d) *diritto dell'interprete e dell'esecutore* (rel. Mantovani, D'Amato, SMI, da designare);

e) *problemi previdenziali e assistenziali* (rel. Troisi, Morelli, Abbà, Zagonaro, Principe);

f) *statuto* (rel. Fasano, Allegra, Aiuti, Mantovani, SMI, da designare).

2) La mozione programmatica, che dovrà essere sottoposta all'esame in tutti i suoi punti nel corso di una prima riunione collegiale delle sottocommissioni incaricate il prossimo 18 aprile, sarà quindi presentata all'approvazione della riunione plenaria della Commissione dell'Unione convocata per il 18 aprile.

3) Successivamente alla definitiva accettazione degli indirizzi d'azione comune contenuti nel piano di lavoro programmato, verrà sottoposto ad approvazione lo statuto sociale, in cui saranno definiti gli scopi, le funzioni ed i limiti dell'attività dell'organismo unitario costituito. Il sig. Mario Mantovani è stato incaricato del coordinamento provvisorio delle iniziative deliberate (collegamenti, convocazione delle commissioni, corrispondenza ecc.).

* La vedova del compositore Vaughan William si sta adoperando per

la conservazione del Teatro Londinese Sadler's Wells, minacciato da demolizione. Il Municipio di St. Pancras, sul cui territorio si trova il vecchio teatro, ha promesso il proprio appoggio.

* Dal 30 giugno al 10 luglio p. v. si svolgerà a Oxford il Primo Festival J. S. Bach.

* La Televisione olandese ha richiesto al compositore Oscar van Hemel un arrangiamento dell'inno nazionale olandese (Wilhelmus van Nassauwe), destinato ad essere regolarmente impiegato alla televisione stessa. La prima esecuzione del rifacimento, ad opera della Filarmónica dell'Aja, ha già avuto luogo.

* Il Quartetto Tatrà ha presentato a Budapest in prima esecuzione mondiale il *Quartetto in fa minore*, inedito, di Béla Bartók, il cui manoscritto era stato rinvenuto dal musicologo belga Denijs Dille.

* Nel corso del Festival di Bregenz (Austria), il 18 luglio p.v. verrà rappresentata l'opera inedita *La Maison en flammes* di Joseph Haydn, il cui manoscritto è stato ritrovato dal musicologo inglese Robbins Landon.

* È attivo a Mosca un centro di musica elettronica diretto da Eughen Murzin inventore e costruttore di strumenti elettronici le cui possibilità e proprietà timbriche sono state elogiate anche da Sciostakovic.

* La prima esecuzione scenica della Trilogia di Milhaud, *l'Orestide*, ha avuto luogo nel corso del Festival primaverile « Incontri a Berlino ». L'opera, diretta da Heinrich Hollreises, ha ottenuto un successo trionfale.

* Pure a Berlino, in prima mondiale, è stata eseguita il 30 aprile

u.s., sotto la direzione di Robert Craft, l'opera-oratorio *Il Diluvio* di Stravinski.

* L'Università degli studi di Bologna, in collaborazione con il Centro studi sull'Ars Nova Italiana del '300 di Certaldo e con la Casa Gioventù Studiosa di Rimini, promuove corsi di studi musicologici per italiani e stranieri sul tema *La musica italiana dall'Ars Nova al Rinascimento* che si svolgeranno nelle due sedi di Certaldo (*L'Ars Nova Italiana*) e Rimini (*La musica italiana del Rinascimento*), rispettivamente dal 1° al 15 luglio e dal 16 luglio al 5 agosto. Tra i docenti dei corsi figurano Bianca Becherini, Kurt von Fischer, Federico Ghisi, Giuseppe Massera e Giuseppe Vecchi.

* Con vivo successo è stata rappresentata all'Opera Reale Fiamminga di Anversa l'opera *Les Hommes de bonne chère* del compositore belga Willem Pelemans.

* Il « Prix quinquennal de couronnement de carrière » di Fr. B. 150 mila, istituito nel 1958 dal ministro belga dell'Educazione nazionale, è stato quest'anno assegnato al compositore Jean Absil.

* Per il 150° anniversario della fondazione della Royal Philharmonic Society, William Walton ha espressamente scritto una composizione per orchestra dal titolo *Variations on a theme by Hindemith*, la cui prima esecuzione ha avuto luogo il 18 marzo u.s.

* Numerosi festival si effettueranno in Inghilterra durante l'anno in corso; tra essi segnaliamo, oltre a quello di Bath (giugno-luglio), diretto da Menuhin, quello di York, prevalentemente dedicato a misteri medievali, e quello di Leeds che conterà un concorso internazionale di pianoforte (16-21 settembre),

della cui giuria, presieduta da Arthur Bliss, faranno parte tra gli altri Paul Badura-Skoda, Géza Anda e Nicolai Malagolov.

* Dal 10 luglio al 24 agosto 1963 si svolgerà a Dubrovnik (Jugoslavia) il XIV Festival di Dubrovnik. Per realizzare 65 rappresentazioni (27 musicali, 26 teatrali e 12 folcloristiche) sono stati ingaggiati circa 1000 artisti, jugoslavi e stranieri, parte solisti e parte in complessi. Fra i complessi stranieri bisogna menzionare il complesso di cantanti italiani che con l'orchestra dell'Opera di Zagabria presenteranno *Il Barbiere di Siviglia* e *Il Matrimonio segreto*. Fra i solisti che parteciperanno a questa edizione del Festival di Dubrovnik ricordiamo: Zinka Kuntz (soprano del Metropolitan di New York), e i pianisti Valentin Georgiu (Bucarest) e Byron Janis (U.S.A.); tre i complessi: l'Orchestra da camera di Praga (*Musici Pragenses*), il quartetto Beethoven (Mosca), il Trio di Berlino con il rinomato cembalista Hans Pischner, ed altri. Inoltre: l'Orchestra sinfonica della RAI di Torino, diretta da Mario Rossi, l'Orchestra da camera Pro Musica di New York, i Solisti di Zagabria con Antonio Janigro.

Neurologi

* Il 20 marzo u.s. è deceduto a Bari il compositore Pasquale La Rotella, autore di alcune opere teatrali (tra cui *Manuela*, rappresentata a Nizza nel 1948), di musica sinfonica, sacra e cameristica. Nato a Bitonto nel 1880, aveva diretto per un decennio

la cappella del Duomo di Bari e, dal 1934 al '49, il Liceo musicale della stessa città. Fu anche attivo direttore d'orchestra in patria e all'estero.

* A Murnau (Baviera) è deceduto a 80 anni di età il tenore Fritz Windgassen. Padre del tenore Wolfgang Windgassen, si distinse soprattutto quale interprete del repertorio wagneriano.

* L'8 aprile è morto improvvisamente a Roma il M° Pietro Clausetti. Nato a Napoli il 4 gennaio 1904, fin da bambino aveva rivelato natura e facilità musicale eccezionali. Studiò composizione sotto la guida di Giacomo Orefice al Conservatorio di Milano, diplomandosi a 17 anni; contemporaneamente seguiva gli studi classici per i quali mostrava pure forte inclinazione. Toscanini lo volle con sé come maestro sostituto alla Scala e per breve tempo si dedicò anche alla carriera direttoriale, che lasciò poi per dedicarsi esclusivamente alla composizione.

Pubblicò musiche da camera e composizioni orchestrali; tra queste ultime *3 Danze e Finale per orchestra*, *L'Infedele*, per soprano e orchestra e *San Giovanni Latterano*, una cantata per coro e orchestra che fu eseguita anche al Teatro alla Scala sotto la direzione di De Saba che aveva per lui grande stima e affetto. Pietro Clausetti lascia anche alcune traduzioni ritmiche in italiano di opere straniere (tra cui *L'Heure espagnole* di Ravel e *L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora* di G. C. Menotti), esemplari per la fedeltà all'originale e la grazia poetica.

Concorsi

* Nel mese di ottobre p.v. avrà luogo a Carpi la 3ª Rassegna Nazionale violinistica, comprendente le tre seguenti categorie: a) corso medio allievi del 6°, 7°, 8° anno di studio (età massima anni 24 alla data del 31 agosto 1963); b) corso superiore, allievi del 9°, 10° anno di studio (età massima anni 28 alla data del 31 agosto 1963); c) diplomati che non abbiano superato il 32° anno di età alla data del 31 agosto 1963. Domanda e tassa di iscrizione dovranno pervenire entro il 31 agosto 1963 alla direzione della Scuola Comunale di Musica A. Tonelli, piazzale Re Astolfo IV, n. 2, Carpi (Modena).

* La Società Italiana Musica Contemporanea (S.I.M.C.) ha bandito il 3° Concorso Internazionale di Composizione 1963, unitamente al Concorso Internazionale d'Opera Città di Firenze. A entrambi i concorsi possono partecipare musicisti di ogni Paese senza limiti d'età. Il Concorso di composizione 1963 è suddiviso in 6 categorie: 1ª) Opera in un atto (Premio Teatro delle Novità di Bergamo, L. 1.000.000); 2ª) Coro, anche con solisti e orchestra (Premio lire 500.000); 3ª) Orchestra sinfonica, anche con solisti (Premio L. 500.000); 4ª) Orchestra da camera fino a 36 esecutori (Premio L. 500.000); 5ª) Complessi strumentali, vocali o misti, da 6 a 11 esecutori (Premio L. 250.000); 6ª) Musica da camera, da 1 a 5 esecutori (Premio L. 250.000). Le composizioni dovranno essere inviate non oltre il 30 novembre 1963 alla S.I.M.C., Segreteria del Concorso, via Flaminia, 141, Roma.

Il Concorso d'Opera Città di Firenze è invece riservato a un'opera di uno o più atti sul tema « *La speranza dei popoli* » e ispirata alla pace. Il Concorso è dotato di due milioni di lire e comporta anche la rappresentazione dell'opera vincitrice nel corso del XXVIII Maggio Musicale Fiorentino 1965. La giuria ha inoltre facoltà di premiare una seconda opera con la somma di un milione di lire. Le partiture delle opere concorrenti dovranno pervenire entro il 30 settembre 1964 alla S.I.M.C. (indirizzo sopraindicato) dove potranno essere richieste ulteriori precisazioni.

* L'Ente Rassegne Musicali « N. S. di Loreto » bandisce un concorso di composizione per una messa a 4 voci e organo in onore della Madonna di Loreto e destinata al servizio liturgico. Il concorso, dotato di un premio di un milione di lire, è aperto a musicisti di ogni nazionalità, e ogni autore potrà presentare una o più composizioni, purchè mai pubblicate nè eseguite. Le composizioni concorrenti dovranno pervenire alla segreteria dell'Ente organizzatore, via Solari 3, Loreto (Ancona) entro le ore 12 del 30 settembre 1963. Per informazioni scrivere alla Segreteria della manifestazione.

* Indetti dalla presidenza Nazionale dell'Enal e organizzati dall'Enal, Dopo-lavoro provinciale di Treviso, si svolgeranno nella città veneta, nel novembre

prossimo il 10° Concorso Nazionale di Esecuzione Pianistica e il 4° Concorso Nazionale di Composizione Pianistica, Premi Città di Treviso.

Il primo è aperto a musicisti di ambo i sessi, di nazionalità italiana che abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepastato il 30° alla data del 1° gennaio 1963. Le domande di iscrizione dovranno pervenire all'Enal, Dopolavoro provinciale di Treviso entro il 30 settembre 1963. I premi principali sono stati così stabiliti: Premio Città di Treviso, L. 600.000 e n. 20 concerti-premio; 2° Premio L. 300.000 e n. 2 concerti-premio; 3° Premio L. 200.000 e un concerto-premio; 4° Premio L. 100.000.

Il Concorso di composizione è riservato a composizioni pianistiche inedite, mai eseguite in pubblico, di media difficoltà, la cui durata non dovrà essere inferiore ai 7 minuti né superiore ai 12 minuti. Vi saranno ammessi autori di nazionalità italiana senza limitazione sia di età sia di tendenza artistica, iscritti o meno alla SIAE. Quota di iscrizione (L. 3.000) e composizione dovranno pervenire all'Enal, Dopolavoro provinciale di Treviso, Piazza Ancillotto 8, entro le ore 24 del 15 settembre 1963. Il concorso è dotato dei seguenti premi: Premio Città di Treviso, L. 500.000 e pubblicazione della composizione vincente da parte delle Edizioni Curci di Milano; 2° Premio: L. 200.000. Per informazioni rivolgersi all'Enal, Dopolavoro Provinciale di Treviso, Piazza Ancillotto n. 8.

* Dal 26 settembre al 31 ottobre p.v. si svolgerà a Vercelli il 14° Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti, dotato di Premi per 5 milioni di lire. Il concorso è aperto a cantanti lirici, pianisti, danzatori e compositori di ogni Paese; si ammettono artisti di ambo i sessi e non è posto alcun limite di età per i concorrenti della sezione di composizione, mentre per le sezioni di canto, danza e pianoforte il limite massimo è di 32. I concorrenti alla sezione di composizione dovranno presentare una composizione inedita appartenente ad uno dei seguenti gruppi:

1° gruppo: a) per uno strumento; b) per due strumenti; c) per complesso fino a 5 strumenti

2° gruppo: a) per voce e pianoforte; b) per voce o voci e piccolo complesso strumentale; c) per piccolo coro, con o senza solisti.

Per le sezioni di canto e pianoforte e danza le iscrizioni dovranno pervenire alla Società del Quartetto (Casella Postale 127), Vercelli, entro il 10 settembre 1963; per la sezione di composizione, foglio di iscrizione e composizioni dovranno invece pervenire entro il 30 settembre p.v. all'indirizzo sopracitato. Per ulteriori particolari rivolgersi alla Segreteria del Concorso.

Dischi

Sergei Prokofiev. Cenerentola. Suite - Romeo e Giulietta. Suite. Orchestra della Suisse Romande diretta da Ernest Ansermet.

Decca, 1 disco LP da 30 cm. LXT 5671/2.

Due dischi indovinati che accostano le *suites* tratte da due fra le opere più note, nel campo del balletto, di questo autore. E siccome l'accostamento non è certo fatto per stabilire una graduatoria di meriti, non è il caso d'indicare quale delle due *suites* sia la migliore. Sarebbe, d'altra parte, un giudizio inutile poiché ambedue le pagine rappresentano un documento sincero della vera, genuina natura dell'artista Prokofiev. Vien fatto di pensare che le ricerche e le esperienze occidentali di questo artista non siano approdate a nulla, al di là del puro mezzo tecnico; che non siano riuscite a cancellare un volto che era già configurato definitivamente fin dal principio e che, solo, aveva richiesto del tempo per autoscoprirsi, per farsi cosciente. Volto non semplice, delineato da componenti umane diverse. Quando si parla del sarcasmo di Prokofiev, del suo senso del grottesco, della sua capacità e sensibilità drammatica, del suo lirismo e della sua umanità in genere, si parla di cose indiscutibilmente vere, perché è proprio questa umanità, così sentimentalmente versatile, che sorregge la veste, l'apparenza della sua musica, e giustifica logicamente anche la tecnica, in ogni momento del suo impiego. Ma è anche giusto dire che in Prokofiev i sedimenti romantici sono ancora vivamente operanti e sono l'*humus* dal quale scaturiscono e si nutrono le sue idee

migliori. La prova più chiara la troviamo in questa versione della famosa storia di *Romeo e Giulietta*. Le edizioni musicali di questo racconto sono innumerevoli. Alcune sono anche più note di questa di Prokofiev, che, però, si stacca decisamente dal gruppo per il vigore della sua narrazione e per la intensità umana con cui i sentimenti sono resi e la storia è narrata. Il tema che caratterizza il personaggio di Giulietta è di una freschezza incomparabile e assume, più avanti, un tono di tenera remissività e di dolorosa e commovente acquiescenza al destino. Anche la musica per la scena del balcone avvince col suo spiegato lirismo, e potremmo continuare, lodando il forte rilievo drammatico e le bellezze di altri punti.

Il M° Ansermet, per la sua esecuzione, ha intercalato alla prima, quattro pezzi della seconda, dando origine a una panoramica esauriente del balletto stesso. Non è il caso di parlare di manomissione, dunque; se mai, è uno sguardo più completo e soddisfacente su un'opera fra le più brillanti di Prokofiev. Sia l'esecuzione di *Cenerentola* che quella di *Romeo e Giulietta*, dal punto di vista dell'interpretazione artistica, ci sono sembrate ineccepibili. Ernest Ansermet lascia libero il canto agli strumenti, coordina perfettamente i valori del discorso e lo fa fluire in modo convincente.

Soprattutto ha un senso della misura encomiabile che riesce utilissimo in particolar modo nel mantenere l'espressione su un livello di nobiltà assoluta, salvandola dagli eccessi di un sentimentalismo che, oltre tutto, sarebbe in contrasto col

Ottorino Respighi. *Lauda per la Natività del Signore.* Solisti: L. Rossi, T. Frascati, L. Marimpietri. Coro e solisti dell'orchestra sinfonica di Roma diretti da Nino Antonellini.

Idi 1 disco da 30 cm. IM 1002.

Ottorino Respighi resta, in un certo senso, un caso a parte nella musica italiana di questo primo mezzo secolo. Infatti è difficile trovare un altro nostro musicista sul quale la musica antica e, in genere, lo spirito di una cultura rivolta verso i secoli passati, abbiano agito con una suggestione così profonda e così genuina. Altri si sono volti indietro nei secoli per ritrovare un motivo attuale e rimasto attivo nelle coscienze contemporanee, per ritrovare il senso di una discendenza legittima; ma in nessuno come il Respighi questa parentela spirituale è apparsa così interamente aderente, così congeniale da non richiedere un profondo mutamento delle linee della sua fisionomia e da accontentarsi solo del mutamento della sua veste esteriore, tecnica, per intenderci, rimanendo intatta nella sua spiritualità e nella sua ingenua e fresca spontaneità primitiva. Un incontro quello di Respighi con gli autori antichi che si è rinnovato più volte e che sempre ha dato frutti felici. Il clima della poesia ducentesca gli suggerisce l'accento arcaico-

carattere così aristocratico di questa musica.

L'incisione dell'edizione monoaurale è fedelissima e lodevole sotto tutti gli aspetti. Esiste anche l'edizione stereofonica.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

religioso che egli ottiene snellendo il complesso degli esecutori, riducendo gli strumenti al numero di sei più un pianoforte e trattando la parte corale in stile madrigalesco; ma se questi sono i mezzi tecnici che si possono percepire e spiegare, resta pur sempre al di fuori di ogni spiegazione il felice distendersi melodico del canto, appena contagiato da un certo sapore popolare, o l'unirsi delle voci e degli strumenti in un gioco trasparente e sciolto che può sembrare facile se si dà valore ad una prima impressione, ma che ad un più attento ascolto rivela una raffinatezza di linguaggio non comune. L'esecuzione che ci viene offerta da quest'incisione poggia sull'apporto di elementi di valore; primo fra tutti il M^o Antonellini, saggio equilibratore di sonorità e guida sicura in un discorso del quale riesce a rivelare la varietà e la poesia. Ma bisogna ricordare anche la prestazione degli ottimi solisti di canto, perfettamente preparati e calati nello spirito della musica.

Tecnicamente l'incisione è lodevole sotto tutti gli aspetti.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Guido Valcarenghi
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserva Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da Via Paolo da Cannobio, 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2
FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Aprile 1963

PIANOFORTE

ER. 2669 BEETHOVEN *Composizioni scelte (B. Cesi) (ex 101868)* 1.000

CHITARRA

130299 TERZI B. *Il Chitarrista autodidatta. Metodo completo per chitarra classica* 4.500

PARTITURE IN 16°

PR. 913 BERLIOZ *3 Pezzi per orchestra (tratti dall'opera « La Danzazione di Faust »)*

PARTITURE IN 8°

130424 JACHENO *2° Concerto, per pianoforte e orchestra*
130264 PORRINO *Sonar per musicisti - Concerto per archi e clavicembalo* 1.500

LIBRETTI

VOGL *Meditazione sulla maschera di Modigliani.*
Testo di F. Filippini 250

Maggio 1963

2 PIANOFORTI

130620 GERSHWIN *Rapsodia in blu, per pianoforte e orchestra.*
Riduzione 3.000

PARTITURE IN 8°

130369 BITTINELLI *Episodi per orchestra* 5.000

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

TESTI *La Celestina. Opera completa (in brochure)* 12.000
VERDI *I Lombardi. Opera completa (in brochure)* 10.000
VIOZZI *Il Sasso pagano. Opera completa (in brochure)* 7.000

LIBRETTI

TESTI *La Celestina. Libretto di di R. Prinzhofer* 300

*un angolo per la musica
nella vostra casa*

**Impianto HI-FI stereo
da 2x10 w. Monoaurale moderno
con orientamento del suono
dalle casse acustiche
tramite pannelli di legno**

Ricordi

è a vostra disposizione
per preventivi, consigli e informazioni



G. RICORDI & C.
CENTRO ASSISTENZA TECNICA
MILANO
VIA SALOMONE 77 - TELEF. 50.46.66

il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

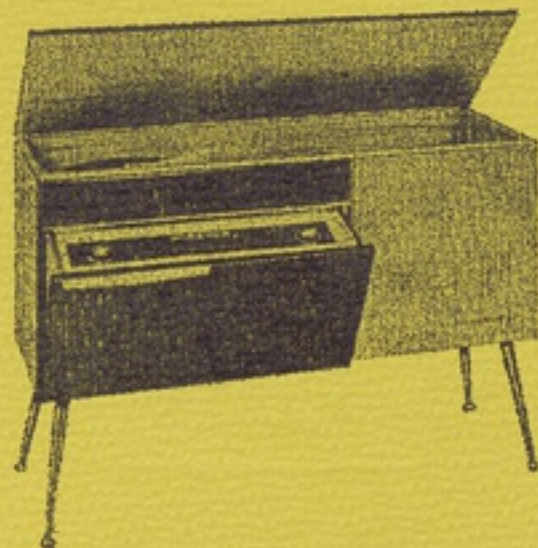
RICORDI

10 negozi:

Bari	via Sparano 18
Genova	via Fieschi 20 r
Milano	via Berchet 2 via Montenapoleone 2
Napoli	Galleria Umberto I° 88
Palermo	via Ruggero Settimo
Roma	piazza Indipendenza 24 via Cesare Battisti 120 via del Corso 506
Torino	via Lagrange 25

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

RODOLFO CELLETTI *Il tenore nel melodramma romantico e nell'opera contemporanea* - VINCENZO TERENCE *Erik Satie: un bilancio* - GUIDO JANNI *Le opere pianistiche di Wagner* - LUIGI ROSSI *I balletti, paradigma di Prokofiev*

Teatri e concerti - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi - Libri di interesse musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno VI

n. 4 - luglio - agosto 1963

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 87.13.13
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81
Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 25 - Tel. 40.156 - 51.08.30

SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Město
CILE Santiago. Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimir)
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Gazman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G. m. b. H.: Kurfürstendamm 103
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7 Rue Botassi
ITALIA Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Alberson & Co.: Groot Hertoginnelân, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Costantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 12 - 2º - C
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: West 61st Street, 16
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 103 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 4 - luglio - agosto 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3º.
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 146 *Il tenore nel melodramma romantico e nell'opera contemporanea* di Rodolfo Celletti
- 156 *Erik Satie: un bilancio* di Vincenzo Terenzio
- 162 *Le opere pianistiche di Wagner* di Guido Janni
- 165 *I balletti, paradigma di Prokofiev* di Luigi Rossi
- 168 *Teatri e concerti: Il XXVI Maggio musicale fiorentino - Il VI Festival di Spoleto - Musica italiana a Parigi - La Primavera di Praga 1963 - Una novità sinfonica di Flavio Testi*
- 178 *Notizie in breve - Necrologi*
- 183 *Concorsi*
- 186 *Libri di interesse musicale: Libri di M. Bortolotto, R. Rossellini, F. Bussi*

Il tenore nel melodramma romantico e nell'opera contemporanea

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, il tenore si presenta, in Italia, come un pretendente alla successione degli evirati; e sebbene costoro occupino ancora una posizione di rilievo, i compositori, da Paisiello a Cimarosa, da Paer a Mayr e a Zingarelli, sembrano adeguarsi alla nuova situazione.

Peraltro, con Eliodoro Bianchi, Bonoldi, Gaetano Crivelli, Antonio Gordigiani, Manoel Garcia padre, Nozzari, Domenico Ronconi, Tacchinardi — i tenori più famosi del periodo — siamo ancora sulla linea dei baritenori, se non addirittura dei moderni baritoni. Crivelli, ad esempio, non superava, a voce piena, il sol naturale acuto. Di questa generazione tenorile, portata alla ribalta dal melodramma coturnato del periodo neoclassico, doveva poi avvalersi Rossini. La caratterizzano non soltanto l'ampiezza del volume e la sonorità del fraseggio, ma l'abilità nell'aria « di forza » e un'eccezionale agilità e flessibilità.

In Francia, intanto, Cherubini (con Giasone nella *Medea* e Florenski e Titzigan nella *Lodoiska*) e Spontini (Fernando Cortez, Enrico dell'*Agnese*, Licinio della *Vestale*) affrettano, pur restando su tessiture tendenzialmente centrali, l'evoluzione del tenore in senso romantico; ma ancor più decisamente si pose su questa strada il Florestano del *Fidelio*, precursore del tipico eroe sventurato del romanticismo.

L'ascesa del tenore subisce però un arresto con Rossini, i cui ideali belcantistici risentono inizialmente del gusto settecentesco. Di qui il proponimento di deviare verso il contralto l'eredità degli evirati, a costo di affidargli parti maschili; di qui la predilezione per il basso nell'opera giocosa; di qui, infine, una serie di personaggi tenorili, nelle opere comiche (dall'Edoardo della *Cambiale di matrimonio* al Cavalier Giocondo della *Pietra di paragone*, dal Lindoro dell'*Italiana in Algeri* al Florville del *Signor Bruschino*, da Narciso del *Turco in Italia* al Ramiro della *Cenerentola* o all'Almaviva del *Barbiere*) che psicologicamente non sono che una proiezione dell'amoroso settecentesco. Viceversa, la tessitura tende a salire, come del resto avviene nell'opera seria. Nell'uno e nell'altro genere i tenori rossiniani sono spesso baritonaleggianti (i più reputati furono appunto quelli già ricordati a proposito dell'operistica neoclassica) ma la scrittura è così « portata », « legata » e graduale nell'ascesa, da dar luogo a principi che divennero basilari anche per Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Mercadante.

Nel genere serio, accade raramente a Rossini di concedere al tenore una parte di protagonista (*Ciro in Babilonia*, *Otello*). Più spesso egli

lo vede come amoroso in lavori in cui predomina il contralto (Rinaldo nell'*Armida*, Leicester nell'*Elisabetta*, Giacomo V nella *Donna del lago*) o nell'antica veste del caratterista; e quindi in parti che vanno dal padre nobile (Cleomene dell'*Assedio di Corinto*) al saggio consigliere (Ubaldo e Carlo dell'*Armida*), dal « cattivo » in senso lato (Rodrigo della *Donna del lago*) al traditore (Jago dell'*Otello*, Norfolk dell'*Elisabetta*).

Determinante è, tuttavia, il rivolgimento che si verifica in Rossini durante il periodo francese. Il contatto con la tradizione dell'«haute-contre», impersonata all'epoca da Adolfo Nourrit, lo induce, per la prima volta, ad affidare al tenore un parte di protagonista d'opera comica (*Comte Ory*) e gli ispira un personaggio eroico in senso spiccatamente romantico: l'Aroldo del *Guglielmo Tell*.

Il Max del *Franco cacciatore*, che per amore ricorre alle forze occulte, è un altro passo decisivo verso la romanticizzazione del tenore, così come lo è il Roberto meyerbeeriano. Che il tenore, in questo periodo, si insedi nel ruolo di amoroso, non è, in fondo, una novità assoluta. Lo è, viceversa, l'allineamento delle voci in funzione realistica. Grazie ad esso, il tenore si identifica con le passioni brucianti, gli ideali, gli slanci temerari dell'età giovanile. E' il personaggio in cui più aspramente vengono a conflitto il bene e il male; la fede religiosa (oppure il patriottismo) e l'amore travolgente; l'anelito alla libertà e alla giustizia e la malvagità degli oppressori.

Raoul degli *Ugonotti*, la cui parte fu scritta per il rossiniano Nourrit, è un personaggio fondamentale, sotto questo aspetto, ancor più di Giovanni di Leyda e Vasco de Gama (*Profeta*, *Africana*) il cui fascino risiede più negli avvenimenti di cui furono protagonisti che non in un carattere vero e proprio.

La stessa via imboccò Donizetti nella *Lucrezia Borgia*, nella *Maria di Rohan*, nella *Favorita*, nel *Don Sebastiano* e soprattutto nella *Lucia*. Le sue tessiture, come quelle di Meyerbeer, riflettono, a proposito del tenore, l'evoluzione rossiniana. Nelle opere giovanili — paragonabili appunto al Meyerbeer del periodo italiano — il tenore di Donizetti è baritonaleggiante (ad esempio Domenico Donzelli); ma nei lavori più tipici assume le caratteristiche dell'«haute-contre» (Duprez, Rubini, Moriani). In Donizetti, i rischi virtuosistici che il tenore deve superare sono numerosi, ma non raggiungono gli acrobatismi del *Roberto il diavolo*. In compenso, ci si imbatte in accensioni più scoperte e vibranti. Si pensi a brani come la « maledizione » della *Lucia* o la scena della spada nella *Favorita*; e a certe cabalette (« Trema, Bisanzio ») del *Belisario*, (« A te soave immagine ») della *Maria di Rohan* che costituiscono un chiaro presagio verdiano.

Tra Meyerbeer e Donizetti si inserisce Bellini. Pollione è ancora un tenore neoclassico, coturnato, baritonaleggiante, impersonato, alla prima rappresentazione, da Donzelli, il cui registro di petto, a quell'epoca, raggiungeva appena il la bemolle acuto (ma non per questo Donzelli era considerato un tenore corto, bensì perchè, in registro di falsetto, aveva soltanto il do diesis sopracuto, contro il mi bemolle o il mi naturale della maggior parte dei suoi colleghi). Vice-

versa, Gualtiero del *Pirata* e Arturo dei *Puritani* appaiono come autentici cardini del vocalismo romantico e, tra l'altro, sottolineano che la tessitura del tenore si è ancora alzata, sia pure seguendo una scrittura di stretta osservanza rossiniana. In definitiva, la tendenza di questo periodo è di sfruttare l'artificiosità e l'ambiguità del timbro tenorile per creare vere e proprie analogie con gli evirati e legittimare il trapasso dei poteri.

Rubini, il tenore tipo belliniano, ha voce chiara, dolcissima, agilissima. Il suo registro di falsettone vanta il fa o il sol sopracuto (una o due note più del normale); ma quello di petto gli consente di emettere con straordinaria potenza il si bemolle acuto e, sembra, anche il si naturale. Egli è il primo grande « haute-contre » italiano (di qui il termine di tenore contraltino) e incarna il trionfo della tecnica vocale rossiniana applicata al romanticismo elegiaco.

La voga dei tenori contraltini si espande. Anche la scuola vocale tedesca ne esprime uno di levatura internazionale, l'Haitzinger, lungo la direttrice *Franco cacciatore-Otello-Guglielmo Tell-Muta di Portici* (e infatti anche Auber, come scrittura, si rifà a Rossini). E' quindi la volta di Duprez, un « haute-contre » francese, venuto a cercare fortuna in Italia. Dai tenori baritonali di vecchio stampo egli apprende il declamato roboante e l'emissione scura, « sombrée »; ma lo squillo degli acuti di Rubini e dei suoi primi epigoni gli suggerisce, simultaneamente, la mirabolante impresa del « do di petto », felicemente realizzata, a Lucca nel *Guglielmo Tell*, il 17 dicembre 1831.

Erano quelli gli anni ruggenti del romanticismo. Gli slanci insurrezionali, gli ideali nazionalistici ed eroicizzanti, trovarono nel « do di petto » una sintetica, ma immediata versione vocale. Allora appunto le fortune del tenore raggiunsero lo zenit. Il timbro chiaro e soave ne faceva il cantore per antonomasia delle pene amorose; lo squillo del do di petto l'araldo della libertà.

L'avvento di Verdi rafforzò questa posizione. Già Bellini (*Pirata*), aveva cantato, per voce del tenore, la rivolta del giovane eroe contro un ordinamento politico iniquo; Verdi creò un tipo di ribelle più ardente e passionale: il bandito Ernani, il bandito Carlo (*Masnadieri*), l'eretico Manrico. Ma anche là dove la dialettica del tenore era esente da inflessioni di rivolta e di lotta civile, e si concludeva nella semplice espressione dell'infelicità amorosa (*Ballo in maschera*, *Luisa Miller*) il canto aveva pur sempre una tensione e uno slancio ignoti ai compositori precedenti; che dovevano necessariamente escludere i languori dell'era del falsettone.

Verdi, per altro, date le sue esigenze espressive, non rinuncia al canto morbido, alle voci flessuose. Trascorso più d'un secolo dalle reazioni che la sua scrittura suscitò nei teorici del vocalismo devoti ai canoni rossiniani, si può oggi stabilire che effettivamente Verdi contravvenne a certe regole — o, meglio, a certe precauzioni — che in passato avevano salvaguardato le voci da eccessivi sforzi. In particolare, gli accadde di ricorrere spesso all'attacco scoperto degli

acuti, agli intervalli ostici e agli unisoni, ritenuti nocivi in quanto occasione di gare di atletismo vocale tra i cantanti.

Pure, Verdi persegui, per tutte le voci, un tipo di canto più vincolato di quanto comunemente si creda alla soavità, duttilità e levità dell'emissione. Senonchè, la voga degli estremi acuti a voce piena (al do di petto di Duprez era succeduto il do diesis di Enrico Tamberlick) svìò sovente interpreti e pubblico. E' tipico il caso del *Trovatore*, in cui ancor oggi la scelta del protagonista è in funzione non già d'una rispondenza tra voce, tessitura e carattere del personaggio, bensì delle possibilità del tenore di emettere una nota (il do della « pira ») che non figura nella partitura.

I primi tenori verdiani, d'altra parte, reclutati fra gli interpreti belliniani e donizettiani — come il Moriani, il Salvi, il Poggi — risentivano ancora dell'esempio di Rubini. Non usavano il do di petto (la nota limite, a voce piena, era il si naturale, oltre il quale si avvalevano del falsetto) e avevano voce chiara, agile, flessuosa.

All'inizio della seconda metà dell'Ottocento, tuttavia, la crescente voga degli atletismi vocali, le disparate esigenze d'un repertorio che abbracciava Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Verdi e il tramonto della consuetudine di adattare le partiture alle caratteristiche vocali dei singoli esecutori (con questo sistema i compositori precedenti riuscivano, di solito, a far eseguire la stessa opera da cantanti dalle caratteristiche divergenti) determinarono, nelle varie corde vocali, le prime tendenze alla specializzazione.

Per il tenore, cadono in disuso le precedenti etichette e si formano due raggruppamenti: tenore di forza — detto anche « stentoreo » — e tenore di grazia. Il primo è il più qualificato a interpretare Verdi, al quale abbina, però, anche opere come *Otello* e il *Guglielmo Tell* di Rossini, *Roberto il diavolo*, *Ugonotti*, *Profeta*, *Norma*, *Poliuto*, *Maria di Rohan*, *Ebrea*, *Jone* di Petrella, *Saffo* di Pacini e vari lavori di Mercadante.

Il tenore « stentoreo » vanta, come principale attrattiva, acuti strapotenti. A volte conserva il colorito baritonaleggiante dei tenori rossiniani (Negrini, Pancani, Geremia Bettini, Mirate) ma con un registro di petto esteso fino al do o almeno al si naturale.

Più spesso, tuttavia, lo « stentoreo » ha voce chiara, argentina, timbratissima, come Tamberlick e come Frascini, il tenore prediletto da Verdi in quel periodo. Va in ogni caso messo in rilievo che il tenore di forza verdiano-donizettiano-meyerberiano del periodo 1850-1870 si stacca dal canto acrobatico, ma non rompe i ponti con le modulazioni a mezzavoce e nemmeno ripudia totalmente i sopracuti in falsetto, il cui uso sopravvisse — in particolare in Francia e in Germania — fino ai primissimi del nostro secolo. Ciò che è documentato da diversi dischi dell'epoca, non esclusi alcuni di Caruso. In realtà, l'incompatibilità tra canto di forza e modulazioni a fior di labbro si manifesta in modo esplicito nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, allorchè da spartiti come il *Don Carlo*, la *Forza del destino*, *l'Aida* (e poi *Otello*) nasce il vero e proprio tenore drammatico (Tamagno).

Il tenore di grazia della seconda metà dell'Ottocento ha sempre voce chiara. Deriva da Rubini e attraverso Mario e Giulini giungerà fino ad Angelo Masini e a Bonci. Non va tuttavia confuso con la sua versione moderna, che è il tenore leggero. Al contrario, il tenore di grazia ottocentesco sa all'occorrenza sostenere le partiture più tese di Meyerbeer, Donizetti e dello stesso Verdi (predilige, però, il Duca di Mantova e Alfredo). Certo, le sue più spiccate prerogative sono il canto fiorito, il vocalizzare, l'agilità, le tinte sfumate; quindi le opere comiche di Rossini e Donizetti, quelle elegiache di Bellini e, sovente anche il *Matrimonio segreto*, il *Don Giovanni*, la *Marta* sono i lavori che meglio lo individuano.

In Francia, nel frattempo, il tenore *grand'opéra* resta sulla linea di Duprez, che era stato sì il divulgatore del do di petto, ma anche un vocalista di eccellente stile, abilissimo nel canto a fior di labbra (per lui Donizetti aveva scritto, fra l'altro, la *Lucia* e la *Favorita*). Emerge, fra i continuatori, Roger e la serie degli epigoni diretti giungerà, al termine del secolo, fino ad Escalais, che sapeva piegare al trillo una voce d'eccezionale potenza. Anche la scuola tedesca, attraverso i contatti con il repertorio italo-francese, esprimerà vari tenori di questo stampo, da Wachter a Stiegele.

Con Rossini, era caduta la differenza tra il mezzocarattere dell'opera comica e il tenore serio, giacché quasi tutti i cantanti rossiniani eseguivano entrambi i generi. Il romanticismo, invece, dando luogo a un canto di forza e a un canto idilliaco, ripropone una differenziazione e, fino alle estreme propaggini dei Pedrotti, dei Cagnoni, dei De Ferrari, si avvarrà esclusivamente del tenore di grazia.

I motivi che delineano la personalità del tenore nell'opera buffa italiana del periodo romantico si riallacciano al Settecento e alle cabale ordite ai danni del basso comico, cioè del padre burbanzoso o del tutore avido e vanaglorioso. Il personaggio di Nemorino, che campeggia nell'*Elisir d'amore*, è un'eccezione e deriva dalla tradizione francese dai campagnoli goffi e trasognati. Fra l'altro, lo stesso argomento era stato poco prima trattato da Auber (*Le Philtre*).

Ciò che il romanticismo porta di nuovo, al tenore, nell'operismo giocoso è, a volte, una carica intensa di sentimentalità, come nel caso di Nemorino, appunto, o dell'Ernesto del *Don Pasquale*. Fatto quindi più che altro donizettiano (anche Daniele, nella *Betty*, si rifà per qualche aspetto a questa tendenza).

L'opera buffa italiana dell'Ottocento, inoltre, al pari di quella settecentesca, ignora praticamente il tenore comico, non dà seguito alla remota tradizione dei servi sciocchi o delle vecchie *en travesti*.

Viceversa, il tenore comico ha un certo peso nell'opera buffa tedesca, specialmente di Lortzing; e anche Meyerbeer, nella *Dinorah*, si rifarà a questa tradizione (Corentino).

La funzione del tenore nell'*opéra-comique* francese si sviluppa, invece, nel primo cinquantennio dell'Ottocento, attraverso vicende più varie.

Tra la fine del sec. XVII e gli inizi del XVIII, l'apporto dei Méhul, dei Cherubini, dei Bertoni, degli Isouard si risolve nella creazione di personaggi a volte complessi. Si pensi, ad esempio, a *Le Délire* di Berton, in cui l'*haute contre* Gavaudan (uno dei più celebri tenori francesi del periodo) sosteneva la parte di Murville (un uomo che impazzisce dopo essersi rovinato al gioco) con una recitazione di impressionante realismo, desunta da un paziente studio sul comportamento dei pazzi autentici.

Al tempo stesso, le risorse espressive di quei compositori erano ormai tali da richiedere ai cantanti d'*opéra-comique* un notevole impegno vocale. Appunto per questo, all'inizio dell'Ottocento, ebbe una posizione di schiacciante supremazia un autentico grandissimo vocalista, il tenore baritonale Martin. Ma la tendenza ad un canto sempre più divergente dalle facili tessiture delle vecchia « *comédie mêlée aux ariettes* », dilaga soprattutto con i compositori del periodo successivo. George Brown, nella *Dama bianca* di Boïeldieu e poi Chapelou del *Postillon de Longjumeau* di Adam e quindi il protagonista del *Fra' Diavolo* di Auber, oppure Zampa nell'opera omonima di Halévy — tutti personaggi tenorili — affrontano infatti pezzi di alto livello virtuosistico, tendenzialmente improntati alla scrittura rossiniana.

Fra i personaggi che il tenore incarna predominano più che mai gli amorosi. Inoltre, probabilmente in seguito alle epopee delle armate rivoluzionarie e napoleoniche, abbondano le parti di giovani; brillante e valoroso ufficiale, l'Alfonso del *Crescendo* di Cherubini è un antesignano; ma il prototipo è George della *Dama bianca*, nella cui scia si muovono, per esempio, Maurizio in *Jaguarita* di Halévy, Lorenzo della *Perle du Brazil* di Feliciano David, per non parlare di Tonio della *Figlia del reggimento*. Nella *Circassienne* di Auber, abbiamo Zoubof, un giovanissimo ufficiale russo, che per parte dell'opera appare in vesti femminili e canta in falsetto, ricollegendosi alla vecchissima tradizione del tenore in « travesti ». Un altro personaggio tenorile caratteristico di questo periodo è l'avventuriero coraggioso e ardente, che spesso è anche un libertino elegante, raffinato, cavalleresco: non solo il Fra Diavolo di Auber, ma Orazio nel *Domino noir* di Auber, Zampa, Rafael della *Reine Topaze* di Massé.

Il tenore resta l'amoroso per definizione anche quando si afferma l'*opéra-lyrique* di Gounod, Thomas, Massenet, Delibes, Bizet (*Pescatori di perle*). Ma se, sotto il profilo del gioco delle parti, questa corrente non determina innovazioni fondamentali, sotto l'aspetto vocale il discorso è diverso.

Le tendenze naturalistiche del teatro di prosa e della letteratura (che Verdi aveva colto con straordinaria immediatezza nella *Traviata*, tra l'altro creando, con Alfredo Germont, un autentico tenore lirico *ante litteram*) saranno accettate dai compositori francesi meno prontamente e, nel caso di Gounod e Thomas, anche preterintenzionalmente. Ma già col *Faust* siamo ai prodromi dell'opera di sfondo borghese-realistico (l'etichetta ufficiale è diversa: « *opéra de demi*

caractère ») e non per nulla Wagner accusava Gounod di aver ridotto il poema di Goethe ad un'avventura tra uno studente e una «grisetta». La conseguenza, — sul piano vocale, è che — anche per reazione al complicato stile meyerbeeriano — si sfronda il canto dalle espansioni iperboliche e dalle velleità eroicizzanti del romanticismo puro. Il che porta anche ad una graduale abbassamento delle tessiture, specie per quanto riguarda le voci acute, cioè tenore e soprano. Inoltre, il tenore dell'*opéra-lyrique* declina, sostanzialmente, le ornamentazioni e le agilità. Il suo modo d'esprimersi è puramente elegiaco e affettuoso e, sotto questo aspetto, Faust, Romeo, Guglielmo Meister, Nadir, Frederik (*Lakmé*), Des Grieux, Werther assumono lineamenti non dissimili da quelli del tenore di grazia. Si incontrano, tuttavia, specie nelle opere di Massenet, brani il cui carattere è, se non proprio drammatico, abbastanza teso e concitato. In essi il tenore di grazia all'italiana può — allorchè il nuovo repertorio francese diviene di dominio internazionale — non trovarsi pienamente a suo agio. Questo perchè l'espansione vocale — alla quale si accompagna un tessuto orchestrale piuttosto denso — gli viene spesso richiesta in quella zona di passaggio fra i centri e gli acuti che si identifica con il punto di minor resistenza delle voci di timbro chiaro.

In ciò può ravvisarsi l'atto di nascita del cosiddetto tenore lirico, in un primo tempo denominato di « mezzo carattere »; s'intende in un senso diverso da quello che al termine si dava nel Settecento. Del tenore lirico, d'altronde, si ha qualche traccia anche nel tardo romanticismo italiano, che lo presenta nella *Gioconda* e nel *Mefistofele* in alternativa alla tradizione del tenore di forza rispettata da Gobatti nei *Goti*, da Marchetti nel *Ruy Blas*, da Gomez nel *Guarany* o dallo stesso Ponchielli nella *Marion Delorme*. L'incertezza che a questo riguardo manifestavano i compositori italiani è rispecchiata dalle prime opere di Puccini: il tenore è di genere lirico nelle *Villi*, di stampo drammatico nell'*Edgar*. Una certa ambiguità presenta poi il tenore in Catalani — Hagenbach della *Wally* e Walter della *Loreley* partecipano del tenore lirico come del tenore di forza e praticamente danno luogo ai primi esempi di tenore « lirico-spinto ».

Il tenore lirico riceve, attraverso Lohengrin e Walter, anche il crisma di Wagner, il cui avvento, ai fini dell'abbassamento delle tessiture, è poi fondamentale nell'ambito dell'operismo drammatico. Psicologicamente Wagner accentua il mito tenorile, identificandolo con l'ardore giovanile e gli slanci eroici più di quanto non avessero fatto i romantici italiani e francesi. Di qui la figura dell'*Heldentenor* cioè del tenore eroico per antonomasia. Ma è sostanzialmente diversa la scrittura, che punta su voci adatte, più che al cantabile, alla declamazione larga e agli accenti vigorosi e incisivi. A questo punto, quindi, il tenore rompe i ponti sia con i trascendentali sopracuti sia con le celestiali modulazioni che erano stati la causa prima, tra il 1830 e il 1840, della sua divinizzazione, e acquista un fascino tutto diverso, fondato sul timbro maschio e sull'ampiezza del volume. Due doti che trovano nel *medium* della voce il settore più atto

TENORI CELEBRI DEL PASSATO



Adolfo Nourrit



Giovan Battista Rubini

TENORI
CELEBRI
DEL
PASSATO



Francesco Tamagno



Enrico Caruso

a metterle in luce; a maggior ragione perchè il ritorno al la naturale (o tutt'al più al si bemolle) come al massimo traguardo del registro alto, affranca il cantante dalla preoccupazione di mantenere leggera e chiara la fonazione dei centri.

In definitiva, il tenore wagneriano coincide con il tenore « centrale », denominazione legata anche alle tessiture introdotte da Massenet nei lavori di genere *grand'opéra* (*Cid*, *Re di Lahore*), da Saint-Saëns nel *Sansone* e infine da Reyer (*Sigurd*) e dagli altri compositori francesi wagnerianeggianti.

Ad essere più precisi, il tenore centrale rappresenta una delle due sottoclassi in cui si scinde, alla fine del sec. XIX, il tenore drammatico. La voce resta tendenzialmente chiara ed estesa fra gli specialisti del *Guglielmo Tell*, degli *Ugonotti*, del *Trovatore* (cioè gli epigoni dei « contraltini » e degli « stentorei ») mentre si scurisce e diviene quasi baritonaleggiante nel caso, appunto, in cui sia chiamata a gravitare sul *medium*.

Vi è poi il caso dell'opera russa che segue indirizzi propri. I compositori russi sono i soli, nell'Ottocento, a non accettare il mito del tenore. Il caso di Dargomyski che, nel *Convitato di pietra*, assegna al tenore la parte di Don Giovanni è quasi un'eccezione; così come lo è l'Ermanno della *Dama di picche* di Ciaikovski. Protagonisti maschili, nell'opera russa dell'Ottocento, sono di regola i bassi e i baritoni, mentre il tenore ha parti di amoroso più o meno importanti, ma mai fondamentali: Solinin nella *Vita per lo zar*, Wladimiro nel *Principe Igor*, Andrea Khovanski nella *Kovancina*, il principe Vserolod nella *Città invisibile di Kitesch*, Lenski nell'*Oneglia*. Una delle conseguenze fu che i maggiori tenori russi della fine dell'Ottocento o dei primi del Novecento (i vari Figner, Sobinov, Erschov, Smirnov) trassero più lustro dal repertorio italo-francese o da Wagner che non da Mussorgski, Rimski Korsakov, Ciaikovski o Borodin. Il tenore « amoroso » dell'opera russa è di stampo lirico, con propensione al canto di grazia. Non ha di solito tessiture troppo acute o brani d'agilità da superare, ove si eccettui il caso della *Vita per lo zar*, a motivo delle specifiche esperienze di Glinka nell'ambito del belcanto italiano.

A volte, infine, l'opera russa impiega il tenore in funzione di caratterista. Uno dei casi più tipici è quello di Griscka Kutiernà, nella *Città invisibile di Kitesch*, ripugnante personaggio visto da Rimski Korsakov sotto un'angolazione drammatica e grottesca, insieme. Griscka, in termini vocali, è un tenore lirico-spinto.

Lirico-spinto è anche Josè della *Carmen*, figura di fondamentale importanza nell'operismo più o meno propriamente definito verista. Il tenore verista nasce, nell'essenza più intima, dal tema fondamentale trattato dal teatro musicale italo-francese dalla *Carmen* in poi: una sorta di conflitto dei sessi che in certi casi si affianca, e in certi altri si sostituisce, al conflitto romantico fra le forze del bene e le forze del male. L'antitesi maschio-femmina, che nella *Giovane Scuola*

italiana tenderà spesso a mutarsi in una mera vicenda amorosa (con esclusione dei motivi patriottici, religiosi, sociali che nel melodramma romantico ponevano in conflitto i personaggi) rafforza la supremazia del tenore sulle altre voci maschili, per lo più declassate a parti di carattere. Ma, al tempo stesso, la natura eroticizzante dei personaggi interpretati si concreta in una ricerca di inflessioni carnali e voluttuose e, di atto, in tessiture che, pur non rinunciando agli acuti estremi, tendono a impennarsi sul *medium*. Anche per questo la voce più tipica di tenore verista sarà quella brunita e sensuale di Caruso.

Allo stesso risultato — cioè all'abbassamento della tessitura — porta una tal quale imitazione del linguaggio parlato insita nel realismo di talune opere di Mascagni, Giordano, Leoncavallo: Turiddu, Canio, Vito Aniante (*Malavita*) e molti altri personaggi tenorili del bozzettismo rusticano tra il 1891 e i primi anni del nostro secolo, rappresentano il contraltare del tenore in giustacuore e cappello piumato di Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Verdi. Il loro linguaggio, cioè il loro canto, è acre, violento, sfocia sovente — ai limiti del grido — nell'imprecazione, nella bestemmia. E' con queste figure di popolani che maggiormente si identifica, in una tessitura di genere lirico-spinto, il tenore cosiddetto verista.

Di fatto, però, il tenore dei veristi italiani e francesi è contraddistinto da una collocazione sociale quanto mai varia giacché accanto al filone popolare i compositori a sfondo realistico coltivano il dramma o la commedia musicale d'ambiente borghese oppure il dramma storico. Il che determina una serie di sfaccettature anche nelle caratteristiche del canto e dal tenore lirico-leggero dell'*Amico Fritz*, della *Lodoletta*, del *Gianni Schicchi* o dell'*Arlesiana* di Cilea si passerà al tenore lirico puro della *Bohème*, della *Zazà*, dell'*Iris*, dell'*Adriana Lecouvreur* e della *Madama Butterfly*; mentre Andrea Chénier, Loris della *Fedora*, Vassili della *Siberia*, Des Grieux, Cavaradossi, Johnson della *Fanciulla del West* e, in Mascagni, Ratcliff, Folco, Ugo e il Piccolo Marat, oscilleranno tra il genere lirico e il lirico-spinto, a volte sconfinando nel drammatico. Finché Puccini chiuderà il ciclo proponendo, con Calaf della *Turandot*, una figura epicizzante delineata su una tessitura arditissima, in cui emergerà l'ultimo tenore « contraltino » del nostro teatro musicale (Lauri-Volpi).

La preminenza del tenore, soprattutto in quanto amoroso — ma anche come personaggio eroicizzante — sarà accettata, di massima, dai compositori italiani che, per comodità, sogliono essere definiti post-veristi: Alfano, Montemezzi, Zandonai, Wolf-Ferrari, Respighi, Barilli (il bandito Fadil di *Emiral*), Casella (*Favola di Orfeo*) fino a giungere a Pizzetti. Ma, nel nostro secolo, una parte dell'operistica sorta come reazione al melodramma romantico, all'*opéra lyrique* e al dramma musicale verista-borghese, ha anche più o meno esplicitamente polemizzato col mito del tenore e vari compositori hanno sovvertito il rapporto timbro-carattere sorto con il romanticismo,

ravvisando, nel colorito tenorile, petulanza, vanagloria, effeminatezza, malignità o, addirittura, vera e propria malvagità.

Così, con Strauss, il tenore incarna Erode nella *Salomé* ed Egisto nell'*Elettra*; e con Stravinski è il querulo e fragile protagonista dell'*Oedipus Rex* (in genere si ricorre, per questa parte, a un tenore lirico-leggero) ovvero il dissoluto Tom Rakwell della *Carriera del libertino*. Busoni gli fa addirittura indossare i panni di Mefistofele nel *Dottor Faust* (mentre il protagonista è un baritono) ma gli lascia il ruolo di amoroso nella *Turandot*. Berg, infine, schiera nel *Wozzeck* ben tre tenori, di cui Anders (lirico) rientra grosso modo nella tradizione; il Capitano, invece, è un tenore comico e il Tamburmaggiore, protervo, violento, spaccone ha, nel suo clamoroso linguaggio, qualche tratto vocale dell'*Heldentenor*.

La deformazione del mito tenorile ha un seguito nel *Corregidor* di Wolf (il vecchio gobbo don Eugenio de Zuniga); nel *Prigioniero* di Dallapiccola (il tenore presta la voce al Carceriere e all'Inquisitore); nel *Matrimonio al convento* di Prokofiev (don Girolamo, un classico padre beffato dell'opera buffa settecentesca; però tenore è anche Antonio, l'amoroso); nel *Giro di vite* di Britten (il fantasma di Quint).

In altri casi il tenore appare come un personaggio in qualche modo tarato: il protagonista del *Peter Grimes* di Britten, l'ambiguo Michele della *Santa di Bleeker Street* di Menotti, Alessio nel *Giocatore* di Prokofiev; ma in questi casi, come anche nella citata *Carriera del libertino* di Stravinski, si tratta di figure complesse — non già di caricature ovvero di personaggi assunti a simbolo del male — e quindi non può, a rigore, parlarsi di « diminutio ». Sta di fatto, però, che negli ultimi ottant'anni di vita del teatro musicale, il ciclo del tenore si è concluso dapprima con un tendenziale ritorno alle posizioni del Settecento e del primo Ottocento (tessiture centrali e parziale ricomparsa del timbro baritonaleggiante) quindi con un riavvicinamento alle parti di carattere del melodramma secentesco.

RODOLFO CELLETTI

Erik Satie: un bilancio

L'idea di un « progresso » musicale e l'indirizzo fondamentalmente intellettualistico che domina nel pensiero estetico d'avanguardia ha non solo viziato la così detta critica militante, ma spesso ha suggestionato la critica più cauta e tradizionale, inducendo più d'uno ad assegnare, forse inconsapevolmente, una funzione essenziale alla tecnica e a dare alle innovazioni tecniche un valore d'importanza storica ed artistica. Satie è stato comunemente lodato come precursore dell'impressionismo e come innovatore grande (c'è stato perfino chi ha affermato che, sotto questo profilo, bisognerebbe considerarlo « au même titre que Monteverdi et que Mussorgski »¹); e il valore della sua musica è stato frequentemente, e con giudizi aprioristici, messo in relazione con la novità e con la eccentricità delle sue realizzazioni formali. L'esaltazione esclusiva della modernità di Satie giustificerebbe un atteggiamento di diffidenza nei confronti di questo compositore; poichè la ricerca formale, a lungo andare, può risolversi, ai fini dell'arte, in senso negativo, e il compito della critica è proprio questo, chiarire fino a che punto la tecnica possa considerarsi una componente essenziale dell'arte. Queste pagine muovono pertanto dall'esigenza di inquadrare la figura di Satie in una prospettiva più precisa e dal desiderio di avanzare, sulla base di una analisi attenta ai risultati schiettamente artistici, proposte critiche più concrete e persuasive.

Satie ha ancora oggi, specialmente in Francia, i suoi lodatori fanatici; tra i quali ve n'è pure qualcuno che ha riconosciuto l'inconsistenza delle etichette di « precursore » assegnatagli, e la necessità di definire la qualità intrinseca della sua invenzione, di chiarire cioè la sua originalità alla luce di puri valori artistici. Ma molto spesso le osservazioni che si son fatte a questo fine hanno più il carattere di affermazioni gratuite che di giudizi critici. D'altra parte, c'è stato anche chi ha dichiarato che l'arte di Satie è inesplicabile e che ogni studio critico è vano intorno ad essa. « La musique, l'art de Satie sont inanalysables. Si on les considère sur ce point de vue particulièrement professionnel, ils peuvent même apparaître dans l'extrême simplicité des moyens mis en oeuvre, dans cette volonté de dépouillement, dans cette sorte de maigreur ascétique, illusoire et enfantins »². Alla base di questo strano argomento c'è una con-

¹ R. CABY, *E. S. à sa vraie place*, in « Revue musicale », giugno 1952, p. 28.

² H. SAUGUET, *Autour d'E.S.*, ibidem, p. 97.

fusione di estetica e mistica. Se quelle musiche fossero veramente inesplicabili e inanalizzabili, su quale base si potrebbe dimostrare che esse sono soltanto in apparenza « illusorie e infantili? » Occorre quindi uscire dalla sfera di queste esagerazioni e di pretesti più o meno all'ottri, per limitarsi a considerare la musica di Satie in quanto musica, in quello che essa ha di artisticamente valido e vitale.

Nella temperie culturale e artistica del suo tempo, Satie rimane configurato come una personalità assolutamente indipendente e finanche gelosa della sua autonomia. Come ha detto argutamente Jean Cocteau, in mezzo all'impressionismo musicale, egli ha saputo mantenere la sua linea, e senza guardarsi continuamente nello specchio, come fanno le signore che temono d'ingrassare. A preservargli questa « linea » valse indubbiamente il suo spirito critico e ironico, incline all'umorismo e alla pungente *raillerie*. Il gusto della *blague* a freddo costituisce l'aspetto certo più appariscente della personalità di Satie; era quasi una manifestazione della sua forma interiore e a volte esprimeva una modestia un po' schiva e flemmatica, a volte tradiva l'acredine di un sarcasmo scettico e anche spietato. Temperamento ribelle e beffardo, ma non privo di sincera bontà, celava in sé qualcosa di enigmatico, che si rifletteva tanto nella sua vita di uomo che in quella d'artista. La celia e il motteggio erano il modo più spontaneo di reazione e di autodifesa nei suoi rapporti umani. Per rispondere a Debussy, il quale aveva rimproverato alle sue composizioni un certo difetto di forma, scrisse i *Trois morceaux en forme de poire*, giocando, naturalmente, sull'ambivalenza del termine « forma ». In genere i titoli delle opere di Satie hanno qualcosa di eteroclito; talvolta mirano a disorientare il lettore con la goffaggine di certi accostamenti o con l'assoluta mancanza di senso logico, talaltra scoprono una intenzione caricaturale o parodistica. *Les véritables préludes flasques* e *Valses du précieux dégoûté* sembrano travestimenti grotteschi di titoli rispettivamente debussisti e raveliani; anche questo chiarisce il carattere di Satie, la sua tendenza al motteggio un po' malizioso e mordace.

Con Satie la musica passa decisamente da una fase lirica e sentimentale a una fase critica. Ma si trattò di una critica bizzarra, di un radicalismo estetico che poggiava più su presupposti polemici che su saldi criteri metodologici. La musica doveva rinnovarsi profondamente; di questo egli era convinto, ma non aveva una sicura coscienza dei mezzi che sarebbero valse a promuovere quel rinnovamento, il quale non potè quindi attuarsi secondo un graduale sviluppo stilistico, ma a balzi, attraverso una serie di esperimenti eterogenei. Nel primo periodo della sua carriera di compositore Satie rivelò la tendenza a uno sviluppo armonico piuttosto ricercato, caratterizzato dalla frequenza delle alterazioni e delle dissonanze senza risoluzione la cui utilizzazione è portata in alcune pagine a una notevole asprezza di effetti, che fanno la delizia di quanti considerano la qualità dell'arte in rapporto al progresso tecnico e ammirano nel maestro di Arcueil il precursore di Stravinski, di Schoenberg e di Bartòk. In seguito mirò a riprodurre le forme della musica me-

dievale, echeggiando o laicizzando varie movenze del canto gregoriano. Ma ben presto abbandonò queste forme per dedicarsi a musiche di circostanza, di carattere puramente utilitario, redatte secondo il gusto del *café-concert*. Poi si compiacque di uno stilizzato contrappuntismo, nei cui precisi procedimenti era dato spesso di scoprire una punta d'ironia. Finalmente nella *musique d'ameublement* vagheggiò effetti sonori puramente decorativi, volti a realizzare un oggettivismo non privo di aridità. Non credo che si possa ragionevolmente asserire che in queste diverse fasi sperimentali sia riconoscibile un graduale sviluppo stilistico; nè mi sembra che ci si possa facilmente persuadere, a meno che non si voglia ricorrere a un giudizio aprioristico, che nell'ultimo periodo della sua attività Satie abbia ricavato, da tanti fattori formali, attraverso un processo di selezione e di assorbimento, un tutto omogeneo, elaborando il suo stile autentico e definitivo¹.

Si è detto che Satie dava titoli stravaganti e perfino assurdi a composizioni di concreto valore musicale. La qual cosa lascerebbe intendere che non esistesse propriamente un rapporto tra quei titoli e il contenuto musicale delle relative composizioni. Ma è vero invece che il grottesco e il bizzarro occupano in quelle pagine uno spazio troppo grande per potersi considerare semplicemente degli elementi marginali o extra-musicali. La musica di Satie risente spesso di uno squilibrio tra intelletto e sensibilità; uno squilibrio che nasceva da un'insistenza polemica, e cioè dal bisogno di reagire alle forme tradizionali, di evitare ogni convenzionalismo e banalità, anche a costo di sacrificare la spontaneità e la stessa naturale vitalità dell'espressione a qualcosa di preconcepito. Di qui, specialmente nelle musiche di contenuto serio, un modo di evocazione troppo rigido e assertivo, una scrittura sostanzialmente sorda e incolore. Prendiamo, per esempio, la *Messe des pauvres*; tutto appartiene, in questa composizione, a una mistica direi quasi velleitaria, che si indovina anche dalle didascalie che accompagnano il testo musicale (*Avec un grand oubli du présent, Inflexible, Affirmatif, S'appliquer en renoncement*). Nella insistente uniformità del disegno ritmico e della forma volutamente dimessa, la stesura rimane tutta arbitraria e divagante, priva di un vero impegno costruttivo; le stesse reminiscenze del canto fermo si stemperano in una sbiadita decorazione.

Credette certo Satie di aver trovato in Socrate una figura congeniale; possiamo immaginare come dovesse affascinarlo l'alta spiritualità dell'*ethos* socratico, e soprattutto la saggezza serena del filosofo, la cui amabile ironia era per gli ascoltatori un monito a rifiutare ogni forma di sapere fittizio e ad essere sinceri con se stessi. All'esigenza della sincerità Satie ha sacrificato parecchi vantaggi del vivere; e certo nella figura di Socrate egli avrà vagheggiato un se stesso ideale. Ma il Socrate che egli volle evocare nell'omonimo dramma sinfonico

¹ Cfr. WILLIAM G. SASSER, *Développement du style de Satie*, pp. 111-117 del fascicolo citato della « Revue musicale ».

rimane un pochino indifferenziato. E infatti anche qui doveva tradirlo un impegno intellettualistico, l'accorgimento cioè a non drammatizzare, a non cedere alle effusioni sentimentali. L'opera appartiene quindi a quel genere di musiche che il Mila definisce egregiamente « a mezze tinte »¹; ma d'altra parte non si può considerare legittima quella eccessiva discrezione, quella specie di mistica rinuncia che Satie ha voluto mantenere nei confronti del testo letterario, per paura di alterare l'originaria purezza della prosa platonica, per altro abbastanza diluita e sbiadita nella versione del Cousin, il quale si era non di rado compiaciuto di amplificazioni e sfrangiature. Deliberatamente il musicista rinunciò a effetti vocali propriamente detti; e si contentò, con affettata noncuranza, di una tessitura sonora spesso astrattamente ridotta e scorporata, che ha un effetto di labile improvvisazione. Anche dove volle concedere spazio a un certo abbandono lirico — nella seconda parte, tratta dal *Fedro* e intitolata *Sur les rives de l'Illyssus* —, raramente seppe trovare il tono giusto, e per lo più indulse a una fluidità troppo tenue e gracile. Perciò l'opera si rivela priva di organicità; vi manca il senso di una indipendenza lirica, predominandovi in complesso una disposizione saltuaria all'osservazione poetica; e quindi i punti di maggior resistenza si riducono a esigui frammenti.

E' parso che i *Notturmi* si prestassero meglio ad esprimere l'intimo lirismo di Satie. Ma anche qui, a parte la frequente uniformità del movimento ritmico, si avverte quella tendenza ad attenuare e diradare la tessitura sonora fino a impoverirla; quindi una certa schematicità, un che di astratto, e una mancanza di fusione intima, la quale denuncia l'incoerenza del sentimento, l'abitudine a deviare, a mutare bruscamente tono perfino nell'ambito di una stessa battuta. La sensibilità morale del compositore era tale da agevolare l'inclinazione sua verso risentimenti accidiosi, verso manifestazioni estrose o polemiche che gli impedivano di realizzare un'opera di creatività organica. E' evidente appunto, nella produzione di questo musicista, una insistenza polemica la quale, anziché rinsaldare l'espressione, tendeva a trasferirla in una zona marginale all'arte stessa, sul piano di valori puramente illustrativi. Si è notata giustamente una certa analogia tra la maniera di Satie e quella dei cubisti; e ciò, in realtà, prova il carattere sostanzialmente decorativo di quella musica, nella quale il compositore si è limitato a trasporre, in figure lineari e asciutte, un suo mondo di figurazioni estrose o di emozioni intellettive. Sarà interessante, a questo proposito, ricordare le teorie che Satie espresse intorno alla musica di scena. Egli sosteneva che questa dovesse costituire soltanto una musica di fondo, cioè dovesse limitarsi a mettere l'ascoltatore in stato di ricettività, piuttosto che pretendere di tradurre in figurazioni sonore le immagini dello scherzo. L'elemento melodico doveva essere costituito di brevi frasi flessibili, ripetute secondo un disegno più o meno simmetrico, e spesso

¹ *Cronache musicali*, Torino, Einaudi, 1959, p. 345.

sostenute da una rigida e insistente percussione meccanica. Sono questi i principi di una musica « funzionale » che ha senza dubbio esercitato il suo influsso su non pochi compositori di musica da film. Sul piano di questa tecnica, che purtroppo Satie ha indebitamente esteso anche a pagine non legate alla scena, il nostro compositore poteva spiegare il meglio delle sue attitudini. Si trattava di una tecnica spesso bizzarra e improvvisata, particolarmente adatta a un'arte minore, a forme bozzettistiche o farsesche, piuttosto vivaci e gustose, contraddistinte da un corto respiro e articolate per accumulazione di elementi diversi, senza necessità di svolgimenti organici. Su un piano di realizzazioni stilistiche insolite e immaginose, a volte la polemica e il sarcasmo si sfogano interamente, tramutandosi in una specie di spensierata allegrezza, colorita di cordiali caricature, animata di suggestioni proprie di un teatro di burattini. E' noto che Satie è autore di un'opera per marionette: *Geneviève de Brabant*, a cui possiamo adeguare i balletti e due piccole commedie che hanno propriamente il carattere dell'operetta: *Pousse-l'Amour* e *Le Piège de Méduse*. In questo clima di divertita spensieratezza e di estroso edonismo, l'inclusione di elementi extra-musicali non guasta; e anche le soluzioni facili o futili acquistano un sapore di arguzia e di brio quasi piccante.

VINCENZO TERENCE

ERIK SATIE



BALLETTI DI PROKOFIEV



Carla Fracci nel balletto
Cenerentola allestito alla Scala
(Foto Piccagliani)

Una scena del balletto *Romeo e Giulietta* allestito alla Scala (Foto Piccagliani)



Le opere pianistiche di Wagner

Gli anni tormentosi della guerra che ha sconvolto tutti i valori umani e che ha determinato il crollo di tanti miti, sono passati. Friedelind Wagner, ormai cittadina americana, è a New York, lontana dalla sua famiglia. Toscanini, che l'ha ospitata quando, appena ventenne, è fuggita dalla Germania per dissensi con la madre causati evidentemente da diversità di ideologie, è morto. Nell'animo della giovane donna a poco a poco nasce indubbiamente un senso di nostalgia: il teatro di Bayreuth ha riaperto i battenti; i suoi fratelli Wieland e Wolfgang si sono assunti la direzione generale e l'allestimento degli spettacoli e hanno saputo far accorrere sull'« amena collina » folle internazionali di spettatori attratti fra altro anche dalla curiosità di vedere quali sorprese nell'interpretazione e nella regia delle opere di Riccardo offre « la nuova Bayreuth ». Ma lei pure ama Bayreuth, ama il grande avo, ama suo padre Siegfried, al quale è orgogliosa di assomigliare anche nei lineamenti del volto! In qualche modo deve contribuire anche lei alla conservazione e al potenziamento del glorioso patrimonio artistico familiare.

Si ricorda allora che Riccardo Wagner, nel concepire il grandioso progetto del suo teatro, aveva pensato anche alla necessità di creare un complesso di elementi atti a eseguire i suoi drammi musicali secondo i suoi intendimenti e nel modo più perfetto, affinché il pubblico potesse comprenderli meglio. Ma la scuola fondata nel 1865 a Monaco con l'appoggio del Re Luigi II di Baviera aveva avuto brevissima esistenza, e un secondo tentativo fatto nel 1877 era fallito. Poi la scuola istituita da Cosima nel 1892 a Bayreuth aveva durato soltanto due anni, e quella fondata nel 1913 insieme al figlio Siegfried aveva dovuto interrompere dopo poco la sua attività causa lo scoppio della prima guerra mondiale. Perché non cercare ora di realizzare il progetto tanto vagheggiato da Riccardo Wagner?

Friedelind Wagner, volitiva ed energica, si mette all'opera. Nel febbraio del 1959 lancia nel « New York Times » l'annuncio della costituzione di « The Bayreuth Festival Master Classes, Inc. » (le classi magistrali del festival di Bayreuth), aperte a giovani artisti interessati alle varie branche dell'allestimento scenico, non principianti, ma già esperti sino a un certo grado nel loro rispettivo campo. Rispondono 120 giovani; dopo rigorosa scelta ne vengono accettati 30; solo 12 però sono in grado di sostenere tutte le spese necessarie. Con loro, essa, riconciliata ormai con la madre, va l'estate a Bayreuth. Organizza tutti i vari corsi d'istruzione, chiama illustri professori a tenere lezioni e letture, fra cui anche Gian Carlo Menotti, ottiene il permesso che gli studenti assistano a tutte le prove a

teatro. L'esperimento riesce magnificamente. Si ripete con successo sempre maggiore nel 1960 e 1961, quando, in grazia dei sussidi finanziari ottenuti da lei in America, possono usufruire della sua iniziativa anche persone sprovviste di mezzi.

Ma i risultati raggiunti non bastano nè a lei nè ai suoi studenti. Nuove mire li attraggono. Ed ecco che decidono di dedicarsi alla ricerca e allo studio delle opere giovanili e meno conosciute di Riccardo Wagner. Luogo ideale per lo svolgimento del loro piano è l'archivio di Casa Wahnfried. Essi vi attingono a piene mani, col permesso della signora Winifred Wagner e con l'aiuto dell'archivista signora Gertrud Strobel. Decifrano documenti interessanti, esaminano manoscritti, ne fanno delle fotocopie, infine studiano quelle musiche. Soltanto per soddisfazione loro propria? Mai più! Bisogna farle conoscere, bisogna eseguirle in concerti. Ma c'è un mezzo oggi-giorno ancora assai più efficace: la registrazione su dischi. Friedelind, entusiasta e coraggiosa, si accinge a questa nuova impresa e in breve volger di tempo riesce ad attuarne una prima parte.

La raccolta completa delle composizioni originali di Riccardo Wagner per pianoforte a due mani in edizione discografica è già un fatto compiuto. Essa è corredata di un album ricco di articoli, in inglese e tedesco, compilati dalla stessa Friedelind Wagner, in cui sono descritti l'epoca, le circostanze e l'ambiente che determinarono il sorgere di ogni singolo brano.

Il primo, una *Sonata* in si bemolle maggiore in 4 tempi, fu scritto nel 1831, quando Wagner era appena diciottenne, studente piuttosto dissoluto, amante assai più delle distrazioni della vita goliardica che dei libri. Ci volle tutta l'insistenza e la saggezza di sua madre per fargli riprendere gli studi musicali, che un cattivo insegnante gli aveva reso sgraditi. Il nuovo maestro da lei scelto, Theodor Weinlig, come racconta lo stesso Wagner, si fece molto pregare prima di accettarlo come scolaro, e cedette soltanto a patto che egli rinunciassse per sei mesi ad ogni velleità di composizione ed eseguisse unicamente i compiti che egli avrebbe assegnato. Ma fare soltanto severi esercizi di armonia annoiava troppo il giovane, sicchè anche il nuovo insegnante si lagnò di lui e minacciò di abbandonarlo. Wagner però s'era affezionato al buon vecchio, per cui a quella minaccia gli promise di applicarsi con maggiore costanza e serietà allo studio. Allora Weinlig adottò un altro metodo: lo fece lavorare sotto i suoi occhi, tenendolo presso di sé mattinate intere, il che stabilì fra maestro e scolaro un rapporto d'amicizia, che rese a quest'ultimo piacevolissimi anche gli esercizi più difficili e gli fece fare rapidi progressi. Dopo due mesi, il maestro gli dichiarava che non aveva più nulla da insegnargli. Ma per mantenerlo ancora sotto la sua azione benignamente calmante, volle che egli preparasse una *Sonata* « da costruire per amor suo con la massima semplicità di relazioni armoniche e tematiche ». E' appunto la *Sonata* in si bemolle maggiore, op. 1, dedicata a Theodor Weinlig, cui abbiamo accennato sopra. E' una sonata « su misura », come dice Wagner stesso. Ma subito dopo egli ebbe il permesso di muoversi in piena

libertà, e compose una *Fantasia* per pianoforte in fa diesis minore che riscosse le lodi di Weinlig e che molti anni dopo, quand'ebbe occasione di rivederla, commosse lo stesso compositore per la sua « sognante semplicità ». E' il terzo brano che Friedelind Wagner presenta nella sua collezione.

Il secondo è la *Sonata* in la maggiore, in 3 tempi, scritta pure nella stessa epoca (1831), il cui manoscritto venne scoperto appena nel 1877 da Cosima e che Wagner non volle pubblicare durante la sua vita, perchè, come le altre due prime opere, non la trovò abbastanza buona. Essa venne stampata per la prima volta soltanto nel dicembre del 1960. Queste due composizioni sono più forti e indipendenti della prima, sebbene si possano riscontrare qua e là modulazioni schubertiane e reminiscenze dell'ultimo Beethoven. Esse non sono mai state eseguite in concerti e mai incise su dischi, e costituiscono quindi una vera rarità.

Passano ben ventidue anni prima che Wagner pensi di nuovo al pianoforte. Siamo nel 1853. Egli è in Svizzera, dove s'era rifugiato dopo il fallimento della rivoluzione di Dresda del 1849 e dove nel febbraio del 1852 aveva fatto la preziosa conoscenza dei coniugi Otto e Matilde Wesendonck. Il 18, 20 e 22 maggio, organizza e dirige a Zurigo i famosi « concerti di maggio », in cui ha occasione di sentire per la prima volta brani del suo *Lohengrin*. La commozione che ne prova e la sua crescente simpatia per la signora Wesendonck lo inducono a comporre una *Sonata per l'album di Matilde*, allora assente da Zurigo, che egli spedisce con una lettera accompagnatoria al marito Otto. La sonata porta come motto in prima pagina la domanda delle Norne del *Crepuscolo degli dei*: « Sapete voi ciò che accadrà? » (« Wisst Ihr wie das wird? »). Da sei anni, cioè da quando aveva terminato il *Lohengrin*, Wagner non aveva più scritto una nota, perciò questa sonata ha un'importanza che va ben oltre il suo valore musicale: essa è veramente il ponte delicatamente teso fra il *Lohengrin* e *L'Anello del Nibelungo*, la cui composizione egli comincerà appunto nel '53.

E' noto a tutti lo scandalo che successe alla rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi nel 1861, quando i soci del Jockey Club vollero ad ogni costo far naufragare lo spettacolo, perchè non aveva il balletto alla metà del secondo atto. Wagner aveva penato molto prima di trovare il modo di poterlo rappresentare; aveva faticato poi enormemente per mesi e mesi per istruire direttore e interpreti, e alla fine, prevedendo l'insuccesso, aveva tentato, ma inutilmente, di ritirare l'opera. Era stato quindi un lungo periodo ben tormentoso e burrascoso per lui. In mezzo a tante ostilità e avversità, aveva però incontrato una persona che aveva dimostrato interesse per lui e simpatia per la sua arte, e che lo aveva protetto: la principessa Pauline Metternich, nipote del celebre statista austriaco principe Metternich. A lei Wagner dedicò il *Foglio d'album* in do maggiore. E' bellissimo. Ridotto per violino e piano da August Wilhelmj, viene spesso eseguito in concerti ed è quindi molto conosciuto.

Dopo la tempesta, quando sgombrata la casa di Parigi con l'idea di partire subito, Wagner dovette trattenersi ancora qualche giorno nella capitale francese per ultimare certi suoi lavori, fu un'altra donna a procurargli per la prima e l'ultima volta in tanti anni, tre settimane tranquille e serene: la contessa Anna Pourtalès, moglie dell'ambasciatore prussiano alla corte di Napoleone III. D'accordo col marito, essa gli offrì, per quel periodo transitorio, ospitalità nel palazzo dell'ambasciata di Prussia, gli fece assegnare una graziosa cameretta con vista sul giardino e una vasca in cui nuotavano due cigni neri, che colpirono in modo particolare la sua fantasia, e lo invitò sempre alla sua tavola. Per riconoscenza, egli le consegnò il 29 luglio 1861 il *Foglio d'album* in fa minore, « *Arrivo presso i cigni neri* », con la dedica « *Alla sua nobile ospite signora contessa von Pourtalès, a ricordo di Riccardo Wagner* ». Qui si sente ormai dilagare la vena poetica e musicale del *Tristano*.

Un altro *Foglio d'album*, in mi bemolle maggiore, è dedicato a Betty Schott, moglie dell'editore Franz Schott di Magonza. La corrispondenza di Wagner con questa Casa risale agli anni 1830-31, quando il giovanissimo studente, affascinato dalla *IX Sinfonia* di Beethoven, ne aveva fatto una riduzione per pianoforte a due mani e l'aveva mandata a Schott, che però non l'aveva stampata. Questi si rivolse direttamente a Wagner per la pubblicazione di una delle sue opere appena nel dicembre del 1859. Nel 1861, il compositore andò a trovarlo e in quell'occasione fece la conoscenza della signora Betty, che era un'eccellente pianista e che aveva, a quanto sembra grande influenza sul marito in questioni artistiche. Fu pure una sua idea quella di dare in regalo a Cosima e a Riccardo Wagner il manoscritto della riduzione per pianoforte della *IX Sinfonia*, da lui scritta tanti anni prima. Egli volle contraccambiare il graditissimo dono con un *Foglio d'album*, che, promesso nel gennaio del 1872, le venne inviato appena nel febbraio del 1875, perchè nel frattempo la preparazione e l'estenuante esecuzione del *Crepuscolo degli Dei* lo aveva impegnato talmente da non permettergli di concentrarsi nella composizione di altri lavori.

Come dice Friedelind Wagner nella prefazione all'album, per quanto piccole e insignificanti possano apparire le quattro prime composizioni pianistiche in paragone alle monumentali opere orchestrali di Wagner, ciascuna rappresenta tuttavia un importante capitolo nella vita creativa o privata del Maestro. Lo stesso vale anche per le tre seguenti, di maggior valore.

Abbiamo chiesto alla signorina Friedelind se aveva fatto sentire a suo fratello Wieland le opere giovanili del nonno e se egli le aveva espresso il suo parere in proposito. Ci ha risposto ridendo: « *Nessuno della mia famiglia si interessa di Riccardo Wagner!* » Ma speriamo che questa raccolta, così amorevolmente curata, interesserà e soddisferà, se non tutti i musicisti, per lo meno i molti wagneriani ancora sparsi nel mondo. E' quanto si attende l'autrice, come premio per la sua fatica.

GUIDO JANNI

I balletti, paradigma di Prokofiev

Serghei Prokofiev, come tutti gli artisti veramente validi, ingrandisce nella memoria e il decennio trascorso dalla sua morte è ormai sufficiente per valutarne compiutamente l'enorme importanza nella musica contemporanea. Per lui si è per qualche tempo verificato un fenomeno analogo a quello che presumeva di collocare Ravel nella scia di Debussy (ricordiamo, per inciso, che Prokofiev giudicava la musica dell'autore di *Pelléas « de la gélatine, de la musique absolument invertébrée »*, mentre affermava che « *le seul en France qui sache ce qu'il fait est Ravel* »), considerando l'autore della *Sinfonia classica* una sorta di epigono di Stravinski. Quanto sia stata fallace questa classificazione il tempo si è incaricato di dimostrare.

L'itinerario artistico prokofieviano è stato fra i più accidentati che un musicista moderno, profondamente sensibile alla mutevole realtà contemporanea, abbia percorso. Partito da una rivolta contro l'insegnamento accademico che gli veniva dai suoi vecchi maestri del Conservatorio di Pietroburgo (Rimski-Korsakov, Glazunov e Liadov), Prokofiev dovrà ritornare alla costante romantica e lirica che gli derivava dalla tradizione russa con gli ultimi balletti del periodo sovietico, ormai chiaramente allineati sulla tangente ciaiokovskiana. Le partiture coreografiche possono venire, del resto, fruttuosamente assunte a paradigma dell'ampia curva descritta dalla parabola creativa di Prokofiev. All'origine della sua produzione troviamo un'opera singolarissima e estremamente significativa, il balletto *Ala e Lolli*, che dovrà diventare — in una successiva sintesi concertistica — la scandalizzante *Suite scita*. Il barbarico rituale della mitologia scita ispirò a Prokofiev una partitura di incredibile audacia armonica, in cui si sono rilevate affinità con *Le Sacre du printemps* stravinskiano. Tuttavia una più attenta considerazione della cifra artistica del balletto fa indovinare le matrici di questo epico affresco piuttosto nei primitivismi etnofonici di Borodin che non nello sconvolgente ciclone sonoro che Stravinski ha scaraventato sulla musica moderna. *Ala e Lolli* fu rifiutato da Diaghilev, ma raggiunse ugualmente le scene nel 1927 — tredici anni dopo la sua composizione — al Colon di Buenos Aires, con la coreografia della Nijinska.

Diaghilev dovette comunque ricredersi circa le possibilità di Prokofiev come autore di musica per balletto, se gli commissionò la musica di *Chout*, lo spettacolo che inaugurò la stagione dei Balletti Russi nel 1921. Basato su una favola popolare russa che racconta di « un buffone che si prende gioco di altri sette buffoni », il balletto si serve di un procedimento non lontano da quello del *Pétruska*

stravinskiano, nella decantazione di temi folcloristici russi. Tuttavia anche qui il timbro prokofieviano è assai personale e diverso da quello del suo connazionale. Sotto la crosta di una girandola di idee melodiche sorrette da una impalcatura ritmica di grande effetto, si cela infatti « un pessimismo profondo e incurabile », per usare la espressione, di un moralismo marxista un po' ingenuo, del suo biografo Nestiev.

Ancora da Diaghilev doveva partire la sollecitazione per una nuova partitura coreografica, tra le più stimolanti e audaci della prima produzione prokofieviana, *Le Pas d'acier*. Desideroso di non trascurare nessuna dimensione artistica e culturale contemporanea, il mago dei Balletti Russi volle offrire al suo pubblico cosmopolita anche un'idea dell'estetica « costruttivista » sovietica, con una vicenda ispirata alla vita in U.R.S.S. durante gli anni venti. Glorificazione del lavoro e della macchina, il *Pas d'acier* è stato variamente giudicato come opera di pura propaganda, oppure come inutile saggio di « esotismo sovietico », per citare nuovamente il Nestiev. Presentato a Parigi nel 1927, il balletto fu accolto con molto entusiasmo pochi mesi dopo anche a Londra.

Prokofiev dovrà firmare nel 1929 una delle ultime produzioni diaghileviane con *Le Fils prodigue*, che recentemente la Scala ha proposto in una versione coreografica ambientata ai nostri giorni da Mario Pistoni. Questo balletto segna il momento della crisi di Prokofiev e l'inizio di quella evoluzione melodica che lo porterà al neo-romanticismo di *Romeo e Giulietta* e di *Cenerentola*. L'episodio biblico — dal valore emblematico universale e eterno — offrì al compositore l'occasione per un ripensamento interiore e gli ripropose quel ritorno alla semplicità e al classicismo che erano già stati programmati, del resto, nella notissima *Sinfonia classica* op. 25.

Nel *Le Fils prodigue* Prokofiev realizza i valori lirici e drammatici della partitura con grande concisione strumentale, con una magrezza timbrica in precedenza sconosciuta alla sua sontuosa tavolozza orchestrale. La linea melodica si sviluppa su tonalità chiare, soltanto a tratti rabbriventi di dissonanze, mentre l'orchestrazione è spesso avara e tenue, appena segnata dai timbri sfumati del flauto, dell'oboe e del clarinetto. Una musica, dunque, insolitamente ascetica, forse anche dettata dal desiderio di secondare la scenografia di Rouault e la coreografia di Balanchine, ispirata alle icone bizantine.

L'ultimo balletto parigino di Prokofiev *Sur le Borysthène* (Opéra 1932) è chiaramente indicativo della nostalgia del compositore per la sua terra, alla quale sta per ritornare. Siamo di fronte ad un sognante paesaggio musicale ambientato sulle rive del fiume Dniepr, che bagna la terra natale di Serge Lifar, coautore del libretto e coreografo della prima rappresentazione a Parigi.

Poi il « figliuol prodigo » ritorna a casa. La sua varia esperienza di apolide della musica l'ha profondamente deluso. Prokofiev giunge in U.R.S.S. proprio nel momento di più furiosa levata di scudi antimodernista. Ma neppure in patria il musicista si troverà sempre a suo agio, alle prese con i « diktat » artistici staliniani porti dalla

lunga e pesante mano di Zhdanov. Dal 1933 il compositore inizia comunque un nuovo ciclo di proficua attività, che dovrà portare alla stesura di tre nuovi, importanti balletti.

L'esigenza di allinearsi con la realtà culturale sovietica accelera il processo di ritorno al romanticismo che si era già affacciato nelle ultime opere. Il primo grande esempio di questo « nuovo corso » sarà un capolavoro assoluto del balletto neo-romantico: *Romeo e Giulietta*. È curioso ricordare, in proposito, una sarcastica frase del critico Kolonitsev, al tempo della *Suite scita*: « Ciascuno fa quel che può. C'è chi canta gli amori di Giulietta e Romeo e altri che non son capaci che di riprodurre lo sgambettare delle scimmie e le loro grida furiose ». L'incauto profeta è servito. La tenera vicenda shakespeariana — che aveva già ispirato, con tanti altri, Bellini, Ciaikovski, Berlioz e Gounod — è riproposta in un lirico racconto coreografico, una lunga opera senza canto, ma di ineguagliabile espressività.

Pensato fin dal 1935, *Romeo e Giulietta* andrà in scena soltanto nel 1940 a Leningrado, con la favolosa Galina Ulanova che farà della eroina shakespeariana uno dei suoi grandi personaggi. La coreografia originale di Leonid Lavrovski è tuttora uno dei pezzi forti dell'attuale repertorio sovietico.

Con *Cenerentola* la parabola del ritorno alle origini si conclude. Usando una favola di Perrault, come aveva fatto Ciaikovski nei grandi « ballets blancs » per Petipa, Prokofiev intende chiaramente esprimere la sua incondizionata scelta popolare, sottolineata anche dalla estrema chiarezza e semplicità della musica, dove soltanto a tratti si avvertono le venature ironiche che gli erano state caratteristiche. Prokofiev lavorò al balletto in anni tristi per il suo e per altri Paesi, tra il 1940 e il 1944. Soltanto al termine del conflitto, nel 1945, *Cenerentola* va in scena al Bolscioi di Mosca, riportandovi grande successo.

Prokofiev scriverà in seguito quasi esclusivamente musica strumentale, ma sarà ancora un balletto il suo ultimo lavoro teatrale, *Il Fiore di pietra*, su soggetto tratto da un racconto popolare. Il nuovo balletto venne presentato al pubblico soltanto nel 1954, quando Prokofiev era già morto da un anno, stroncato a Mosca, il 4 marzo 1953, da un infarto cardiaco. La sua morte fu annunciata con alcuni giorni di ritardo dalla stampa sovietica interamente occupata dagli epicedi per la contemporanea scomparsa del « grande e glorioso Stalin », la cui memoria è stata, non molti anni dopo, così crudamente ridimensionata.

LUIGI ROSSI

Teatri e concerti

Il XXVI Maggio Musicale Fiorentino

Il XXVI Maggio musicale fiorentino è stato presentato e si è svolto con evidenti intenzioni di raggiungere un considerevole livello artistico, rispetto ai Maggi precedenti. Cinque opere liriche, tra cui due novità per Firenze e una in prima assoluta, due concerti orchestrali, una serata di Madrigali e balletti, quattro concerti (di un grande violinista russo, di due notissimi pianisti, e di una cantante tedesca) costituiscono un bilancio di singolare interesse, riguardo anche al valore artistico di alto livello.

Intanto la esecuzione di *Un Ballo in maschera* e la ripresa dei *Masnadieri* di Verdi hanno significato una degna celebrazione del centocinquantesimo anniversario della nascita del grande Bussetano. Il *Ballo in maschera* ha avuto dal direttore Antonino Votto una realizzazione di un equilibrio esemplare, con la collaborazione di artisti celebrati, come Margherita Roberti, Fedora Barbieri, Maria Manni, Carlo Bergonzi, Licinio Montefusco, Alessandro Maddalena, Marco Stefanoni. L'opera si pregiava della scenografia del grande pittore Oscar Koscha e la regia era di Herbert Graf, con danze create da Nives Poli.

Un interesse particolare ha suscitato l'opera di Ernst Krenek *Jonny suona per voi*, sia per la originalità della musica intonata nobilmente al jazz, sia per la fantasiosa e geniale regia di Luigi Squarzina. Direttore congeniale e di sicura interpretazione è stato Bruno Bartoletti, che ha

avuto un cast di cantanti-attori di efficienza immediata, quali Edith Martelli, Eugenia Ratti, Alvinio Misciano, Renato Cesari (protagonista), Giorgio Giorgetti, Franco Calabrese e il coro del Maggio musicale diretto da Adolfo Fanfani, che anche nel *Ballo in maschera* è stato elemento prezioso del successo. Della nuovissima opera di Fulvio Testi, *La Celestina*, si è parlato sul fascicolo precedente di *Musica d'Oggi*.

Ha interessato in modo quasi impensato la ripresa dell'opera *I Masnadieri* di Verdi, considerata opera minore, ma che offre segni inconfondibili della grande personalità verdiana. Il direttore Gianandrea Gavazzeni ne ha dato una interpretazione ricca di impeto lirico e in cui i valori essenziali hanno avuto un rilievo inequivocabile. Ne è stato regista intelligente e originale Erwin Piscator sulle scene, discutibili ma personali, di Paul Walter e con i costumi di Ursula Walter Aman. Artisti principali che hanno contribuito al successo sono stati Margherita Roberti, Gastone Limarilli, Mario Zanasi, Rinaldo Gioiotti e il coro del Maggio musicale. Infine la ripresa a Firenze, dal 1948, della *Kovancina* di Mussorgski ha avuto il notevole pregio di essere interpretata nel testo originale da cantanti russi, quali Larisa Avdeeva, Anton Grigoriev, Vladimir Petrov, Alexi Ivanov, Alexei Krivecenia, Nicolai Yakarov. Il coro del Maggio, istruito da Adolfo Fanfani, pur cantando in italiano, si è intonato allo spirito

dell'opera russa e dei suoi interpreti. Belle le scene realizzate su bozzetti di N. Fedorovskaia e perfetta la regia di Baratov. Direttore preciso, attento sebbene moderato negli impeti, era il maestro Boris Haitkin. Il successo è stato vibrante anche in ogni replica.

Quanto ai concerti sono stati notevoli quelli dei due pianisti, il russo Emil Ghilhels e il francese Robert Casadesus. Il primo ha mostrato un equilibrio singolare tra le sue sbalorditive qualità tecniche e le volontà interpretative: ciò si palesò nella *Sonata n. 8* di Prokofiev, nelle *Images* di Debussy e specialmente nella suite *Petruska* di Stravinski. Casadesus, da parte sua, rivelò il segreto del suo lungo colloquio con i classici e con i romantici, offrendo interpretazioni esemplari della *Fantasia K. 437* e nella *Sonata K. 332* di Mozart, nella grande *Sonata op. 106* di Beethoven e nelle *Waldszenen* di Schumann.

In un concerto sinfonico il maestro Georg Szell, direttore dell'orchestra americana di Cleveland, ha prodotto impressione favorevolissima nella interpretazione delle tre grandi *Sinfonie K. 543, 550, 551* di Mozart. In altro concerto si è presentato uno dei più grandi violinisti russi, Leonid Kogan, che si è distinto per una aerea dolcezza di suono, oltre che per una politezza tecnica considerevole: ha eseguito la *Sonata n. 1* di Brahms, la *Sonata in la maggiore n. 3* per due violini di Leclair dove

gli è stata collaboratrice la moglie Elisabeth Ghilhels, e la *Suite spagnola* di Falla-Kachamki. Anche una cletta cantante, la mezzosoprano Maureen Forrester, ha entusiasmato per la intimità di canto e per la sua correttezza di fraseggio, eseguendo i *Liederkreis* di Schumann, *Le Travail du peintre* di Poulenc e i *Zigeunerlieder* di Dvorak.

Ha fatto parte del programma del Maggio altresì una serata di Madrigali e balletti, svolta con la consueta eleganza dal complesso di Nives Poli e Rolf Rapp, che ha presentato coreografie su musiche del Cinque e del Seicento, riprodotte con gli strumenti del tempo. Una novità assoluta notevole ha costituito il *Ballet-Suite* di Philipp Heinrich Erlebach, di sapore squisitamente italo-francese seicentesco.

Il Maggio è stato completato da rappresentazioni eccezionali di prosa come *Partage de midi* di Claudel con i grandi attori M. Renaud e J. L. Barrault. Non vogliamo dimenticare anche un concerto, dell'Amerita String Orchestra di Filadelfia che, fra l'altro, ha fatto ascoltare gli *Intermezzi goldoniani* di M. E. Bossi, forse per un ricordo dei grandi successi avuti dal grande organista italiano a Filadelfia.

Tutto sommato questo XXVI Maggio musicale fiorentino è sembrato ad ognuno un gran passo innanzi per raggiungere le autentiche tradizioni dei primi Maggi musicali.

ADELMO DAMERINI

Il VI Festival dei Due Mondi di Spoleto

Nel dare notizia delle manifestazioni musicali svoltesi a Spoleto per il sesto Festival dei due Mondi, un festival che sembrò temerario agli inizi ma che si è poi rapidamente affermato in tutta l'Europa musicale, noteremo prima di tutto che anche quest'anno non ci sembra che sia andata perduta quella che è certamente la nota fonamen-

tale degli spettacoli spoletini, cioè il recupero di alcuni valori ed il puntiglioso studio, lungi da ogni logora consuetudine, di un'ambientazione davvero ineccepibile. Infatti il gran pubblico della serata inaugurale ha potuto assistere, al Teatro Nuovo, ad un'edizione della *Traviata* indubbiamente di vivissimo interesse e di altissimo clima d'arte,

una *Traviata* il più possibile riportata, con fedeltà testuale e storica, allo spirito originario, a parte la ricerca nel secondo atto di una nuova ed intimistica dimensione, con momenti addirittura cecoviani. Regista coltissimo ed inflessibile, eccezionale uomo di teatro, straordinario evocatore di stati d'animo, Luchino Visconti ha dato vigore e slancio all'azione, persino a quella diffamatissima scena delle zingarelle e dei mattadori che Fedele d'Amico nel suo intelligente saggio *Verdi in salotto* è riuscito a salvare dalle facili ironie dei pedanti. Perfetta poi l'impostazione registica del mirabile concertato finale dello stesso terzo atto, in una scultorea fissità di viva suggestione e realmente animata, come rilevava Panain, da spiriti sinfonici. Ed è stata notata ed apprezzata l'assenza di quelle futili invenzioni sceniche che sempre distolgono l'attenzione dalla musica. Di estrema raffinatezza le scene dello stesso Visconti ed i costumi di Pietro Tosi e Bice Brichetto.

L'esecuzione musicale, purtroppo, è stata molto inferiore a quella scenica, malgrado le innegabili qualità della protagonista, il soprano Franca Fabbri, una Violetta di notevole rilievo che per l'inconsueta estensione dei mezzi vocali può talvolta richiamare alla memoria la Callas (ma sarebbe stato opportuno non fare confronti del genere). Con frequenti incertezze hanno cantato sia il tenore Franco Bonisolli sia il baritono Mario Basiola. Il maestro Robert La Marchina ha diretto senza molto guardare per il sottile e non riuscendo che in rari casi ad evitare squilibri fra orchestra e palcoscenico. Mediocre il coro.

Con molto interesse era attesa la prima rappresentazione italiana dell'opera in un atto *La Madre* del giovane compositore americano Stanley Hollingsworth. Pur lontano dagli schemi spesso aridi delle poetiche di gruppo (egli si propone, sem-

plicisticamente, di essere fedele soltanto ai valori ed alle istanze della fantasia) Stanley Hollingsworth ci sembra ancora impegnato nella ricerca di un suo linguaggio del tutto personale ed originale, proprio come tanti altri musicisti americani della nuova generazione. Non c'è dubbio che in quest'opera, tratta dalla celebre fiaba di Andersen a cura dello stesso compositore e del poeta John Fandel, un certo clima dell'impressionismo musicale francese sia stato respirato e sottilmente filtrato. C'è questo clima ed anche una serie di influenze facilmente individuabili che vanno da Puccini a Stravinski, da Berg allo stesso Menotti.

In complesso, anche per l'eccellente realizzazione, l'opera non ha deluso l'interesse del pubblico internazionale del festival. Prende le mosse dalla tradizione ma è anche espressione, a volte, di un linguaggio piuttosto aggiornato, di un'apprezzabile semplicità di scrittura (come nella delicata *Berceuse*), di una promettente vocazione per il teatro. Diretta con molto mestiere dal maestro Julius Rudel, intelligente regista Sandro Sequi, *La Madre* ha avuto ad interpreti Mietta Sighele, Cesare de Leon, Maria Luisa Nave, Michele Molese, Judith Blegen e Paola Mantovani. Molto suggestiva e preziosa la scena di Lila de Nobili. Si è poi avuta una buona esecuzione del *Signor Bruschino* di Rossini, diretta sempre con efficace rendimento dal Rudel e dal Sequi, interpreti principali Elena Zilio, Cesare de Leon, Michele Molese ed Angelo Nosotti, con un'ariosa scena di Gioia Fiorella Mariani.

E veniamo all'ardente coralità, allo spirituale fervore di *Gospel time*, lo spettacolo di canti evangelici negri particolarmente atteso dopo l'enorme interesse suscitato lo scorso anno a Spoleto e di recente anche a Milano ed a Roma da *Black nativity*. Senza dubbio *Black nativity* fu il grande successo del quinto festi-

val ed è comprensibilissimo che Giancarlo Menotti abbia voluto anche quest'anno presentare uno spettacolo del genere, affidato a gruppi diversi (metodisti, battisti, pentecostali), ben disciplinati dal regista Peter Brysac. Le voci erano di rara bellezza, le musiche di irresistibile suggestione e si avvertiva spesso l'incontro del *melos* popolare con la più evoluta forma del corale protestante. Anche in questo caso si trattava di una sacra rappresentazione moderna dove il messaggio evangelico era rivissuto secondo un impulso di autentica spiritualità. Nelle loro splendide tuniche bianche, verdi o rosso fuoco i Roberta Martin Singers, i Lorraine Ellison Singers ed i Twilight Gospel Singers ottennero un vivissimo successo. Uno spettacolo che aveva il solo torto di venire a Spoleto dopo il più vibrante *Black nativity*, un modello (forse) insuperabile.

Nella splendida cornice di Piazza del Duomo il maestro Thomas Schippers, cui si deve l'alto livello della manifestazione, ha diretto con trascendente fervore *Il Messia* di Haendel. Ed in quest'occasione l'Orchestra sinfonica siciliana, che ha sostenuto il peso di tutte le manifestazioni musicali di un così intenso festival, si è affermata come una delle migliori orchestre italiane. Fra i solisti emerse il mezzosoprano Anna Maria Rota, molto efficace nell'espressione patetica dell'aria «Da ognun spregiato», mentre le voci del tenore Michele Molese e del soprano Margherita Rinaldi ci sembrarono più adatte all'opera che all'oratoria. Abbastanza convincente il basso Robert El Haage. Nel celebre *Alleluja* e nella monumentale fuga dell'*Amen* si distinse il Coro dell'Accademia di Santa Cecilia, istruito dal maestro Gino Nucci. Merita ancora di venir ricordata la esecuzione al Teatro Caio Melisso della *Barca di Venetia per Padova*, divertimento madrigalístico di Adriano Banchieri, con una raffina-

ta invenzione scenica di Carlo Mazzone-Clementi, e della cantata-balletto *Plus loin que la nuit et le jour* di Henri Sauguet tutta immersa in un'atmosfera crepuscolare e vagamente debussyana. Se in Banchieri si fece apprezzare il Sestetto Luca Marenzio nella cantata di Sauguet (coreografa Susanna Egri) posero in chiaro rilievo le loro preziose qualità il tenore Herbert Handt ed il Gruppo corale di Pamplona. Meno interessante la partecipazione al festival del Ballet Rambert con i balletti *Don Chisciotte*, sulla squalida musica di Minkus, *Conflitti*, sul Quintetto di Bloch, *Serata di gala*, su musica di Prokofiev, ed in prima mondiale *I Viaggiatori* su musica banalissima di Leonard Salzedo.

Da notare la prima esecuzione europea del *Concerto* per pianoforte ed orchestra op. 38 di Samuel Barber, composizione vincitrice del Premio Pulitzer per la musica. Nella sua vita una personalità di rilievo come Barber ha potuto seguire da vicino molte esperienze fondamentali della musica d'oggi, ma nulla di tutto ciò ha mai scalfito la sostanza tradizionale del suo linguaggio. Considerando accettabile una sola poetica, quella di un'assoluta libertà dell'ispirazione e di una completa fedeltà ai propri impulsi interiori ed alle esigenze della fantasia, Barber non ha mutato il fondo della sua arte, pur costantemente rinnovandosi. In questo *Concerto*, dal linguaggio sempre limpido ed immediato pur nella solenne grandiosità d'impianto, segnaliamo l'estrema delicatezza e l'espressione raccolta del secondo tempo, di un fine disegno quasi pittorico, alla Ravel, e l'estrosa brillante costruzione degli altri due tempi. Il *Concerto* venne diretto dal maestro Dietfried Bennet, al suo debutto in Italia, con la partecipazione del valoroso pianista John Browning che ne fu il primo interprete, nel settembre scorso, alla Philharmonic Hall di New York.

Nei concerti del mattino, diretti da quel sensibilissimo musicista che è Charles Wadsworth, ricorderemo infine le esecuzioni del Quintetto « La trota » e del Quintetto con due violoncelli di Schubert, di una cantata di Vivaldi e di altre pagine vocali di Schubert, Spohr e Chausson con il soprano Judith Blegen, di alcuni *Lieder* di Brahms e di Berg con il soprano Chloe Owen, della Sonata per violino solo di Bartok affidata ad Ivry Gitlis, della Sonata in la maggiore di Brahms con il violinista Alberto Lisy, del Quartetto con oboe di Mozart (oboista John de Lancie) e della Sonata di Rachma-

Musica italiana a Parigi

Come va, la musica italiana a Parigi? Benino. E senza aver molte illusioni sulla nostra portata direttiva in questo campo, noi che abbiamo seguito punto per punto le sue manifestazioni, possiamo dire benino. Anzi, per vero dire, bene. Tutte le nostre esecuzioni sono state messe in rilievo dalla stampa con interesse ed alcune con giusto entusiasmo. La nostra rassegna comprende dunque tutti coloro che soli o a gruppi si sono presentati in questa arena. Tutti quanti, più o meno, ci sono noti. A cominciare dal *Domaine musical*, società che in concerti periodici, dati al Teatro di Francia (direzione J. L. Barrault) presenta quello che c'è di più notevole nella musica contemporanea. Il teatro è sempre pieno di pubblico. Qualche volta delle scaramucce si accendono, soverchiate quasi sempre dalla parte più numerosa degli ascoltatori. Ricordiamo a questo proposito che il 31 ottobre udimmo la *Serenata N° 1* per flauto e 14 strumenti, di Berio col celebre flautista Severino Gazzelloni. L'11 dicembre al Concerto del Gruppo di Ricerche

ninov per violoncello e pianoforte, interpretata da Robert La Marchina e da John Browning. Ma sarebbe impossibile parlare di tutti i concerti, come desidereremmo. Ed anche potremo appena citare i concerti di musiche spirituali medioevali e rinascimentali tenuti dal Sestetto Luca Marenzio. In ogni modo, liberi (almeno lo speriamo) da prevenzioni che sempre infirmano ogni giudizio critico, dobbiamo riconoscere a questo festival spoletino di essere riuscito ad affermarsi come uno dei più vivi e ricchi di interesse.

EDOARDO GUGLIELMI

R.T.F., col Quartetto Parrenin, avemmo dello stesso Berio *Il Libro del Quartetto*. Poi nella Sala del Conservatorio lo stesso gruppo ha presentato l'11 e 15 febbraio, Luigi Nono, col suo *Ommaggio a Vedova*. Nella musica contemporanea i nomi di Nono e di Berio sono fra i più quotati.

In altro campo i Cori nostri sono stati presenti alla Salle Pleyel, col Coro Vallicelliano dell'Oratorio San Filippo Neri di Roma, diretto da Antonio Sartori con notevole successo.

Nel campo delle formazioni da camera abbiamo avuto il 31 ottobre il Quartetto di Roma alla Salle Pleyel, con Ornella Puliti Santoliquido, Arrigo Pelliccia, Franco Antonio con Massimo Amphitheatrof in Beethoven, Brahms e Fauré. I Musici hanno avuto un pienone alla Salle Gaveau il 23 febbraio in Pergolesi, Bach, Albinoni, Vivaldi, con Astorre Ferrari, primo violino, e Maria Teresa Garratti clavicembalista e pianista più che ottima. La napoletana Orchestra da Camera San Pietro a Maiella, ha avuto una bella serata all'Ecole Normale de Musique il 13 di-

cembre, col direttore Renato Ruo- tolo. Il 30 marzo alla Comédie des Champs Elysées, il Trio di Trieste ha avuto un ottimo successo in Vivaldi, Beethoven, Brahms e Schumann. Il Quartetto Carmirelli di Roma ha dato un primo concerto il 17 febbraio alla Salle de Jéna. Il quartetto, composto da Pina Carmirelli, Montserrat, Sagrati e Bonucci ha ottenuto un rinnovato successo la sera dopo, alla Salle Gaveau. Il Trio di Torino si esibì l'11 febbraio alla Salle Gaveau con Beethoven, Brahms e Kaciaturian. Ottimi i tre elementi: Margaret Barton, Angelo Stefanato, Umberto Egaddi.

Tra i solisti ricordiamo Ruggero Gerlin, clavicembalista, in un concerto Bach il 22 novembre con il complesso Musique de Lausanne alla Salle Gaveau. Il soprano Isabella Franzoni, all'Ecole Normale de Musique, il 23 ottobre, con Ravel, Schubert ecc. Bel soprano, chiaro e suadente ha scritto un critico. Salvatore Accardo, violinista, al Théâtre du Châtelet, per i Concerti Colonne, il 4 novembre in un concerto per violino di Brahms e il 24 marzo ai Concerti Pasdeloup; in programma Dvorak, Debussy, Beethoven. L'arpista veneziana Susanna Mildonian fu alla Salle Gaveau il 21 febbraio mentre il violinista Franco Novello, dopo un concerto coll'Orchestra Sinfonica Choteau, il 16 febbraio, si fece sentire il 4 marzo alla Salle Gaveau con in programma Tartini, Brahms, Pridoda. Il violinista Ruggero Ricci fu il 17 marzo con i Concerti Lamoureux alla Salle Pleyel sotto la direzione di Dimitri Chorafas. Fra i direttori abbiamo avuto il bravo Pierino Gamba a Chaillot coi concerti Pasdeloup; il 16 dicembre Roberto Benzi al Teatro Chatelet coi concerti Colonne. Giulini diresse uno dei concerti commemorativi al Teatro dei Campi Elisi il 18 aprile, Carlo Zecchi il 31 marzo.

Nel campo vocale operistico citia-

mo Rosanna Carteri nell'*Opera di Aran* di Gilbert Bécaud, che aprì la stagione lirica al Teatro dei Campi Elisi. Voce magnifica, che Rosanna Carteri, pochi mesi dopo, col direttore Georges Prêtre, fece riascoltare nel *Requiem* di Verdi.

La Callas ebbe nel Teatro dei Campi Elisi una grande serata il 5 giugno, con le arie della *Semiramide*, *Werther*, *Nabucco*, *Cendrillon*. Direttore Georges Prêtre coll'Orchestra Filarmonica della R.T.F. Come hanno scritto i più autorevoli critici, il contributo drammatico della personalità della Callas vale ormai più di quello della bellezza intrinseca della voce. Il Piccolo Teatro di Roma rappresentò al Teatro dei Campi Elisi, il 4 e il 7 maggio il *Barbiere di Siviglia* del Paisiello, e *La Cambiale di matrimonio* di Rossini, opera buffa piena di trovate originali e geniali. I Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano e il cui annuncio dei concerti basta qui a riempire una sala entusiasta, accompagnavano i cantanti; Graziella Sciutti interpretava *Rosina*; Cecilia Fusco cantava *Fanny* con talento, Juan Oncina e Nicola Monti erano i tenori di Paisiello e di Rossini. Paola Pedani, Leonardo Monreale, Anna Maria Vallin completavano il cast.

Il 2 maggio al Teatro Reale Montansier a Versailles, il gruppo del Teatro Olimpico di Vicenza ha presentato *Il Pastor fido* di Haendel. Nell'assieme lo spettacolo ha avuto poco successo. Il direttore d'orchestra Ennio Gerelli che dirigeva il *Pastor fido* ha avuto però un bel successo il 28 maggio al Teatro dei Campi Elisi con *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, opera già presentata l'anno scorso al Festival di Balbeek. La regia dell'opera era affidata a Cesare Brero e a Alfredo Silbermann. Messa in scena di Sandro Sequi, efficace ed esteticamente a posto nei bozzetti di Peter Hall. Ottimi Laura Dondi (*Poppea*), Ro-

mano Roma (*Nerone*), Renato Ongaro (*Drusilla*), Giorgio Tadeo (*Seneca*). Molto bene la trascrizione di Giorgio Federico Ghedini. Un'opera che ha veramente stupito i parigini, unanime nei suoi elogi la critica.

Dopo un concerto di Di Stefano, si è conclusa la stagione italiana col l'arrivo, il 21 giugno al Teatro dei Campi Elisi del tenore Mario del Monaco.

Programma tutto nostro. Superba sala, piena dalle poltrone al loggione, di una folla ben nota a Parigi, quando qualche cosa di veramente « importante » si esegue. Il concerto era diretto dal M^o Arturo Basile che ha fatto ottima impressione per il mordente e il modo accorto e guardingo con cui ha guidato la falange dell'orchestra nazionale R.T.F. durante i pezzi cantati dal Del Monaco. In *Otello*, *Turandot*, *Pagliacci*, il grande tenore ha ottenuto un successo immenso. Lo si interrompe, per applaudire durante l'esecuzione un pezzo. La folla era scatenata. Del Monaco stesso, era stupito e

La Primavera di Praga 1963 e i musicisti italiani

I proficui e vivaci rapporti musicali italo-cescoslovacchi sono stati già materia di diversi articoli, studi e persino romanzi. Uno di questi, una biografia del compositore Josef Mysliveček, soprannominato in Italia « Il divino Boemo », esce proprio in questi giorni a puntate sul quotidiano praghese *Lidova demokracie*. Anche il presente non è meno vivace. Quest'anno le due migliori orchestre cecoslovacche, la Filarmonica ceca e la Filarmonica slovacca e altri due famosi complessi da camera, il Quartetto Smetana e il Quartetto di Praga, hanno raccolto una serie di successi in varie città d'Italia.

È difficile immaginare il maggiore avvenimento concertistico stagio-

sorpreso dell'accoglienza più che affettuosa del pubblico parigino.

Che dire?... Pochi giorni addietro, in uno dei saloni dell'Ambasciata nostra, il tenore Del Monaco aveva ricevuto la medaglia d'oro per i meriti culturali dalle mani del nostro ambasciatore Manlio Brosio. Nella sua allocuzione, l'ambasciatore segnalava che quella era la massima onorificenza italiana in fatto di cultura e che era felice di rimetterla a Del Monaco, il quale, in una forma moderna, ha sempre difeso l'arte italiana. Risentiremo Del Monaco alla riapertura della prossima stagione all'Opera di Parigi in *Tosca* e altre opere nostre.

Come vedete, la nostra musica a Parigi va bene. In ogni campo i musicisti e i cantanti hanno ben affermato i nostri valori. Il pubblico va alle manifestazioni dei nostri artisti, sicuro di trovare la nostra passione musicale, alla quale i parigini sono sensibilissimi.

FERDINANDO REYNA

nale della capitale, il Festival Musicale « Primavera di Praga », senza la partecipazione degli artisti italiani e senza partiture che rechino sul frontespizio il nome di un compositore italiano.

Alla Primavera di Praga 1963, una manifestazione tradizionale che attira ogni anno un gruppo numeroso di eccellenti artisti di diversi Paesi insieme a molti specialisti, critici ed osservatori, l'arte musicale italiana è stata rappresentata dal compositore Luigi Nono, dal direttore d'orchestra Alberto Erede e dal pianista Aldo Ciccolini.

Luigi Nono è stato applaudito dal pubblico che gremita la Sala Smetana, il 4 giugno, ultimo giorno del Festival. La sua cantata *Vittoria di*

Guernica, un esperimento che suscita forza e vigore, composta sul testo di Paul Eluard, ha tenuto il posto d'onore del cartellone, insieme alla *IX Sinfonia* di Beethoven. E forse, proprio da questo avvicinamento, con la Sinfonia che conserva gli alti appelli ai popoli e alla fratellanza lanciati da Ludwig van Beethoven, è nata una composizione d'avanguardia che afferma anzitutto valori ideali. Il Coro ceco e la Filarmonica Ceka sotto la bacchetta del direttore indiano Zubin Metha, hanno eseguito l'opera di Nono con convinzione. In diversi passi della cantata, particolarmente dove il Coro declama i versi antibellici, la sensazione di « gelo nella schiena » ha pervaso nel pubblico. I membri della Filarmonica Ceka hanno offerto tutta la loro maestria agli intenti artistici di Alberto Erede, sotto la direzione del quale hanno eseguito il 31 maggio la *Sinfonia* in re minore di Mozart, accompagnando l'eccellente cantante polacca Stefania Woytowicz in due *Arie da concerto* di Mozart e dato un'interpretazione originale della seconda *Sinfonia* in re maggiore di Johann Brahms.

Altro avvenimento importante del Festival è stata la prima apparizione a Praga di Aldo Ciccolini, l'ultimo della serie dei solisti esibitisi alla Primavera di Praga 1963. Il quotidiano praghese *Svobodne slovo*, nella sua eccellente rubrica di critica musicale, ha scritto tra l'altro: « Di Aldo Ciccolini si parlerà ancora dopo la chiusura del Festival come già è stato a suo tempo per un altro grande pianista italiano Arturo Benedetti Michelangeli. Possiede la medesima perfezione tecnica, il ritmo e i medesimi magnifici colori, la disposizione e la gradazione, una poesia e un'intimità nell'esecuzione che si aggiungono ai pregi del Michelangeli. Nella rassegna dei pianisti di quest'anno, e non sono stati pochi

(abbiamo ascoltato Zak, Stepan, Atanasova, Bukov, Ponti, ecc.), Ciccolini si è insediato al primo posto, tra gli eletti, il che nella Praga di Richter e Michelangeli non è cosa da poco». Nel suo recital il pianista italiano ha eseguito oltre a sonate di Clementi e di Mario Castelnuovo Tedesco, opere di Robert Schumann e Alban Berg.

Anche il giubileo del grande musicista italiano Giuseppe Verdi è stato ricordato alla Primavera di Praga 1963. Nel Teatro Smetana sono risuonate le note del *Don Carlos*, nel quale il ruolo del marchese Posa è stato interpretato dall'insigne baritono americano John Modenos. Non è necessario far propaganda a Praga delle opere di Verdi: da decine di anni esse figurano nel repertorio dei teatri lirici e contano un pubblico fedele di appassionati e ammiratori.

L'arte musicale italiana ha ancora una volta contribuito in modo espressivo ad elevare le manifestazioni musicali praghese, che in tre settimane, dal 12 maggio al 4 giugno hanno offerto all'ascolto di 60 mila spettatori e al pubblico di numerose stazioni radio e televisive 41 concerti e 10 spettacoli lirici, il cui repertorio comprendeva per la prima volta le opere drammatiche complete di Sergej Prokofiev. Il ciclo delle opere di Prokofiev, così come le esecuzioni della *Vittoria di Guernica* di Nono e del *War Requiem* di Britten, le esibizioni di Aldo Ciccolini, del francese Jean Fournet, della cantante sovietica Zara Dolucianova, dell'Orchestra da camera ceca, del Quartetto Smetana, della Filarmonica da camera di Praga e di altri artisti, possono considerarsi come i massimi avvenimenti del Festival e un evento straordinario che hanno quest'anno arricchito la vita musicale mondiale.

JAROMIR HROCH

Una novità sinfonica di Flavio Testi

Nel corso della Stagione sinfonica al Conservatorio di Milano è stata eseguita la Musica da concerto N° 4 per flauto e orchestra, novità assoluta di Flavio Testi. Ecco quanto ne hanno scritto, in proposito, i critici della Notte, di Epoca, dell'Italia e dell'Avanti!

Programma assai variato, e felice l'esecuzione, anzi felicissima, se non in tutto, in buona parte.

Non perchè composizione « nuova » per la prima volta eseguita a Milano, ma per il suo intrinseco valore, credo di doverle dare il posto d'onore, incominciando a parlare della *Musica da concerto n. 4* di Flavio Testi. Proprio se Dio vuole, e ha certo voluto per offrirci un segno che non tutti i giovani musicisti son travati e fuorviati (chi compiaciuti di inumani o disumani filosofismi, chi sperduti nell'astruso degli estrattisti e informali, chi irrimediabilmente imbambolati), proprio a Dio piacendo, ecco un compositore, che non è degli anziani « pompieristi » o tacciosi accademici, il quale si mostra non tortuoso e alambiccato, ma lineare e limpido, restato apertamente nel solco della tradizione, senza battere il passo, in moto, cioè, col moto storico, e più vivo e vitale. Questa musica di Testi, per flauto solista e orchestra, non mai torturata di cromatismi, o meglio, senza nessun contorcimento seriale, si svolge con la distesa discorsività dialettica dei grandi compositori sinfonici, sia pur liberamente, dolce e vigorosa, con lineature o fisionomie tematiche e melodiche facilmente percettibili, plastiche e ben colorite, che te le vedi passare davanti agli occhi e te le senti risuonare simpaticamente nelle orecchie con grato compiacimento. Non è a programma, non vuol raccontare o illustrare nulla, ma ascoltandola, vi senti i ghiribizzi di un poetico usignolo, e dai suoni lunghi, acuti, filati del flauto, su sfondi armonici tremolanti di archi, tenui, tenui, hai un non so che di misterioso che ti

trasporta con la mente, incantandoti l'anima, nella quiete di una chiara notte lunare, profumata e deserta. E' effetto di magia poetica, e basta. Perfetta, stupenda la esecuzione del giovane solista Martinotti, una delle perle preziose dell'orchestra della R.A.I.

A. T.

In una recente serata sinfonica del Conservatorio, diretta con ottimi risultati di chiarezza e di espressività dal maestro Fulvio Vernizzi, è stata data per la prima volta una *Musica da concerto n. 4* di Flavio Testi.

Dobbiamo ricordare l'evento, perchè questo lavoro del giovane compositore fiorentino colpì un po' tutti per la sua elevatezza di idee, per la trasparenza del suo discorso polifonico, per i suoi effetti di magia lirica (magia bianca, insomma, non nera), per la capacità di dir molto con mezzi scarni e quasi timidi, per la perspicuità dell'ossatura ritmica. Gli applausi, caldissimi, risultarono più che meritati e vollero compensare anche il solista di flauto Bruno Martinotti, interprete eccezionale del nuovo lavoro.

GIULIO CONFALONIERI

Un gran pubblico, una sala importante come la « Grande » del Conservatorio ed una prima esecuzione assoluta! Protagonista Flavio Testi con *Musica da concerto n. 4*. E' il Testi, fiorentino divenuto milanese, una curiosa figura di giovane musicista quasi autodidatta. Quest'ultimo, recentissimo lavoro, che segue l'opera sua più impegnativa *La Celestina*, è una composizione per flauto e una singolare formazione di ar-

chi, un'arpa, due corni e nutrita percussione, di carattere puramente sereno e casuale. Il flauto è trattato con ampiezza e cantabilità, scevro da virtuosismi e artifici tecnici.

Con una esemplare semplicità di disegno che si vale di un gioco contrappuntistico spesso ridotto a due voci (flauto e arpa, flauto e percussione) la *Musica da concerto* sfocia nel bel finale di un modernismo perfettamente equilibrato, dove l'autore usa sì delle risorse della tecnica più avanzata, ma riesce tuttavia a non urtare nemmeno i tradizionalisti più accaniti. Ottima esecuzione e successo del solista Bruno Martinotti. L'autore, trascinato sul podio da Vernizzi e Martinotti, è stato festeggiato senza dissensi.

G. LUC.

Composta a breve distanza dalla n. 3 per pianoforte e orchestra, la nuova composizione del Testi si ricol-

lega idealmente a quella. La stessa gioia di comporre sta alla base dei due lavori, la stessa piacevolezza di ascolto ne è la risultante. Abbiamo però qui una maggior limpidezza del discorso sonoro, un più intenso afflato lirico che si definisce con l'essenzialità delle linee e delle strutture, soprattutto nelle due parti del primo tempo. Un qual certo abbandono alla suggestività di effetti timbrici danno invece ai susseguenti movimenti un sapore più sensuale ed epidermico. Le belle qualità strumentali e musicali del Martinotti, che di recente avemmo occasione di apprezzare quale protagonista di una bella serata a Palazzo Durini, hanno conferito al lavoro le giuste significazioni.

Ugualmente ottimi gli interventi dei cantanti e del coro e il complesso orchestrale, abilmente registrati dal direttore Vernizzi.

R. Z.

Notizie in breve

* La Cantata scenica *Atlantida*, opera postuma di Manuel de Falla, completata da Ernesto Halffter sul poema di Jacinto Verdaguer, si sta affermando come una delle più valide creazioni della musica contemporanea.

Infatti dopo la prima esecuzione di alcuni brani che ebbe luogo a Barcellona sotto la direzione di Eduardo Toldrà il 24 novembre 1961 (e che furono poi rieseguiti a Cadice il 30 novembre dello stesso anno) l'opera fu per la prima volta presentata al mondo nella sua integrità e in forma scenica alla Scala di Milano il 18 giugno 1962 sotto la direzione di Thomas Shippers. Di questa rappresentazione abbiamo dato ampio resoconto nel numero speciale luglio-ottobre 1962 di *Musica d'Oggi* dedicato interamente a Manuel de Falla e alla sua opera postuma.

Successivamente e precisamente il 30 giugno la suite di *Atlantida* è stata eseguita in versione concertistica all'undicesimo Festival di Granada sotto la direzione di Rafael Frühbeck, con il soprano Victoria de Los Angeles, il baritono Luis Villarejo e il Coro Orfeon Donostiarra.

Sempre in versione da concerto *Atlantida* è stata presentata al Festival di Edimburgo (26 agosto; direttore Igor Markevitch) e a Santander (29 agosto) con il medesimo complesso di Granada.

La suite di *Atlantida* è stata poi scelta per l'inaugurazione (29 settembre) della nuova sala di concerti di New York, Lincoln Center (New York Philharmonic Hall); la direzione era affidata al M^o Ernest Ansermet la cui interpretazione riportò un vivissimo successo.

La seconda rappresentazione teatrale di *Atlantida* ebbe luogo alla Deutsche Oper di Berlino il 9 ottobre 1962 sotto la direzione del M^o Eugen Jochum e con l'interpretazione di William Dooley, Patricia Johnson, Ulfried Günther, Loren Driscoll, Manfred Röhr, ecc. L'accoglienza del pubblico berlinese è stata trionfale.

Alla fine di novembre *Atlantida* nella suite da concerto è stata data a Madrid al Teatro della Zarzuela, ancora sotto la direzione di Rafael Frühbeck e anche a Madrid essa incontrò il più grandioso successo; il pubblico madrileno infatti percepì nell'opera postuma di Falla il permanere di quell'anima musicale ispanica che ne aveva fatto il più universalmente amato dei compositori iberici.

Il 15 marzo 1963 *Atlantida* fu eseguita sotto la direzione del M^o Ljubomir Romansky alla Hessische Rundfunk permettendo così a un uditorio più vasto di entrare in contatto con il mondo spirituale dell'opera postuma di Manuel de Falla.

L'1 e il 3 aprile Ernest Ansermet ha portato nuovamente al trionfo la suite, facendola conoscere al pubblico di Ginevra e a quello di Losanna.

Infine il 3 maggio *Atlantida* fu rappresentata per la prima volta al Teatro Colón di Buenos Aires in occasione dell'apertura della stagione lirica. La direzione di Juan José Castro e l'interpretazione di Angel Matiello, Marta Benegas e Noemi Souza hanno saputo rendere con adeguata perfezione l'atmosfera di

quest'opera nella quale Manuel de Falla ha trasfuso i suoi più profondi convincimenti artistici e religiosi.

Numerose altre rappresentazioni in teatri ed esecuzioni in sale da concerto sono previste prossimamente.

* La Commissione nominata dalla Presidenza della Cassa Nazionale Assistenza Musicisti, composta dai maestri Cremesini, Gargiulo, Rossellini, continuando una benemerita, apprezzatissima, obiettiva valorizzazione, ha deliberato di assegnare per l'anno 1963 i premi annuali di operosità ai compositori e musicologi qui appresso elencati:

Bianchi Gabriele: Direttore del Conservatorio « Benedetto Marcello » di Venezia, ha svolto intensa attività nel campo della composizione, ottenendo riconoscimenti significativi da parte del pubblico e della critica.

Fiume Orazio: Compositore fecondo in ogni genere musicale, didatta di alto lavoro, Direttore del Conservatorio « Tartini » di Trieste.

Mortari Virgilio: Compositore noto anche in campo internazionale, ha al suo attivo una vasta produzione musicale, nonché notevolissima attività didattica.

Pannain Guido: Partito da profondi studi musicologici molto noti ed apprezzati ovunque, ha dedicato intensa attività al comporre sia nel campo operistico che in quello sinfonico e da camera.

Damerini Adelmo, critico musicale: Con chiaro linguaggio e ferma determinazione ha esplicito la sua attività giornalistica alla costante espansione della cultura musicale.

Rinaldi Mario, critico musicale: La musicologia italiana deve agli appassionati suoi studi opere come quelle dedicate a Corelli, Vivaldi, Verdi, che hanno recato valido contributo alla conoscenza dei nostri più espressivi valori dell'arte.

Valabrega Cesare, critico musicale: Attivissimo in ogni campo per la espansione e l'approfondimento della cultura musicale, ed in iniziative che hanno meritato l'attenzione di un largo pubblico.

Gubitosi Emilia: Fondatrice ed animatrice della Associazione « A. Scarlatti » che tanto merito ha acquisito nella Napoli musicale.

* Domenica 9 giugno si è riunita la Commissione giudicatrice del Premio Internazionale Serata Musicale Fiorentina per una composizione per Orchestra sinfonica o da camera, indetto dall'Aidem. Erano stati invitati dalla Presidenza dell'Aidem, a far parte della Commissione, i Maestri Carlo Zecchi, Goffredo Petrassi, Vladimir Vogel, Adelmo Damerini e Mario Medici.

Sotto la presidenza del dott. Enzo Casetti, la Commissione ha preso in esame le numerose partiture inviate al Concorso, ed ha costatato che nessuno dei lavori presentati si eleva al di sopra degli altri per spiccati caratteri di originalità ed invenzione, anche se di notevole correttezza formale, e quindi avvalendosi delle norme sancite dal bando di Concorso, non ha ravvisato alla unanimità di assegnare il primo premio.

Purtuttavia, dal complesso delle composizioni, sono emerse le partiture qui appresso segnate, alle quali è stata aggiudicata la seguente graduatoria:

2° premio: *Moti per orchestra* di Ivan Vandor (Ungheria); 3° premio ex equo: *Concerto* per pianoforte, archi e percussioni di Armando Gentilucci (Italia) e *Concerto da camera* per violino e due orchestre con strumenti ad arco e percussioni di Usko Merilainen (Finlandia).

La Commissione ha inoltre segnalato con particolare attenzione, la composizione *Tre liriche di Rocco Scotellaro* di Enrica Omizzolo.

Le suddette composizioni saranno quanto prima presentate, in prima esecuzione assoluta, nel corso delle

manifestazioni indette dall'Aidem a Palazzo Pitti.

* Alicia Markova è stata chiamata a dirigere il corpo di ballo e la classe di danza del Metropolitan Opera di New York.

* Alla Carnegie Hall di New York, nel corso di un concerto integralmente dedicato a Poulenc, ne è stata presentata in prima esecuzione la *Sonata* per clarinetto e pianoforte. Dello stesso compositore, Thomas Schippers ha diretto alla Philharmonia *Sept Répons des ténèbres*, composizione che ha ottenuto vivo successo.

* *Mouvements pour piano et orchestre* è il titolo del nuovo balletto creato da Balanchine per il New York City Ballet. Per la realizzazione del lavoro sono state impiegate musiche di Webern e Stravinski.

* A partire dal prossimo mese di settembre Jean Martinon dirigerà l'orchestra di Chicago. Le orchestre di S. Francisco, Buffalo, Saint Louis e New Orleans saranno dirette rispettivamente da Josef Krips, Lukas Foss, Eleazar de Carvalho e Werner Torkowsky. Lo svedese Sixteen Ehrling succederà a Paul Paray nella direzione della Detroit Symphony.

* A Pierre Boulez e a 5 compositori americani sono state commissionate composizioni per il duecentesimo anniversario della fondazione della città di Saint Louis.

* È stato eseguito per la prima volta il 2° *Concerto* per 2 pianoforti a percussione di Darius Milhaud, commissionato al musicista nel '61 dal Conservatorio di New York.

* Il Coro della Conca d'Oro invitato a partecipare alla competizione internazionale per la Giostra del Menestrello celebrata a S. Remo negli ultimi giorni di giugno, ha conseguito una brillante affermazione artistica ottenendo il II premio

consistente in una pigna d'argento come trofeo del Gruppo, con relativo diploma in pergamena. Il programma assegnato a tutte le formazioni concorrenti consisteva nell'esecuzione di cinque canti popolari, monodici e polifonici, delle rispettive regioni rappresentate. Il I premio è stato conferito al Gruppo di Costanza ed il III premio al Gruppo di Pisa.

* Il celebre violoncellista russo Rostropovic è stato vittima a Mosca di una crisi cardiaca. Di conseguenza sono stati annullati tutti i suoi impegni concertistici dei prossimi mesi.

* A Londra è stato costituito un comitato volto a salvare economicamente la più antica orchestra della capitale, la London Symphony Orchestra.

* Albert Schweitzer è stato nominato presidente dell'English Bach Festival che sarà organizzato annualmente a Oxford.

* Il Festival Hall, la grande sala concertistica londinese costruita nel 1951, è in via di compimento. I lavori tuttavia non termineranno prima del 1965. Nella struttura definitiva il Festival Hall comprenderà due sale: una in grado di contenere 1000 persone e un'altra più piccola sala della capacità di 400 posti.

* Mr. Heath, il Ministro inglese delle Finanze, è anche un distinto organista. Nel corso di un concerto di gala, svoltosi in luglio a Londra, egli ha interpretato come solista la Sinfonia con organo di C. Saint-Saëns.

* A Londra il consiglio municipale ha commissionato un'opera al compositore 27enne Nicholas Maw e un balletto a John Purser. Tali lavori verranno allestiti nel nuovo teatro in costruzione a Londra-Holborn.

* All'Albert Hall di Londra Pierre Monteux ha diretto il *Sacre du prin-*

temps di Stravinski, esattamente dopo mezzo secolo dalla prima esecuzione della composizione, dallo stesso Monteux presentata a Parigi nel 1913.

* Rudolf Kempe assumerà il 1° settembre la direzione dell'orchestra della Tonhalle di Zurigo, succedendo ad Hans Rosbaud.

* Da alcuni mesi Igor Markevic dirige concerti nell'Unione Sovietica e tiene un corso di direzione d'orchestra al Conservatorio Ciaikovski di Mosca. Per quest'ultimo si avvale di due orchestre: una formata da strumentisti professionisti, l'altra, da allievi del Conservatorio.

* A Tiflis, presso l'Academia delle Scienze di Georgia, un archivistista ha rinvenuto il manoscritto della lirica di Ciaikovski *Le Nuage d'or dormant*, datata 5 luglio 1887. In quell'epoca il compositore si trovava in vacanza in Georgia.

* All'insegna « senza spese a Bayreuth », l'Associazione Richard Wagner ha invitato, a partire dal 1950, oltre 2700 giovani artisti e studenti di musica al Festival che si tiene annualmente in città.

* Per consiglio dei medici, Wieland Wagner ha annullato tutti i suoi impegni per almeno sei mesi. È esclusa la sua partecipazione al festival di Bayreuth e non si garantiscono gli allestimenti scenici previsti a Stoccarda, Berlino, Colonia, Londra e Bruxelles.

* La casa di Endeich, presso Bonn, dove Schumann trascorse gli ultimi anni della sua esistenza, è stata trasformata in museo musicale. Numerosi sono i cimeli schumanniani ivi esposti. Casa di salute all'epoca in cui vi entrò il compositore, appartenne poi alla facoltà di legge dell'Università; una parte dell'edificio ospita oggi l'Istituto Max Reger.

* Al Philharmonie Hall di New York Leonard Bernstein ha presentato, in prima esecuzione assoluta, la 5° *Sinfonia* di H. W. Henze.

* Heinrich Teske, un giovane di Ludenscheid in Westfalia, ha costruito un organo con canne di carta. Sembra che la sonorità sia eccellente.

* Al Festival musicale di Schwetzingen è stata presentata l'opera buffa *I Commedianti* di Simone Mayr.

* La giuria del Concorso di composizione musicale Principe Rainieri III di Monaco, edizione 1963, ha assegnato il 1° Premio alla *Sinfonia sacra* del compositore polacco Andrzej Panufnik, il 2° premio alla sinfonia *Jean de Brebeuf* del canadese Paul MacIntyre. Per la musica da camera ha attribuito il 1° premio al giapponese Kyoko Nukada, autore di un quartetto d'archi, e il secondo all'americano Kirke Methem. Non è stato assegnato il 1° premio riservato alla produzione teatrale; il 2° è andato al polacco Witold Rudzinski per l'opera *Le Renvoi des ambassadeurs grecs*, il 3° a un altro polacco, Augustyn Bloch, per il balletto *L'Attente*.

* In occasione dell'esecuzione dell'opera *Simon Boccanegra* di Verdi, è stata allestita nell'Auditorium di Torino della RAI-TV una mostra di autografi verdiani. Tra i documenti esposti figuravano lettere del compositore a Tito e Giulio Ricordi, numerosi fogli della partitura autografa dell'opera, vari figurini e scenari relativi alla prima rappresentazione del nuovo *Simon Boccanegra*, effettuate alla Scala il 24 marzo 1881. I manoscritti esposti sono stati concessi da Casa Ricordi. Per la circostanza la RAI-TV ha pubblicato un opuscolo dal titolo: *G. Verdi. Autografi esposti per l'esecuzione del Simon Boccanegra*.

* A conclusione dell'ultima edizione del Concorso Internazionale di Musica Regina Elisabetta del Belgio, tenutosi a Bruxelles e dedicata al violino è stato comunicato l'elenco dei vincitori. Essi sono nell'ordine: Alex Michlin (URSS), Senior Snitkovski (URSS), Arnold Steinhardt (U.S.A.), Zarius Scikhmursaleva (URSS), Ch. Castleman (U.S.A.), Masuko Ushioda (Giappone), Yossef Zivori (Israele), Nejmi Succari (Siria), Ter-Megerian (URSS), Hidetaro Suzuki (Giappone), Paul Rosenthal (U.S.A.) e Donald Weiler-

stein (U.S.A.). La giuria era presieduta da Marcel Poot.

Neurologi

* A 61 anni di età è deceduto il compositore sovietico Vissarion Scëbalin, già direttore (1942-48) del Conservatorio di Mosca. Autore di opere teatrali, musica sinfonica, di scena, per film e cameristica, nel periodo staliniano era stato accusato di comporre musica «formalista e antidemocratica» accusa ritratta poi nel 1958.

Concorsi

* Il Centro di Avviamento al Teatro Lirico dell'Ente Autonomo Teatro La Fenice di Venezia ha indetto l'annuale concorso per cantanti di ogni nazionalità da ammettere al quinto corso del centro stesso. Il corso si effettuerà dal 1° dicembre 1963 al 30 settembre 1964. Il concorso è aperto a cantanti di ambo i sessi, in possesso del titolo di studio richiesto, che non abbiano superato il 26° anno di età, se uomini, e il 25° se donne. A ogni primo classificato per le singole voci verranno assegnate borse di studio di Lire 70.000 (se residente fuori del Comune di Venezia) o di L. 40.000 (se residente a Venezia). I candidati dovranno inviare domanda e documenti prescritti entro il 30 settembre 1963 alla Segreteria del Concorso, presso la quale va anche indirizzata ogni richiesta di informazioni.

* La 5ª edizione del Premio di Composizione musicale Principe Rainieri III di Monaco, che avrà luogo nel prossimo anno, sarà dedicata alle 3 seguenti categorie: 1) composizione da camera fino all'ottetto incluso, della durata di 30 minuti circa (premio di 5000 franchi francesi); 2) composizione orchestrale con o senza solista ma con esclusione del coro, della durata di 30 minuti circa (premio di 10.000 franchi francesi); 3) composizione scenica (opera o balletto) della durata massima di 3 ore, intervalli compresi (premio di 30.000 franchi francesi). Il termine ultimo per l'invio dei manoscritti è stabilito al 1° aprile 1964. Il regolamento del concorso deve essere ri-

chiesto a: M. le Secrétaire Général du Prix de Composition Musical-Services des Archives Palais Princier, Monaco Principato.

* A Bruxelles nel mese di maggio 1964 si svolgerà il Concorso Internazionale di Pianoforte Regina Elisabetta del Belgio. Alla manifestazione possono partecipare musicisti di ogni Paese nati tra il 1° giugno 1933 e il 31 maggio 1947. Le domande di iscrizione dovranno pervenire entro il 15 gennaio 1964 alla direzione del concorso, 11 Rue Baron Horta, Bruxelles.

* Nell'intento di estendere l'incoraggiamento alle forze creatrici di altri campi dell'arte, il Premio Internazionale Gambarogno-Lago Maggiore per la poesia e la pittura, si rivolge nel 1964 alla produzione organistica, la cui pratica esecutiva, sulle rive del Verbano, da più di un decennio è divenuta felice consuetudine.

Questo concorso è aperto a musicisti di ogni Paese e di ogni tendenza che alla pubblicazione del presente bando non abbiano compiuto il cinquantesimo anno di età.

Ciascun concorrente potrà partecipare con una o due composizioni al massimo, che dovranno risultare inedite, mai pubblicamente eseguite né registrate o radiotelevisive.

La durata delle composizioni dovrà essere contenuta tra un minimo di 7 minuti e un massimo di 15. La struttura e forma delle stesse sono per contro completamente libere.

Le composizioni, contrassegnate da un motto e redatte in tre esemplari, dovranno pervenire in plico racco-

mandato, senza indicazioni del mittente, all'attuale Presidente del Circolo di Cultura del Gambarogno, Gerra Gambarogno (Ticino/Svizzera), prof. Manfredo Patocchi, entro il 31 dicembre 1963.

Il motto sarà ripetuto sulla busta chiusa contenente:

a) il nome e l'indirizzo del concorrente;

b) una dichiarazione personale del compositore certificante che la musica non è mai stata eseguita pubblicamente;

c) una breve biografia.

I compositori che invieranno due lavori, potranno utilizzare lo stesso motto e compiere la stessa volta le formalità indicate più sopra.

Sarà gradito anche l'invio di una registrazione delle composizioni presentate.

I manoscritti dei lavori premiati non saranno restituiti, perchè trattiene dall'Ente promotore del concorso. Tutti gli altri lavori saranno ritornati ai concorrenti in seguito a loro richiesta. Tale richiesta dovrà pervenire entro il 31 giugno 1964. La presidenza del concorso non è tenuta a rispondere della conservazione dei manoscritti non richiesti entro il termine stabilito.

Il concorso è dotato di Fr. 3000 di premio.

La giuria, composta da 3 a 5 musicisti di chiara fama scelti dal Circolo di Cultura del Gambarogno, potrà assegnare un massimo di tre premi, stabilendo l'entità degli stessi in rapporto alla qualità delle opere prese in considerazione. Essa avrà facoltà di non assegnare premi qualora, a suo insindacabile giudizio, nessuna tra le opere concorrenti ne risultasse meritevole. Potrà in ogni caso segnalare eventualmente i lavori che riterrà degni di considerazione.

Le composizioni prescelte potranno inoltre essere presentate nel Festival Internazionale di musica per Organo di Magadino (Lago Maggiore, Svizzera) organizzato da quest'anno

in collaborazione con il Circolo di Cultura del Gambarogno, della Pro Gambarogno, della Radio della Svizzera Italiana e della Scuola di Cultura Migros.

I lavori della giuria si svolgeranno a Magadino durante il mese di gennaio 1964. Tutte le opere verranno esaminate collegialmente.

Il giudizio che verrà espresso è inappellabile.

La proclamazione dell'esito del concorso avverrà ai primi di febbraio 1964.

Il Circolo di Cultura del Gambarogno, comunicherà appena possibile i nomi dei membri della giuria.

* Sotto gli auspici del Comune di Trieste e con l'organizzazione del Conservatorio di Musica G. Tartini di Trieste viene bandito, per l'anno 1963, un Concorso Internazionale denominato Premio Città di Trieste. Il Concorso è riservato ad una composizione sinfonica, con o senza solisti, in uno o più movimenti, inedita e mai eseguita. Alla partitura dovrà essere unita una riduzione per pianoforte.

Il Concorso è dotato dei seguenti premi:

1° Premio di L. 2.000.000, cui si aggiungerà l'esecuzione;

2° Premio di L. 750.000, cui si aggiungerà l'esecuzione;

3° Premio di sola esecuzione.

Le esecuzioni avverranno al Teatro Comunale G. Verdi di Trieste.

Possono partecipare al Concorso compositori di qualsiasi nazionalità, senza limiti di età.

I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso Internazionale Premio Città di Trieste presso il Conservatorio di Musica G. Tartini, via C. Ghega 12 - Trieste, entro e non oltre il 16 novembre 1963.

Ogni composizione dovrà essere contrassegnata da un motto e accompagnata da una busta chiusa sulla quale dovrà essere ripetuto il motto. La busta dovrà contenere le generalità, la nazionalità, l'indirizzo,

due fotografie e un breve *curriculum vitae* dell'autore, nonché una dichiarazione firmata dallo stesso che lo composizione non è stata né pubblicata, né eseguita, né premiata in altri Concorsi. Verranno aperte solamente le buste relative ai lavori premiati.

Il giudizio inappellabile della Giuria internazionale, appositamente nominata, sarà proclamato il 30 novembre 1963.

Gli autori delle composizioni non premiate dovranno richiederne la restituzione alla Segreteria del Premio entro 6 mesi dalla data della proclamazione. Trascorso tale termine, gli organizzatori del Premio saranno sollevati da qualsiasi responsabilità.

* Dopo il lusinghiero successo delle due edizioni precedenti, è indetto il terzo concorso per il premio Bernhard Sprengel per musica da camera.

Il premio, messo a disposizione dal-

l'industriale dott. junior Bernhard Sprengel in occasione del suo sessantesimo compleanno nel 1959, è dotato di 3000 marchi e viene assegnato cinque volte nel corso di dieci anni.

Possono essere premiate composizioni per musica da camera da 1 fino a 8 strumenti di ogni specie. Sono escluse composizioni per strumenti a tastiera e composizioni per orchestra. E' ammessa anche la voce. Possono partecipare al concorso compositori di tutti i Paesi europei che siano in possesso di un diploma di musica. I partecipanti non devono avere meno di 25 anni.

Il termine ultimo per la presentazione delle composizioni è il 15 marzo 1964. Le composizioni devono essere presentate al Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln 10, Habsburgerring 2-12, a cui ci si può rivolgere anche per informazioni.

Libri di interesse musicale

Mario Bortolotto. *Introduzione al Lied romantico*. Milano, Ricordi, 1962 (PBR., 19).

Scriva Mario Bortolotto nella brevissima introduzione: « Inutile ed ozioso può parere l'avvertimento che in uno studio orientativo, di carattere generale, è stato giocoforza abbandonare quasi i metodi analitici cari all'autore ». Egli stabilisce così i limiti in cui ha costretto le proprie indagini e nello stesso tempo sembra volersi cautelare contro eventuali critiche. Conosciamo anche noi le riserve e gli assurdi pregiudizi che tuttora sussistono circa le pubblicazioni in formate a criteri divulgativi; in realtà tali pubblicazioni non solo sono utili perchè assolvono a una precisa e importante funzione, quella cioè di farsi tramite verso la comprensione di un dato fenomeno, di aiutarne la lettura, ma in alcuni casi fortunati giungono anche (forse proprio perchè stimolate da quella estrema esigenza di sintesi insita nell'assunto) a serrare l'argomento in una visione organica, ove le idee si riflettono con chiarezza, senza dispersioni meramente letterarie. Non vorremmo apparire eccessivamente partigiani, ma a noi sembra che opere quali, ad esempio, la *Breve storia della musica* di Massimo Mila e *La Scuola nazionale russa* di Luigi Pestalozza, pur in breve spazio, offrano la possibilità di una lettura assai più articolata e dialetticamente valida — in sostanza, quindi, più utile e necessaria — di quanto alle volte non sappiano fare pubblicazioni massicce, frutto di rigorosi studi direttamente sulle fonti, ma quasi completamente prive di quelle intuizioni geniali senza le quali nessun lavoro critico sfugge all'accademismo, alla deprimente ed arida esercitazione erudita.

Qui però c'è una riserva di fondo da fare a proposito del carattere orientativo, divulgativo, all'insegna del quale si presenta questo libro del Bortolotto: tale carattere, infatti, nel nostro caso va identificato solo nella mancanza di una diligente bibliografia (o almeno di una semplice ma utile nota bibliografica) e nella rinuncia ad una schematica disposizione della materia trattata; il linguaggio, invece, non è certamente semplice e nel tono generale si rivolge più all'iniziato, al critico, che non al comune lettore. C'è, in queste pagine, un tono entusiasta, corrispondente all'intensità dello slancio intuitivo, una prosa cangiante ma fin troppo ricca di citazioni, ramificata e densa nel procedere. Si ha veramente l'impressione che alle volte lo scrittore si compiaccia della propria abilità letteraria e si lasci prendere la mano dal gusto per una complessità, meglio, per un barocchismo verbale di netta marca decadentistica: ovviamente a scapito della chiarezza espositiva.

Ciò nonostante avvertiamo che questo studio sul Lied romantico nacque da un impulso entusiasta dell'intelligenza, dal desiderio di affrontare sinceramente certi problemi: e tutto sommato, al di là delle riserve sopra esposte, bisogna riconoscere a Mario Bortolotto una non comune sicurezza critica.

La ricerca compiuta in questo volumetto ha inizio con una precisazione di fondo riguardante la presunta continuità (sostenuta, o meglio sottaciuta in quanto considerata ovvia, dalla storiografia tedesca e, di rincalzo, americana), continuità che legherebbe il Lied romantico alle antiche manifestazioni del canto

tedesco. Bortolotto rifiuta immediatamente tale soluzione, non suffragata da convincenti prove: « La rivoluzione romantica, l'affermazione della società borghese sulle rovine dell'antico ordine feudale, la diffusione dei nuovi ideali di libera religiosità contro la tradizione dogmatica, rendono assurda ogni idea di sviluppo ». E più avanti: « Tutto ciò ci conferma nel concetto di Romanticismo come cesura nella tradizione tedesca ». Ancora: « Il *modus demonstrandi* della musicologia tedesca è fondato, essenzialmente, su un a-priori che si dà per ovvio e che pertanto ci si guarda bene dal dimostrare. La continuità del termine Lied, viene nominalisticamente scambiata per continuità di una realtà musicale. In questo modo si può spaziare indisturbati alla ricerca di quell'anima musicale germanica (la *deutsche Seele cantata da Pfitzner*), di quel canto perenne in cui la stirpe — pardon la « razza » — ama identificare la propria idealità nel tempo, o magari una allettante eternità de tempo fuore ».

Questi concetti fondamentali rappresentano i perni attorno a cui ruotano le varie argomentazioni, formano la linea generale che emerge da un reticolo di idee, precisazioni, citazioni, ora scaturite dalla forza stessa delle cose, per spontanea germinazione, in altri casi un po' dispersive e forzate. Così l'ampissimo discorso di Bortolotto (che evita qui ogni consueta distinzione in capitoli, ogni soluzione di continuità) si espande con vivacità; i dati iniziali ricorrono con funzione di *leit-motiv* nel corso dell'indagine ed articolano una vera e propria *melodia infinita* che investe tutti gli aspetti della questione, fino a ricoprirla di fronde fin troppo rigogliose.

L'autore studia il fenomeno artistico nella sua autenticità, vincolato cioè strettamente alla società coeva; aggredisce la materia con un metodo che a volte gli permette di giungere a convincenti definizioni. Per inciso noteremo che il Lied, strettamente legato alla letteratura e quindi alla storia, è una delle forme più pregnanti al fine di uno studio che non si accontenti di allineare l'una accanto all'altra varie esperienze compositive, facendo un semplice elenco di stili, ma cerchi invece di penetrarne l'intima essenza, di arrivare alla segreta dinamica che muove ogni opera dell'uomo, ai motivi morali che vi stanno dentro, al contenuto, insomma.

Assai utile risulta la puntualizzazione che Bortolotto fa delle varie accezioni del termine *popolare*. Tolto di mezzo il folklore vero e proprio (che, ai fini di questa indagine, non ha molta importanza), vi è un'interpretazione che è conseguenza dell'allineamento parziale dell'arte popolare all'arte colta, attuatosi con la volgarizzazione di alcuni stili della stessa; è la cosiddetta *contaminazione discendente*, in cui « si ha, nell'animo popolare, il riflesso dell'ideologia propria alla classe egemonica ».

Abbiamo poi modi d'arte che « inventati dalla musica colta, deformati in virtù del contatto con le classi inferiori, rientrano nella musica stessa attraverso il Lied essenzialmente ». Come è logico, abbiamo in questo caso « uno sfondo psicologico, e intellettuale, del tutto opposto »: alla aconcettualità della « discesa » fa da contrapposto la piena coscienza che accompagna ogni ripresa del popolare. « Carattere ancora diverso — scrive il Bortolotto — ha poi la adozione, nel maturo linguaggio sette-ottocentesco, di maniere proprie della musica leggera »; ma è una « compromissione con l'esotico », quando non la ripresa di stili colti deformati dopo la discesa. Dunque « si ha in definitiva una circolarità dei modi culturali dalla discesa al rientro. Ma mai in terra tedesca si potrà parlare di un vero bilinguismo sociologico ».

Bisogna ora vedere come e in che misura il sentimento popolare operi effettivamente nelle composizioni romantiche. Per il Lukàcs « nel Romanticismo appare il riflesso del primo movimento di popolo — per quanto debole e confuso — che abbia avuto luogo in Germania dopo la guerra dei contadini ». Diremo subito che Bortolotto considera un po' ingenua simile lettura dei testi

germanici, anche se poi sottolinea nell'insigne studioso la salutare tendenza a precisare e limitare la portata della precedente affermazione. Comunque dice giustamente il nostro autore: « chi pensasse il "nazionale-popolare" nei termini del marxismo (in Italia: di Gramsci) rischierebbe di perdere, di fronte al Lied, il filo rosso del discorso ». Già, perché il popolo, in gran parte della letteratura ottocentesca non è ancora cosciente, socialmente determinato, individuato nella concretezza del divenire storico; è invece un'astrazione, un richiamo scaltro e prezioso, in cui agisce non secondariamente l'elemento estetizzante: « Il popolo è inteso, come dice un frammento del Novalis, come "un'idea", idea che riassume in sé una vicenda oscura di sofferenza ». La conseguenza è che l'accettazione dell'attualità alienata diviene in Beethoven e in Schubert « Wonn der Wehmut, Lob der Thranen: voluttà della pena, elogio delle lacrime ». E il sogno, l'evasione, l'immaginazione che ora si offre come unica salvezza possibile, come rifugio. Così i vagheggiamenti di ritorno alla natura, della vita nomade, le visioni di boschi popolati di cacciatori e taglialegna, divengono i « temi essenziali del ciclo romantico-decadente ».

A questo punto il Bortolotto scende ad esplorare alcuni aspetti del rapporto stabilito con Goethe dai musicisti romantici e ci dà un ritratto illuminante del loro atteggiamento: a proposito del Faust egli nota come Schubert, Schumann e Wolf scindano « dalla tragedia-romanzo, come dal poema momenti lirici per farne momenti musicali », e che isolati dalla visione generale « essi divengano cosa diversa ». Successivamente l'autore confronta quattro diverse intonazioni del Lied Mignon, e precisamente quelle di Beethoven, Schubert, Schuman e Wolf, sottolineando come il rispetto della strofa stimoli il compositore a « riformare dall'interno le strutture accettate, arrivando con Wolf a mutarle integralmente: la variazione annulla la ripetizione ». Dopo di che non si può far altro che « eliminare gli ultimi elementi della sussunzione popolare ».

Così cade la superficiale affermazione che taccia il Romanticismo di « soggettività, di chiusura alla comunicazione ». L'affascinante esperienza romantica accoglie invece in sé molti motivi precedentemente annunciati, li serra in una razionalità autentica e trasforma la metodica settecentesca in viva, sofferta esperienza umana, in partecipazione profonda e drammatica al gioco di forze e di idee in atto: « sorge così, ad opera di musicisti tacciati di isolazionismo, una tradizione che più universale e obiettiva (nel gran senso kantiano del termine) non si è data finora nella storia della musica. La conclusione del Romanticismo è dunque il sociale? Si vorrebbe affermarlo... ». All'obiezione classicistica Bortolotto risponde che « l'angoscia paralizzante, l'assenza di risposta, il vuoto che il canto romantico assume come dato d'esordio valgono, per la liberazione, più di qualsivoglia stolido ottimismo di manifesti e proclami »; e riporta una frase di Adorno: « la forza dell'angoscia e della felicità sono la stessa cosa: la stessa apertura illimitata all'esperienza. Che cosa sarebbe una felicità che non si commisurasse all'incommensurabile tristezza di ciò che è? ».

Ora l'autore si addentra nell'analisi del Lied romantico ripercorrendone storicamente il cammino, sulla base di un'analisi dei concreti fatti musicali. I Leitmotiv dell'indagine gli forniscono l'assolutezza, la sistematicità nella diagnosi, lo spazio entro cui dovrà esercitare la propria intelligenza; essi regolano uno sviluppo che qui va avanti con un procedimento « a cerchi concentrici », allargando, ogni qualvolta viene riproposto un concetto fondamentale, la sfera degli interessi e delle esemplificazioni, e nello stesso tempo approfondendo sempre più l'analisi dei particolari stilistici, dei morfemi, giungendo persino a definire minutamente gli itinerari modulativi, senza peraltro trascurare la suggestione dei fattori psicologici.

La grande avventura del Lied romantico esce senza dubbio viva e ben delineata da queste pagine, anche se è necessario sfrondare parecchio per coglierne la parte più viva ed essenziale. Partendo dalla musica e dai suoi intimi rapporti con la letteratura, il nostro studioso allarga il campo sino a includere le situazioni più generali della cultura, della storia, del costume: ma, fortunatamente, puntando sempre sui riflessi emotivi che esse stimolano nell'artista.

Dunque, in tutto e per tutto, la storia del Lied vista non come cronologia di un meccanismo, bensì come un aspetto affascinante della storia dell'uomo.

ARMANDO GENTILUCCI

Renzo Rossellini. Polemica musicale. Prefazione di Mario Missiroli. Milano, Ricordi, 1962.

Metà del successo di un libro può essere nel suo titolo. *Polemica musicale* (Edizione Ricordi) è uno di questi titoli e di questi libri che invitano alla immediata lettura. Ed è quanto ho fatto senza perdere un minuto e senza smettere prima d'essere arrivato a pagina 196, vale a dire alla fine.

Autore è Renzo Rossellini, compositore di musiche melodrammatiche, sinfoniche e filmistiche, musicista dunque illustre ed anche — come si sapeva e si vedrà — penna agile, generosamente colorita di critico. Lo presenta Mario Missiroli in una prefazione che non è il solito scritto misurato di personalità insigne, poiché la premessa si estende e si sviluppa con sì ampio respiro da illuminare quanto si apprenderà dalla prosa di Rossellini. Dichiaratosi quasi incompetente d'arte musicale ed estraneo a quel mondo, Missiroli si smentisce immediatamente e magnificamente con una dichiarazione d'amore alla musica, prendendo posizione sull'estetica, esponendo fatti antichi e recenti — con un nostalgico riferimento alla rigogliosa vita musicale della Bologna martucciana — additando gli aspetti dell'odierno malcostume per l'invadenza tollerata, quando non incoraggiata, degli acchiappanuvole e degli impostori, proclamando le leggi e i valori eterni dell'Arte. Considerazioni in gran

parte combacianti con quanto spunterà diffusamente dai quaranta saggi di Renzo Rossellini, e dall'annunciata polemica.

Polemica proveniente da intimi, profondi convincimenti, da sacerdotale dedizione alla causa dell'arte, da una moralità pura, inattaccabile. Sempre riesce Rossellini a tener vivo l'interesse (e anche là ove qualche ovvia confutazione potrebbe aver luogo), spesso è probante, talora conquista e avvince. Ad esporre il suo pensiero, a renderlo palpitante lo scrittore si vale spesso di esempi e di ricordi tratti dal vivo della sua lunga esperienza di maestro e di giudice; e attraverso fatti d'arte e di costume ora traboccano commozione ed entusiasmo per il bello e per il grande, ora le considerazioni si fanno più obiettive e razionali, ora s'alza il tono della censura e del biasimo. E scaturisce allora il commento deciso ed esplicito che si fa invettiva appassionata e veemente. Ma non sono molti i momenti in cui l'ardore dell'attaccante e del polemista sale ad altissime temperature. Frequentemente il discorso è mantenuto entro una dinamica mossa, eloquente e nel contempo controllata, soppesata e perciò anche più efficace mediante la bontà di argomentazioni e di conclusioni.

Quali le posizioni ideologiche e cri-

tiche? Sono semplici e sane e soprattutto naturali, perchè l'arte come Rossellini la concepisce, deve essere legata alla tradizione, all'ispirazione, alla sincerità, contro gli artifici ed i sofismi, contro certa modernità sfrontata ed inammissibile. Ideologia che non può essere respinta da nessuno, nemmeno dal novatore più arrabbiato quando si consideri che Richard Wagner, il grande rivoluzionario, non rinnegò la tradizione di Beethoven e di Weber e si gloriò d'esserne figlio e seguace; e che persino Arnold Schoenberg, il banditore della dodecafonia, discende (e non ne fece mai mistero) dalla tradizione neoromantica. Ma il presupposto basilare ad ogni impresa d'arte è la sincerità, la buona fede che fanno difetto fra alcuni esponenti del mondo musicale e della critica.

A proposito della quale — per citare uno dei più aspri interventi polemici — Rossellini si diverte a narrare la gustosa trappola tesa dalla londinese B.B.C. che un giorno annunciò la messa in onda di un nuovissimo « Movimento per nastro magnetico e percussioni » del polacco Protz Zak. Lo presero in serio esame addirittura i critici del « Times » e del « Daily Telegraph »; ed era invece una beffa crudele dell'Ente radiofonico inglese che aveva combinato il pezzo a base di casseruole, sedie ed altri arnesi del genere. Il critico romano prende spunto dalla ghiotta notizia per tirar fuori il più acuminato pungiglione della polemica e per dire: « *Certi aspetti e certe pretese di certa musica d'oggi, sono il prodotto di una malafede tale che offre campo alla truffa, col vantaggio di una sinistra e nauseante pubblicità. La crisi delle idee, la soggezione delle violenze e degli oltraggi che si perpetrano, inducono alla viltà e alle colpevoli compiacenze coloro, i quali dovrebbero essere i prototipi del sapere e del discernimento, nonché i tutori della serietà dell'arte.* »

Altra favorevole occasione si presenta al polemista dopo la « prima » veneziana dello stravinskiano *Canticum sacrum*, uno degli spartiti più insignificanti del Maestro russo che vi adottò il sistema seriale. Il che fu salutato come una vittoria della corrente dodecafonica. Risponde ad essa Rossellini con una stoccata di perfetto spadaccino: « *Stravinski è assai più grande, e tale rimarrà per i giudizi di coloro che sanno discernere tra il bene ed il male, tra il vero ed il falso, tra il giusto e l'ingiusto della sua opera, che non per i ditirambi della fazione, soddisfatta, fra le tante cose utili alla polemica se pure inutili all'arte, di aver trovato in essa anche la serie dodecafonica. Magari soltanto questa.* » Brevissimi accenni, questi, alla *Polemica musicale* e forse appena bastevoli a fornire una idea approssimativa dell'impostazione estetica e dell'orientamento critico che sono alla base di codesto nutrito volume, organizzato a pezzi staccati, nei quali sono trattati svariati quesiti e aspetti della vita musicale, non senza qualche commosso tocco autobiografico. Si inseguono pagine rapide, appassionatamente respiranti ad altre più pacate e distese come in una intensa e sfaccettata rapsodia ove non esiste, fra episodio ed episodio, ordine d'interdipendenza, sebbene di tema in tema si sgomitoli un invisibile filo conduttore, un *Leitmotiv* fantomatico eppure onnipresente che salda il tutto in ideale unità.

Passano così dinanzi al lettore personaggi indimenticabili di un passato remoto e recente, grandissimi, grandi e meno grandi, e dei quali sono tracciati profili ricchi d'interesse critico, storico e aneddotico: da Mozart a Verdi, da Strauss a Stravinski, da Respighi a Sibelius, da Bloch ad Alfano, da Perosi a Zandonai, da Toscanini a Molinari. Passano musicisti di oggi. Alcuni già aureolati di gloria, altri incamminati a raggiungerla, e sono compo-

sitori, cantanti, direttori d'orchestra, concertisti: Arthur Rubinstein, Ildebrando Pizzetti, Robert Casadesus, Maria Callas, Carl Schuricht, Vittorio Gui, Sandro Fuga, Mario Zafred, Giulio Viozzi, Lodovico Rocca, Massimo Freccia e tanti altri ancora; mentre ulteriori saggi ricordano enti ed istituzioni per rivelarne pregi e difetti, fasti e nefasti, o per esaltarne la tramontata grandezza, come per l'Augusteo di Roma, culla italiana di manifestazioni sinfoniche stabilmente organizzate, mo-

Francesco Bussi. Umanità e arte di Gerolamo Parabosco madrigalista, organista e poligrafo. Piacenza, Edizioni del Liceo Musicale G. Nicolini, 1961.

Ha finalmente visto la luce lo studio di Francesco Bussi su Gerolamo Parabosco, madrigalista, organista e poligrafo, nato a Piacenza circa il 1524, morto a Venezia nel 1557. E diciamo finalmente, perchè sappiamo i molti anni spesi dall'autore nella ricerca di completare ed esaurire il ritratto del suo musicista-letterato. Ciononostante, nonostante cioè la lunga fatica e il molto tempo della convivenza fra lo studioso e l'artista, non ne è risultato un libro apologetico. Anzi vorremmo quasi dire che lo studioso si è eroicamente sforzato di mettere in luce quasi con ostinazione tutti i lati meno simpatici dell'uomo e tutto quanto vi è di caduco nella sua produzione, specialmente letteraria. Occorreva questo bagno salutare per inquadrare nuovamente sotto l'aspetto della verità il personaggio multiforme, che, ormai passato alla storia e quasi alla leggenda, aveva finito per nascondersi nelle pieghe di giudizi invecchiati, ma ripetuti dall'uno all'altro per pigrizia di ritornare alle origini, cioè a quanto di lui veramente si sa e a quanto di lui è rimasto. Tuttavia, se è addirittura ammirevole la tenacia dimostrata dallo studioso nel non volersi concedere all'affetto per

numento insigne e glorioso, sprangato e poi demolito con incredibile decisione dal regime fascista.

Pubblicazione da raccomandare, densa com'è di critica e di autocoscienza. Perciò ho creduto di stilare codesto rapidissimo richiamo che invogli alla lettura d'un libro vivo e di viva attualità, destinato a piacere ai consenzienti, a dispiacere a quelli dell'altra sponda, a interessare gli uni e gli altri.

LIONELLO LEVI

(dal *Resto del Carlino*, 5 aprile 1962)

il suo artista e nel volersi mantenere assolutamente oggettivo nel giudizio, fino a castigarlo, sia pur giustamente, fra i minori come letterato, ci viene anche il sospetto che forse tanto rigore di condanna non fosse poi del tutto necessario. Comprendiamo bene la reazione che spinge l'autore a evitare con estrema cura l'« eccessiva compiacenza » da altri usata « nel porre l'accento sulla corruzione del '500 », ma d'altra parte non possiamo dimenticare che il Parabosco visse in quel '500 e fiorì proprio a Venezia, la città che il suo maestro in musica, il Willaert, pare avesse definito l'« Arca di Noè ». Sicchè tutto quello che di moralmente riprovevole rivela il poeta, il commediografo e il poligrafo, più che a lui deve, se mai, essere rimproverato all'ambiente. Ma è proprio il caso di istituire un processo del genere? Guardare alla Venezia della prima metà del secolo XVI e ai suoi abitanti con occhiali e lenti moderne è proprio quanto di peggio si possa fare, se si vuol giungere a una valutazione complessiva di un artista. E se mai, nel giudicare il Parabosco letterato, vorremmo anzitutto che si mettessero bene in luce due componenti essenziali della sua produzione: la pro-

vincialità dell'uomo, che da Piacenza si trasferisce nel gorgo veneziano, da un lato, la gioventù dell'artista, dall'altro, che il Parabosco muore poco più che trentenne, lasciandoci dunque una produzione essenzialmente giovanile. E per di più una produzione sostanzialmente dilettantesca, fatta per offrire un divertimento di più a chi lo proteggeva e per servire da biglietto d'invito nell'alta società al suo autore venuto dalla provincia.

Ricordandoci di tutto e del molto tempo speso dal Parabosco nel divertirsi, forse si potrà anche stupire sia dell'abbondanza della sua produzione e sia anche della qualità di almeno una parte di essa. E si potrà rivolgerci a questo simpatico dilettante con indulgenza maggiore e più affettuosa che non faccia il troppo austero Bussi. Il quale vede, a ragione, il meglio dell'artista nella sua produzione musicale. E, dopo un attento esame di quanto ci rimane e uno studio stilistico singolarmente acuto, riconosce nel madrigalista veneto uscito dalla scuola del Willaert, un musicista genuino e dall'accento personale. Almeno nella parte migliore della sua produzione, che addita come anello di congiunzione fra il Willaert e il Verdelot, e nella quale riconosce un lirismo personale e tipicamente italiano. Fenomeno questo di una personalità italiana nell'agone madrigalistico della prima metà del secolo XVI abbastanza importante e da segnalare e sottolineare dato che il campo era ancora quasi del tutto dominato dagli oltremontani. E se anche il merito del Parabosco fosse solamente quello di un buon assimilatore, anche così ci interesserebbe a dimostrarci il primo inserirsi su suolo nazionale e il primo radicarsi di quella che diverrà poi la grande

scuola polifonica italiana della seconda metà del secolo. Ma, anche se con qualche riserva, il Bussi ci dimostra che il Parabosco non si limita all'imitazione: in lui c'è tempera di artista, anche se di non altissima levatura, e spesso egli riesce a realizzare le proprie aspirazioni. Le pagine che il Bussi trascrive in appendice con precisione e accuratezza esemplari stanno a dimostrarcelo con tutta evidenza. Il processo dunque, poichè veramente questo studio senza indulgenze è un vero procedimento istruttorio contro il povero Parabosco, si conclude con una assoluzione piena. Questo giovane piacente e gaudente, quasi finora solamente noto per i due ritratti del Tiziano, che ce lo ricordano seduto sì all'organo, ma dall'organo distratto per contemplare la Venere nuda che egli certamente vuole divertire, è un musicista ferrato, anche se un letterato spesso trasandato e facilon. E un musicista storicamente importante, capace di ricrearci con l'opera sua l'ambiente medio della produzione italiana, soprattutto profana e salottiera o accademica, della prima metà del '500. Il che non è poco sia per un artista morto giovane, sia per un creatore di secondo piano.

Quanto allo studio del Bussi, anche se troppo severo, non sarà mai abbastanza lodato. Proprio per questo suo voluto distacco affettivo dalla materia, l'autore ci ha offerto un saggio mirabile di oggettività. Se il suo insegnamento darà frutto, potremo sperare di vedere finalmente studiati artisti e momenti creativi con la serenità necessaria a ottenere quei risultati che valgono a chiarire le idee e non a turbarle, come troppo spesso avviene ai facili apologeti di casa nostra.

CLAUDIO SARTORI

Guido Valcarenghi
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da Via Paolo da Cannobio, 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2
FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Giugno 1963

PIANOFORTE

ER. 2679 CHOPIN *Studio in do minore, op. 10 n. 12*
 (Brugnoli-Montani) 200

VIOLINO

130526 SAVIGNONE *Sonata (1962)* 1.400

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

DONIZETTI *La Figlia del reggimento. Opera completa*
 (in brochure) 5.000

VERDI *La Forza del destino. Opera completa*
 (edizione di lusso - rilegata in linson) 6.000

Luglio 1963

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

P.B.R. 21 PINCIERLE *L'Orchestra da camera* 900

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

PUCCHINI *Suor Angelica. Opera completa*
 (edizione di lusso - rilegata in linson) 4.000

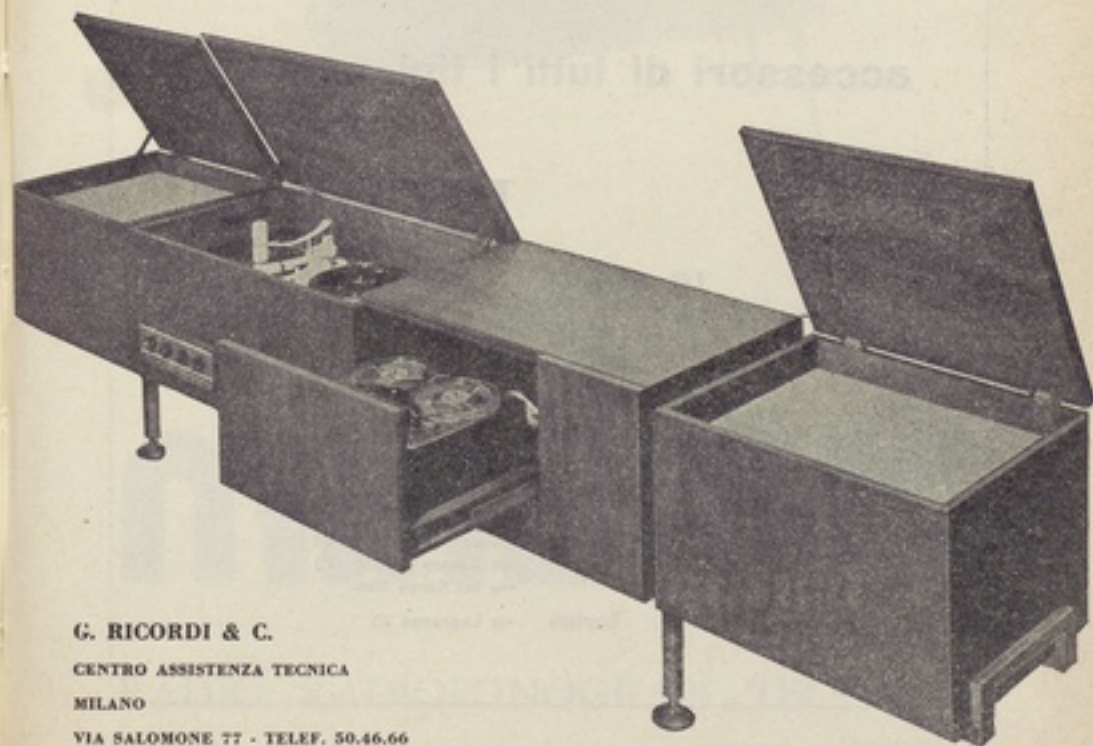
VERDI *Il Trovatore. Opera completa*
 (edizione di lusso - rilegata in linson) 6.000

*un angolo per la musica
 nella vostra casa*

**Impianto HI-FI stereo
 da 2x10 w. Monomobile moderno
 con orientamento del suono
 dalle casse acustiche
 tramite pannelli di legno**

Ricordi

è a vostra disposizione
 per preventivi, consigli e informazioni



G. RICORDI & C.
 CENTRO ASSISTENZA TECNICA
 MILANO
 VIA SALOMONE 77 - TELEF. 50.46.66

il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

10 negozi:

Bari	via Sparano 18
Genova	via Fieschi 20 r
Milano	via Berchet 2 via Montenapoleone 2
Napoli	Galleria Umberto I° 88
Palermo	via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia)
Roma	piazza Indipendenza 24 via Cesare Battisti 120 via del Corso 506
Torino	via Lagrange 25

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

GIOVANNI UGOLINI *Le opere giovanili di Verdi e il significato di una rivalutazione* - LIONELLO CAMMAROTA *La dodecafonìa, un compromesso*

L'estate musicale - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi - Edizioni musicali - Libri di interesse musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno VI n. 5 - settembre - ottobre 1963

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 87.13.13
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81
ROMA Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 40.156 - 51.08.30

SOCIETÀ COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
Praga. DILIA: Vysehradská, 28 - Nové Město
CANADA Santiago. Ernia di Monte: 580 Ismael Valdes Vergara
CECOSLOVACCHIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CILE Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
COLOMBIA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gøthergade, 9/11
CUBA Il Cairo. Stellaris Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimir)
DANIMARCA Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
EGITTO Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
EQUATORE Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
FINLANDIA Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
FRANCIA Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G. m. b. H.: Kurfürstendamm 103
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgartenstrasse, 19
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7 Rue Botassi
ITALIA Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Arti Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 461
MESSICO L'Aja. Alberson & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
OLANDA Assunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 15
PARAGUAY Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PERU' Lisbona. Dr. Costantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 12-2º - C
PORTOGALLO Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
SPAGNA Nuova York. Franco Colombo Inc.: West 61st Street, 16
STATI UNITI Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malgasse, 18
SVIZZERA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
UNGHERIA Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 103 (Diritti e noleggi)
URUGUAY Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
(Edizioni)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 5 - settembre - ottobre 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C postale 3/2009 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3º.
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 194 *Le opere giovanili di Verdi e il significato di una rivalutazione di Giovanni Ugolini*
- 200 *La dodecafonìa, un compromesso di Lionello Cammarota*
- 208 *L'estate musicale ad Arezzo, Bolzano, Stresa, Milano, Seregno, Siena, Aix-en-Provence, Gerusalemme, Baalbeck*
- 223 *Notizie in breve - Necrologi*
- 229 *Concorsi*
- 230 *Edizioni musicali: Composizioni di G. F. Malipiero e Maglioni*
- 232 *Libri di interesse musicale: Libri di F. D'Amico, S. Rocchietta e L. Rossi*

Le opere giovanili di Verdi e il significato di una rivalutazione

Che a Giuseppe Verdi sia toccato di nascere 150 anni fa è stata una vera e propria fortuna per coloro che si interessano alla sua produzione musicale. Finalmente, dopo un lungo silenzio — lunghissimo per partiture come quella del *Corsaro* che erano state costrette ad un esilio pluridecennale —, sono ricomparse alla ribalta del teatro melodrammatico alcune di quelle opere che la critica, anche la più impegnata nella rivalutazione del nostro compositore, aveva relegato nell'ambito di una fase transitoria e improduttiva del repertorio drammatico-musicale di Verdi (con il che non si vuol pretendere — sarà bene precisarlo subito — che la qualità drammatico-musicale delle opere di Verdi giovane sia equivalente a quella di opere che come *Rigoletto* o *Traviata*, introducono ad una dimensione ben più ragguardevole della problematica musicale del compositore).

Il testo verdiano meglio favorito da questo ritorno al Verdi del periodo 1844-1849 è stato quello della *Luisa Miller* (se non si tien conto delle particolari fortune del *Macbeth*, il quale peraltro è ritornato a circolare anche senza l'ausilio di speciali celebrazioni centocinquantenarie); e bisogna riconoscere che nella preferenza per l'opera che precede di due soli anni la scrittura del *Rigoletto* (la *Luisa* è del '49 e *Rigoletto* del '51) ha giocato evidentemente il livello artistico non tanto facile ad essere contraddetto, della versione melodrammatica dello scilleriano *Amore e raggio*. In quest'opera, oltre a tutto, autorevoli giudici hanno individuato il segno di una rinnovata concezione drammatica: e più precisamente il segno di una strutturazione formale nella quale (con particolare riferimento all'ultimo atto dell'opera o ad episodi come quello della dettatura della lettera da Wurm a Luisa) l'elementare successione « a mosaico » del recitativo, aria, cabaletta e via dicendo, viene a spezzarsi entro un'organizzazione drammatico-musicale dove la chiusa strofica formale non impedisce le aperture più significative e l'elaborazione più fantasiosa del materiale vocale-strumentale. Tra gli studiosi che riconoscono questa particolare natura della *Luisa Miller* vanno ricordati Camille Bellaigue e Massimo Mila; Bellaigue, nella sua celebre biografia verdiana, osserva come « certi passaggi dell'ultimo atto non sono di una forma meno libera, variata e sobria, di quel che saranno le scene finali dell'*Otello* » e, a proposito dell'impostazione generale dell'opera, come « già qui il discorso musicale si libera dal taglio regolare in pezzi che si succedono e si somigliano », Mila (*G. Verdi*, Laterza, 1958, pag. 105), constata come, rispetto alle opere precedenti, in questa il trattamento dei recitativi

obbligati sia ancora migliorato, con « l'uso di figure orchestrali ricorrenti e ripetibili, che seguono per l'armonia le sorti del recitativo ».

Ma se intorno a *Luisa Miller* le necessità di una piena rivalutazione possono riscuotere il generale consenso, la faccenda diventa più scottante quando si riportano alle « luci della ribalta » opere costantemente diffamate come *I Masnadieri* del 1847 (che il XXVI Maggio Musicale Fiorentino ha presentato il 18 giugno con la direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni e la regia di Erwin Piscator), *Il Corsaro* del 1848 (eseguito il 31 agosto « in forma d'oratorio » nel cortile di Palazzo Ducale a cura delle Vacanze Musicali Veneziane con la direzione musicale di Piotr Wollny) e la *Jerusalem* del 1847 (andata in iscena alla Fenice il 24 settembre con la direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni e la regia di Jean Vilar). Si è parlato di faccenda scottante perchè il quesito che si poneva all'atto della programmazione e della « consumazione », in sede di spettacolo, delle tre opere citate era il seguente: valeva la pena di spendere tanti quattrini per trarre dall'archivio opere a dir poco sperimentali, quali sono quelle del periodo 1844-1849, escludendo dalla programmazione quelle opere del Verdi « riconosciuto » che meglio avrebbero celebrato il grande compositore? E quindi: non è un fatto culturalmente improduttivo quello che vede esumare dei cadaveri musicali ormai impotenti a ritornare in vita, e cioè a ritornare nei quadri del repertorio circolante, quando si sa quanto sia indispensabile giustificare la sopravvivenza degli spettacoli melodrammatici in ragione della loro insostituibile funzione quali diffusori di una cultura musicale non accademica e non vincolata alla riscoperta di produzioni artistiche deficienti? E infine: non sarebbe stato meglio celebrare Verdi con efficienti rappresentazioni di quelle opere che qualificano il meglio della produzione verdiana dal *Rigoletto* al *Falstaff*, senza rischiare di denigrare un grande compositore con la pubblica esposizione di alcuni suoi infelici peccati giovanili?

Rispondere a questi quesiti non è difficile, anche grazie alle virtù musicali del Verdi giovane. Perchè sul preteso sperimentalismo incoerente, sulla frettolosa invenzione (« il tempo non ha risparmiato opere in cui il tempo non ebbe parte » secondo il giudizio di Bellaigue), sull'equivoco « della melodia fine a se stessa » denunciato da Mila (*Cronache musicali*, Einaudi, 1959, pag. 121), sulla formalistica trascuratezza (« scale e scalette come piovute dal tetto a riempire le battute, e progressioni armoniche di comodo, di quelle che in teoria potrebbero svolgersi all'infinito dentro il circolo vizioso delle tonalità » come scrive Abbiati nel suo *Giuseppe Verdi - Ricordi*, 1959, vol. I, pag. 768 - a proposito del *Corsaro*), su tutte queste manchevolezze del giovane Verdi c'è da andare cauti quando ci si trova a fare i conti con la esplicita validità drammatico-musicale dei *Masnadieri*, del *Corsaro* e della *Jerusalem*, nonchè di molte delle altre opere del Verdi 1844-1849, ivi compresa quella stramaltata *Alzira* del 1845 che risulta essere assai meno brutta di quanto lo stesso autore non sospettasse (e i cui diritti di esumazione po-

trebbero valere almeno quanto quelli che spingono a riportare sulle scene un'opera non precisamente entusiasmante quale è il *Rienzi* di Wagner).

Che cosa ci dice la sostanza drammatico-musicale delle tre sopraccitate opere? Che l'evoluzione dello stile verdiano dal *Nabucco* del 1842 (« dalla grandiosa opera corale e collettiva, quasi opera-oratorio, introdotta dal Mayr e portata da Rossini all'altezza del *Mosè, della Semiramide e del Guglielmo Tell* » come appropriatamente osserva Mila in *Breve storia della musica*, Einaudi, 1963, pag. 270) all'*Ernani* del 1844 (« al tipo di opera a personaggi, con caratteri individuali potentemente scolpiti, e rilevati da violenti contrasti ») non comporta affatto uno scadimento qualitativo — nell'affanno della ricerca di un modello che solo la composizione di *Rigoletto* avrebbe portato al pieno equilibrio. Non solo: la significativa qualità artistica è arricchita — almeno nel caso delle tre opere di cui si occupa questo scritto — da un approfondimento del rilievo psicologico sul piano delle linee vocali e da un impegno di caratterizzazione drammatica generale che consente di avvertire la netta differenza che distingue la ricerca che condusse il compositore ai *Masnadieri* da quella che consentì la successiva composizione del *Corsaro*.

Ho parlato di linee vocali tanto lontane dall'equivoco della melodia fine a se stessa quanto lo possono essere strutture vocali idonee ad imprimere un carattere indelebile al personaggio (e se non proprio al personaggio, alla situazione drammatica dell'episodio). Così è per *I Masnadieri* dell'esordio di Carlo il cui impetuoso temperamento risulta già perfettamente delineato nel virile declamato di « Quando io leggo in Plutarco... » o nella furibonda concitazione di « Nell'argilla maledetta... », dove l'intelaiatura formale della cabaletta sfugge alla mediocrità della sua stereotipa codificazione grazie al fremito selvaggio che la scuote. Ma anche più chiaramente individuata è la natura perversa di Francesco, fondata su soluzioni musicali che ci riconducono al Verdi « demoniaco » del contemporaneo *Macbeth*. Basta, ad introdurci in una sinistra dimensione musicale la prima aria di Francesco, l'ostinazione criminale del quale viene raffigurata con grande efficacia nella riproposizione di un brevissimo inciso melodico ascendente: dapprima formulato all'inizio dell'aria, quindi riproposto come un'immagine ossessiva alle parole « Se va lenta la natura », poi rinnovato (e qui l'orchestra interviene con un raddoppio del canto che ne accentua la feroce determinazione) nell'invocazione finale (« Mente mia, trova un pugnale »). Di questa messa a fuoco, da parte del compositore, del materiale musicale al servizio di immagini drammatiche non interscambiabili, *I Masnadieri* sono talmente provvisti che se ne potrebbe dare un'analisi testuale tanto meticolosa quanto probatoria di una vitalità drammatica idonea a comunicare messaggi del tutto decifrabili anche da parte dello spettatore non « specializzato » (il che, mi sembra, giustifica la ripresa di quest'opera anche se, ovviamente, non ne assicura il ritorno al repertorio circolante, l'appartenenza al quale, del resto, non è sempre condizionata, come tutti sanno, dalla pregevolezza del pro-

dotto commerciato). Individuiamo, rapidamente, quali sono le più significative aperture drammatiche di quest'opera: la differenziazione dei caratteri vocali nel quartetto che chiude il primo atto; la concitazione febbrile dell'Allegro agitato che precede il racconto di Massimiliano e che anticipa, con un accento anche più travolgente, lo scatto dell'orchestra al momento della comparsa del Conte nel Finale atto primo della *Luisa Miller*; l'inesorabile cadenza strofica di « Ricomposto e qui tratto il ferétro... » al centro del racconto; il cupo delirio di Francesco, mantenuto sulla fissità della melodia e sorretto da una successione allucinata — da un semplice mezzo quale grande effetto! — di settime diminuite (e anche qui non si può fare a meno di avvertire l'affinità, ad alto livello, con la scena che vede Macbeth alle prese con il corteo dei fantasmi regali quando cede al terrore e la sua cruda animosità sopraffattrice si scioglie in un canto dominato da un sentimento di umana fragilità); la raffigurazione di Moser, il pastore, inquadrato entro la solennità di maestosi giri melodici intorno all'accordo perfetto; e — perchè no? — la violenza corale dei masnadieri, nel finale dell'opera, dove la tanto deplorata versione Verdi-Maffei non sarebbe dispiaciuta a György Lukács: e infatti il rimprovero che egli muove a Schiller e al suo velleitaristico moralismo incapace di toccare la problematica cruciale della storia tedesca dell'epoca raffigurata nei suoi *Masnadieri* non si applicherebbe al furore rivoluzionario e nient'affatto rinunciario dell'eroe verdiano, meglio disposto, quest'ultimo, a « sostenere le leggi con l'infrazione della legge » là dove la legge è sinonimo di repressione. E' interessante sottolineare il fatto che tali significative aperture drammatiche rimangono rinserrate entro la successione schematica delle varie parti (recitativo, aria, ecc.) provocando quella che è la parziale imperfezione del progetto verdiano e l'accavallarsi, a dir poco esasperato, dei pezzi che compongono la struttura globale. Tale difetto oscuro — ma non al punto da spingerci a veder squallido e formalistico quello che non lo è — anche *l'Attila* del 1846, dove la pendolare successione del rituale melodrammatico può finire con il provocare un pericoloso processo di saturazione; come succede, nell'invenzione musicale, ogni qualvolta l'artificio si renda esplicito, e, in definitiva, stancante. Ciò succede, talvolta, anche alla riproposizione dei temi conduttori in Wagner, all'abuso delle tessiture vocali appassionate nelle opere di Mascagni e colleghi, alla pianificata insistenza di vertiginosi rapporti d'intervallo in più di un'opera del repertorio contemporaneo. Degli inconvenienti di questa schematicità formale dovette avvertire il peso lo stesso Verdi se, ad un certo punto, cominciò a cercare di organizzare i suoi recitativi e le sue arie entro schemi meno rigidi. Ricerca che sarebbe cominciata con *Luisa Miller*, come generalmente si sostiene, se non ci fosse la partitura del *Corsaro* a dimostrare che già con quest'opera Verdi aveva trovato di che dinamizzare il materiale drammatico-musicale dell'opera convenzionale con quella tecnica del « taglio irregolare », come la chiama Bellaigue, che maturerà nella *Luisa* e troverà la sua pianificazione, a livelli ovviamente più

impressionanti (tener conto delle virtù del Verdi giovane non esclude, giova ripeterlo, che si possa avvertire la differenza qualitativa che distingue *I Masnadieri* da *Rigoletto*) nelle opere della trilogia popolare. E infatti, per quello che riguarda *Il Corsaro*, la tecnica del « taglio irregolare » caratterizza in maniera piuttosto esplicita — limitandoci al minimo possibile dell'indagine testuale — la scena della prigione e il successivo duetto Gulnara-Corrado (atto terzo), e, più avanti, il recitativo e arioso di Medora che precede il terzetto finale: episodi, l'uno e l'altro, non soltanto concepiti con rara penetrazione della situazione drammatica, ma ancora — per quel che interessa l'evoluzione dello stile verdiano — risolti con un libero trattamento della struttura formale, con recitativi che diventano ariosi, inserti orchestrali che s'incuneano nella trama vocale, trapassi psicologici la cui naturalezza rivela una premeditazione intellettuale che il Verdi primitivo non conosce. Un esempio tra i più ragguardevoli, in questo senso, è quello che, nella scena della prigione, segna il passaggio dal lamento accorato di Corrado « Al mio stanco cadavere... » alla improvvisa distensione di « e faccia l'ore men lente il sonno all'uom che muore! », sottolineata in orchestra da una cadenza d'inganno che spezza la sequenza della prima melodia e dalle stanche appoggiature melodiche degli archi.

Giunti a questo punto, possiamo tentare di rispondere alle domande che ci eravamo posti. E' giustificata la rivalutazione del Verdi giovane? Sì, se queste opere, come a molti sembra, rivelano valori artistici testualmente documentabili; ancora sì, se si riuscisse a dimostrare (ma l'impresa è davvero piuttosto difficile) che queste opere sono orrendi misfatti musicali: perchè anche in questo caso non si vede per quale ragione un musicista della portata di Verdi non debba meritare di essere riproposto all'ascolto là dove è meno grande, così come si fa con Bach, con Monteverdi, con Puccini, e, in occasioni di speciali ricorrenze, con musicisti assai meno significativi del nostro compositore.

E' un fatto culturalmente produttivo questo ritorno al Verdi giovane? Sì, se la cultura musicale è destinata anche ad occuparsi di quell'imponente fenomeno musicale che è la rapida evoluzione del teatro musicale nella seconda metà dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento: ed è indubitabile che quella evoluzione passa anche per *I Masnadieri* e per il *Corsaro*, oltre che per il *Vascello fantasma*, l'*Otello*, il *Tristano*, il *Pelléas* e così via; ancora sì, a proposito dell'impossibile ritorno alla circolazione normale del Verdi minore, se si tien conto dell'aleatorietà di qualsiasi previsione di fronte al fatto che opere dimenticate come il *Macbeth* o la *Luisa Miller* hanno ripreso a circolare abbastanza disinvoltamente proprio in questi ultimi anni.

Resta infine da chiedersi se non era più opportuno celebrare Verdi con ragguardevoli esecuzioni delle sue opere migliori. Ma queste ragguardevoli esecuzioni ci sono state, e basta consultare i bollettini della S.I.A.E. per constatare che la ricorrenza del 150° anniversario della nascita di Verdi non ne ha impedito la messa in opera in centinaia

di teatri, eccezion fatta per quei pochissimi che hanno osato cimentarsi con tre opere — dico tre opere — del Verdi dimenticato. Il fatto è che la congiura dei maniaci verdiani a pro' del Verdi giovane ha sortito magri effetti pratici: pochissime esumazioni, tra le quali una in forma di oratorio; moltissime stroncature sui giornali che ne hanno dato il resoconto critico; qualche timido segno di entusiasmo da parte di quei « fanatici » (con alla testa l'Associazione Verdiana capeggiata a Roma da Luciano Zeppegno) che non si rassegnano a far datare l'esistenza del compositore Verdi dall'11 marzo 1851. C'è quasi da convenire con l'opinione — citata da Mario Rinaldi ad un recente animatissimo convegno di studi verdiani — di chi considera definitivamente chiuso il « caso Verdi » (o meglio di chi, con Eugenio Battisti — ad uno scritto del quale, apparso sul n. 4 del 1961 della « Rassegna musicale », probabilmente si riferiva Rinaldi —, afferma perentoriamente che affaticarsi « ad interpretare Verdi e Puccini, come se il comprenderli fosse un problema essenziale per il presente, significa escludersi dal mondo »). Evidentemente, gli esclusi dal mondo non sono molti, a giudicare dallo scarso clamore che fanno i filo-verdiani. Rimangono nel mondo, cari a Battisti e alla sua curiosa tesi sulla storia senza passato e sulla socialità dell'arte d'avanguardia, gli apostoli « dell'arte-non linguaggio, che nei suoi riti esoterici », come scrive Fedele D'Amico (*In che senso la crisi dell'opera*, in «La Rassegna musicale», n. 2-4, 1962) « non mira altro che a questo: adunare in corpo mistico i cultori della protesta incondizionata, che altrimenti sarebbero condannati all'esilio solitario ». Anche questa è certamente una scelta atta a surrogare quel canto « che è abbandono alla comunicazione immediata » e che nasce « sulla fiducia che i suoi sentimenti siano condivisi dal prossimo ». Il che ci può dire ancora qualcosa sull'utilità di un'indagine intorno alla storia che dall'Ottocento operistico (dal Verdi che Gramsci collocava al punto più alto di un'arte aperta alla più larga comunicazione) conduce all'opera contemporanea, dove — casi eccezionali a parte — l'arte « per tutti » la si prefabbrica a S. Remo, al fine di soddisfare, è ancora D'Amico che scrive, quel « bisogno di sancire i costumi, i sogni, i miti del proprio ambiente nell'espressione canora ». Come da Verdi — anche da quello dei *Masnadieri* e del *Corsaro* — si sia arrivati alla condizione critica dell'opera del nostro tempo è quindi un problema che — con il permesso di Battisti — ha tutta l'aria di essere attuale: almeno se si vuol fare i conti con la ragione anzi che con la nebbia dei pronunciamenti fideistici.

GIOVANNI UGOLINI

La dodecafonia, un compromesso

L'*Ur-schrei* dell'espressionismo è un qualcosa di indefinibile rimasto allo stato elementare, atto incomprensibile e slancio nel vuoto. Schönberg, nella foga di dare alla emozionalità non elaborata una vita, vita di attuazione impossibile perchè la emozionalità non filtrata dall'artista non poteva concretarsi in forma e assurgere ad atto estetico, ha ottenuto il medesimo risultato dell'impiccato che scalcia nel tentativo di riaffermare lo spirito che gli si strappa: le sonorità del viennese più si contorcono in disperati atti scomposti, e più ci sfuggono nella loro essenza. Il musicista, sordo a ogni voce della ragione, ha finito con il deformare fortemente ogni stato d'animo nell'esasperato anelare a un assurdo grado di immediatezza che gli servisse a svelare un mondo supposto e non certo, rimasto allo stato di inesistenza perchè non svelato. Unica nota positiva in tutta quest'ansia di evadere dal diffuso torpore, per passare, almeno nell'intenzione, da un'arte morta a una parvenza di vita, è il gigantesco scossone dato a quegli spiriti assopitisi in una statica contemplazione di forme trapassate.

L'espressionismo si distinse per la sua ardente vita interiore, che fu però drammaticamente ostacolata nel suo fiorire per l'assenza di un linguaggio, assenza dovuta a quel violento rinnegare ogni via formale; videro la luce così creazioni dell'uomo rimaste mute e non elevatesi a compiutezza poetica. In definitiva la musica espressionista ha esaurito le sue forze nel vano intento di tradurre in immagini l'istintività degli impulsi vitali. Tutta la disgregazione armonica avvenuta in seno a quel tipo di musica che ha portato all'annullamento di ogni forma è da attribuirsi alla volontà di sostituire con il dato espressivo anche il dato tecnico; ma giunti all'estremo limite di dispersione formale, una nuova reazione spinse a radunare i frammenti sminuzzati per ricostruire ex novo un solido edificio: in principio era il caos, poi fu il metodo di composizione con dodici note; si forgiò una particolare struttura per via della quale gli scompigliati dodici suoni della scala cromatica temperata vengono raccolti e irraggiunghibili in un ordine nuovo¹.

Ma vediamo prima quanto dice l'ideatore di questo sistema. Intorno al 1914 Arnold Schönberg tracciò le linee di una *Sinfonia* che lasciò però allo stato di abbozzo; si servì in seguito solo dell'ultima parte

¹ G. Pannain, *Origine e significato della musica dodecafonica*, in « Nuova Antologia », sett. 1954, pp. 79-83.

di essa con la quale sviluppò un oratorio che chiamò *Jakobsleiter*, anch'esso mai portato a termine. Nello Scherzo della *Sinfonia* si intravedeva un particolare ordinamento dato a dodici note differenti fra loro, mentre pure nel precedente *Pierrot lunaire*, precisamente nella Passacaglia, era apparso l'accento a un ordinamento simile: « Fui costantemente preoccupato — scriverà il musicista molto più tardi riferendosi al suo passato — dal proposito di ordinare la struttura della musica coscientemente su di una idea unificatrice, da cui non solo dipendessero tutte le altre idee, ma dalla quale fossero regolati anche l'accompagnamento e le armonie »¹. Questa ricerca di una forma organica, che una volta trovata diverrà poi forma calcolata, denota l'esigenza di una espressione che fosse regolata da principi validamente costruttivi; essa però assorbe il musicista a tal punto da astrarlo dal libero svolgimento di vita interiore, e delimita la sua attività alle linee generali di un sistema, ragion per cui, come ha osservato Honegger, in una critica non deve andar confuso quello che è il segno di una aspirazione, con l'arte².

La necessità di un ordine non fu sentita solo dallo Schönberg, ma anche dai suoi più vicini discepoli Anton Webern e Alban Berg. Quest'ultimo compose nel 1925 un *Concerto* per violino che dedicò al suo maestro e amico, e nella *Lettera dedicatoria*³ espose graficamente tutto lo schema della matematica e logica articolazione del tema e degli sviluppi con le relative variazioni; il perchè di questo improvviso ritorno a forme definite e definibili è sempre il musicista viennese a spiegarlo.

Dopo aver rinunciato verso il 1907 a ogni mezzo strutturale dato dalla tradizione, rinuncia dalla quale era derivato anche l'abbandono delle forme compositive di una certa ampiezza in quanto queste non potevano sussistere senza una precisa articolazione, Schönberg confesserà di aver preferito unire alla musica un testo letterario, così che la parola costituisse l'elemento unificatore⁴. Poichè però nelle arti, e soprattutto nella musica, la forma tende alla comprensibilità, e poichè il valore estetico di ogni creazione è in stretto rapporto con il grado di comprensibilità che essa contiene, sorse la necessità di costituire un metodo per via del quale divenissero accessibili alla comprensione le composizioni musicali, e quindi ecco che si delineò la dodecafonia⁵. Schönberg prima aveva creduto di poter sostituire l'espressione alla tecnica, e poi si illuse del fatto che nella tecnica l'espressione fosse virtualmente compresa.

¹ N. Slonimsky, *Music since 1900*, New York, 1938, lettera di Schönberg del 2 giugno 1937, pp. 574-75.

² A. Honegger, *Je suis compositeur*, Parigi, 1951.

³ A. Berg, *Offener Brief an A. Schönberg*, in *Pult und Taktstock*, Wien 1925.

⁴ A. Schönberg, *Gesinnung der Erkenntnis?*, in « 25 Jahre neue Musik », Jahrbuch 1926 der Universal Edition, pp. 21 e seg.

⁵ A. Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*; Milano, 1960, p. 108.

L'errore, che fu anche del Leibowitz e di tanti altri, sta nell'aver ritenuto la dodecafonia un linguaggio mentre è solo una grammatica; ciò perchè se fosse linguaggio esprimerebbe apertamente qualcosa, mentre l'astrattismo dei suoi suoni resta chiuso a qualunque interpretazione, a qualunque comunicativa. La dodecafonia è un sistema, in verità preciso e ordinato, che giunge solo a formulare delle sillabe, e di linguaggio dunque non è il caso di parlarne. In particolare il Leibowitz si limita alla valutazione di un *linguaggio* prescindendo da quello che esso debba o possa esprimere, là dove è fuor di dubbio che la più perfetta e ricca grammatica non presuppone affatto in sé il possesso di una letteratura o della poesia, insomma dell'arte. Anche il Leibowitz tira in ballo la *comprensibilità*: per dimostrare l'esistenza di un linguaggio musicale egli apporta come prova inconfutabile la proprietà, in musica, della *comprensibilità*; il fatto che un individuo qualunque nell'ascoltare la musica la *comprenda* pur senza averne una conoscenza analitica e tecnica da professionista, dimostrerebbe che quello della musica è un linguaggio; se invece qualcosa non viene compreso dall'ascoltatore, è sempre il Leibowitz che parla, questa incomprendibile sarebbe dovuta alla mancanza di familiarità nei confronti di un particolare stile musicale, ma l'*abitudine* permetterà che anche quanto per la prima volta appare impenetrabile in un secondo tempo si sveli nei propri intimi significati¹. Ancora una volta si fa confusione di principi: a tutto ciò dobbiamo obiettare che non è assolutamente della musica la proprietà della *comprensibilità*, ma quella della comunicativa, il che è ben diverso: alla *comprensibilità* ci si abitua proprio come avviene nelle scienze, mentre per la comunicativa non c'è abitudine che tenga, o c'è o non c'è.

Anche questa confusione è la conseguenza della non distinzione fatta in merito alla parola linguaggio, la quale viene sempre usata genericamente, e mai con riferimento preciso e proprio. Il linguaggio dell'arte non è nè un dialetto — forma accessibile a pochi, che non ha applicazioni nelle relazioni umane superiori —, nè un linguaggio comunemente inteso, cioè un linguaggio di *commercium*, linguaggio cui spetta il carattere di *comprensibilità*; quello dell'arte è un linguaggio particolare che non si esaurisce nel solo termine di linguaggio, ma di *linguaggio estetico*, estetico da *est ethica*, quindi morale e morale come spirituale, spirituale inteso in senso universale e completo; linguaggio estetico è l'atto dell'esprimersi dello spirito, cioè arte in potenza, da non confondersi con l'espressione dello spirito che è arte in atto. Quindi l'esprimersi comprende in sé e il concetto di linguaggio e il concetto di estetica, contemporaneamente: sono due entità inscindibili nel concetto di forma, per cui quando nella creazione si opera separatamente si scivola nel fallimento. E' appunto il caso dello Schönberg dodecafónico che si dibatte in seno al linguaggio puro, e qui puro sta nel senso di isolato, e quindi con

¹ R. Leibowitz, *Schönberg et son école*, Parigi, 1947, pp. 261-63.

valore insufficiente. A sua volta il linguaggio estetico, volgarmente detto forma, è fuso in unità con quella parte intima dell'uomo definita come contenuto, da cui non si può assolutamente prescindere in quanto costituisce l'oggetto intorno al quale si articola il linguaggio estetico.

L'opera d'arte, perchè sia riconosciuta tale, deve essere sottoposta a un duplice giudizio a posteriori; al giudizio di massa, che determina il grado di comunicativa dell'opera — non di *comprensibilità* — e che in musica riguarda appunto quella parte della composizione che tanto metteva l'espressionismo in evidenza; e al giudizio individuale che esamina la fattura (qui è implicato il criterio di *comprensibilità*) e la qualità della fattura, compito questo spettante all'iniziato: con le teorie dodecafónicas ci si preoccupò solo di questo secondo giudizio. Due momenti, due esami deve superare dunque la creazione perchè sia arte.

« Dopo molti infruttuosi tentativi, gettai le basi di un nuovo procedimento di costruzione musicale che mi sembrava capace di sostituire le articolazioni strutturali un tempo garantite dall'armonia tonale »; ecco che dunque la dodecafonia nasce come fine, organismo vivente di per se stesso. « Chiamai questo procedimento metodo di composizione con dodici note, ... dodici perchè una serie fondamentale deve consistere di dodici note diverse, perchè nessuna di queste deve ripetersi presto »: ripetersi che Schönberg non gradiva neanche in raddoppio simultaneo all'ottava, per evitare possibili interpretazioni di tonica o di tonalità¹. Egli si adoperò dunque alla organizzazione del sistema dodecafónico in quanto si convinse finalmente che nella musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità², cosicché nell'adottare un figlio ne ripudiava un altro; il guazzabuglio della musica espressionista, musica senza forma, musica senza logica, musica senza unità, è definitivamente rinnegato. Vide ciò il creatore della musica espressionista, non videro ciò i suoi parassiti, siano essi musicologi che musicisti. Nel periodo espressionista Schönberg pretese di esternare l'inconscio senza la mediazione di un linguaggio, e dell'aver generato inafferrabili fantasmi si accorse egli stesso; arte in potenza e non in atto era rimasto di quanto un tempo aveva sentito nel suo intimo. L'espressionismo dunque è e resta allo stato di intenzione, e in quanto privo di linguaggio, cioè di una forma che lo concreti e lo oggettivizzi al di fuori dello spirito, non va accettato come arte. Sensi irrazionali e caotici cui si opporrà per reazione il suo contrario: la cervelotica elucubrazione di un metodo di composizione con dodici note.

« Per quel che riguarda la costituzione della serie, ciò che più colpisce è l'uniformità. L'ottava è suddivisa in 12 parti eguali, in 12

¹ A. Schönberg, op. cit., p. 108-115.

² A. Schönberg, op. cit., p. 147.

semitoni, e si può quindi suddividere anche nella metà (quinta diminuita), in tre terzi (triade eccedente), in quattro quarti (accordo di quinta diminuita), e in sei sestoni (scala di toni interi). Si ritrovano qui i più noti perturbatori della tonalità, dal tritono alla scala per toni interi »¹. L'equiparazione di tutte le note facenti parte della serie (*die Reihe*) è il fattore che genera l'uniformità; con l'abolire la funzione di una nota fondamentale, intorno alla quale orbitano tutte le altre dandole con il loro giuoco armonico e melodico un carattere e una posizione di prevalenza, si nega la tonica: è un comunismo dei suoni che non permette fra loro una distinzione, e che livella di conseguenza l'interesse nei confronti di tutti i frammenti armonici e melodici. Nell'opera così costruita, tutte le parti sono simili così che rispecchiano nel tutto l'uniformità dei singoli elementi; risultato più preoccupante è che poi le varie opere si assomigliano per la loro comune uniformità melodica e armonica, mentre l'unica distinzione la si può ottenere solo in base ai fattori ritmo e timbro. L'opera musicale, un tempo, poteva contenere tutti e quattro questi elementi formali, ora è invece ridotta nelle sue componenti, e non si può certo dire che questo sia uno sviluppo. Resta nella dodecafonia l'antica avversione alla consonanza tradizionalmente intesa che l'espressionismo aveva tanto avvertito, ma ciò avviene ora per cause diverse: la dissonanza non è più un puro fenomeno di reazione contro la vecchia musica, ma deriva dal fatto che la consonanza ricorda le tonalità, e una nota, riferita ad essa, può facilmente assumere la funzione di tonica, la qual cosa è appunto quanto non volevano i principi sui quali si basa la dodecafonia. Tutto quanto veniva fatto dallo Schönberg per dare una regola a questa maniera di comporre, anche se non debitamente codificato, è un implicito riconoscimento al fatto che è la limitazione a poter rendere possibile una forma. Alla limitazione va poi affiancata la ripetizione, e con l'introduzione di una serie di note, chiamata dallo Stein *figura fondamentale*, si introduce anche ogni tipo di ripetizione; la figura fondamentale è insomma la legge del pezzo rispetto alla quale si articola, in fisse combinazioni contrappuntistiche attinte ad antichissimi modi, l'intera composizione². Che la connessione si ritrovi attraverso la *delimitazione* è anche il Rufer ad affermarlo; infatti in passato era il tema della composizione una delimitazione, lo era la tonalità, e pure la consonanza o la dissonanza razionalmente impiegata, per non parlare dell'architettura generale in cui si snodava il tutto musicale. La critica più negativa al precedente momento espressionista è data appunto dalle parole con le quali il Rufer giustifica l'organizzazione tecnica dell'arco dei 12 semitoni cromatici: *per comunicare dei pensieri in modo*

¹ E. Stein, *Nuovi principi formali* dalla raccolta di scritti *Von Neuer Musik*, Colonia, 1925. Saggio riportato ora in Stuckenschmidt, *La musica moderna*, p. 366.

² E. Stein, op. cit., pp. 367-370.

chiaro e comprensibile bisogna trovare la forma adatta. Perciò nella musica la forma è necessaria per comunicare, trasmettere un contenuto; e non è certo quanto pensavano gli espressionisti. Comunicazione quindi fra il creatore e l'individuo, per la quale si presuppone un linguaggio che a sua volta sottintende l'esistenza di un contenuto: è quanto ora Schönberg cerca di riottenere con la dodecafonia. La ripetizione, — tanto negata e vituperata dallo Schönberg espressionista, dallo Schönberg più deletereo per l'esistenza della musica, dallo Schönberg affermatosi per gli osanna del parassitismo critico che lo ha accompagnato, — è ora la sola *humus* su cui vi è la possibilità di far rifiorire l'arte musicale: *la musica senza ripetizioni è inconcepibile*, incalza il Rufer, e a essa si deve la determinazione della forma per il fatto che il presupposto della comprensione è il ricordo, e senza ripetizioni non vi può essere un ricordo, almeno per quanto riguarda la musica¹.

Per buon tratto del suo lavoro il Rufer si affanna a dimostrare che la dodecafonia non fu il risultato di una speculazione intellettuale², ma tutte le sue arringhe non possono mutare la realtà dei fatti; se la dodecafonia non era frutto di arida e meccanica elaborazione cerebrale, perchè Schönberg scriveva nel 1925 allo Hauer che da circa due anni già *si dedicava* all'articolazione di questo sistema? « Devo confessare che finora non ho trovato ancora alcun errore, e che il sistema mi cresce fra le mani senza sforzo » e quindi con entusiasmo. « Sono addirittura in grado di comporre mediante questo sistema senza pensarci su e con fantasia »³, cosa quest'ultima che non toglie al sistema di essere tecnica preconstituita, nata a priori di una qualsiasi intuizione artistica, sistema matematico cui dopo si è cercato di affibbiare un significato per giustificare l'esistenza: una volta erano stati esperimenti di una *Stimmung* che non poteva concretarsi per l'assenza di una forma, ora invece è una forma che non si vivifica per l'assenza di una *Stimmung*.

E' Schönberg stesso che dice, come abbiamo visto finora, essere quel metodo nato dalla necessità di dover porre le basi di una nuova costruzione musicale. L'opera d'arte nasce da quello che il Rufer chiama *inventio*, e da una organizzazione formale nella quale la *inventio* spontaneamente e con atto immediato si concreta, per cui la costruzione formale dopo la creazione diventa *dogmata*; quindi *inventio* e *forma dogmabile* costituiscono l'opera d'arte, e non come afferma il Rufer *inventio* e *forma dogmata*, poichè se *dogmata* la forma è già codificata in regole che dettano legge al delinearsi dell'atto creativo. Non erroneamente Schönberg in un lavoro inedito scrive che « non esiste tecnica senza invenzione, ma esiste l'inven-

¹ J. Rufer, *Komposition mit 12 Tönen*, Berlin 1952, ora tradotto in italiano da L. Dallapiccola, Milano, 1962, pp. 38-40.

² J. Rufer, op. cit., fino a pag. 97.

³ A. Schönberg, *Lettera a J. M. Hauer*, dic. 1923, in *Briefe, ausgewählt und herausgegeben von E. Stein*, Magonza, 1958.

zione che deve crearsi la propria tecnica», ciò mentre in pratica agiva al contrario¹. Accortosi infine anche del nuovo pericolo di far apparire l'elemento tecnico come fattore a priori rispetto all'atto creativo, e di far apparire la sua musica artefatta e se stesso artefice invece che artista, Schönberg scriveva: «quando compongo mi sforzo di dimenticare tutte le teorie, e continuo a scrivere solo quando ho sgombrato il mio spirito dai loro influssi»², contraddicendosi così con quanto aveva nel 1923 scritto allo Hauer.

La tendenza alla sottomissione della *inventio*, sottomissione al più rigoroso controllo da parte della ragione e della volontà costruttiva, costituisce in Schönberg una inclinazione opposta a quella anarchica delle prime opere³. Alla classica concezione centripeta della tonalità egli oppone così una concezione centrifuga che non esclude affatto l'attuazione dei nessi tonali, ma implica soltanto una loro messa in giuoco secondo molteplici e divergenti linee di forza. Con ciò il Vlad, pur avendo compreso il caratteristico decentramento della dodecafonia, vuole darle con uno strano compromesso anche la possibilità di azione in sfere tonali⁴; questo perchè il Vlad, rifacendosi a una successiva accettazione passiva della consonanza tradizionale presente in alcune opere posteriori di Schönberg⁵, associa il principio di consonanza con quello di tonalità che invece credo fra loro estranei, e prova ne sia che un tempo esisteva la consonanza senza la tonalità, come poi ha avuto vita la tonalità svolgentesi in una diffusa dissonanza.

Infine è pur degno di essere riportato quanto detto dall'Adorno, il quale accomuna la dodecafonia all'astrologia per i suoi giuochi numerici che si rivelano quali mistificazioni di ogni spinta creativa: «il problema posto dalla musica dodecafonica al compositore non è come possa essere organizzato un senso musicale, ma piuttosto come possa l'organizzazione acquistare un senso»; e stigmatizza così quella realtà matematica biasimando il fatto che anche Berg parlava della gioia provata qualora si accorgesse di poter attribuire un senso alle serie costruite⁶. Organizzazione e arte sono due cose che non vanno d'accordo; e a questo ha portato il *devo* di Schönberg, all'arte ragionata, all'arte precostruita. E' comico il dover notare che colui il quale fu il più acerrimo nemico delle norme fisse — che in realtà non sono mai state tali: si prenda a caso una qual-

¹ A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, da un brano riportato dallo stesso Rufer, in op. cit. a pag. 14.

² A. Schönberg, *Rückblick*, in «Stimmen», fasc. 16, Berlino.

³ L'ideale anarchico musicale fu espresso in seno all'espressionismo nel saggio *Ueber die Anarchie in der Musik* di Th. von Hartmann, incluso nel «Blaue Reiter».

⁴ R. Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, 1955, p. 178.

⁵ Ad esempio nell'*Ode a Napoleone*, op. 41 del 1942.

⁶ Th. W. Adorno, *Filosofia della nuova musica*, Torino, 1959, pp. 70-72.

siasi opera del *passato*, e se ne trovi una seconda che sia formalmente identica alla prima! il modello dunque anche in passato non è mai esistito, s'intende parlando di capolavori — finì, dopo aver creato il caos, con il costruire forme ancora più limitatrici della libertà creativa, tanto da cadere nella formula che in arte è peggiore della forma: questo è appunto il caso del secondo Schönberg.

LIONELLO CAMMAROTA

L'Estate musicale

L'XI Concorso Polifonico Internazionale di Arezzo

Dal 22 al 25 agosto si è svolto al Teatro Petrarca l'undicesimo Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo.

Hanno risposto all'appello 12 cori italiani e 23 stranieri. Tra questi ultimi quattro erano francesi, tre germanici, tre svizzeri, due austriaci, due jugoslavi, due ungheresi, due greci, due spagnoli; Belgio, Gran Bretagna e Svezia erano rappresentati da un solo complesso ciascuno. Dei cori concorrenti, nove soltanto s'erano già fatti conoscere nelle precedenti competizioni aretine; il campo era quindi aperto ad ogni sorpresa.

Pezzi d'obbligo erano: per i cori misti il motetto *Domine in auxilium meum* di Alessandro Scarlatti ed il madrigale *It was a lover and his lass* di Thomas Morley; per i cori maschili il mottetto *Caligaverunt oculi mei* di Paolo Aretino ed il *Trinkkannon* di Mozart; per i cori femminili la canzonetta *Su su su, pastorelli vezzosi* di Monteverdi e l'*Ave Maria* di Zoltán Kodály. V'era poi una categoria dedicata ai canti popolari (come sempre la più affollata), nè mancava la competizione di canto gregoriano.

Su quest'ultima, svoltasi nella Basilica di S. Francesco, non intendiamo diffonderci in quanto facoltativa; ci limiteremo quindi a sottolineare la perfetta preparazione dei complessi di Losanna e di Tours, i

quali si sono piazzati rispettivamente al primo ed al secondo posto. Lodevole pure la prestazione della S. Cecilia di Trento, cui è stato meritatamente assegnato il 3° premio. Nella 1ª categoria (cori misti), indiscusso predominio del Singkreis Willy Traeder di Hannover che ha riportato l'eccezionale punteggio di 100 su 100. A lungo ricorderemo le sue interpretazioni dei brani di H. Distler e di E. Pepping, ricchi entrambi di linfe vitali, di colore e movimento, con una trattazione contrappuntistica di prim'ordine.

Ad un solo punto di distacco l'Ensemble Vocal de Lausanne (quanto mai raffinata l'esecuzione della *Nicolette* di Ravel); terza la Jean de Ockeghem di Tours, quarta la Vox Humana di Vác (Ungheria). Buone ma non entusiasmanti le prestazioni dell'Akademiska Kooren di Stoccolma e della Chanson de Fribourg (Svizzera).

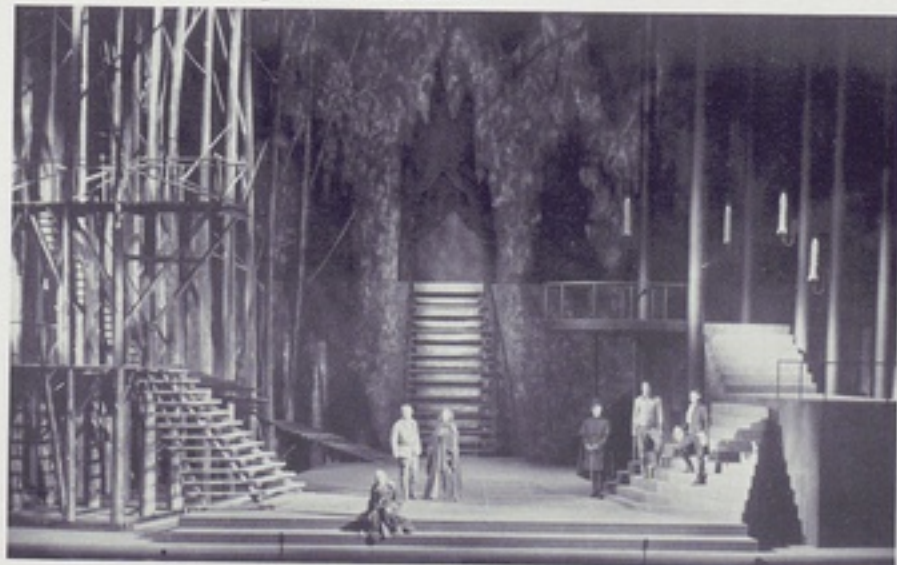
Tra i finalisti, il coro Mirce Acev di Skoplje. Il travaglio dei lunghi bivacchi ai margini della città distrutta e la stanchezza dei tre giorni di viaggio hanno necessariamente inciso sul rendimento di questo complesso, che nondimeno ha rivelato pregi notevoli.

Dalla finale della 1ª categoria — che di tutte è certo la più importante — i cori italiani sono rimasti esclusi in blocco. Occorre aggiungere che dei 26 concorrenti, nove soltanto so-



(Foto Firenze)

Due scene dei *Masnadieri* di Giuseppe Verdi in occasione del XXVI Maggio Musicale Fiorentino (giugno 1963). Scene di Paul Walter, regia di Erwin Piscator.



(Foto Marchiori)



Due scene della *Jerusalem* di Giuseppe Verdi, allestita al Teatro La Fenice di Venezia (settembre 1963).

Scene di Leon Gischia, regia di Jean Vilar.



(Ag. Fotogr. Industr.)

no stati gli ammessi; ove si fosse largheggiato un poco, la scelta sarebbe certamente caduta sulla Corale Luigi Canepa di Sassari: un complesso ben fuso e disciplinato che aveva saputo offrirci corrette interpretazioni di brani di Luca Marzenio e di Orlando di Lasso.

Più aperta è stata la lotta nella 2ª categoria (cori maschili). Legittima la vittoria del Coro da Camera di Celje (Jugoslavia), distintosi per la elevata qualità delle voci e la forte preparazione. A nostro avviso, comunque, la migliore esecuzione del brano mozartiano è stata quella presentata dal Coro della Giuseppe Verdi di Ronchi dei Legionari, guidato da uno stilista ed animatore di eccezione: il M^o Giorgio Kirschner. Il secondo premio vinto dai cantori ronchigini appare pertanto più che meritato. Al terzo posto il solido Koenigliches Männerquettet di Eupen (Belgio), al quarto la Schola Cantorum S. M. Immacolata di Genova-Pegli, pur essa degna di elogio. Nella 3ª categoria (cori femminili), la Jean de Ockeghem di Tours, l'Ensemble Vocal di Losanna e la Vox Humana di Vác si sono battuti ad armi pari, classificandosi nell'ordine; a questi autentici fuoriclasse si sono degnamente affiancati il Vasas di Budapest e la S. Cecilia di Trento. La Vox Humana si è quindi imposta d'autorità nella 4ª categoria (canti popolari) grazie alle superlative esecuzioni dei brani di Kodály e di Bárdos. Al secondo posto nuovamente la forte compagine di Ronchi dei Legionari, interprete dei brani di Cecilia Seghizzi, di Mario Bugamelli e di Giulio Viozzi. Terza la L. Canepa di Sassari, brillante nelle rievocazioni del folklore sardo. Quarto il complesso di Hannover. Nell'assegnazione dei premi v'è sempre una certa tendenza alla distribuzione geografica; stavolta però la giuria nulla ha concesso al di là

delle valutazioni dei meriti strettamente artistici. Gli esponenti di cinque nazioni sono così ripartiti da Arezzo senz'aver guadagnato alcun premio di categoria. Occorre peraltro precisare che — in generale — le prove offerteci dai cori giunti dall'Austria, dalla Gran Bretagna e dalla Spagna sono apparse inferiori a quelle fornite — in passato — da altri complessi delle stesse nazioni. Benchè di rispettabile levatura, il coro svedese ha leggermente deluso le aspettative; quanto ai cori greci, soltanto quello del Conservatorio di Larissa ha saputo farsi apprezzare. La nostra rappresentanza ha accusato l'assenza di alcuni tra i migliori esponenti; qualora i cantori di Ronchi dei Legionari, di Trento e di Sassari non fossero intervenuti a raddrizzare le sorti, saremmo rimasti ovunque in coda alle classifiche! Un giudizio equanime non può inoltre prescindere da una elementare constatazione: i cori italiani in grado di tenere il passo con il progresso musicale costituiscono una sparuta frazione. Fino a quando perderà una simile condizione, ben poco si potrà fare per contrastare le vittorie agli stranieri.

E se inizialmente esisteva qualche spiraglio di possibilità nella sezione «canti popolari», ora che sotto questa etichetta vanno tutte le più complesse e raffinate creazioni artistiche — non aventi talora il ben che minimo addentellato con i motivi sgorgati dalla schietta anima del popolo — non v'è, per i meno provveduti, alcuna probabilità di spuntarla.

Tutto sommato, Arezzo rimane una grande scuola: è d'augurarsi che le sue lezioni non rimangano inascoltate e valgano a stimolare — nel nostro Paese — le energie latenti, a promuovere il tanto necessario aggiornamento nel vasto settore dell'arte corale.

CLAUDIO NOLIANI

Il Concorso Pianistico Internazionale Busoni a Bolzano

Pianisti di ben 14 Paesi (Austria, Belgio, Filippine, Francia, Germania, Giamaica, Giappone, Inghilterra, Iran, Italia, Polonia, Sud Africa, Ungheria e USA) hanno partecipato a Bolzano, dal 24 agosto al 5 settembre nella sede del Conservatorio di musica C. Monteverdi, alla quindicesima edizione del Concorso Pianistico Internazionale F. Busoni.

Dopo la selezione operata dalla giuria in seguito ad audizione a porte chiuse, hanno conseguito l'ammissione alle gare eliminatorie pubbliche 20 concorrenti, otto dei quali sono giunti alla prova finale: John Bingham (Inghilterra), José Maria Contreras (Filippine), Maxine Franklin (Giamaica), Robert Hamilton (USA), Gernot Kahl (Germania), Gloria Lanni (Italia), Mayne Miller (USA) e Jeffrey Siegel (USA).

Il verdetto emesso dalla commissione giudicatrice al termine delle audizioni conclusive, cioè la decisione di non assegnare il Premio Busoni è stato approvato da musicisti, critici, osservatori e pubblico, in quanto effettivamente nessuno dei concorrenti, pur dotati di tecnica buona, anche se non sempre eccellente, si è dimostrato degno di conseguire il primo premio: occorre infatti che il pianista, per raggiungere l'ambita meta, non sia soltanto esecutore tecnicamente ineccepibile, — perchè la tecnica, come ha scritto lo stesso Busoni, « non è e non sarà mai l'alfa e l'omega dell'arte pianistica » —, ma sia soprattutto interprete intelligente, dotato di musicalità, cultura, senso della forma e dello stile, così come lo aveva delineato il grande empoiese nel suo *Appunto da Minneapolis* nel 1910.

Il germanico Gernot Kahl, classificato al secondo posto e ritenuto quindi dalla giuria il migliore degli otto finalisti, si è dimostrato comunque pianista degno di grande considerazione e la sua posizione in graduatoria è risultata perciò meritata.

Gli altri quattro premi sono toccati, nell'ordine, al filippino J.M. Contreras, alla giamaicana M. Franklin, allo statunitense R. Hamilton e alla italiana G. Lanni: classifica non altrettanto universalmente approvata, specie per quel che riguarda la posizione dell'unica rappresentante del nostro Paese alle prove finali, in quanto essa avrebbe potuto ottenere un piazzamento migliore. Il premio speciale facoltativo da assegnare al candidato che riveli eccezionali qualità interpretative limitatamente a singoli autori o gruppi di autori importanti, è stato dato a J. Siegel (USA) per l'interpretazione della musica di Bach e Scarlatti.

Nel corso delle prove eliminatorie era stato eseguito da tutti i concorrenti, come pezzo d'obbligo, il brano n. 4, *Allegro in re minore*, dai *Sechs kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels* di F. Busoni; ogni pianista doveva inoltre presentare un'opera importante di Bach o Bach-Busoni, una sonata di Scarlatti ed una di Beethoven, oltre a pezzi scelti nel repertorio romantico, moderno e contemporaneo.

Pur mancando il vincitore, tutti i premi in denaro, compreso il primo di L. 500.000, sono stati ugualmente distribuiti, nell'ordine di graduatoria, a partire dal secondo classificato. Essi sono stati consegnati ai vari pianisti con una simpatica cerimonia al termine del tradizionale concerto svoltosi il 9 settembre in una sala gremita di pubblico, alla presenza di numerose autorità e personalità. E' pure intervenuta la RAI-Radiotelevisione Italiana per la registrazione del programma, da mettere in onda in rete nazionale, e per la ripresa di alcune fasi da trasmettere al telegiornale.

Facevano parte della giuria, presieduta dal maestro Giorgio Federico Ghedini, Daniele Amfitheatrof, compositore e direttore d'orchestra, rappresentante degli Stati Uniti d'Ame-

per la Svizzera; Robert Wagner, direttore d'orchestra, per l'Austria e gli italiani Tito Aprea, Gino Gorini e Renzo Silvestri (pianisti), Giorgio Cambissa (compositore e direttore d'orchestra); Margherita T. Kasuro, pianista e docente all'Accademia superiore di Varsavia, per la Polonia; il compositore André F. Marescotti (d'orchestra) e Giorgio Vidusso in rappresentanza della RAI-TV.

Il pubblico, intervenuto sempre più numeroso man mano che le audizioni volgevano al termine, ha seguito con vivo interesse le varie fasi del concorso; la stampa nazionale ed estera è stata largamente presente

Le Settimane Musicali di Stresa

Una serie ininterrotta di esauriti, più l'imprevista replica di un concerto, ha registrato la seconda edizione delle Settimane Musicali di Stresa, svoltasi fra il 26 agosto e il 16 settembre. Motivo di particolare rilievo, nel quadro della manifestazione, era la mostra di Antonio Stradivari che radunava all'Isola Bella, in un salone di Palazzo Borromeo, quarantasei strumenti originali del grande liutaio cremonese. Una raccolta quantitativamente superiore a quella raggiunta dall'unica analoga iniziativa sin qui attuata: la mostra allestita a Cremona nel 1937, in occasione del bicentenario stradivariano.

Musei, istituzioni musicali e privati collezionisti d'Italia, Svizzera, Germania, Francia e Stati Uniti d'America avevano inviato i propri preziosi cimeli alla mostra di Stresa, sapientemente ordinata dal dottor Enrico Costa di Genova: fra gli espositori italiani erano il Conservatorio di Firenze con due strumenti della nota raccolta medicea, il Conservatorio di San Pietro a

con giornalisti e critici di quotidiani e periodici qualificati. Pressochè perfetta è risultata l'organizzazione della manifestazione, presieduta dal dott. ing. Giorgio Pasquali, sindaco di Bolzano, e curata nella parte artistica dal maestro dott. Giorgio Cambissa, direttore del Conservatorio di musica di Bolzano.

In onore della giuria e dei partecipanti al concorso, l'orchestra Haydn di Bolzano e Trento, diretta dal maestro Ettore Gracis, ha tenuto un applaudito concerto sinfonico con musiche di Cimarosa, Mozart, Prokofiev e Saint-Saëns.

GIANLUIGI DARDO

Majella di Napoli con l'unica superstite delle tre arpe costruite da Stradivari, e il Comune di Cremona con il violino un tempo appartenuto a Joachim e recentemente acquistato sul mercato britannico.

Come a Cremona nel '37, anche la esposizione di Stresa s'è mutata in una « mostra vivente »: gli antichi strumenti sono stati usati in due concerti (il secondo dei quali replicato) tenuti nel Salone degli Arazzi di Palazzo Borromeo da Sandor Végh insieme con i suoi compagni di quartetto e con l'orchestra da camera che reca il suo nome; fondato da Végh nell'estate del '61, il giovane complesso raduna i migliori allievi dei corsi di interpretazione tenuti annualmente a Zermatt dallo stesso Végh e dal violoncellista Pablo Casals.

Al Teatro del Palazzo dei Congressi ebbero invece luogo le altre manifestazioni delle Settimane. Vi parteciparono le orchestre della Scala, diretta da Nino Sanzogno con il concorso del pianista Alexis Weissenberg (in programma, tra l'altro, il

Quartetto di Verdi in versione orchestrale) e della *Philharmonia* di Londra diretta da C.M. Giulini; la musica da camera era a sua volta presente con il pianista Arthur Ru-

La Stagione d'Avviamento Lirico a Milano

La quattordicesima stagione d'avviamento, tradizionale appuntamento lirico autunnale del Teatro Nuovo di Milano, ha apprestato quest'anno un cartellone che si discostava sensibilmente dalla logora *routine* del repertorio per volgersi coraggiosamente a titoli meno correnti e meno abusati se si eccettua una *Tosca* rappresentata dagli americani dell'Opera Audition di Cincinnati. Rischiosa scelta il *Don Pasquale* di apertura. Per dei cantanti debuttanti un'opera buffa come questa di Donizetti presenta notevoli trabocchetti per il perfetto equilibrio che richiede nella realizzazione vocale e per la maturità artistica che postula la sua resa scenica. I giovani Giancarlo Luccardi, Susanna Ghione, Ennio Buoso e Lucio Rolli non sembra se ne siano resi sempre conto, particolarmente nel versante vocale. Abbiamo avuto così arie urlate a piena gola e recitativi completamente trascurati. Il direttore e concertatore Antonio Narducci ha fatto del suo meglio per tenere in sesto un'orchestra raffazzonata e per imbrigliare un complesso corale non sempre a piombo.

Il centenario della nascita di Mascagni è stato celebrato col *Silvano*, un'opera pressochè scomparsa dal repertorio per ragioni che appaiono abbastanza evidenti dopo una anche sommaria audizione. A cinque anni di distanza dalla *Cavalleria rusticana* il compositore livornese ritentava la corda del verismo più acceso e sanguigno. Il librettista Tagioni-Tozzetti, non possedendo più un retroterra valido come quello fornitogli da Verga, costruì

binstein, con il Trio Istomin-Stern-Rose (il quale, di recente formazione, teneva a Stresa il suo primo concerto italiano) e con il complesso romano dei Musici. *

va qui una vicenda da *feuilleton* di appendice, un « dramma marinresco » notevolmente ingenuo in cui l'immane triangolo amoroso si risolveva nel sangue. A pallida eco della vicenda verghiana corrispondeva anche musicalmente un ricalco del capolavoro mascagnano, con risultati scarsamente apprezzabili. Tra gli interpreti da segnalare particolarmente, per i copiosi mezzi vocali, il soprano Adele Romano.

Al turgido vocalismo del *Silvano* si contrapponeva il *Mese mariano* di Umberto Giordano, in cui — al contrario — il musicista pugliese frena il suo temperamento estroverso e pure portato al grido per adeguarsi al tenero bozzetto di Salvatore Di Giacomo. La musica presenta qualche pagina garbata con guazzi armonici napoletanizzanti che sottolineano la patetica atmosfera in cui si determina la visita della povera madre all'orfanello morto. Questa opera, diretta con diligenza — come il *Silvano* — da Emilio Suvini, ha posto in luce particolarmente il bel temperamento e la già consapevole maturità artistica del soprano Wally Fossati Garavelli.

Una *Tosca* decorosa quella diretta da Umberto Vedovelli con i giovani artisti americani del gruppo consociato dell'Associazione Lirica e Concertistica Italiana organizzatrice della Stagione d'avviamento milanese. Il soprano Jeannine Crader, il tenore Thomas M. Trimble e il baritono William Justus hanno dimostrato di possedere notevole preparazione e molta buona volontà, ma di non essere sempre a loro agio alle prese con la nostra dizione e

con il tipo di vocalità italiana a cui si sono dedicati. L'elemento di maggior valore ci sembra il baritono Justus, quando corregga certi suoi atteggiamenti scenici un po' troppo disinvolto e più degni di un film *western* che di un dramma ambientato nella Roma papale.

Una importante e meritoria riesumazione quella della *Giovanna d'Arco* verdiana, praticamente scomparsa da Milano da oltre un secolo, dalle prime, tiepide accoglienze alla Scala. Nella caccia al Verdi sempre più raro che caratterizza queste celebrazioni centocinquantenarie, i dirigenti artistici del Nuovo ci sembra non abbiano condotto una cattiva scelta, a prescindere dalle discordanti valutazioni critiche che tuttora investono quest'opera degli « anni di galera ». Che si tratti di una anticipazione delle grandi pagine verdiane della produzione centrale (vedi il duetto tra Giovanna e Giacomo « *O padre benedicimi* » che sembra anticipare una celebre frase della *Traviata*) oppure di un ritorno agli stanchi moduli dell'opera italiana indiscriminatamente belcantistica, questa *Giovanna d'Arco*

è fatta per piacere ad un tipo di pubblico come questo che approva la generosità canora dispiegata nei tre atti dell'infelice libretto ridotto da Schiller da Temistocle Solera. Anche la realizzazione è stata nel complesso all'altezza del non facile assunto, a partire dalla fervida, chiarificante concertazione di Carlo Camerini a capo di un gruppo di giovani assai bene dotati, in particolare la protagonista Rita Orlandi Malaspina, un gagliardo soprano verdiano che potrà forse rinsanguare l'esigua schiera di cantanti adatte per questi ruoli. La messinscena, curata da Giuseppe Marchioro e Alberto Scajoli, si è avvalsa di una soluzione abbastanza audace per un simile tipo di stagioni. Negli sportelli di un grande polittico gotico venivano proiettate di volta in volta immagini che suggerivano le situazioni della vicenda schilleriana non conclusa col rogo purificatore, ma con la più gloriosa, anche se storicamente meno plausibile, morte dell'eroina sul campo di battaglia.

LUIGI ROSSI

Il III Concorso Internazionale Pianistico Ettore Pozzoli a Seregno

Ancora pochi anni fa, sarebbe stato difficile immaginare che Seregno, tipicamente ed esclusivamente industriale e artigiana, ormai avvolta dalla fascia sempre più fittamente abitata della « grande Milano », potesse diventare una sede di importanti manifestazioni musicali. A Seregno viveva, ritiratissimo, Ettore Pozzoli, quel musicista valoroso quanto modesto che, messe da parte e addirittura nascoste le proprie qualità di compositore, aveva speso l'intera vita ad insegnare i fondamenti dell'istruzione musicale, sia direttamente che per tramite delle sue diffusissime opere didattiche

così che, come aveva scritto Giulio Confalonieri commentando l'uscita del *Trattato d'armonia* pozzoliano, tutti o quasi i musicisti lombardi di parecchie generazioni avrebbero potuto « amarsi in Pozzoli ».

Anche dopo il suo ritiro, e addirittura dopo la sua morte, Pozzoli agì silenziosamente a favore dei giovani. Scomparve a ottantaquattro anni, nel 1957. Fu come se la città di Seregno avesse ricevuto una semente nuova e preziosa.

La vedova del maestro, Gina Gambini, istituì una fondazione che destinava una somma proveniente dai diritti d'autore sui famosi fascicoli e

metodi, a formare il monte-premi per un Concorso Internazionale dedicato ai giovani pianisti. L'iniziativa trovò il comune di Seregno, col sindaco Antonio Colombo, pronto a far tutto quanto potesse onorare la memoria di Ettore Pozzoli. E con l'aiuto fervido di chi venerava quella memoria, in primis Giulio Confalonieri, antico allievo dello scomparso, nel 1959 si tenne la prima edizione del Concorso Pozzoli, riuscitissimo: lo vinse, come si ricorderà, Maurizio Pollini. Ed ecco la cittadina industriale dell'hinterland milanese divenuta un centro internazionale di musica: una simpatica propaggine della Milano musicale, simpatica per questa sua inattesa vocazione. Il Concorso Pozzoli è biennale: al 1963 toccava dunque la terza edizione. La macchina organizzativa si è rimessa in moto. Il Teatro San Rocco, che da quando esiste il concorso ha anche ospitato concerti di buon livello (un tempo era meno facile indurre i seregnesi ad ascoltare musica) ha accolto giuria, concorrenti e pubblico durante una settimana. Gli iscritti, trentaquattro, comprendevano giovani pianisti di ogni Paese: erano rappresentati anche Egitto, Grecia, Olanda, Austria, Francia, Svizzera. La giuria internazionale, formata da Henri Gagnebin (Svizzera), Pierre Barbizet (Francia), Jan Hoffman (Polonia), Pietro Montani, Alberto Mozzati, Jacopo Napoli, Vincenzo Vitale e presieduta da Giulio Confalonieri, ha ascoltato e via via « eliminato » i concorrenti durante tre prove. I giovani potevano scegliere di suonare sull'uno o sull'altro dei due magnifici pianoforti « gran coda », Bechstein e Steinway, che l'accurata organizzazione del concorso metteva a loro disposizione.

Alla prova finale vennero ammessi: Franco Angeleri di Padova, Alberto Colombo di Milano, Laura De Fusco di Napoli, Sergio Marengoni di Brescia, Vittorio Rosetta di Vercelli e Alessandro Specchi di Firenze. La

sera del 14 settembre, il verdetto era stabilito, ed era il seguente: primo premio a Laura De Fusco; secondo premio ad Alberto Colombo, terzo premio ad Alessandro Specchi. La graduatoria proseguiva nell'ordine con Rosetta, Marengoni, Angeleri. Ai due concorrenti stranieri risultati migliori veniva assegnato il premio del Rotary Club, precisamente a Rolf Maeser (Svizzera) e Jean Darel (Francia).

Dopo essersi esibiti allo stesso teatro San Rocco di Seregno la sera successiva, i vincitori sono stati presentati al pubblico milanese con un *tri-récital* alla Piccola Scala nella serata del 16 settembre. Il concorso Pozzoli è, in fondo, il concorso di Milano: e l'Ente Manifestazioni Milanesi per il Comune ha voluto unirsi ai patrocinanti e fare da *trait-d'union* con l'Ente Scala. Malgrado certe strane *défaillances* del pianoforte (qui, purtroppo, non c'era scelta), il successo della serata è stato pieno e vivo. Alessandro Specchi, dotato di una seria preparazione e di buon gusto stilistico, ha suonato Bach, Beethoven, Alban Berg. Alberto Colombo, il cui solido pianismo è ormai una vecchia conoscenza, ha sostituito una annunciata op. 110 di Beethoven con Scarlatti, un rondò di Mozart e gli *Studi sinfonici* di Schumann: più Ravel, Rachmaninov, Stravinski (*Petruska*). Laura De Fusco, che vinse il primo premio di settecentomila lire più un concerto alla Sala Ricordi, eseguì studi di Pozzoli, l'op. 53 di Beethoven e la *Polonese in mi* di Liszt: appena diciassettenne, la De Fusco sembra in attesa di una più matura stabilità stilistica e di un suono più elastico per mettere ancor meglio a frutto le doti notevolissime, talvolta impressionanti, di sottile sensibilità, di agilità, di brillantezza. Inutile descrivere le festose, affettuose accoglienze. Tra due anni, si ricomincia.

ALFREDO MANDELLI

La XX Settimana Musicale Senese

La XX Settimana Musicale Senese (16-22 settembre 1963) è stata in un certo senso un anniversario, destinato a distaccarsi dal flusso temporale per il suo carattere celebrativo. L'ha per la prima volta guidata come direttore artistico Mario Fabbri, e per la prima volta essa non ha avuto un tema specifico, al di fuori del compito, che è fondamentale di queste Settimane, di presentare, facendole riaffiorare dalla memoria dei tempi e dalle *caves* delle biblioteche, musiche alte e degne della storia musicale italiana. Questo ha messo in luce particolare con dotto eloquio Federico Mompellio nel discorso celebrativo nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico. Fabbri vi ha profuso non soltanto il suo giovanile, umano calore di attento e dotto organizzatore, ma anche molte delle sue fatiche di non comune ricercatore e scopritore. Una buona metà ed oltre delle musiche eseguite per la prima volta in questa Settimana erano infatti suoi ritrovamenti.

Poiché questa è una rassegna retrospettiva, diremo che ciò che più altamente rimane nel ricordo del settembre musicale sui colli di Siena è la grandiosa celebrazione verdiana della *Messa di requiem* nella Cattedrale. Essa, pur riproponendo una delle più celebri creazioni di tutta la musica, ha avuto un rilievo talmente eccezionale, e ha inciso in tal modo sull'animo degli ascoltatori, che ha assunto quasi aspetto di un ideale pellegrinaggio notturno verso la vetta di un monte dell'arte dal quale non si discende se non con gli occhi smarriti dal prodigio. Incredibile è stata infatti l'impressione prodotta da questa esecuzione musicale, che era ripresa televisivamente, dovuta a masse orchestrali e corali e a solisti di prim'ordine, nella fantastica « Sala » del Signore accesa magicamente da un'inonda-

zione di luce. Così che chi entrava in quell'incantato castello divino, costruito nel trecento da Arnolfo di Cambio e dai fratelli Maitani, credeva di avanzare nella più splendida sala che mai sia dato di vedere al mondo. In essa Wagner sognò l'Agape del Gral; questa volta vi ha risuonato la sublime partitura verdiana, animata e rifatta in nuovi modi viva da Franco Capuana, mentre Gabriella Tucci, Fedora Barbieri, Flaviano Labò e Paolo Washington sembravano essi stessi, in virtù di quell'acustica, voci di coro, su cui si slargava il più ampio coro diretto da Adolfo Fanfani, e profonda le masse sonore l'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.

Le altre due punte più interessanti della Settimana sono state l'animata serata teatrale e il Concerto corelliano; mentre può essere che ad altri la severa serata nel Duomo non ancora inondato di luci ma raccolto nella notte indefinita delle sue ombre profonde, dedicata alle celebrazioni funebri del Venerdì Santo con il Vespro di Alessandro Scarlatti e il *Planctus Marie* di Cividale sia apparsa una nota impressionante, e l'inaugurale Concerto dei Successi di Siena, evocativo di alcune fra le più alte pagine di Concerto scoperte dalle passate Settimane, sia rimasto in particolare luce festosa nella memoria.

Le Sonate corelliane, scoperte da Fabbri che le ha chiamate *Sonate di Assisi*, per il luogo della loro scoperta, sapientemente realizzate per tre strumenti da Roberto Lupi, ed interpretate con forte vitalità da Roberto Michelucci violino, Roberto Caruana violoncello e Ruggero Gerlin al clavicembalo, sono una serie di dodici brevissime sonate per violino e basso continuo straordinariamente pure e belle, composte di un rapido preludio, un ballo e un allegro finale, di una nitidezza

artistica in cui sembra splendere senza offuscamenti il sorriso sereno di una grande giovinezza. Il loro autore, Arcangelo Corelli, aveva 17 anni quando le creò. Un breve mazzo di altre composizioni ispirate e dedicate a Corelli, da Veracini, Ferdinando Rutini e Thomas Billington suoi contemporanei (trascrizioni, dissertazioni, dediche) ha incorniciato con gusto questa singolare celebrazione corelliana nel 250° anniversario della morte.

Quanto alla serata dell'opera teatrale, svoltasi come di consueto nel Teatro dei Rinnovati, essa ha assunto un particolare interesse per i grandi nomi di cui evocava lavori teatrali a noi sconosciuti. Sono riemerse dall'oblio secolare *Adina o il Califfo di Bagdad* di Gioacchino Rossini, segnalata da Giulio Confalonieri, e *Le Convenienze e le inconvenienze teatrali* di Gaetano Donizetti, entrambi lavori brevi della maturità dei loro autori. *L'Adina*, per essere veramente compresa nell'incanto della sua creazione va intesa, non come un breve dramma quale materialmente sembra, ma come un balletto lirico o divertimento scenico, nel quale, come usava fare Rossini al cospetto della sua epoca, le vicende umane sono solo un pretesto fiorito di scenico ornamento, che ripropone l'usato tema orientale con il solito Califfo, i suoi amori, le sue crudeltà e, grazie a Dio, il lieto fine. Una vicenda da *Ratto del serraglio*, in cui il Califfo sta per sposare la bella e amata Adina, mentre questa ama Selimo che tenta rapirla, ma poi vengono tutti scoperti, e il Califfo sta per farli ammazzare, quando ecco che attraverso il medaglione che cade dal petto di Adina scopre che questa è sua figlia; e allora tutto si conclude con le nozze dei due innamorati benedette dal sorriso del monarca. E', come si vede, la vita presa in dolce burla. Ma in essa Rossini, che sempre ci sapeva fare, profonde i tesori della sua musica-

lità e del suo canto. Tipici, per esempio, i semiseri e astuti canti a solo degli strumentini, il corno inglese che sottolinea con una tenera melodia la melodiosa invocazione di Selimo al cielo, i cori unisoni di clarinetti, oboi e flauti con le tipiche variegature melodiche rossiniane, e, quando l'azione incomincia a infoltirsi nel dramma, i duetti di Adina e Selimo, il quartetto vocale occhieggiante di allegre quartine nel punto più critico del dramma, l'aria perlacea di Adina, gli incontri e scontri del personaggio, che sboccano sempre nella vita del canto. Perciò a noi sembra che quest'opera, se, ripetiamo, intesa come balletto cantato, possa essere anche oggi viva e vitale per le scene più piccole.

Altro discorso compete ai due atti donizettiani, scritti dall'autore a trent'anni. Essi hanno divertito moltissimo il pubblico e sono risultati un diavolo di trovate teatralmente valide soprattutto per la magnifica regia di Luciano Alberti che, ritornando a immagini dell'epoca, ha saputo animarle di una freschezza e invenzione molto felice, coadiuvato da artisti eccellenti. In sé quest'opera di costume, ricavata da due commedie del Sogradi, in cui si riproducono sul teatro le bizze del teatro, cioè il malcostume teatrale dell'epoca, e si giunge addirittura a costruire un teatro nel teatro, è soltanto una crassa farsa, anche un po' troppo lunga e monotona nei suoi due atti di macchiette e bizzarrie senza una vera trama. Anche la musica è solo musica di circostanza, probabilmente rabberciata in fretta non senza un certo gusto. Comunque la edizione senese ha avuto vivo successo. Un cast di prim'ordine ha creato l'indivisa animazione della serata, a cominciare dal direttore sapiente ed equilibrato Bruno Rigacci, con Mariella Adani ottima Adina e buona Corilla, il magnifico e demoniaco Renato Capecchi nelle

vesti femminili del «madro» Agata delle *Convenienze*, e Mario Spina (Selimo), Paolo Pedani, Florindo Andreolli, nonché tutti gli altri: Alberta Pellegrini Gonzales, Stefania Malagù, Herbert Handt, Paolo Montarsolo, Dino Mantovani, Leonardo Monreale. Ottimi il Coro dei Cantori Pisani e l'orchestra dell'Angelicum di Milano, e l'allestimento scenico di Giampiero Bandiera; centrate le luci di Guido Baroni.

Terminiamo con la serata del *Planctus Marie* e di Scarlatti. Come abbiamo già detto, fra le ombre fonde del notturno Duomo senese, spente quasi tutte le sue luci, pareva di essere tornati al vespro della Passione, pianto di morte e attesa di resurrezione. Il *Planctus*, magistralmente eseguito secondo la lezione di Don Piero Damilano, ha riempito dei suoi lenti, esanimati melismi di drammatica intenzione le volte ombrate, ricreando la remota attesa del medioevale testo di Cividale (sec. XIV). Ad esso è seguito il magnifico fresco polifonico dei *Responsori del Venerdì Santo*, tarda e severa opera di Alessandro Scarlatti, che, dopo alcuni primi versetti un po' statici, sale verso un pianto sempre più sublime attraverso drammatici e lenti cromatismi, ascese semitoni, soste interietive, che culminano nell'esclamazione solitaria, a coro spento, della *vox magna* di Gesù, che giunge remota dai più lontani spazi del Duomo (come già fu fatto al tempo di Scarlatti): «*Deus meus, ut quid me dereliquisti?*». Purissima l'esecuzione della Polifonica Ambrosiana diretta da Mons. Giuseppe Biella, coadiuvata dai solisti Luciana Ticinelli Fattori, Nelly Crescimanno, Adriano Ferrario, Teodoro Rovetta. Mentre i solisti del *Planctus* erano, oltre i primi due e l'ultimo, Tatiana Bulgaron ed Elena Zentilini. Una serata severa e raccolta, ma indimenticabile.

Resta da dire, a parte, del radiante concerto introduttivo dedicato ai Successi di Siena, diretto con alto vigore interpretativo da Roberto Lupi. Esso ha ripresentato il *Concerto* in la minore per due violini, archi e basso continuo di Vivaldi, già presentato da Casella a Siena nel 1939, eseguito da Antonio Abussi e Carolina Francalanci: il *Concerto* in mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra di Domenico Puccini, presentato nel 1959 e anche questa volta da quel magnifico pianista e interprete che è Pier Narciso Masi; il *Concerto* in fa maggiore op. 11 n. 5 per violino, archi e basso continuo di Francesco Bonporti, scoperto da Barblan nel 1941, con Antonio Abussi solista, e infine, anche questa volta, nella magnifica interpretazione di Franco Gulli e nella orchestrazione di F. Mompellio, il *Concerto n. 5* in la minore per violino e orchestra di Nicolò Paganini, tutto con l'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Un concerto, nel complesso, splendente, come lo splendore delle musiche riproposte.

GIULIO COGNI

Il XVI Festival di Aix-en-Provence

Il programma di questa 16ª edizione del Festival è stato ancora più denso degli scorsi anni, in una durata eguale e cioè dal 9 al 31 luglio. Le opere mozartiane sono state quest'anno tre, essendosi aggiunta alle riprese di *Zauberflöte* e *Così fan tutte*, la presentazione — per la prima volta — dell'*Idomeneo*. L'opera

meglio realizzata fra le tre è stata *Zauberflöte*. Vi hanno cantato: Gundula Janowitz, che nella parte di Pamina ha mostrato una perfetta sicurezza vocale e scenica (è persa però un po' fredda); William Mac Alpine (Tamino), il quale possiede una voce simpatica ed espressiva ma che in qualcuna delle recite è

apparso un po' stanco; Robert Kerns, un Papageno sciolto e brillantissimo; Giorgio Tadeo, sempre nobile e possente, nella parte di Sarastro; Enriqueta Tarres, Jane Beroié, Sonja Drakslar, un magnifico trio di Dame; Gianna d'Angelo che nella scabrosa parte della Regina della notte a un inizio non privo di appunti ha fatto seguire un migliore rendimento nelle recite successive; Jacques Mars e Michel Lecocq, ottimi Sacerdoti e Uomini armati. Molto bene la Adani quale movimentata Papagena; preciso — ma un po' debole — il trio dei Geni; scadente il Monostato di Henry Gui. Ha diretto con autorità e nello stesso tempo intelligente flessibilità il M^o John Pritchard; sempre alquanto ondegianti i cori di Elisabeth Brasseur; molto bene l'orchestra della Société des Concerts du Conservatoire de Paris. Scene e costumi di Malclès, regia di Grenier.

Il *Così fan tutte* è risultato alquanto più debole di anni precedenti per l'immissione di nuovi solisti ma particolarmente per la direzione di Serge Baudo, che ha esagerato in lentezze talvolta, in precipitazione tal'altra. La regia di Marcello Cortis è stata realizzata, con pieno risultato, dalla vedova. Le nuove scene (non i costumi che sono rimasti pressoché uguali) erano una bella realizzazione di quell'artista che è François Ganeau. La Randall era Fiordiligi, sempre con bella linea, ma con qualche lieve cedimento rispetto al passato, la Casoni è stata una Dora-bella di lodevole riuscita e giustamente apprezzata; il tenore Pietro Bottazzo possiede una voce di primissima qualità e consistenza; dovrà però maturare maggiormente la parte di Ferrando, sia sotto l'aspetto vocale che sotto l'aspetto sceni-

co; Gabriel Bacquier è stato insinuante, intelligente e raffinato come Don Alfonso, ma un po' lento e lezioso; gli altri due: Rolando Panerai e Mariella Adani hanno rinnovato il consenso ricevuto in precedenti edizioni.

L'*Idomeneo* era molto atteso, ma il risultato è stato inferiore allo sperato: benissimo scelto, il tenore Ronald Dowd ha però una pronuncia italiana da fare spavento; nel ruolo titolare ha mostrato uno slancio generoso, accattivandosi la simpatia e il plauso del pubblico. Lo stesso dicasi per William Mac Alpine (Idamante) e per Teresa Stich Randall (Ilia). A parte gli errori veri e propri (« angusta » diventa « augusta » e « or or » diventa « orror ») un lavoro importante andava fatto per la chiarezza e l'accentuazione delle parole, la coloritura e il rilievo delle frasi (sarebbe occorso un maestro italiano); le buone intenzioni del M^o Maag sono rimaste tali e l'opera è restata allo stato embrionale. L'abuso poi delle appoggiature ha svisato arie e recitativi, che spesso sono stati di una lentezza esasperante. Quanto agli altri cantanti, Tadeo è stato ottimo nella breve parte di Arbace, Antonio Selva buono quale Voce dell'oracolo, Jacques Villisech modesto quale Gran sacerdote, e Enriqueta Tarres fuori posto quale Elettra. Cori volenterosi, ma non sempre a piombo. La regia era di Michel Crochot, intelligente e accurato; ma la ristrettezza della scena non gli consentiva la scioltezza necessaria ai movimenti scenici. Bozzetti — scene e costumi — di Suzanne Lalique. (Le onde continuavano a infrangersi tempestose, anche quando, ottimisticamente, Idomeneo cantava « Tranquillo è il mar »).

Quarta opera *Arianna a Nasso* di

Richard Strauss, che ha suscitato unanimi consensi. Scene e costumi di Clayette, regia penetrante di Werner Duggelin, direzione facile del M^o Dervaux. La Seefried ha avuto una quantità di applausi nel ruolo del Compositore, da lei reso con appassionato vibrante accento; è una bella artista, ma la voce soffre del passare degli anni. Dimitri Usunov è esplosivo con virile baldanza nella breve ma impegnativa parte di Bacco; Gianna d'Angelo è stata una Zerbinetta pronta in scena e agile nella vocalità; ottimo il trio Montoya, Drakslar, Berbié (Najade, Driade, Eco); efficacissimi per disinvoltura di parola e di scena Paul Schöffler (il maestro di musica), Frido Meyer-Wolff (Maggiordomo e Truffaldino), Robert Kerns (Arlecchino), Michel Lecocq (Il maestro di ballo).

Il pubblico ha esaurito tutte le sere il teatro della Cour de l'Archevêché; ormai Aix può contare su una costante affluenza a tutte le sue manifestazioni; la fama del Festival ha ottime basi, contando costantemente spettacoli di alto valore e spesso molto felici, rivolti a un pubblico internazionale che è composto per una parte di frequentatori costanti, per un'altra di turisti rinnovatisi. Fra il pubblico, quest'anno, oltre a parecchi sacerdoti (in vestito borghese grigio scuro, come qui ora usa), si è vista un paio di volte una posatissima suora anziana e — a una rappresentazione del *Così fan tutte* — tre giovani suore che ridevano e applaudivano in primissima fila.

Passando ai concerti, uno lo ha dato la Seefried, due l'orchestra da camera di Stuttgart, uno l'Ensemble Instrumental de Provence e il Trio Istomin-Stern-Rose, e — col successo ormai scontato — il Quartetto Italiano e I Musici. In una serata

« In Memoriam Francis Poulenc » sono state presentate composizioni sue; in altri due concerti sono state eseguite particolarmente musiche orchestrali mozartiane; nel *Concerto* in do maggiore K. 467 per pianoforte ci è piaciuto moltissimo il giovane Jean-Claude Pennetier, che ha ottima tecnica, sicurezza ritmica, tocco appropriato e buon gusto. Infine tre altre serate hanno presentato: *La Creazione* di Haydn, *La Damnation de Faust* di Berlioz e il *Requiem* di Verdi. *La Creazione* è stata eseguita nella Cattedrale St. Sauveur, la cui acustica non è felice. A Karl Münchinger il merito della quadrata, espressiva, colorita esecuzione; disponeva dell'orchestra dei Concerts Colonne e di voci buone ma non eccelse, sia quelle solistiche (Montoya, Sénéchal, Meyer-Wolff), che quelle corali.

La Damnation de Faust, in forma concertistica all'Archevêché, è stata diretta da Pierre Dervaux, con quel gesto dittatoriale e quella sicurezza che gli sono proprie e perfettamente adatte a questo genere di musiche. Di Regina Crespin non si può dire che bene: la sua sicurezza vocale è assoluta, la sua interpretazione fluente e profonda, e la sua voce ha una dolcezza che il suo aspetto non lascerebbe presupporre. Guy Chauvet ci ha persuaso invece assai poco. Apprezzati senza riserve Gabriel Bacquier e Jacques Mars; bene l'orchestra; cori poco preparati. Il *Requiem* di Verdi ha avuto una guida conscia e coerente, molto musicale, nel maestro Antal Dorati; ma perchè l'ultima parte (« *Liberate me, Domine* ») così lenta? Buono il cast dei solisti (Monteil, Casoni, Vanzo, Tadeo): entusiasmo.

SILVANO DE FRANCESCO

Il Congresso Internazionale «Oriente-Occidente nella musica» a Gerusalemme

Sotto l'alto patronato del Vice Primo Ministro dello Stato d'Israele Signor M. Abba Eban, in collaborazione con Le Conseil International de la Musique de l'Unesco e dell'International Folk Music Council, organizzato dal Consiglio Nazionale della Cultura e delle Arti d'Israele si è tenuto a Gerusalemme nelle prime settimane d'agosto un Congresso di musica che per la notorietà degli intervenuti e l'importanza degli argomenti discussi ha destato largo consenso e vasta risonanza fra le nazioni partecipanti d'Europa, Stati Uniti, Asia e Africa.

Tale incontro, promosso nell'intento di riavvicinare Oriente ed Occidente in una atmosfera di amicizia fra i popoli e di mutua comprensione della loro cultura, risultò particolarmente favorito dalla stessa formazione d'Israele, composta in maggioranza da abitanti provenienti da ogni parte del mondo. La musica in questa occasione ha avuto il privilegio di riunire i valori della tradizione ebraica storico-liturgica e del canto popolare, unitamente agli aspetti della odierna creazione musicale, permettendo, così, ai rappresentanti di ogni nazione di approfondire le rispettive conoscenze etno-musicologiche atte a conservare il patrimonio folcloristico mondiale. Alla cerimonia inaugurale con i discorsi delle autorità israeliane e del Ministro degli Esteri Mrs. Golda Meir ha fatto seguito un concerto assai vario con l'esecuzione di melodie tradizionali ebraiche, cantate all'unisono in modo mirabile per fusione ed espressione vocale dalla corale Rinat, diretta egregiamente da Gary Bertini e di musiche popolari africane del Gana per tamburo e xilofono, ungheresi per flauto solo, del Vietnam su liriche vocali, accompagnate dal *dan-uh*, viella a due corde, e iraniane, eseguite sul

santur. Le riunioni sono state tenute al Centro Kaplan dell'Università Ebraica in Gerusalemme di modernissima costruzione. Nella prima seduta di lavoro, presieduta da F. Pelleg (Israele) sui criteri etici e estetici nella musica di oggi, Luigi Dallapiccola (Italia) ha esaltato i valori umani nell'arte, rivolti a salvaguardare la libertà individuale dello spirito, affermando attraverso le esperienze della propria produzione come compositore, l'importanza della tradizione, intesa nel suo più alto significato e che nella storia dell'opera in musica verte sui nomi di Monteverdi e di Giuseppe Verdi. George Rochberg (U.S.A.) sintetizzò gli aspetti attuali della produzione musicale moderna in contrasto con le direttive estetiche nelle nazioni politicamente non impegnate. Ne è seguita una chiarificazione da parte di Alain Danielou (Francia) e un dibattito generale con la partecipazione di M. Babbitt (U.S.A.), A. Jolivet (Francia), Z. Lissa (Polonia), T. Mayuzumi (Giappone) e A. Ringer (U.S.A.). Segnaliamo alcune relazioni per la loro importanza e interesse, lette nelle numerose sedute del congresso. Sulla « *Preservazione e il rinnovamento della musica popolare* » Diego Carpitella (Italia) ha parlato contro il folclore « ricostruito », sprovvisto di tutti gli elementi originari, sradicato dalle sue tradizioni storiche e d'ambiente, quale elemento esteriore sprovvisto di una trattazione estetica di metodo e analisi. Sulla « *Polifonia nella musica popolare e d'arte* » J. Chailley (Francia) trattò le reciproche influenze nelle polifonie europee, mentre H. Tracy (Sud Africa) illustrò, tramite una registrazione sonora e un corto metraggio, i caratteristici aspetti della musica a percussione su legno (*wood music*) per un insieme di xilofoni presso la tribù Chopi e l'im-

piego di scale eptatoniche su bassi ostinati, quali passacaglie e contro-soggetti variati dagli stessi esecutori. « *L'improvvisazione e ornamentazione in Oriente e Occidente* » comprendeva le relazioni di P. Collier (Belgio): « *La migration du style mélismatique oriental vers l'Ouest* »; di T. Nikiprowetzky (Francia): « *L'ornamentation dans la musique des Touareg de l'Air* (Nigeria), e di S. Corbin (Francia): « *Montées systématiques dans l'ornamentation* ». Oltre all'assemblea generale della I.F.M.C. è stata tenuta una riunione del Centro Internazionale Musica Tradizionale Liturgica, Roma, presenti L. Levi (Israele) e G. Natalletti per il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, Roma.

In un concerto di grande interesse, presentato da E. Gerson Kivi furono eseguiti vari tipi di cantillazioni bibliche (Pentateuco, Libri dei Profeti, Inni), intonazioni di sette orientali cristiane (Copti, Armeni, Greco-Ortodossi) e letture dal Corano (Islam); seguirono musiche dall'India, Persia, Iraq e Yemen. Numerosi concerti di musica moderna di compositori israeliani hanno allietato le serate del congresso con l'esecuzione da parte dell'orchestra sinfonica Kol Israel delle *Variazioni* per orchestra di Dallapiccola e dell'opera di Kodaly *La Filanda magiara* in forma concertistica e cantata in

L'Ottavo Festival di Baalbeck

A due ore da Beirut, dove la vita moderna si affaccia con i suoi simboli più appariscenti, i favolosi templi di Baalbeck ospitano ogni anno un Festival internazionale di musica e teatro che si è rapidamente affermato, ottenendo i più larghi consensi. La realizzazione di questo festival da mecenati è dovuta al felicissimo intuito di alcune signore della società libanese, come Aimée Kettaneh e May Arida, che molto attivamente contribuiscono a rende-

ebraico. Chiusosi il congresso a Gerusalemme il 9 agosto le giornate successive furono dedicate dai partecipanti alla visita delle regioni del sud (Beersheba, Ashqelon) e del nord d'Israele (Nazareth, Lago Tiberiade, Kafarnaum), ammirate da tutti per la loro importanza storico-religiosa e per l'attuale grandioso sviluppo economico, agricolo e industriale. Particolare rilievo merita la serata al Kibbutz Civat-Brenner, presso Tel-Aviv, nuovissima comunità agricola in prospero sviluppo sociale, con un concerto da camera di musiche moderne israeliane, diretto da G. Bertini con la partecipazione di F. Pelleg (cembalo). La città di Haifa ha riunito tutti i congressisti a un pranzo d'addio, seguito il giorno dopo da una visita a San Giovanni d'Acri e al monte Carmelo e da una serata di danze popolari israeliane e da numerose regioni dell'Oriente con largo concorso di pubblico nell'anfiteatro Deth Berl (Tel-Aviv). Mi è gradito ricordare l'instancabile animatore del congresso Dr. Yeshayahu Spira, presidente del comitato d'organizzazione della *East and West Conference in Music* al quale vada il più vivo plauso e l'espressione di sentita gratitudine da parte dei partecipanti italiani.

FEDERICO GHISI

una prova di intelligenza e di vitalità.

Non sarà facile in poche righe tracciare un itinerario della grande manifestazione di Baalbeck, giunta all'ottavo anno di vita. La Comédie française vi ha recitato Racine, Molière e Marivaux e la compagnia Renaud-Barrault l'*Histoire de Vasco* dello scrittore libanese Georges Schehadé. E merita certo di venir segnalata la partecipazione ai concerti del festival di artisti come Jochum, Munch, Cluytens, Benedetti Michelangeli, Kempff, Schippers, Fournier, Grumiaux, Previtoli e di complessi come l'Orchestra da camera di Stoccarda diretta da Karl Munchinger, il Royal Ballet con Margot Fonteyn, l'Ensemble Baroque, il Rambert Ballet, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Non possiamo infine non ricordare le rappresentazioni dell'Old Vic e gli spettacoli di raro fascino dedicati ogni anno al folklore libanese, che è tra i più ricchi di tutto il mondo arabo. Molto apprezzate, quest'anno, le coreografie di Nouhad Chéhab e Sarkis Pascalian e le musiche di Walid Golmiel, con bellissime canzoni di Zaki Nassif e Philémon Wehbé.

Il più vivo successo è stato ottenuto, al Tempio di Bacco, dai Musici ed è stato anche un nuovo successo della civiltà musicale italiana (due anni fa venne rappresentata a Baal-

beck l'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, regista Franco Zeffirelli). Al festival, dove erano già stati nel 1959, i Musici hanno suscitato un vero fanatismo con l'alto livello delle loro esecuzioni. Il gran pubblico internazionale è stato letteralmente conquistato dagli alti voli della poesia vivaldiana e poi dalle musiche di Corelli e Geminiani. Armoniosamente perfetta la partecipazione solistica del violoncellista Enzo Altobelli nel *Concerto* in do minore di Vivaldi, della clavicembalista Maria Teresa Garatti nel *Concerto* in re minore di Bach, dei violinisti Felix Ayo, Anna Maria Cotogni, Walter Gallozzi e Luciano Vicari nel *Concerto* in si minore dall'*Estro armonico*, di Vivaldi. Altri autori in programma: Telemann, Haendel, Britten ed il Mendelssohn della giovanile *Sinfonia* per archi in do minore.

Due concerti sono stati tenuti dall'Orchestra sinfonica di Radio Berlino, direttori Wolfgang Sawallisch e Dimitri Chorafas. Un altro successo è stato quello dei Balletti di Maurice Béjart, con *Prométhée* su musica di Maurice Ohana e *Le Sacre du printemps*. Il complesso, già noto in Italia per aver partecipato al Festival dei Due Mondi del 1961, era quello del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

EDOARDO GUGLIELMI

Notizie in breve

* Tra le più importanti manifestazioni del XIV Festival di Dubrovnik, svoltosi dal 1° luglio al 24 agosto u. s., vanno segnalati due concerti dell'Orchestra sinfonica della RAI di Torino sotto la direzione di Mario Rossi (con musiche di Franck, Góttovatz, Respighi, Stravinski, Rossini, Casella, Busoni, Mendelssohn e Strauss), e due spettacoli operistici presentati dal complesso dell'Organizzazione teatrale Italiana per la diffusione del melodramma (Roma). Questo complesso con il concorso dell'Orchestra Filarmonica di Zagabria, sotto la direzione del maestro Nino Verchi, ha realizzato le opere *Il Barbiere di Siviglia* e *Il Matrimonio segreto* avvalendosi della interpretazione dei cantanti italiani A. Misciano, G. Onesti, M. Guglielmi, E. Sordello, P. Clabassi, F. Pedroni, A. Caminada, I. Tajo, O. Moscucci, M. Rinaldi, I. Danieli, U. Trama, L. Pontiggia.

* Il Premio Internazionale Cantelli per direttori d'orchestra è stato vinto dall'israeliano Eliahu Inbal di 26 anni che già nel 1961 aveva conseguito allo stesso concorso un posto d'onore. A conclusione della manifestazione il vincitore ha diretto al Teatro Coccia di Novara un pubblico concerto realizzando un programma appositamente scelto dalla giuria e comprendente la Sinfonia del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, la *Sinfonia in sol maggiore n. 88* di Haydn e l'8ª *Sinfonia* di Beethoven. Oltre all'Inbal, la giuria del Concorso aveva ammesso in finale l'israeliana Dalia Atlas Sternberg, la sviz-

zera Sylvia Caduff e l'italiano Bruno Martinotti.

* Vincitrici del concorso internazionale di bel canto, svoltosi a Liegi nello scorso mese di settembre, sono risultate, *ex-aequo*, la francese Sylvia Valot e la jugoslava Radmila Bakocevic, ambedue soprani.

* Il Concorso Internazionale per Quartetto d'archi di Liegi, riservato quest'anno alla liuteria, si è concluso con l'assegnazione del 1° premio al cecoslovacco Bohumic Bucek. Il 2° premio è stato vinto dall'italiano Sesto Rocchi, il quale si è pure aggiudicato il 3° premio, unitamente ai cecoslovacchi Vladipir Spilden e Premysl Pilar.

* Il 3° Concorso internazionale di organo, promosso dal Gent Orgelcentrum di Gand, è stato vinto dal tedesco W. S. Meyer. Nell'ordine si sono classificati lo svizzero L. Rogge, il belga Sluys, la svizzera Merinette Extermann.

* Al Poket Theatre di New York è stata rappresentata in prima assoluta l'opera da camera *Le Pétard de Pietro ou l'Art du suicide* di Hall Overton. Lo stesso teatro ha inoltre allestito 6 altre brevi opere di Marc Bucci, Gerald Cockshot, Vernon Martin, Ernest Kanitz, Meyer Kupferman e Claude Pascal.

* Ad Houston, nel Texas, è stata costruita una nuova sala destinata all'opera e al concerto. Caratteristica di questa sala è la possibilità di ospitare da 300 a 1800 persone, se-

condo che si rialzi o si abbassi il soffitto che può celare i due palchi di proscenio. Anche le dimensioni del palcoscenico possono essere rimpicciolite o allargate a piacere.

* Al Berkshire Festival (Boston) il Premio S. Kussevitzi di direzione d'orchestra è stato vinto dal francese Paul Capolongo; un altro premio, istituito da Leonard Bernstein, è stato assegnato all'israeliano Moshé Atzmon.

* La Fondazione S. Kussevitzi di Boston ha commissionato composizioni a E. Krenek, G. Schuller, S. Shifrin, C. Garrido-Lacca, Y. Irino, L. Nono, G. Klebe e W. Lutoslawski.

* John Cage ha offerto al Pocket Theatre di New York un concerto assai singolare: in programma figurava un'unica composizione, *Vexations* per pianoforte di Erik Satie, un breve pezzo della durata di 80 secondi, composto nel 1920. Ma sul manoscritto (rinvenuto anni fa da John Cage), Satie aveva stabilito che il pezzo dovesse essere ripetuto 840 volte. Prescrizione che è stata effettivamente seguita nel concerto newyorkese nel quale 10 pianisti si sono avvicendati durante 18 ore e 40 minuti per riprodurre senza interruzione le 180 note di *Vexation*. Pare che il successo sia stato clamoroso.

* A Edimburgo sono stati rappresentati i balletti *L'Estro armonico* del coreografo John Cranko, su musica di Vivaldi, e *Las Hermanas* con coreografia di Kenneth MacMillan.

* La Royal Philharmonic Society di Londra, la più antica società musicale inglese, celebra il 150° anniversario della sua fondazione. Essa fu fondata da 5 musicisti, tra i quali Clementi e Cramer.

* Un contabile della piccola città inglese di Bedworth ha dato fondo

a tutti i propri risparmi per invitare a Bedworth la Birmingham Symphony Orchestra al solo scopo di « offrire un vero grande concerto » ai suoi concittadini. Al concerto comprendente musiche di Beethoven e Brahms hanno presenziato 900 persone.

* Al M° Antal Dorati è stata affidata la direzione dell'orchestra della BBC.

* Oltre 20.000 stranieri si sono recati quest'anno a Bayreuth per assistere agli spettacoli wagneriani.

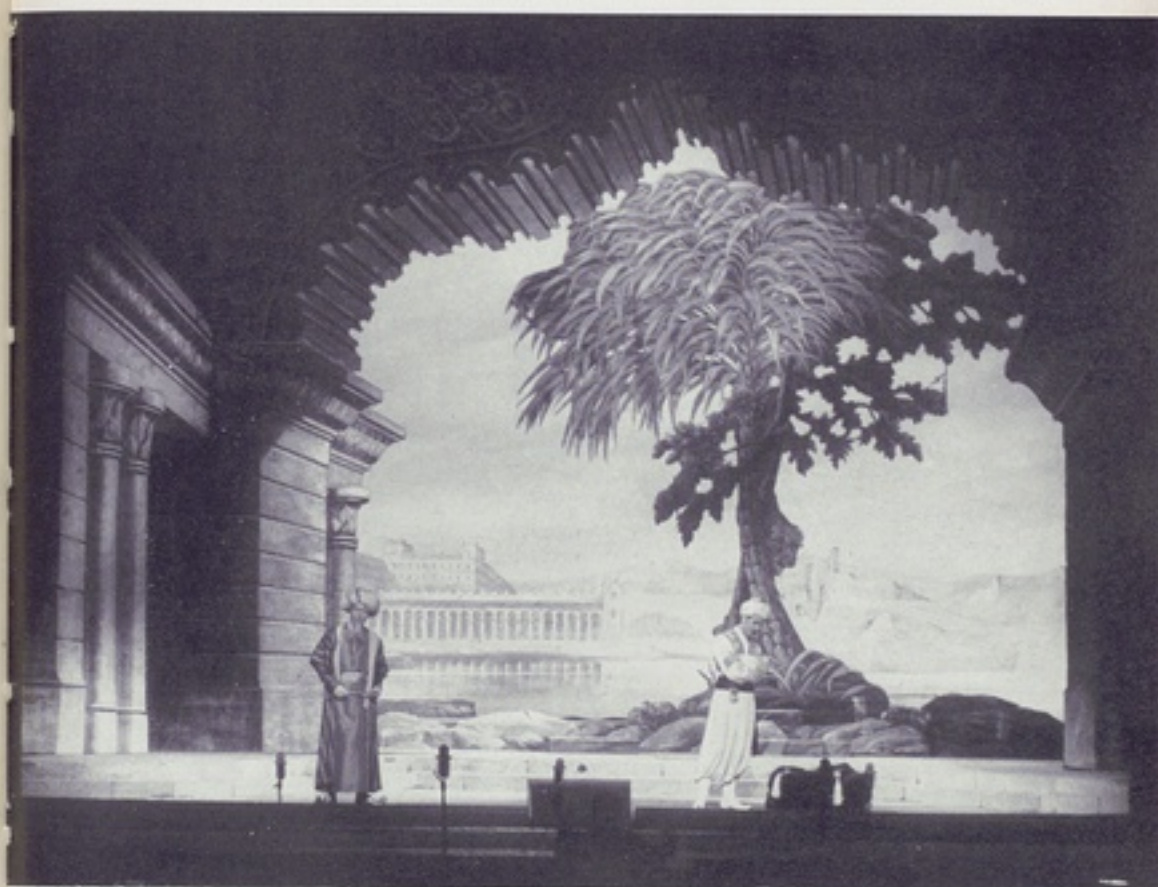
* Il soprano statunitense Veronica Taylor e il basso belga Jules Bastin hanno vinto il 1° premio della categoria canto al concorso delle stazioni radiofoniche tedesche di Monaco. Nello stesso concorso le francesi Claire Bedin e Sylvaine Billier hanno conseguito il 1° premio nella categoria « duo di violini » e il francese Maurice-Jean André il 1° premio nella categoria tromba.

* Il complesso dell'Opera tedesca di Berlino (260 persone) è partito al completo per il Giappone dove dal 20 ottobre al 10 novembre terrà 17 spettacoli nelle maggiori città del Paese.

* L'Opera di Norimberga allestirà nel prossimo inverno la prima rappresentazione tedesca dell'opera *Le Docteur Miracle* di Georges Bizet.

* Ricorre quest'anno il 150° anniversario della morte di André Grétry, il celebre compositore belga che a Parigi colse i suoi maggiori successi e che godette la stima dello stesso Napoleone.

* Sul teatro del Liceo di Barcellona, fondato oltre un secolo fa, incombe il pericolo di chiusura, imposta da difficoltà finanziarie. Già in deficit nel 1959, il disavanzo aumentò sensibilmente nel 1962 e si preve-



(Foto Grassi)

Scena dell'*Adina* di Gioachino Rossini rappresentata in occasione della XX Settimana Musicale Senese.

Bozzetti e regia di Luciano Alberti.



(Foto Grassi)

Scena della farsa *Le Convenienze e le inconvenienze teatrali* di Gaetano Donizetti, allestita in occasione della XX Settimana Musicale Senese.

Bozzetti e regia di Luciano Alberti.

de che quello della stagione 1963-64 si aggiri intorno ai 9 milioni di petas.

* Il XIII Concorso Internazionale per giovani direttori d'orchestra organizzato a Besançon nel quadro di quel Festival musicale, si è concluso con i seguenti risultati: categoria professionisti: 1° premio Alois Springer (Germania), 2° premio Michel Plasson (Francia); 3° premio Erik Baeck (Belgio).

* A Igor Stravinski è stato assegnato il Premio Sibelius 1963 della Fondazione Wihuri di Helsinki.

* In occasione dell'ultimo concerto della New York Philharmonic Orchestra diretta da L. Bernstein, Pierre Boulez è stato invitato a spiegare al pubblico la propria composizione *Le Marteau sans maître* che all'esecuzione destò vivo interesse.

* Pierre Boulez, attualmente insegnante al Conservatorio di Basilea, ha recentemente tenuto corsi di musica all'Harvard University. Allo stesso compositore la città di St. Louis ha commissionato una composizione sinfonica per celebrare il bicentenario di fondazione della città (1764).

* Nel corso del 1963 sono stati venduti agli Stati Uniti strumenti musicali per un valore complessivo di oltre 650.000.000 di dollari. Negli Stati Uniti esistono 34 milioni di musicisti dilettanti.

* A Valley-Stream (New York) enorme successo ha ottenuto una rappresentazione del *Flauto magico* di Mozart, interpretata da 80 giovani allievi (dai 10 ai 12 anni) della scuola Forest-Road.

* Anche il figlio di Pierre Monteux, Claude, si dedica alla direzione d'orchestra. Dopo aver diretto dal 1951 al '56 l'orchestra sinfonica di Colum-

bus, nell'Ohio, dirige ora la Hudson Valley Philharmonic Orchestra di Poughkeepsie (New York).

* Un centro musicale intitolato a Birgit Nilsson è in corso di costituzione a Steubenville (Ohio). L'iniziativa è dovuta a un frate americano, grande ammiratore della nota cantante wagneriana.

* Il biennale Festival musicale di Zagabria ha quest'anno offerto 34 manifestazioni di alto livello artistico con la partecipazione delle Filarmoniche di Cracovia (direttore Markowski) e di Zagabria (direttore I. Stravinski), dell'Opera di Amburgo che ha presentato *Lulu* e *Wozzeck* di Berg, del balletto di S. Francisco e della Filarmonica di Mosca. Grande successo hanno ottenuto la opera *Intolleranza* di Luigi Nono e i 3 *Poèmes* di Witold Lutoslawski.

* Al Festival di Rio de Janeiro, svoltosi dal 15 agosto al 18 settembre 1963, l'Europa è stata rappresentata dalla London Philharmonic Orchestra, dal Deutsche Oper di Berlino e dal Piccolo Teatro Musicale di Roma.

* La Radiodiffusion-Télévision Française ha commissionato a Darius Milhaud una sinfonia destinata a illustrare l'enciclica « Pacem in terris » di Papa Giovanni XXIII.

* Lo studio operistico dell'Università di Mosca ha allestito una riuscitissima rappresentazione di *Rigoletto* interpretata da studenti. Da ormai dieci anni questo complesso presenta annualmente un'opera lirica.

* L'ordine di Lenin è stato conferito ad Aram Kaciaturian in occasione del suo 60° compleanno. Del noto compositore sovietico sono state recentemente eseguite a Mosca 2 nuove composizioni: la *Rapsodia concertante* per violino e or-

chestra e la *Rapsodia* per violoncello e orchestra.

* La Discoteca Nazionale Belga, istituita nel 1956, conta attualmente 12 iscritti, in prevalenza giovani. La sua collezione discografica comprende oltre 30.000 numeri.

* Al Concorso Internazionale di Canto di Verviers (Belgio), giunto quest'anno alla quattordicesima edizione, hanno partecipato circa 200 cantanti provenienti da diversi paesi. I primi premi sono stati assegnati al basso Frangiskos Voustinos di Atene, al baritono Therman Bailey di Detroit, al tenore Noël Lompret di Proury (Francia), al soprano Sylvia Valot di St. Germaine-en-Laye (Francia).

* Igor Stravinski ha rivelato ad Amburgo il titolo della sua prossima composizione: *Abramo e Isacco*, cantata per baritono e orchestra.

* Su invito dell'Opera di Amburgo, Ernst Krenek sta componendo l'opera *Der Goldene Bock* che verrà rappresentata nel corso della stagione 1964-65.

* Il Premio Beethoven della città di Bonn è stato assegnato per il 1963 al compositore jugoslavo Milko Kelemen, autore di *Trasfigurazione* per pianoforte e orchestra.

* Nell'autunno del 1965 verrà inaugurata la nuova sala del Metropolitan Opera, attualmente in costruzione. La sala, che rispecchierà nell'interno quella del vecchio Metropolitan eretto nel 1880, conterà 3.765 poltrone e verrà a costare circa 43.000.000 di dollari.

* A Hobart, la prima riunione dei compositori australiani ha consentito un proficuo scambio di idee tra gli esponenti della tradizione e quelli delle correnti d'avanguardia.

* Il musicologo sovietico Nathan Fischman ha pubblicato a Mosca un manoscritto intitolato *Taccuino di schizzi di Beethoven 1802-1803* rinvenuto negli archivi musicali russi. Si tratta di un libretto di 174 pagine contenente riflessioni e note esplicative intorno alla composizione di varie opere, tra cui la 3ª Sinfonia, la Sonata a Kreutzer e l'oratorio *Cristo sul Monte Oliveto*.

* Brasilia, la nuova capitale del Brasile, avrà un Palazzo della Musica contenente una grande e tre piccole sale da concerto. Avrà anche un conservatorio di musica, la cui direzione verrà affidata al compositore Claudio Santoro.

* Con la collaborazione finanziaria della Fondazione Ford, è stato fondato a Berlino un Istituto Internazionale di scienza Musicale Comparata che si dedicherà soprattutto allo studio della musica orientale e asiatica.

* A partire dal 1º gennaio 1964 Ernest Bour sarà il nuovo direttore musicale e primo direttore dell'orchestra della Radio di Baden Baden.

* Il sagrestano della chiesa di Klingenberg sul Meno ha scoperto il manoscritto di un *Te Deum* composto da Haydn per l'imperatrice Maria Teresa. Il manoscritto, ridotto a brandelli, è stato ricostituito dal direttore della corale di Wurzburg, Heiner Wickles, il quale presenterà in prima esecuzione il *Te Deum* nel prossimo inverno.

* Il 7 settembre u. s. è stata inaugurata a Norimberga una nuova sala di concerti, la Meistersinger Halle, capace di 2000 posti.

* Ernesto Halffter è stato decorato della Gran Croce dell'ordine di Alfonso X il Savio per avere portato a compimento l'*Atlantida* di Manuel de Falla.

* Al Palazzo Fernan Nuñez di Madrid un riconoscimento ufficiale è stato reso al compositore Federico Mompou in occasione del suo 70º compleanno.

* A Cuenca (Spagna) nel corso della Seconda Settimana di Musica Religiosa, sono state eseguite in prima assoluta *In expectatione resurrectionis Domini* per baritono, coro e orchestra di Cristobal Halffter e la *Missa paschalis* di Miguel Alonso.

* A Olivier Messiaen è stato assegnato il Prix Florent Schmitt dell'Académie des Beaux-Arts di Parigi.

* Per l'Esposizione Nazionale Svizzera di Losanna del 1964, il compositore elvetico Rolf Libermann sta componendo una *Symphonie pour machines de bureau*, che sarà « suonata » da macchine da scrivere, calcolatrici, targeggiatori e perforatrici per schede meccanografiche.

* Henry Pousseur insegnerà composizione all'Accademia Musicale di Basilea, succedendo a Pierre Boulez.

* Nell'agosto scorso è stata rappresentata al Festival di Bregenz l'opera postuma di Haydn *Das Brennende Haus*, il cui manoscritto è stato rintracciato in una biblioteca americana dal musicologo Robbin Landon. La partitura, incompleta, è stata ultimata e riveduta da David MacDonald e Peter Paul Bergmann.

* La laurea *honoris causa* dell'Università di Oxford è stata concessa lo scorso ottobre a Benjamin Britten.

* Yehudi Menuhin ha fondato a Londra una nuova scuola di violino che ha iniziato i propri corsi il 15 settembre u.s. Gina Bachauer e Malcolm Sargent coadiuveranno Menuhin nella direzione dell'istituto.

* La stagione operistica 1963-64 del Metropolitan di New York sarà la più lunga di tutta la storia del grande teatro: durerà infatti 26 settimane e comprenderà in tutto 25 opere.

* La New York City Opera ha inaugurato il 23 settembre u.s. la 29ª stagione tenendo a battesimo 2 opere americane: *Natalie* di Lee Hoily e *Gentlemen be seated* di Jerom Moross.

* L'American Symphony Orchestra League conta 1200 orchestre affiliate, 28 delle quali dette « maggiori » o « grandi », 23 « metropolitane », 173 « municipali » e 38 orchestre di conservatori. Durante l'ultima stagione tali orchestre hanno tenuto 2.586 concerti e presentato 10.832 composizioni.

* L'attuale stagione del Théâtre Royal de La Monnaie di Bruxelles, diretta da Maurice Huisman, sarà la prima stagione dell'Opéra National: nel luglio scorso, infatti, La Monnaie, dopo 263 anni di esistenza, è diventata Teatro di Stato. Il cartellone prevede 18 opere e 4 spettacoli di balletto. La Stagione si è inaugurata il 10 ottobre u.s. con il nuovo balletto di Béjart, *Prométhée*.

* Il giovane pianista palermitano Enrico Anselmi, allievo del Mº Vincenzo Mannino, si è classificato secondo assoluto al Concorso Internazionale di Pianoforte organizzato dal Conservatorio di Musica di Orense in Spagna.

* Il Sindaco di Busseto, nel corso di una solenne cerimonia, il 27 settembre scorso, ha conferito la cittadinanza della città verdiana al Maestro Ildebrando Pizzetti. Dopo Boito e Toscanini, Pizzetti è il terzo illustre musicista insignito dell'alto riconoscimento.

Neurologi

* Il 25 settembre u. s. è morto a Siena il ballerino e coreografo Alexandre Sakharoff, uno dei principali esponenti della danza libera astratta. Con la moglie e collaboratrice, la ballerina Clotilde von Derp, insegnava all'Accademia chigiana di Siena. Era nato a Mariupol nel 1886.

* A Jihlava, dove era nato nel 1919, è deceduto il 2 ottobre u. s. il musicologo cecoslovacco Zdeněk Vyborny. Collaboratore di enciclopedie e periodici musicali stranieri fu per alcuni anni corrispondente di « Musica d'Oggi » da Praga. Era un profondo conoscitore della biografia e critica paganiniana, su cui scrisse, oltre a *N. Paganini, in memoriam* (Praga 1940) e *Paganini v Karlovyh Varech* (Carlsbad 1960), memorie e articoli anche sulle riviste « La Scala », « Musica », ecc. ecc. La nostra rassegna aveva pubblicato di lui, nel

fascicolo 3 dell'annata in corso un articolo su *Nicolò Paganini e Giovanni Ricordi*.

* L'8 ottobre u. s. è deceduto a Genova il M^e Alamiro Giampieri, da oltre 30 anni insegnante di clarinetto e strumentazione per banda nel Conservatorio di Milano. Lascia vari pezzi per clarinetto e per banda oltre a numerosi metodi e trascrizioni. Era nato a S. Giovanni Valdarno nel 1893.

* Ottantunenne è scomparso in California il celebre contralto Margarete Matzenauer che fu apprezzatissima interprete verdiana e wagneriana.

* È deceduto a Firenze l'editore Aldo M. Olschki, figlio di Leo Olschki il fondatore della casa editrice omonima. Nato a Venezia nel 1893, aveva assunto la direzione della casa nel 1940.

Concorsi

* Il Comune di Recanati ha bandito anche per l'anno 1964 il bando del Concorso Nazionale B. Gigli per un'opera lirica inedita in uno o più atti. Al concorso, aperto a tutti i compositori di nazionalità italiana, non potranno essere inviati lavori già eseguiti o già presentati in precedenti concorsi nazionali o internazionali. L'opera (o le opere) vincitrice sarà rappresentata a titolo di premio al Teatro Persiani di Recanati nel giugno 1964. Il compositore o i compositori riusciti vincitori dovranno presentare il completo materiale d'orchestra oltre agli spartiti necessari alla segreteria della Commissione entro il 15 maggio 1964. I lavori concorrenti dovranno essere inviati alla Segreteria del Premio Nazionale B. Gigli presso il Sindacato Nazionale Musicisti (Roma, via Palestro, 56). Per ulteriori informazioni rivolgersi alla predetta segreteria.

* L'Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale di Firenze indice un Concorso Internazionale per giovani direttori d'orchestra da svolgersi nella propria sede nel mese di febbraio del 1964. Al concorso potranno partecipare musicisti di ogni nazionalità e di ambo i sessi che all'atto del presente bando non abbiano superato il 35° anno di età. Titolo obbligatorio per l'ammissione al concorso è il diploma di direttore d'orchestra, conseguito da non oltre 4 anni dalla data del presente bando. Saranno aggiudicati un 1° premio di L. 1.000.000; un 2° premio di L. 700.000; un 3° premio di lire 300.000. Per maggiori chiarimenti richiedere le norme del bando della Direzione dell'AIDEM, viale Poggio Imperiale, 28, Firenze, tel. 221.701.

* Promosso dall'Accademia Musicale Genovese si svolgerà a Genova nel mese di marzo 1964 un Festival del pianoforte classico romantico. Alla manifestazione potranno partecipare giovani pianisti di età non superiore ai 25 anni (entro il 1964), i quali dovranno eseguire musiche scelte nel repertorio classico e romantico. Il Comitato organizzativo mette in palio una targa d'oro e quattro medaglie d'oro, da assegnarsi ai 5 pianisti dichiarati vincenti dalla giuria.

* L'Edition Modern — Musikverlag Hans Wewerka — di Monaco bandisce un concorso di composizione destinato alla musica da camera e riservato al quintetto d'archi, eventualmente con fiati, cembalo, arpa, celesta. Il concorso è aperto a musicisti di ogni paese senza limiti di età. La scadenza è fissata al 1° marzo 1964. Per ulteriori informazioni indirizzare al Verlag Edition Modern, München 13, Franz-Joseph Strasse 2.

* Il Ministero dell'Informazione spagnolo ha indetto un concorso di composizione dotato di premi per 2.500 dollari riservato a una composizione sinfonica della durata minima di 20 minuti e massima di 45 minuti. I manoscritti dovranno pervenire al suddetto Ministero prima della fine dell'anno in corso. I premi verranno assegnati il 3 marzo 1964.

* Nel 1964 si svolgerà a Zwolle (Olanda) il concorso internazionale di composizione per un'opera organistica Prix Schnitger Zwolle 1964. Per informazioni rivolgersi a: « Stichting Schnitgerprijs Zwolle, Emma-wijk, 2, Zwolle (Olanda).

Edizioni musicali

Gian Francesco Malipiero. *Rappresentazione e feste di Carnasciale e della Quaresima*. Facsimile della partitura originale. Milano, Ricordi, 1962.

Sinfonia per Antigenida. Partiturina. Milano, Ricordi, 1962.

Ciò che prima di ogni altra cosa sorprende in Malipiero, è la vitalità e coerenza della sua ormai lunga vicenda di musicista. La parabola stilistica del veneziano comincia con l'impressionismo e l'arcaismo, si arricchisce attraverso lo studio del nostro Sei-Settecento e diviene sempre più definita e personale col passare del tempo. Esuberante e battagliero, arguto polemista, Malipiero ha sempre rifiutato la serrata dialettica della tradizione classico-romantica, e quindi il concetto stesso di « sviluppo », che non si confà al suo temperamento fantasioso e insofferente. Egli impiega spesso il procedimento definito « a pannelli », con cui fissa l'emozione, l'impressione con immagini libere da preoccupazioni strutturali estese.

Oggi, a liquidazione avvenuta delle poetiche neoclassiche e degli iper-rigorismi in genere, su Malipiero si appunta vieppiù l'interesse e la simpatia di quanti hanno visto nel suo anticonformismo un segno di genuinità non compromessa da « maniere » oggettiviste. Anche perchè poi il musicista non è rimasto abbarbicato a una grafia troppo insistita, non ha estenuato il proprio linguaggio nella ripetizione oziosa, ma si è guardato attorno e col passare degli anni ha arricchito i propri mezzi espressivi, assimilando dalle tecniche più radicali senza però intralciare quella indipendenza spiri-

tuale di cui egli è geloso. Dunque una posizione che rifiuta i principi teorici della dodecafonìa, dell'atonalismo e così via, ma non ne nega le possibilità di stimolo e, nel caso specifico, di « allargamento » degli orizzonti espressivi. In questa prospettiva vanno lette le due recenti partiture del Maestro.

La *Rappresentazione e feste di Carnasciale e della Quaresima*, su testo di autore ignoto (tratto da una edizione fiorentina del 1558) ci mostra un Malipiero fedele a quei motivi ispiratori che hanno alimentato gran parte del suo teatro, come ad esempio l'accostamento e la sovrapposizione di visioni dolenti e capricciose, ove anche certo gusto caricaturale per la deformazione ironica palesa la presenza di una fantasia pulsante verso immagini fondamentalmente malinconiche.

La *Sinfonia per Antigenida* si compone di una serie di episodi dal taglio tipicamente malipieriano, che si susseguono senza soluzione di continuità, in un variare di temperie che ora coincidono con un'implicita bruschezza del segno, ora con immagini dilatate per l'allusione a una vaga situazione emotiva.

Comunque, sia la scrittura prevalentemente vocale della *Rappresentazione* sia quella puramente strumentale della *Sinfonia* confermano la tesi circa l'accostamento del compositore a esperienze recenti (senza

esasperazioni volute, s'intende). Frequenti sono infatti le puntate nello spazio atonale e il linguaggio si presenta alle volte irto di cromatismi e dissonanze, senza che perciò l'ele-

mento diatonico, modaleggiante, possa dirsi scomparso. Segno, come dicevamo all'inizio, di vitalità e coerenza nel rinnovamento.

ARMANDO GENTILUCCI

Giovacchino Maglioni. *Antologia violinistica*. Milano, Ricordi, 1962.

Giovacchino Maglioni, professore di violino, ha chiuso la sua carriera ufficiale nel Conservatorio Cherubini di Firenze con un lavoro che sembra sintetizzare tutta la sua vasta esperienza, il suo amore all'insegnamento e il suo desiderio di veder progredire i suoi molti allievi, alcuni dei quali sono saliti in meritata fama. Questo lavoro è una *Antologia* di brani violinistici di autori italiani che vanno da A. Corelli (1653) a G. B. Viotti (1753): un secolo dunque di produzione violinistica di grandi autori. Il preciso proposito di Maglioni è quello « di raccogliere composizioni violinistiche di media difficoltà, equivalenti all'inizio del corso medio nei Conservatori di musica italiani e cioè per quel momento particolarmente delicato in cui l'allievo, acquistata una tecnica sufficiente, cerca di esprimersi manifestando la sua sensibilità artistica ». I pregi della raccolta sono principalmente due: primo, la sapiente scelta dei brani individuati in un determinato limite di difficoltà, pur nella loro bella varietà di stile e di espressione; secondo, la sagace e fine realizzazione del basso continuo, condotta con rigore storico e tecnico, ma con controllata libertà di discorso melodico integrante la parte originale del violino. Basti citare la *Sarabanda* e la *Giga* di Corelli, dove le risposte della parte pianistica sono sempre suggerite dalla qualità stilistica della conce-

zione corelliana. Ma tutti i brani, possiamo dire, obbediscono alla necessità discorsiva della pagina. Scarse sono, secondo la consuetudine del maestro, le indicazioni che riguardano il « moto » e il « colore », perchè questi elementi sono dettati dalla natura dell'opera, che l'allievo deve intuire da sé, qualora sia nutrito di educazione e di gusto. Soltanto Maglioni aggiunge, sul principio dei pezzi, alcuni aggettivi indicativi che, nella loro semplice espressione poetica, possono bene guidare il giovane esecutore a trovare il tono e il suono giusto relativi allo spirito del brano: come « piccante », « affettuoso », « spiritoso », « gentile », etc. che bastano ad aiutare una partenza adeguata alla specifica qualità del primo tema.

L'*Antologia* dunque sarà un mezzo utile al giovane esecutore per mettere in vera azione artistica la sua preparazione tecnica; ma la raccolta è così squisitamente composta e così genialmente realizzata, che anche i violinisti provetti possono trarne profitto e servirsi di qualcuna di quelle belle pagine nei propri concerti, con grande vantaggio della loro personale interpretazione e del godimento che il pubblico può riceverne, mercè la chiarezza e la eleganza lineare della parte violinistica intimamente affratellata a quella pianistica.

ADELMO DAMERINI

Libri di interesse musicale

Fedele D'Amico, *I Casi della musica*. Milano, Il Saggiatore, 1962.

Come sfondo del libro, subito tradotta in avviso esterno — da copertina prima e da introduzione poi — ti sorprende una prudenza, quasi una scrupolosa preoccupazione: eppure non esiste critico italiano che abbia meno bisogno di definirsi, di presentarsi. Si vuol dire che anche nell'avvertenza più generica c'è insomma uno scrupolo che non pare giustificarsi: sia nell'esposizione documentata e ricchissima di *curriculum* di D'Amico (« un po' avvocato è rimasto, nel gusto delle animose discussioni parlate »), sia nell'intenzione suggerita di lettura: ove si rinvia già un primo commento al libro, ma così esperto da supplire non poco chi lo vuol ora recensire. Lungi dal rammaricarci di aver perso la precedenza in asserzioni tanto vere, noi concordiamo pienamente con la scheda.

Ma ad apertura di libro troviamo un intervento, diretto questa volta e per noi l'unico necessario: perchè solo qui si coglie la vera intenzione del critico, più circospetta forse dell'introduzione di Massimo Mila alle sue *Cronache musicali*, l'antecedente diretto e prossimo alla ricca silloge di D'Amico. E' tutto un atto di prudenza, insomma, degna di elogio perchè responsabile; e anche un atto di umiltà, tanto più accattivante — precisiamo — quanto meno sincera e convinta: si vuol dire che D'Amico per fortuna non rinuncia neanche nel preambolo al meglio di sé, al fervore militante, all'intelligenza acuta e magari presuntuosa, al gusto polemico, anche alla scher-

zosa ironia — e fa bene. Ricordo che informandomi di questo libro, scriveva a me, « vicario » bruckneriano in Italia, di avere incluso anche il « famigerato scrittarello » sul musicista, aggiungendo: « speriamo che i suoi mani mi perdonino! ». Ora io consideravo il suo *Quarto B* (pag. 235-38), insieme agli interventi di Mila, una vera base per la definizione dialettica di Bruckner: uno scritto aperto e vivo come pochi, anche se parzialmente discorde — ma pronto alla « palinodia »; e D'Amico sapeva che il mio grazie era sincero. Ma la sua informazione fu scherzosa, vivace, accattivante: personale, insomma. Non è chi non veda che dietro questa cautela spiritosa (anche nell'introduzione adduce la responsabilità del libro ad amici sempre « affettuosamente ansiosi di farlo trovare allo specchio più bello del vero »), c'è la tutela inflessibile di un gusto, di una opinione autonoma e pur apertissima, di una saldezza critica. Perciò non c'è che da essere grati a quegli amici che gli hanno « estorto » il libro, che hanno convinto D'Amico a mostrarsi « in proscenio ».

Intanto, l'importanza prima (ma non certo maggiore) della presente silloge me la confermava Mila recentemente: raccolta di articoli sparsi su tanti periodici e giornali spesso difficilmente o meglio troppo faticosamente reperibili altrimenti. Collaborazioni ora stabili ora mutevoli ed improvvisate ma non perciò imprevedibili — però il tutto senza avventura, in questo nomadismo

giornalistico: chè D'Amico come critico cambia casa ma non certo la pelle, cioè non rinuncia a sé, non sgarra di un pollice nel suo personalismo e coerente modo di sentire e dire. Ma inoltre: inseguire i suoi articoli valeva sempre e fatica e avventura, nel senso che i suoi pezzi volevano sempre la nostra attenzione, perchè impegnati e sempre vitali. Così il loro valore e la loro coerenza si manifestano qui staticamente, ora che sono tutti (o quasi) in un grosso volume di oltre 500 pagine.

E' chiaro che la cautela di D'Amico è rivolta particolarmente a quelli che non sono favorevoli alla trasposizione di comodo dell'articolo giornalistico o meno a pagina di libro (e il bisticcio « giornalismo non giornaliero » è già tratto discriminante). L'articolo avrà un taglio, una destinazione, una localizzazione temporale diversa; avrà una disposizione provvisoria rispetto alla staticità della scrittura saggistica e libraria, sia pure: ma l'articolo però avrà anche un suo carattere preciso che, si badi, può superare la sua occasione e la sua contingenza. E questo carattere è l'illuminazione primaria, la libera intuizione (ove lo scritto si riferisca ad opera prima); ovvero è la revisione rapida di un'opera nota ed accertata: ma è proprio qui che l'incontro, rifattosi casuale rinvergina l'impressione e la valutazione. Almeno da questo punto di vista, è evidente che l'articolo possiede una sua naturale dinamica, una dimensione intemporale forse preclusa allo stesso saggio librario: comunque complementare all'individuazione storica ed estetica dei vari soggetti musicali. Insomma, se il critico è impegnato ovvero disponibile anche di fronte alle più note opere, i suoi scritti allora svilupperanno dialetticamente i dati forniti dalla saggistica, li vaglieranno, li misureranno proprio « addosso » all'opera stessa, attuando così una rivalutazione continuamente nuova ed evolutiva della musica. An-

che in questa saggistica « aperta », disponibile e perciò anche convertibile, la storia musicale cresce, dunque, libera, per di più, da impacci teorici e sistematici di estetiche che, per essere sicure ed accertate, si staticizzano in formule irrigidite che definiscono e convalidano un passato, senza ulteriore presagio, come miscredenti in un domani necessariamente diverso.

Si dirà: ma D'Amico è intransigente, fazioso, non ammette replica... Si risponderà intanto che il critico, superato con un colpo di mano il *valium* appunto di estetiche insufficienti (« credo che oggetto dell'estetica siano quasi tutti quei problemi che Croce ha dichiarato inesistenti... », pag. 394), per consolidare la sua « testa di ponte » magari non saldissima su tutti i fronti, debba tutelarsi con decisione e perentorietà, essere immitte, sicuro e cauto, soprattutto in vista del « proscenio »: allenandosi magari in un clima corrusco di scontri e contrasti fittizi. Ma si potrà rispondere inoltre che quel suo atteggiamento è sempre reversibile, come in tutti i temperamenti appassionati e fervidi: non è forse vero che dopo la disamina acuta su Bruckner, confessa la sua antipatia per la « testa perennemente tra le mani » (e per la germanica *Tiefe*, dirà altrove) e poi, quasi per confortare il nostro fedele cuore ghiellino, si dice pronto alla palinodia con un paragone di impareggiabile arguzia « C'est bien possible — diceva *La Fontaine* quando qualche ragazzino, incontrandolo, lo chiamava papà », pag. 238). E il suo leale e spontaneo riconoscimento della conversione di Petrassi rispetto al ritratto critico in precedenza fatto « imprudentemente »? Intanto, per capire bene D'Amico, si badi al risalto lessicale dell'avverbio testè citato e si noti poi la sua correttezza critica: allora aveva detto cose reali ma aveva ipotettato il futuro; ora ha imparato che, pur essendo la critica (soprattutto la sua) illuminante, il futuro è sempre disponibile,

adeterministico ed allora comunica la sua esperienza ad altri: nel penultimo scritto *La Musica contemporanea non è una*, a Paci e Gavazzeni che interpretano il *Concerto per violino* di Berg come un accorato ed irrevocabile addio non tanto di un'età ma di un «paesaggio musicale, D'Amico vorrebbe provarsi «a tergere le loro lacrime» (pag. 512).

Impareggiabile maestria dialettica in questa saggistica «aperta» e formante, dunque, in cui come si diceva, la storia musicale cresce. Soprattutto quella teatrale (che costituisce la parte maggiore del libro e certo l'interesse precipuo di D'Amico): ove il sentire una musica che ha destinazione pubblica e giudicarla in solitudine, certo le toglie qualche elemento essenziale di giudizio, come ebbe a scrivere il Mila nella prefazione alle sue *Cronache musicali*. Il giudizio di un'opera quindi conterà solo relazionandosi con quella che è la condizione primaria dell'Opera stessa: cioè la sua proiezione corale, la viva esecuzione, al di fuori di cui essa non si configura che eideticamente, non realizza la sua completa mimesi.

La chiave della virtualità dialettica di ogni articolo (e spesso di ogni pagina, anzi) di D'Amico, è la spregiudicatezza estetica che da una parte gli fa pronunciare, mettendo acutamente in luce le infedeltà di Mila al crociantesimo, l'asserzione già parzialmente citata: «Io credo che oggetto dell'estetica siano quasi tutti quei problemi che Croce ha dichiarato inesistenti, vietandocene la discussione. Credo nei limiti delle arti, nei generi, nelle tendenze, nelle ideologie. Credo che le grandi individualità siano tali appunto nella misura in cui danno voce a forze storiche collettive, le quali pertanto vanno indagate a fondo» (pag. 394); come pure lo induce ad una salutare reazione ad Adorno, contro il suo germanesimo (pag. 498), la «religione del nuovo» («Progresso alienato... cioè immotivato», pag. 504) e la sua

tendenza spiritualistica. La sua dialettica cresce infatti da un «termine di confronto, da una provocazione perenne» (pag. 595): di qui le sue asserzioni tanto più perentorie quanto più circospette, di qui il vaglio dei suoi articoli, la scelta «tendenziosa» che gli garantisce l'ordinamento sistematico della raccolta, ad onta della sua opposta convinzione (né crediamo asistemica infatti una silloge perchè segue l'ordine cronologico, cioè un criterio esterno).

I cui limiti estrinseci sono tre. Il primo riguarda l'ambito delimitato della storia musicale trattata: oltre a Mozart, i temi s'informano al Romanticismo ed alle sue conseguenze, fino ai più impegnati scritti sulla nuova musica. Il secondo concerne le poche recensioni librarie, secondo una ricognizione critica presupposta ma non dichiarata (oltre ai libri di Adorno e Gavazzeni, pochi altri accenni si colgono, come sulla letteratura pucciniana: sfortunatamente, dato l'impegno e l'acume), ma dal livello di quelle, non resta compenso a tale esiguità, ed è un'inedita, preziosamente rara collana di ritratti spesso splendidi: di musicologi come Gatti, Mila, Torrefranca e Rossi Doria; di direttori d'orchestra come Toscanini, Furtwaengler, Cantelli, Mitropoulos e Pedrotti; di pianisti come Gieseking e di cantanti come Gigli. Il terzo limite riguarda il grande sinfonismo romantico (ma pure come è riuscito a centrare un Mahler!) a vantaggio di quella già detta preponderanza operistica europea, circostanziata e comparata. Anche in tali scelte dunque, D'Amico non nasconde gli oggetti, i temi della sua passione e del suo contrasto; ed ecco ancora una confessione: «La cosiddetta tecnica mi interessa in modo supremo; adoro il virtuosismo, e quanto agli interpreti, trovo più nutrimento musicale e maggiori stimoli culturali nei vocalizzi di Maria Callas che nell'opera omnia di Anton Bruckner» (pag. 394).

Ed entriamo nel mondo musicale di D'Amico, che coglie del '700 due aspetti certo essenziali: la strutturalità e lo «slancio storico» delle arie di Marcello (pag. 39) e lo spirito europeo di Mozart («fin da... bambino, gli bastavano tre o quattro giorni per prendere conoscenza dell'ambiente di un centro qualsiasi... La sua opera strumentale è perciò una summa... di mezzo secolo di musica» (pag. 107), capace di ordinare gli stili contemporanei «secondo un principio storicamente più avanzato» (pag. 108).

Del Romanticismo il critico subisce soltanto una tentazione classificatoria: non reazione parallela alla letteratura, ma rivoluzione intonata «agli aspetti più positivi dell'epoca» (pag. 25): di qui gli «squilli di una coscienza collettiva» nell'opera di Weber e la liricità avviata verso effetti coloristici e grandiosi alla Berlioz in Spontini (pag. 28). Tutto convogliato verso il dualismo rivoluzione-academia; ma anche — meglio — verso il musicista rivoluzionario, nazionalista e quello cosmopolita, *déraciné* (pag. 28). Le presenze maggiori e luminari del Romanticismo, da Beethoven a Schubert, da Schumann a Mendelssohn, da Chopin a Liszt, da Wagner a Brahms, e le conseguenti poetiche sorte dai dissidi tra primitivo e culto, tra umile e complesso, tra popolare e solipsistico, vengono evitate: non senza occhiate attente ad estetismi ed «evasioni» romantiche. Elusi i parametri maggiori dunque per coordinate minori e periferiche: quasi che il critico presagisca un futuro ricupero a ritroso, esteticamente rinnovato, forse. Ed ecco il suo approccio a Bruckner e la magnifica ricognizione mahleriana: la sua «inconsapevolezza storica», la «vocazione intemporale» (pag. 401), i motivi banali e originari «come oggetti di nostalgia» e il «dislivello» della loro collocazione e destinazione artistica (pag. 402), sono tutti contributi essenziali per una definizione conclusiva del grande

musicista. Come pure emerge l'intervento su Janacek, attento se pure un po' fazioso («ideologia rivoluzionaria di tipo contadino», pag. 210): l'ironia senza intenti satirici ma come «travestimento» di un'espressione patetica (pag. 208), la «brevità aforistica» che conferisce «allusioni rapidissime, svolte improvvisate» (pag. 209), lo sviluppo tematico evitato in virtù di «luoghi timbrici ed armonici» che, se preludono a Debussy, fanno del musicista «un cavallo di Troia nel seno del decadentismo contemporaneo» (pag. 210). Tema che D'Amico non riprende, con le svariate presenze ad esempio di Scriabin, di Fauré, magari di H. Wolf. Per l'opera ottocentesca, D'Amico ha le definizioni più felici, perchè collegate nel rigore di una sistemazione, oltrechè estetica, storica. Colto in Cherubini il sentimento della natura non più paesaggistico ma «morale», dietro uno sfondo «religioso» presente in molta sua musica (pag. 360-61); viene rilevato poi il sentimento cosmico del *Guglielmo Tell* rossiniano («capolavoro per musicologi, o al massimo per musicisti», pag. 169), preparato dall'«ingenuo esotismo» della *Donna del lago* (pag. 214). Meno personali le note su Bellini: ove l'attenzione precipua del critico agli interpreti ci vale però uno dei suoi ritratti impagabili, sulla soprano Sutherland («I suoi acuti piansero con immacolata tenerezza...», ma peccato che «il suo sorriso di vergin vezzosa in veste di sposa, esprima una felicità che non riusciamo a condividere», pag. 437-38). Il «realismo bonario, familiare e tranquillamente borghese» di Donizetti (pag. 253) prepara Verdi, solo col quale «il tumulto d'affetti del romanticismo risorgimentale italiano si rassoda in forme adeguate e responsabili» (pag. 165). All'autore della *Battaglia di Legnano*, D'Amico applica la radice «quarto stato» (pag. 299), certo definizione più felice della precedente tradizionale; anche se poi non centra, con l'ultima produzione, la grande ambiva-

lenza comico-tragica del suo teatro. Il culturalismo eclettico, incoerente e dilettantesco di Boito si compendia in una frase lapidaria sul *Mefistofele*: « Mio padre mi aveva detto: sentirai il Monumento a Vittorio Emanuele in musica; e dovetti dargli ragione » (pag. 278). Diverso l'eclettismo culturale di Berlioz (369), estetista nostalgico del classicismo di Gluck (pag. 435): ma non direi, per questo, « decadente avanti lettera », sibbene un neoclassico in ritardo. Giusta poi la « *pregnanza storica* » di Glinka, a cui l'Italia « fornisce solo dei punti di partenza » (pag. 258); e centrato l'esotismo di Rimski-Korsakov come ispiratore di tanto decadentismo europeo. Finalmente su Puccini una trattazione esauriente, confortata criticamente: ondate wagneriane, « *briciole di Massenet* » (pag. 281) ed itinerario che da tenero provincialismo giunge al debussismo, attraverso la vocalità ridotta « *a mozziconi* », e alle « *iperboli mimiche dell'orchestra* » (pag. 296), attraverso l'oscillazione tra naturalismo ed « *assunto estetizzante, moderno* » (pag. 297). Meno impegno nel pur valido giudizio preliminare sulla scuola verista (pag. 227 segg.). All'altezza di Mahler sta il profilo di Falla, come elaboratore paziente, microscopico della sua « *civiltà secolare* » (pag. 474): la sua arte è stilizzazione musicale meditata ma diretta, con un'espressione che non fa « *appello ad omertà intellettuali di sorta* » (pag. 475). Ravel e Debussy essendo i grandi esclusi dei moderni (e Strauss è ovviamente evitato), D'Amico esprime la sua simpatia per Prokofiev di cui coglie lo sfortunato amore per « *l'idea musicale, sorgiva, autosufficiente prepotente non da assumere come oggetto di ripensamento ma da proporre come primo motore della composizione* » (pag. 479); ma i suoi dubbi per l'ultimo Sciostakovic: « *Musica tutta dichiarata... senza scorciatoie, senza mistero* », senza stimolo per chi ascolta e presto conclusa: « *Come si può con-*

tinuare un pezzo finito? » (pag. 264). Pieno consenso per Stravinski, è logico, con penetranti strali al suo virtuosismo umano, per esempio adattandogli « *l'immortale battuta di Berlioz su Meyerbeer: Quest'uomo non ha soltanto la fortuna d'aver talento, ha anche il talento d'aver fortuna* » (pag. 225). Ed ancora attenta indagine, di ammirevole impegno ed ampiezza, su altre composizioni moderne: di Walton, Milhaud, Poulenc, Egk, Henze, Weill, Vogel, Bucchi, Menotti, Williams, Hindemith, Berio, Negri, Honegger, Chailly, Dessau, Badings, Blacher, Gershwin...; con i migliori contributi su Berg, Britten e riserve per il schoenbergiano *Moses und Aron*. Sugli italiani del Novecento, dopo un affabile ritratto di Perosi (pag. 118 sgg.), D'Amico dedica un profilo abbastanza scrupoloso del maestro Casella, relazionandolo ai tempi e alla società (« *la storia dell'arte si fa dagli artisti...: non per procura* », pag. 468): ribelle alla società appunto, che a sua volta rifiuta di riconoscerlo — e poi salvandone il « *pastiche* », il divertimento di *Scarlattiana* e *Paganiniana* (pag. 467). Introspezione acuta anche per Malpiero (gemme dissimulate « *sotto apparenze consuete, quasi monotone...* », pag. 460), fermato agli anni '30 per sua maggior gloria. L'epitome di Salviucci è tutta fervida di ricordo: e la sua posizione non culturalisticamente mediata né provinciale (pag. 172) si può forse veder oggi proseguita da uno Zafred (pag. 123). Infine la nuova musica europea, ove ti esce il D'Amico polemico: il « *caratteraccio* » di Stockhausen e la cabala della sua lettura (pag. 406); l'« *edonismo* » di Castiglioni, suo malgrado (pag. 409); l'« *oscura tensione* » di Clementi; le « *didascalie (non espressioni) sentimentali* » di Nono per cui l'ambiguità, obiettivo di altri musicisti, è un « *difetto involontario* » (pag. 411). L'interesse per la produzione contemporanea, preparato da ampi servizi (Berlino

1959, Donaueschingen, Venezia ecc.) viene poi alzato a saggistica, ad intervento diretto negli ultimi « *argomenti sulla nuova musica* ». Nulla di più preparato, ponderato e riflesso, anche se, pure qui, D'Amico non muta sostanzialmente le sue opinioni. Non che un Dallapiccola, per esempio, non lo interessi: ma egli punta impazientemente ai capolavori, fiutando il pericolo reale ma discriminabile di tanta *accademia*. Ne cerca perciò l'origine, avvertendo l'aporia, nell'estetica precettistica ed affila le sue armi: e seppure certi colpi vanno anche a vuoto, se pure la sua spada si spunta (come disse Mila, per ribattergli l'accusa di crocianesimo), certo fa centro quando ridimensiona il « *mito della rivoluzione formale permanente (l'innovazione stilistica ad ogni costo)* », insomma lo spirito d'avanguardia, a pura « *eventualità* » (pag. 317). Inoltre: cogliendo in *Mosè ed Aronne* il simbolo « *di un'impossibilità metafisica* », D'Amico inferisce la sempre maggiore irrepresentabilità dell'idea musicale moderna, le cui tensioni si neutralizzano reciprocamente in una « *angosciosa entropia* » (pag. 323), per cui la nuova musica si riduce « *alla propria entelechia* » (pag. 504). Compaiono inoltre nel libro anche interessi verso zone minori, verso categorie non strettamente musicali, che però (confessa ancora nella

prefazione) « *entrano nel suo modo di intendere la musica* ». Scuola e musica è, di questi, il tema primario e più avvertito, a cui altri si associano: su pubblico e radio, sul cinema e televisione, sugli interpreti, sulla recitazione, sulla sua passione per la musica da camera e bandistica. E poi lettere a ministri e spassosi retroscena per un posto all'Opera: tutti momenti più umani sì, ma anche tutti momenti narrativi. Gli è infatti che la critica di D'Amico è quasi sempre prosa felicissima ove, se ci ritrovi spesso la vena paterna (di cronista, oltre che di critico), ci senti anche una modernità più spavalda, mordace e plastica, in quegli sprazzi di colore da scrittore di razza (nella disamina di Boito, quell'improvviso « *del Creato la ruina universal* » o la forma « *ideal purissima* », fanno non solo bozzetto, ma ambiente immediato e definitivo). E la descrizione delle dive: Callas, Tebaldi, Sutherland, Sciutti? E più ancora forse la penetrante introspezione nei « *ritratti* »: il tempo e le cose ritrovate dall'antifascista Mila, appena liberato; e, di Gatti, la diplomazia del rifiuto. Converterà dunque congedare il libro con questo rilievo letterario, non senza capovolgere per l'autore il trito luogo comune: dicendo cioè che parla come scrive. A maggior merito di D'Amico critico.

SERGIO MARTINOTTI

Sergio Rocchietta. Musicisti nella vita e nella storia. Torino, Edizioni Vitalità, 1963.

« *I diciotto profili che costituiscono questa piccola galleria di musicisti rispecchiano però anche il lato umano e gli aspetti di interesse medico della loro esistenza* ». Con queste parole Sergio Rocchietta, nel *Preludio*, chiarisce il singolare assunto del suo volumetto, uscito (con Prefazione di Andrea Della Corte) in una

sobria quanto elegante veste per le Edizioni Vitalità. Avvertiamo subito che non si tratta di uno studio tendente a dissertare intorno ai rapporti che intercorrono tra l'equilibrio psico-fisico e lo stile, il *modus operandi* del compositore; il Rocchietta ha preferito saggiamente non insistere troppo nello

stuzzicare un così pericoloso tasto. Dobbiamo essergliene grati essenzialmente per un motivo (semplice, elementare addirittura, ma probabilmente non ancora del tutto pacifico): una psicologia della musica è ancora da scrivere ed anche accettando come un dato di fatto obiettivo, incontrovertibile, che la struttura fisiologica e psicologica condizioni l'artista in tutti i sensi, e quindi anche creativamente, non è lecito per questo trarne deduzioni, echi arbitrari, ipotizzarne il complesso, sottile, ineffabile meccanismo. Alla luce, anche e soprattutto, s'intende, di un saldo rapporto con l'estetica e la sociologia.

L'autore del libro si accontenta di darci delle informazioni, di portarci delle testimonianze di studiosi, medici, artisti, e di coordinare gli elementi a sua disposizione sotto il duplice aspetto clinico e (ma più limitatamente) musicologico.

I primi tre profili sono dedicati a musicisti che « *videro inguaribilmente intaccato dal male il loro cervello* », e precisamente a Robert Schumann, Bedrick Smetana e Hugo Wolf. Particolarmente documentate sono le descrizioni dei sintomi delle malattie. A proposito dei rapporti possibili tra « arte e psicosi » il Rocchietta riporta le conclusioni di un recente studio di H. M. Sutermeister, secondo cui « *la rassomiglianza tra le creazioni artistiche degli psicotici e quelle degli artisti normali, soprattutto espressionisti, dipende dal fatto che esse provengono dagli stessi strati del subcosciente, sebbene con meccanismo diverso: nell'artista "sano di mente" si tratta di "regressione ricreativa" voluta, mentre nello psicotico si avrebbe una "regressione protettiva" di origine riflessa* ». Passato a valutare gli elementi forniti dal ca-

so Schumann lo scrittore afferma che « *anche negli ultimi anni della sua pur breve vita Schumann credette opere di altissima e cosciente poesia, pur non verificandosi più quella ininterrotta successione di capolavori musicali del primo periodo* ». Come si vede il Rocchietta mantiene un atteggiamento singolarmente prudente, alieno da compiacimenti congetturali e riconosce all'arte del grande romantico, ricca e varia nelle esperienze, una lodevole coerenza. Il progressivo avanzamento della malattia non provoca mutamenti stilistici clamorosi, appariscenti; semmai le differenze sono tutte nell'ordine quantitativo e non qualitativo.

La seconda serie di brevi profili è dedicata a quei musicisti che contano nel loro curriculum studi di medicina o viceversa a quei medici che si sono direttamente interessati alle cose della musica: dall'esempio formidabile ma isolato di Borodin, impegnatissimo scienziato, sociologo e « musicista della domenica » di grande talento (si legga il bel capitolo che Luigi Pestalozza ha dedicato al *Positivismo musicale del « Principe Igor »* nel suo libro *La Scuola nazionale russa*), a quello di Berlioz, a quelli infine di Billroth, Kreisler, Lichental e White.

I brevi saggi che seguono sono « *ispirati da ricorrenze commemorative* » e sono dedicati a Rousseau (nella veste di compositore), Falla e l'*Atlantida*, Marcello Boasso, Casella e Willy Ferrero; l'interesse medico è qui meno evidente, mentre, specialmente negli ultimi tre « ritratti », prevale il tono di un affettuoso ricordo.

Nelle pagine che vanno sotto il titolo *Come morirono* vi sono descritte dettagliatamente le cause di decesso di Lulli, Granados e Ravel.

Per finire vi è un *Piccolo Dizionario delle Opere liriche, Balletti e Operette* in cui figurano sulla scena medici, speciali e così via: si tratta di un elenco diligente ed aggiornato, corredato di succinte note illustra-

tive e biografiche. Partendo da Lulli esso arriva a nomi d'oggi quali Prokofiev, Berg, Milhaud, Bruno Bettinelli, Jacopo Napoli, Benjamin Britten, etc.

ARMANDO GENTILUCCI

Luigi Rossi. Storia del balletto. Milano, A. Mondadori editore, 1961.

Un libro italiano sul balletto è una gradita novità; ringraziamo, quindi, Luigi Rossi che ce l'ha offerta con serietà d'intenti e come atto di fiducia nel balletto, anzi, nel balletto in Italia. Perché anche in questo campo, l'Italia ha avuto momenti di splendore e il Rossi non esita a situare i prodromi del balletti, così come noi oggi lo concepiamo, proprio in Italia, nel clima umanistico della Rinascenza, individuando in Domenichino da Piacenza, in Antonio Cornazano e in Guglielmo Ebreo i primi tre grandi maestri riconosciuti della danza. Arte importante ed istintiva che, come la musica, ha la sua origine con le prime manifestazioni d'intelligenza dell'uomo. Nata fors'anche prima del linguaggio, perché, in potenza, nell'espressività del gesto umano che tentava di comunicare. Così a voler risalire ai più remoti moventi della danza. Tuttavia anche se ci si dovesse limitare a fermarci ai primi periodi storici della danza, noi ritroveremo in essa una funzionalità, anche se già diventata sacrale e simbolica e religiosa. Solo coi Greci la danza ritorna ad avere anche una misura umana che rientra nei principi di un'estetica fisico-spirituale. Ed, infine, la danza come endonistico diletto, sempre più complesso ed organizzato, fino a raggiungere la forma spettacolare del balletto.

Il Rossi, nel suo libro, riassume con scrupolo questi periodi lontani e incomincia a trattare più ampia-

mente l'argomento praticamente dal suo sviluppo in Francia, all'epoca del Lulli, seguendo, via via, l'evoluzione del balletto nelle sue manifestazioni maggiori e nelle sue scuole più importanti. Ed è logico che al centro della trattazione del balletto romantico siano la scuola italiana, le *étoiles* italiane e la Scala. Anzi, il balletto italiano, i suoi personaggi preminenti e, ancora, la Scala, sono oggetto di una continua, particolare attenzione da parte dell'autore, che indica, con scrupolo, le fila di un'evoluzione, gli apporti efficaci venuti dall'estero, i prodotti più rappresentativi di un lavoro che continua, ancor oggi, nelle scuole dei grandi teatri e in quelle private, con una passione inesauribile e con la fiducia piena e complessa di un ritorno del balletto alle sue prerogative di spettacolo di larga diffusione, anche nel nostro Paese.

Forse, lo scrupolo e il sincero interesse del Rossi, a nostro parere, l'hanno portato ad eccedere nelle citazioni così che, alle volte, accanto a nomi significativi di elementi di indubbio valore, troviamo nomi che non hanno alcuna giustificazione per comparire in una storia del balletto. In questo caso la storia si avvicina alla cronaca. Ma, ripetiamo, si tratta, in definitiva, di un eccesso dovuto al sincero interesse dell'autore per il proprio argomento.

Certo, il redigere una storia del balletto non è impresa facile, soprattutto quando si affrontano gli avven-

nimenti dei nostri tempi: avvenimenti dei quali siamo stati spettatori, con personaggi che abbiamo conosciuto e visto all'opera; avvenimenti e personaggi, insomma, che non si sono ancora posti nell'esatta prospettiva storica del tempo. Ma anche la testimonianza resta importante, perchè è un elemento utile al futuro storiografo.

Il libro del Rossi, dunque, è utile e il suo pregio maggiore sta nella serietà con cui egli ha affrontato l'ar-

gomento, senza lasciarsi prendere la mano dalle inutili e dannose interpretazioni di fantasia dei fatti artistici. La sua prosa è chiara e piana e tutto risulta comprensibile e privo di equivoci. Vale, dunque, la pena di averlo in biblioteca; è un panorama rapido e sufficientemente esauriente. Quel che ci vuole in questo tempo di rapide consultazioni e di ansiosi aggiornamenti.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Guido Valcarengi
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Agosto 1963

TEORIA

ER. 2677 ANTONELLINI V. *Solfeggi parlati a 2 voci* 1.800

PIANOFORTE

ER. 2680 BEETHOVEN *Composizioni facili (Al. Longo) (ex 112041)* 800

3 PIANOFORTI

130516 BETTINELLI *Concerto per 2 pianoforti e orchestra da camera*
Riduzione per 3 pianoforti dell'Autore 3.000

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

BANFIELD	<i>Colloquio col tango. Opera completa (in brochure)</i>	3.500
CHAILLY	<i>Era proibito. Opera completa (in brochure)</i>	7.000
DUNI	<i>L'Isola dei pazzi. Opera completa (in brochure)</i> Elaborazione di G. Turchi	7.000
VOGEL	<i>Thyl Claes. Opera completa (in brochure)</i> Parte I e II (testo fr.-ted.)	15.000

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città
Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO
108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60
CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da Via Paolo da Cannobio, 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2
FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

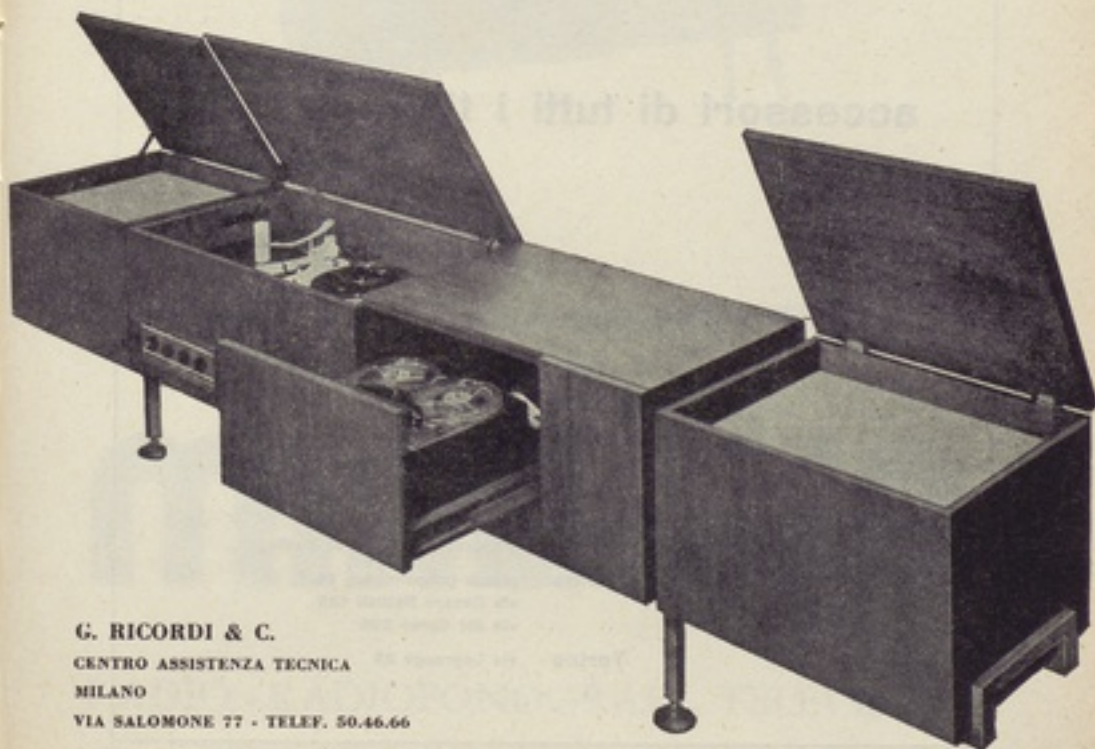
Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

*un angolo per la musica
nella vostra casa*

Impianto HI-FI stereo
da 2x10 w. Monomobile moderno
con orientamento del suono
dalle casse acustiche
tramite pannelli di legno

Ricordi

è a vostra disposizione
per preventivi, consigli e informazioni



G. RICORDI & C.
CENTRO ASSISTENZA TECNICA
MILANO
VIA SALOMONE 77 - TELEF. 50.46.66

il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

10 negozi:

Bari	via Sparano 18
Genova	via Fieschi 20 r
Milano	via Berchet 2 via Montenapoleone 2
Napoli	Galleria Umberto I° 88
Palermo	via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia)
Roma	piazza Indipendenza 24 via Cesare Battisti 120 via del Corso 506
Torino	via Lagrange 25

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

GIUSEPPE PUGLIESE *Perché il Verdi minore* - PIERO RATTALINO
Il disco come mezzo di diffusione della musica contemporanea -
G. L. DARDO *Spunti e appunti: Domenico Dragonetti e Beethoven*
La presentazione dell'Enciclopedia della Musica a Milano e a Roma
- L'autunno musicale - Notizie in breve - Necrologi - Concorsi -
Edizioni musicali - Dischi

Ricordi

Nuova serie

Anno VI - n. 6 - novembre - dicembre 1963

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.32.42 (4 linee) - 86.68.36 (3 linee) - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.32.42 (4 linee) - 87.13.13
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5

SUCCURSALI IN ITALIA

GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31
NAPOLI Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO Via Rosolino Pilo, 2 - Tel. 21.41.65
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

BARI Via Sparano, 18 - Tel. 18.023
GENOVA Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.33
MILANO Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
Galleria Umberto I, 88 - Tel. 39.34.36
NAPOLI Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81
PALERMO Piazza Indipendenza, 24 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88
ROMA Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
Via del Corso, 506 - Tel. 67.13.10 - 68.92.71
TORINO Via Lagrange, 35 - Tel. 40.156 - 51.08.30

SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1558
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CANADA Praga. DILLA: Vysehradská, 28 - Nové Město
CECOSLOVACCHIA Santiago. Ernia di Monte: 580 Ismael Valdés Vergara
CILE Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
COLOMBIA Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
CUBA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
DANIMARCA Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EGITTO Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
EQUATORE Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FINLANDIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
FRANCIA Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G. m. b. H.: Kurfürstendamm 103
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & Co.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA Atene. S.O.P.E.: 7 Rue Botassi
ITALIA Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Istcultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Arti Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ricordi & Finzi S.A.: Via Salomone, 77
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersson & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Dr. Constantino Varela Cid: Rua Antonio M. Cardoso, 12 - 2º - C
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 26
STATI UNITI Nuova York. Franco Colombo Inc.: West 61st Street, 16
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 108 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Díaz 31 (Edizioni)
Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno VI - n. 6 - novembre - dicembre 1963

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C postale 3/2069 - G. Ricordi & C. - indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3º.
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet 2, tel. 89 82 42.

Sommario:

- 242 *Saluto*
- 243 *Perché il Verdi minore* di Giuseppe Pugliese
- 253 *Il disco come mezzo di diffusione della musica contemporanea* di Piero Rattalino
- 258 *Spunti e appunti: Domenico Dragonetti e Beethoven* (G.L. Dardo)
- 260 *La presentazione dell'Enciclopedia della Musica a Milano e a Roma*
- 262 *L'autunno musicale: L'ultimo selvaggio* di G. C. Menotti a Parigi - La XVIII Sagra Umbra - Il XIV Concorso Viotti - Il Concorso Paganini - Gli « Incontri con la musica » - Il Concorso pianistico di Treviso
- 278 *Notizie in breve - Necrologi - Concorsi*
- 282 *Edizioni musicali: Composizioni strumentali* di Bettinelli, Jachino, Porrino
- 285 *Dischi: Musiche di Trabaci, Anerio, Boccherini.*

Saluto

Con questo numero il nostro redattore Riccardo Allorto, che assume la direzione di una rassegna di didattica musicale di nuova fondazione, cessa la lunga e fattiva collaborazione al nostro periodico, che data dal lontano 1955, attraverso « Ricordiana » e « Musica d'Oggi ». Certi che la Sua collaborazione, anche all'esterno, non vorrà mai mancare alla rivista che egli ha contribuito ad affermare nella attuale veste, ne salutiamo con rammarico il distacco, augurando il miglior successo al nuovo organo di stampa che nasce per sua iniziativa.

Gli subentra Claudio Sartori e siamo lieti di annunciare con l'occasione che « Musica d'Oggi » per l'avvenire tenderà a un programma informativo di avvenimenti e problemi di attualità quanto più vasto e capillare possibile, facendo assegnamento sulla collaborazione non solamente dei critici, dei musicologi e dei musicisti, ma anche degli stessi lettori, la cui partecipazione alla discussione sarà sempre gradita e potrà anche riuscire determinante.

Perchè il Verdi minore

L'anno delle celebrazioni verdiane, appena concluso, è stato caratterizzato da un certo numero di rappresentazioni o di esecuzioni, di alcune di quelle opere definite dalla maggioranza della critica contemporanea, sotto il profilo estetico, opere minori. E, spesso, in realtà lo sono.

Le altre poche marginali manifestazioni, artistiche e culturali, hanno avuto ben poco peso. Anzi, possiamo affermare che, senza la rappresentazione o la esecuzione di queste opere minori, e l'occasione offerta, in tal modo, alla appassionata, intelligente solerzia di Mario Medici, direttore dell'Istituto di Studi Verdiani, di pubblicare due *Quaderni*, dedicati a due aspetti sconosciuti del teatro di Verdi¹, il centocinquantesimo anniversario della nascita del Maestro sarebbe passato del tutto inosservato.

Ribadita, con questa premessa, l'importanza — chi vuole continui pure a definirla cronachistica, contingente; è, però, valutazione molto soggettiva, diciamo pure arbitraria — di queste rappresentazioni od esecuzioni, e ci ripromettiamo di chiarirne e documentarne la necessità storica ed estetica, aggiungiamo subito che non rientra nei nostri propositi una difesa indiscriminata, ad oltranza, di tutto il teatro di Verdi, e quindi anche di tutte le opere minori, o considerate minori. Almeno, non sul piano estetico, cioè del giudizio di valore.

Personalmente, non possiamo correre di questi rischi. L'estetica crociana — tuttora la più efficace, moderna, attuale estetica — a chi la conosca davvero, la sappia bene intendere, ed applicare, con il suo severo storicismo, la rigorosa metodologia, soprattutto con la rigida opposizione di poesia e non poesia, prima, di distinzione fra poesia e letteratura, dopo; forma sempre la guida più illuminata per qualsiasi itinerario storiografico ed estetico, la difesa più sicura dai dannosi, ciechi empirismi.

Inoltre, ma dovremmo dire soprattutto, conosciamo davvero il teatro di Verdi (non è un merito, almeno non soltanto un merito, ma anche un privilegio che ci è stato offerto e di cui abbiamo goduto); ci troviamo nella felice condizione di conoscere integralmente il teatro di Verdi. Non soltanto per averne studiato tutti gli aspetti —

¹ Giuseppe Vecchi e Mario Medici, *Il Corsaro* - Giuseppe Pugliese, *Gerusalemme*. È uscito, inoltre, in ottobre, il numero 4 del *Bollettino*, primo dei tre fascicoli che saranno dedicati interamente alla *Forza del destino*.

letterari, storici, stilistici, drammatici, musicali — ma per averne seguite tutte le vive realizzazioni effettuate in questo felice dopo guerra verdiano.

Questa non è una condizione esclusiva. Tralasciando l'accertamento, d'altronde impossibile, di quanto ciascuno di noi ha dedicato allo studio effettivo del teatro di Verdi, rimane la possibilità, offerta a tutti come a noi, della conoscenza, certo fondamentalmente complementare, dal vivo, diretta, dell'opera alla sua rappresentazione.

Sotto questo aspetto, possiamo dire che la nostra critica verdiana oggi è, almeno può essere, dovrebbe essere, aggiornata. Oggi, ma non ieri, o l'altro ieri. Qui sta il punto. Mentre il *corpus* essenziale della bibliografia critica moderna sul teatro di Verdi, è, invece, proprio di ieri o dell'altro ieri.

Per cauto, misurato, sereno che voglia e debba essere il nostro giudizio a questo proposito, una constatazione bruciante si impone: il *corpus* di quella bibliografia critica nasce da una conoscenza parziale, frammentaria, frettolosa, del teatro di Verdi.

Qui si deve cercare l'origine delle valutazioni errate, delle leggerezze interpretative, dei giudizi sbagliati, delle gravi storture, storiche ed estetiche, delle incredibili lacune, disseminati in tante opere, monografie, studi e saggi, sul teatro di Verdi. Qui si deve ricercare la causa della mancanza, a tutt'oggi, di una vera, compiuta, approfondita monografia critica, condotta con estremo rigore filologico, storico, e una sensibilità estetica, attuale, moderna, ma sempre classica, su tutto il teatro di Verdi: dall'*Oberto conte di San Bonifacio* al *Falstaff*. Questa conoscenza parziale, frammentaria, ci ha reso poi, incomprendibile, addirittura ermetico, l'atteggiamento della critica italiana (la sprezzante violenza con la quale gran parte di essa si è dichiarata contraria alla ripresa delle opere minori, affermandone la assoluta superfluità) verso operazioni culturali di questa natura, quando era legittimo attendersi, indipendentemente dalla valutazione estetica, almeno l'unanime riconoscimento della utilità informativa.

Invece (trascuriamo pure, qui, i gravissimi casi di malcostume, di disonestà professionale, simili a quello offertoci da un pubblicista italiano che, senza conoscere l'opera e senza averla ascoltata, ebbe a liquidare brutalmente *Il Corsaro*) molti critici, compreso qualche autorevole verdiano, non solo fecero pollice verso a tutte le opere minori rappresentate od eseguite, ma affermarono, la dannosa inutilità di queste riprese, di questi *funerei disseppellimenti*.

La risposta a questo atteggiamento, deve essere articolata in diversi momenti.

Sul reale rapporto fra la nostra critica e la conoscenza del teatro di Verdi, abbiamo espresso prima il nostro giudizio. Si tratta di un preliminare rapporto di conoscenza che la condiziona tutta. Non ci interessano le questioni di metodo, nè le singole posizioni estetiche. Non è colpa di nessuno se l'estetica crociana è penetrata così lentamente, così tardi, e così poco, nella metodologia della critica musi-

cale. E nessuno ha colpa se la critica musicale, almeno italiana, non ha avuto, come la letteratura, grandi artisti che furono anche grandi critici, e una figura gigantesca quale il De Sanctis.

Ci interessa, ripetiamo, il grado di « effettuale » (per dirla con un termine caro al critico irpinese) conoscenza. Che essa sia stata sempre parziale, frammentaria, che le sia mancata sempre una visione completa, unitaria, lo provano, oltre a quanto esporremo più avanti, quale prova alla « rovescia », gli ottimi, preziosi, talora decisivi contributi e risultati conseguiti dalla critica verdiana, nelle indagini parziali, con le opere realmente, profondamente conosciute, e con le quali aveva una antica familiarità, mentre un discorso totale, compiuto, ha fallito, sinora, sempre lo scopo.

Calcolando le date di rappresentazione, sappiamo che Verdi, in cinquantaquattro anni di ininterrotta attività² ci ha lasciati ventisei melodrammi. Orbene possiamo dire che, sino al termine della seconda guerra mondiale non più della metà erano realmente conosciuti, un numero ben minore, popolare.

Pure, sulla conoscenza di questa metà del teatro di Verdi, non si è esitato a costruire un intero edificio storico e critico; non si è esitato ad imporre severe esclusioni, a pronunciare condanne di morte, senza possibilità di appello. Chi poteva giurare, di noi, sulla saggezza di queste decisioni, sulla bontà di questi giudizi? In base a quali testimonianze, a quali documentazioni, dovevamo accettare per valida questa mutila storia del teatro di Verdi? Infatti, i nostri dubbi, le nostre perplessità, dovevano risultare giustificati, e presto avremmo constatato che valida quella storia non era: non sul piano storico, perchè necessariamente incompleta. (Le frequenti, gravi lacune relative, in misura diversa, allungavano le loro fitte ombre anche sulle opere più conosciute. Ed è più che naturale per chi crede all'unità dell'arte, dell'artista). Non sul piano estetico, perchè alcune di quelle opere, ricondotte alla luce, dimostrarono di non meritare, in tutto o in parte, la severa condanna inflitta.

Dobbiamo alla vera rinascenza verdiana, realizzata nei venti anni circa che vanno dalla fine della seconda guerra mondiale ad oggi, la possibilità di una seria, unitaria, approfondita indagine del teatro di Verdi; l'avvio di un discorso, non più parziale frutto della immaginazione o di polverose testimonianze ereditate, ma di una conoscenza reale di opere, mai lette ed ascoltate, e di una preziosa serie di rinnovati, frequenti incontri con le altre opere rimaste prigioniere di lontanissimi, nebbiosi incontri.

Vediamo le prime (le citiamo in ordine cronologico di composizione. La data riguarda la prima ripresa di ciascuna):

² Fra l'*Aida* (1871) e l'*Otello* (1887), Verdi compone il *Requiem* (1873), e provvede a due nuove, impegnative stesure, di una importanza determinante, ai fini della maturazione del suo linguaggio e della sua concezione drammatica: *Simon Boccanegra* (1881) e *Don Carlo* (1884). Tralasciamo le composizioni minori.

Oberto conte di San Bonifacio, 1951, Milano, Teatro alla Scala;

Un Giorno di regno, 1963, Parma, Teatro Regio;

Gerusalemme, 1963, Venezia, Teatro La Fenice;

I due Foscari, 1957, Venezia, Teatro La Fenice;

Giovanna d'Arco, 1951, Napoli, Teatro San Carlo;

Attila, 1951, Venezia, Teatro La Fenice (esecuzione in forma di oratorio); 1963, Firenze, Teatro Comunale (esecuzione scenica);

I Masnadieri, 1963, Firenze, Teatro Comunale;

Il Corsaro, 1963, Venezia, Cortile di Palazzo Ducale (esecuzione in forma di oratorio);

La Battaglia di Legnano, 1951, Parma, Teatro Regio;

Aroldo (rifacimento dello *Stiffelio*), 1953, Firenze, Teatro Comunale.

Queste dieci opere formano il blocco compatto di opere di Verdi sconosciute, almeno alla vita del palcoscenico, prima delle riprese citate. L'elenco, tuttavia, non finisce qui. Quanti sono gli studiosi verdiani — alcuni, certo, vi sono — che potevano vantare, sino a vent'anni fa, una conoscenza vera, una lunga consuetudine, con opere quali *Macbeth*, *I Vespri siciliani*, *Simon Boccanegra*? E il problema dei grandi rifacimenti (*Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*) chi l'ha mai affrontato sul serio, in profondità, unitariamente? E quello dei rifacimenti minori, ma di straordinario, particolare interesse, perchè qui si trovano gli unici due esempi di un libretto diverso adattato alla stessa musica, anche se ampiamente rimaneggiata: *I Lombardi alla prima crociata*, *Jerusalem-Gerusalemme*¹, *Stiffelio-Aroldo*?

Come si vede, non abbiamo neppure sfiorato, qui, il problema complesso, fondamentale delle revisioni, delle rivalutazioni critiche, non importa in quale direzione, quale conseguenza logica, prima, degli incontri più frequenti, e quindi dei naturali approfondimenti, con le opere già note; poi degli incontri con le opere del tutto ignote, da cui solo poteva nascere una conoscenza unitaria, completa, ben diversa perciò di quella parziale, frammentaria, di trenta e di venti anni or sono.

Oggi, in sostanza, e mettendo in disparte, ma solo per il momento, le prime edizioni delle opere poi rivedute, sulla stessa trama drammatica, librettistica, anche se corretta, alla conoscenza totale del teatro di Verdi, sul palcoscenico, mancano *l'Alzira* e lo *Stiffelio*. Auguriamoci che qualche teatro le metta quanto prima in scena.

Perchè questa insistenza sul Verdi minore? Abbiamo già escluso il pericolo di un generico, settario, o addirittura parossistico entu-

siasmo. Non occorre che accenniamo neppure all'altro pericolo dell'entusiasmo dei neoverdiani, e di taluni giovanili furori, perchè Verdi è autore che amiamo e studiamo dalla nostra prima giovinezza, e perchè alcune generazioni ci dividono cronologicamente dai giovani verdiani di oggi. Esistono, rimangono, invece, e validissime, le ragioni storiche, e le molteplici conseguenze estetiche.

Per tutti gli scrittori, romanzieri, drammaturghi, poeti, e non solo per i grandi del passato, o del presente, ammesso che ve ne siano, ma anche per i meno grandi, e talvolta i minori, di ieri e di oggi, uno o più editori, hanno provveduto, o vanno provvedendo, all'*opera omnia*. Non è solo un riconoscimento del valore, della grandezza di un autore, ma anche, una necessità storica, critica, estetica. Nessuno avrebbe potuto fare la storia vera della nascita dei *Canti* di Leopardi, nei quali è la sintesi, perchè fiore e culmine della sua poesia, di tutta la sua storia poetica, quindi storia di linguaggio, di stile, di cultura, di maturazione artistica, senza conoscere, intanto, le altre sue poesie, e poi le *Operette morali*, lo *Zibaldone*, l'*Epistolario*, le traduzioni, gli scritti critici ed eruditi.

Chi oserebbe affrontare la ricostruzione della storia interna dei *Promessi Sposi* di Manzoni, senza conoscere *Fermo e Lucia*, la prima versione dei *Promessi Sposi*, e *La storia della colonna infame*?

Infine, c'è un lettore colto, sensibile, disposto a considerare esaurita la sua conoscenza di Leopardi con i grandi e piccoli *Idilli*, e ad ignorare, respingere, la poesia, pure alta, che esiste in tutte le opere prima citate? E chi vorrebbe trascurare il Manzoni dell'*Adelchi* (basterebbe quel culmine di tutta la lirica italiana dell'Ottocento ch'è *La morte di Ermengarda*) e di molte poesie?

Infatti, nessun serio studioso, nessun semplice lettore, pensa a decisioni così assurde. E, quando si tratta di letteratura, anche molti critici musicali, sono disposti ad addentrarsi in letture minori o minime di grandi scrittori mentre continuano a manifestare una incurabile, cronica allergia, per l'ascolto di opere minori o minime di grandi musicisti.

Torniamo al nostro tema. Perchè non si deve fare, non si deve conoscere l'*omnia* di un musicista che tutti, almeno oggi, sono d'accordo nel considerare uno dei più grandi musicisti di teatro di ogni tempo? L'obiezione è troppo facile per non prevenirla. L'equivalente dell'*opera omnia* di uno scrittore è, per un musicista, l'edizione a stampa delle partiture, degli spartiti, dei libretti (per giungere poi, almeno si dovrebbe, agli abbozzi, alle prime, seconde e, quando esistono, successive versioni, alle varianti). Di Verdi non abbiamo l'*omnia*. Ricordi s'è impegnato a darcela. Ma la musica, a differenza della letteratura (e senza tener conto dell'enorme divario fra analfabetismo musicale e analfabetismo letterario) ha di mezzo l'esecuzione, la forma pratica nella quale solo vive interamente la sua vita.

E allora, se è vero, come tutti crediamo, che Verdi è uno dei più grandi melodrammaturghi della storia della musica, perchè non

¹ Vedi ora *Quaderno n. 2* dell'Istituto di Studi Verdiani, già citato.

dovremmo conoscere, oltre s'intende il *Requiem*, tutti i ventisei melodrammi, nei quali, in sostanza, si dispiega ed esaurisce il suo fare creativo? E, quindi quei melodrammi, che hanno contribuito in modo determinante a costruire la strada, a spianare il cammino che conduce ai capolavori, e ne hanno condizionato, determinato la nascita? Quei melodrammi — li abbiamo ricordati tutti — che formano gli elementi essenziali, i punti obbligati, la fertilissima *humus* creativa, della storia del musicista, della formazione, dello svolgimento, della maturazione, in quell'unitario divenire che accompagna sempre il vero artista?

Uno dei nodi della critica verdiana, non certo il solo, riguarda come tutti sappiamo, proprio il Verdi minore, cioè quel Verdi che viene localizzato all'incirca nei sette anni che separano — o uniscono? — l'*Ernani* (1844) dal *Rigoletto* (1851). I tentativi, recenti, di ampliare, forzandolo, questo periodo, non sembrano destinati al successo. Sette anni che formano, secondo la terminologia più suggestiva, romantica, il periodo oscuro, il periodo lugubre, gli anni di galera, l'area depressa. E, fra l'altro, almeno per noi, soprattutto, il periodo che ha causato i maggiori guasti, i maggiori errori nella critica musicale: specifici e generali.

L'impostazione storica ed estetica del teatro di Verdi, dal debutto al *Rigoletto*, compresi quindi quei sette anni, fu per decenni, lo sappiamo, all'incirca la seguente. Dopo il promettente debutto (*Oberto conte di San Bonifacio*) e la fragorosa caduta (*Un giorno di regno*) — caduta che Verdi, incline per natura al rancore e al perenne ricordo dei torti, presunti o veri, subiti, non perdonò mai; ma la storia dell'uomo Verdi, è tutta da scrivere — Verdi compone, con *Nabucodonosor*, il capolavoro giovanile. Si libera, ma questo non tutti lo hanno capito e detto, mediante la ripetizione dello schema, con *I Lombardi alla prima Crociata*, di una concezione corale, epica, diciamo pure spontiniana e rossiniana del melodramma, ed entra, con l'*Ernani*, nel vivo d'una originale concezione melodrammatica — meglio si sarebbe fatto a dire drammatica, se pure rozzamente drammatica, senza implicare maturazioni musicali — sua, verdiana.

Dopo l'*Ernani*, la concezione operistica di Verdi scade a livelli inattesi, mentre l'ispirazione, cioè la fantasia, sembra crollare. Nove le opere composte in meno di sei anni, oltre un rifacimento: *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *Il Corsaro*, *La Battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*.

Le tenebre più fitte sembrano scendere su questo periodo. Poi, improvvisamente, una gran luce con il *Rigoletto*, il primo capolavoro della maturità, per molti studiosi, il primo capolavoro senz'altro.

Quell'avverbio — improvvisamente — avrebbe dovuto far riflettere, avrebbe dovuto dar da pensare, e così avvenne, benchè molto tardi, i sostenitori di questa empirica tesi. Di improvviso, nella vita dello spirito, e quindi nella storia dell'arte, non accade mai nulla. Ogni

opera ha una sua storia. Quella di *Rigoletto* è lunga, tormentata, affascinante.

Nacque da questo primo dubbio, il desiderio di conoscere davvero il Verdi di quegli anni, la necessità di risalire sino al debutto per una indagine approfondita. Era il modo giusto, l'unico, per entrare in possesso di tutti gli elementi necessari a ricostruire la vera storia del vero Verdi; di accertare sino a che punto, in quale misura — sulla loro esistenza non potevano esservi dubbi — fra quelle fitte tenebre, nel denunciato decadimento, esistevano tracce del cammino che Verdi aveva pur dovuto compiere per andare dall'*Ernani* al *Rigoletto*.

Cominciammo con una scoperta, *Macbeth*. E, come tutti sanno, il primo Verdi shakespeariano; un'opera giovanile, composta nel 1847, anche se oggi rappresentata sempre nella versione del '65, ma che sin dalla prima stesura contiene la scena del sonnambulismo, la più drammaticamente intensa forse di tutta l'opera. Un'opera giudicata e sepolta, anche in appello, ma non da tutti i critici, come un errore giovanile, e che oggi siamo in molti a considerare un capolavoro dell'operismo verdiano, d'una potenza drammatica shakespeariana superiore, talvolta, a quella di *Otello*.

D'accordo. Queste sono affermazioni, non dimostrazioni. Nessuno può pretendere tuttavia qui un'ampia dimostrazione e documentazione — sin dove ciò è possibile — dei nostri giudizi estetici. Pure nessuno può negare che il brutto, il *non poetico* di *Otello*, è un brutto, un *non poetico*, colto, accademico e, quello che è più grave, d'una banalità sconcertante; il brutto di *Macbeth* rasenta l'orrido, eppure non è più brutto, nessuno potrebbe definirlo brutto, tanto allucinante, raccapricciante, d'una potenza espressiva inimmaginabile diviene sotto il profilo drammatico (bastino, per tutti, due esempi: la marcia che accompagna l'arrivo di Re Duncano: stravinskiana un secolo prima, e il brindisi di Lady Macbeth).

Procediamo con ordine. In *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Stiffelio*, Verdi conduce avanti esperienze, formali e stilistiche, indispensabili per le opere future, e giunge ad intuizioni, a precorriti d'una impressionante lungimiranza. Pochi artisti, più di Verdi, hanno fatto della loro opera — ci riferiamo ai ventisei melodrammi — una lunga trama, intessuta con lo stesso unico filo; in pochi artisti, come in Verdi, il passato è legato al futuro e il futuro al passato. Per limitarci alle opere citate, si pensi alla forza melodrammatica del protagonista di *Attila*, alla vocalità del protagonista di *Stiffelio*.

La figura del Doge nei *Due Foscari*, prelude ai grandi personaggi tragici, da *Rigoletto* a Filippo II. Una esperienza importante Verdi l'aveva compiuta addirittura con la terza opera, *Nabucodonosor*. Ma l'accento, la « parlata », nei *Due Foscari*, sono schiettamente verdiani. *La Battaglia di Legnano*, a parte ciò che se ne pensi sul piano estetico (contiene alcune belle pagine, ma è gonfia di retorica), è la necessaria conclusione, il congedo, per esaurimento, degli spiriti risorgimentali, patriottici. La nostalgia della patria lontana, taluni

fremiti foscoliani, assumeranno, d'ora in avanti, ben altri toni, e giungeranno alle poeticissime rievocazioni di *Aida*.

Quanto alla *Luisa Miller*, a parte la grandezza schietta, forte, di tanti episodi, lo straordinario interesse storico (basterebbe il ritorno di certo raccapricciante romanticismo letterario che troviamo nel libretto), la collocano in una posizione particolare, ancora tutta da studiare. Con la protagonista e Rodolfo, Verdi esaurisce talune esperienze vocali — di struttura, di stile, di tessitura, aspetti che implicano la intera morfologia vocale — dalle quali si allontana definitivamente per una semplificazione sostanziale del suo linguaggio.

Ma chi ha pensato, sinora, a ricostruire la vera storia della vocalità verdiana? Dal soprano drammatico di agilità (da Abigaille a Luisa) quasi schiacciato sotto il peso di arditezze selvagge, di barocchismi accademici, al tenore lirico-drammatico, dalla tessitura limitata, ma dalla forte declamazione e dagli amplissimi ariosi (da Ernani a Carlo Moor dei *Masnadieri*, ma più a Corrado del *Corsaro*). Alcuni precisi accenni riscontrabili nella tessitura tenorile di Carlo Moor, fanno prevedere le successive esperienze che Verdi, infatti, compie subito, con Rodolfo, implicando stilemi che si potevano ritenere abbandonati e dimenticati. Inizia con *Stiffelio* un approfondito ripensamento.

Semplici accenni ad un problema di importanza decisiva per lo stile, il linguaggio di Verdi, e che attende di essere affrontato e risolto da una compiuta analisi.

Risaliamo sino al debutto, sempre per quanto attiene ai problemi musicali. D'accordo, l'*Oberto conte di San Bonifacio* è proprio il meditatissimo debutto di un musicista destinato ad un grande avvenire, mentre *Nabucodonosor* è il capolavoro giovanile. E sta bene. Ma Verdi è molto più verdiano, nella accademica mediocrità grigia della prima che non nella geniale, rossiniana ricchezza della seconda. E non per questo rinuncia, anche nel *Nabucodonosor* ad acquisire esperienze originali per il suo linguaggio. Non vi rinuncia neppure nella fragile, farraginoso opera comica, la seconda delle ventisei che avrebbe scritto, *Un giorno di regno*.

Ma il discorso del verdismo (brutta parola, lo sappiamo, ma efficace nel caso in questione) della prima opera, è discorso da riprendere. Mentre tutto da impostare è quello sui libretti di Verdi, sulla tematica letteraria, sullo stile, sulla « costante » espressiva dei libretti di Verdi. *Oberto conte di San Bonifacio* è un libretto verdiano per talune semplici, anzi semplicistiche situazioni. Volendo, si potrebbe sottolineare anche l'augurale nome della protagonista, Leonora (la prima delle tre Leonore di Verdi). Scialbo, davvero insignificante — ripetiamo che sono tutti riferimenti a precisi fatti letterari in senso tutto verdiano — il libretto di *Un giorno di regno*.

Il libretto di *Nabucodonosor* è un libretto di eccellente fattura, ma neppure questo verdiano, nel senso da noi inteso; neppure in esso troviamo traccia del romanticismo letterario che avrebbe formato il

clima costante, con tutte le variazioni che si vuole, del teatro del Maestro. La nascita di questo romanticismo noi la abbiamo trovata nei *Lombardi alla prima Crociata*, e precisamente nel testo affidato al coro di sicari al primo atto.

Non è il solo esempio di questo romanticismo letterario, tutt'altro. A non considerare, ed invece vanno considerate, le situazioni sceniche (sicari, canto religioso di suore, un innamorato protagonista che vuol rapire la donna del suo cuore, e per questo, è disposto a tutto: ci sono già tutti gli elementi per una scena del *Trovatore*) che abbiamo documentate e analizzate nel nostro citato studio.

Non sono solo questi i problemi che attendono di essere puntualizzati, chiariti e risolti, della librettistica di Verdi. Ancora si attende che venga fatta giustizia di tante generiche condanne e convenzionali esaltazioni. E si spieghi, e si dica, per fare un solo esempio, perchè il libretto dei *Masnadieri* del coltissimo Andrea Maffei, sia uno dei più incanagliati libretti di Verdi, e perchè nel libretto del *Corsaro* dell'ignorantissimo Francesco Maria Piave, si trovino versi, d'una bellezza foscoliana, come questi: « *Al mio stanco cadavere un istante / Di riposo s'accordi; E faccia il sonno l'ore / Men lente all'uom che muore!* ».

Un altro problema. Sino all'*Ernani*, la librettistica di Verdi conosce due nomi, molto diversi per carattere e valore, ma egualmente importanti: Tommaso Grossi e Victor Hugo. Negli anni seguenti, però, la fila degli illustri ispiratori dei libretti di Verdi si allunga. Ai primi due vengono ad aggiungersi Byron, Schiller, Voltaire, Shakespeare. Alcuni studiosi hanno sottolineato il contrasto fra le maggiori esigenze culturali, letterarie di Verdi (anche questo è vero sino ad un certo punto, e in un certo modo, perchè quelle esigenze Verdi schiacciava sotto il peso del suo cattivo gusto letterario, e ogni diversità di stile e di valori, riduceva al comun denominatore delle formule dei librettisti e sue) e il contemporaneo scadimento dei valori melodrammatici, senza trovare una spiegazione soddisfacente. Nè avrebbero potuto. Perchè, per questo periodo, si deve parlare semmai di uno scadimento, puro e semplice, dei valori musicali, e non dell'abbandono di una rigorosa, costante ricerca di valori drammatici.

Torniamo alla musica. Quanti sono i problemi ancora da affrontare per una storia vera, completa del teatro di Verdi? Quanti i quesiti da risolvere? Tanti, certo molti di più di quanto non si creda, o si finga di credere.

Ancora si deve essere spiegata l'origine delle accademiche cure, della sapienza studiosa che, dopo essere apparse in alcuni episodi delle prime opere (vedi l'*Oberto* e la *Gerusalemme*) riaffiorano, in modo quasi perentorio, nel *Corsaro*, un'opera densa di strane bellezze misteriose, poco o punto verdiane (ricordiamo, almeno, la scena della prigionia, secondo quadro del terzo atto). Ed è un'opera che segue di un anno circa, una delle più selvagge esplosioni, delle più cupe, disperate affermazioni romantiche di Verdi, *I Masnadieri*. Qui la

schematicità, quasi meccanica, di alcune strutture, la secchezza di taluni procedimenti formali, sono portate da Verdi alle conseguenze estreme. E pure, ad onta di ciò, si assiste a straordinarie trasformazioni. Verdi, nei *Masnadieri*, parte dalla vuota formula cabalettistica e approda alla drammatica prosa musicale, attraverso un viaggio, sotto il profilo storico, di una importanza non certo trascurabile per lo svolgimento del suo operismo. Infine, ciò che nei *Masnadieri* vi è di ferrigno, di aspro, di tenebroso, cupo, notturno, ma quasi sempre allo stato greggio, non liberato nelle melodie « verticali », simili ai solitari aquiloni di Savinio, Verdi saprà riproporcelo con *Il Trovatore*. Citazione non occasionale perchè nei *Masnadieri* Verdi prepara il materiale con il quale metterà il suggello definitivo ad un periodo iniziato con il lontano *Ernani*.

Come si vede, i temi da svolgere del teatro di Verdi, musicali e non, sono folla, fanno ressa. E le indicazioni, anche sommarie, sono tutt'altro che finite. L'esotismo, molto limitato, che si incontra in Verdi, non è solo quello schermato, sottile, poeticissimo di *Aida* (si può, dunque, definirlo ancora esotismo, quando è pura fantasia?); c'è anche quello saraceno dei *Vespri siciliani*, di *Don Carlo*, e quello grossolanamente spagnolo, appena accennato, della *Forza del destino*.

Infine, alla luce di una conoscenza totale, di uno studio accurato, del teatro di Verdi, anche temi antichi, o già sviluppati, con risultati soddisfacenti, anche se parziali, diventano, possono diventare nuovi. Fra questi, la concezione drammatica di Verdi: come ne vediamo oggi la nascita, il divenire, da una posizione che ci consente di contemplare tutta l'opera di Verdi. Alla morfologia vocale di Verdi abbiamo accennato. È una storia tutta da scrivere. Altri grandi temi — dal patriottismo all'amore femminile, dagli affetti familiari alla società ed i costumi — lungamente svolti e, spesso, con conclusioni eccellenti, riceveranno, necessariamente da questa conoscenza totale, soprattutto da uno studio preciso, analitico, dei ventisei melodrammi, nuova e forse diversa luce.

Le opere bifronti di Verdi (definiamo così quelle opere, *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, che sono state sottoposte ad importanti rifacimenti a distanza di molti anni dalla prima stesura), studiate con metodo razionale, analitico, attraverso, cioè, un minuzioso confronto delle due, o tre stesure, svolgeranno una parte molto importante nella storia, nel divenire del teatro di Verdi.

Una storia che non presenta strappi, bruschi passaggi, soluzione di continuità, ma risulta provvidenzialmente unitaria chiusa e sorretta da una logica, una coerenza, ferree. Come sempre in tutti i veri, i grandi artisti.

L'unità, la logica, la coerenza di questa storia, si possono ricostruire solo attraverso lo studio, la conoscenza di tutto il teatro di Verdi. Anche del Verdi minore.

GIUSEPPE PUGLIESE

Il disco come mezzo di diffusione della musica contemporanea

Nella nostra società il mezzo tradizionale, preferito, ortodosso di diffusione della musica — lasciando da parte la musica di teatro, che presenta problemi particolari sui quali non possiamo per ora soffermarci — è ancora il concerto. Il concerto, come lo intendiamo oggi, e cioè come manifestazione pubblica aperta a tutti, ha preso carattere di istituzione sociale nella seconda metà del '700, ed aveva allora il compito di presentare la nuova musica ad un pubblico di consumatori: se una composizione, o un autore in genere ottenevano successo, quella composizione o altre musiche di quell'autore venivano stampate, ed eseguite poi privatamente dai dilettanti. Naturalmente, le composizioni per orchestra erano pubblicate anche in varie riduzioni, da quella più ambiziosa per quintetto con pianoforte a quella più ordinaria per pianoforte solo o a quattro mani.

Nel '700, dunque, la diffusione della produzione musicale contemporanea avveniva principalmente seguendo questa trafila: esecuzione pubblica - successo - stampa - esecuzione privata. Tra la fine del secolo e i primi decenni dell'800, però, i programmi dei concerti si andarono lentamente modificando con l'inclusione sempre più frequente di musiche già ripetutamente eseguite, e con la conseguente, progressiva riduzione della parte riservata alle novità. Verso il 1830, la serie dei momenti successivi che segnavano il passaggio dell'opera dalla produzione al consumo si era già sovvertita: il compositore non era più in grado, come nel '700, di procurarsi con facilità l'esecuzione, ma doveva puntare prima di tutto sulla stampa. Già Beethoven si vide chiusa in faccia la porta dei normali concerti pubblici e — per questo verso essendo uomo all'antica — cercò di rimediare organizzando a sue spese alcuni concerti di composizioni sue; ma la diffusione della musica beethoveniana avvenne inizialmente attraverso esecuzioni private (in salotti) o semiprivati (in ridotti di teatri, gratuitamente, e alla domenica mattina). Chopin e Schumann erano famosi tra gli amatori di musica prima ancora che il grosso pubblico avesse ascoltato una loro pagina. Più tardi, Brahms divenne celebre con il primo *Sestetto* per archi, che destò entusiasmo tra i dilettanti tedeschi. Ed abbiamo visto i cataloghi di alcune fiorentissime Biblioteche Circolanti italiane che verso il 1870 offrivano agli associati, tra le altre, musiche recentissime di Brahms, Ciaikovski, Dvorak, cioè di autori non ancora entrati nei repertori ordinari dei concerti. Il compositore dell'800 incontrava dunque grandissime difficoltà nel far eseguire le sue musiche; ma poteva ancora contare su un vasto pubblico di dilettanti, sempre disposti a leggere, magari

alla meglio, quanto veniva stampato. Quando poi un autore era stato collaudato in esecuzioni private veniva preso in considerazione per i concerti pubblici, e quindi quella che prima avevamo chiamato la trafila di diffusione della musica, nell'800 era press'a poco questa: stampa - esecuzione privata - successo - esecuzione pubblica.

Oggi, il compositore non può più fare affidamento sui dilettanti, perchè pochissimi dilettanti han voglia o sono in grado di leggere le musiche nuove. Non solo: neppure i professionisti, nella maggioranza, desiderano leggere le novità. E quindi siamo ritornati al '700: esecuzione prima di tutto, e se c'è un buon successo, stampa. Ma la stampa serve a ben poco se non dà inizio alle private letture o a nuove esecuzioni pubbliche; ben inteso, nuove e ripetute esecuzioni nella stessa città, rivolte agli stessi ascoltatori, tendenti a promuovere una vera conoscenza dell'opera. E di letture, come dicevamo, non è neppure il caso di parlare. E di nuove esecuzioni... tutti i compositori sanno che se la prima esecuzione è un'impresa difficile, la seconda e la terza son gesta sovrumane.

C'è però un'altra tappa della trafila che, in qualche rarissima occasione, costituisce la stazione terminale della composizione già eseguita, già approvata e già stampata: il disco. Ora, dei tre possibili mezzi attuali di diffusione — esecuzione, stampa, disco — qual'è il più efficace? Ci pare chiaro che sia, di gran lunga, il disco.

Se un giovane compositore riesce ad ottenere un'esecuzione nella città di X., nella città di X. ci saranno, mettiamo, dieci persone interessate alla sua composizione. Altre dieci ci saranno nella città di Y., e per peccare di ottimismo diremo che ce ne saranno mille in tutta Italia. Il disco è precisamente l'unico mezzo di diffusione che può raggiungere agevolmente quelle prime mille persone interessate, e che può — fatto importantissimo — consentire la seconda e la ennesima audizione. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza del riascoltare. Come accennavamo prima, la penetrazione spirituale, la comprensione di una composizione — vecchia o nuova che fosse — veniva fatta un tempo mediante la lettura al pianoforte, attenta e ripetuta, tra piccoli gruppi di persone. Questo tipo di lettura critica non si fa più ma, per quanto riguarda la musica del Sette-Ottocento, è già stato sostituito dall'audizione del disco: l'appassionato di musica non legge la *Quinta Sinfonia* in trascrizione pianistica, ma l'ascolta però decine di volte dal disco che s'è acquistato. Cioè, la lettura è sì sparita; il fine al quale la lettura tendeva, la comprensione vera dell'opera, è però rimasto intatto, sebbene venga raggiunto per altra via.

L'ascolto della musica contemporanea è invece casuale e sporadico, e questa è, secondo noi, la radice lontana del distacco tra musica e pubblico. Per colmare di nuovo il solco è necessario innanzitutto che il disco, anzichè giungere buon ultimo, in gran pompa, diventi il punto di partenza per la diffusione della musica nuova. Nessuna Casa discografica pubblicherebbe oggi di sua iniziativa dei dischi di musica nuova; ma nessun Ente concertistico implora il giovane compositore perchè scriva musica, nè lo remunera quando la scrive.

Ebbene, il giovane compositore, anzichè fare anticamera e mandar suppliche per strappare un'esecuzione che nella maggior parte dei casi sarà una cosetta abborracciata e un avvenimento di corto respiro, spenda, o ottenga da un mecenate — ce ne sono ancora — il necessario per pubblicare un disco: avrà la garanzia di un'esecuzione soddisfacente, controllata e se necessario corretta in sede di montaggio, avrà la possibilità di farsi ascoltare da chiunque, in qualunque parte del mondo, avrà qualcosa che resta e che, se non va oggi sul mercato, potrà andare tra dieci, tra cinquant'anni.

C'è, si capisce, una facile obiezione, che può far parere utopistico quanto andiamo dicendo, ed è il costo del disco. Ma il costo rappresenta una difficoltà contingente, superabile. La difficoltà sostanziale è stata rappresentata per molto tempo dalla limitata durata della facciata di disco a 78 giri, dalla fragilità e dalla rapida usura del materiale impiegato, dall'appiattimento della sonorità: tutte cose che con i dischi microsolco si verificano in misura infinitamente minore, e praticamente irrilevante. Per quanto riguarda il costo, faremo un caso concreto, prendendo come esempio il disco microsolco di 30 cm. Questo tipo di disco ha una durata sui 50 minuti, e costa in media 4000-5000 lire: è chiaro che se oggi un giovane compositore pubblica un disco di musiche sue trova ben poche persone disposte a spendere 5000 lire per ascoltarlo. Lo stesso tipo di disco, in America, costa in media 5-6 dollari (3100-3700 lire). Ma il costo della vita, in America, è press'a poco due volte più alto che in Italia, cosicchè il prezzo del disco, rapportato al costo della vita, rappresenterebbe un valore di circa 1500-1800 lire. Se il disco costasse 1800 lire — all'incirca il prezzo di un romanzo — il giovane compositore potrebbe già trovare un discreto mercato di acquirenti. E poi, noi abbiamo fatto il caso limite; all'altro estremo, il disco a 45 giri, di durata massima di 14 minuti, potrebbe aggirarsi sulle 500 lire: con 14 minuti c'è già spazio per un bel po' di musica nuova! Non sappiamo se il disco potrà scendere sulle cifre da noi indicate: forse no. Però, il prezzo attuale potrà diminuire (già oggi, in via eccezionale, vengono offerti dischi da 30 cm. a 2000 lire), mentre il reddito medio aumenterà. Per intanto, com'è facile notare, qualcosa di molto simile a quello che noi prevediamo per il futuro sta già avvenendo con la radio e con i nastri magnetici: la maggior parte delle esecuzioni di musica nuova sono radiofoniche o sovvenzionate dalla radio, e alcuni ascoltatori registrano su nastro quel che loro interessa.

Questo è un fatto che, secondo noi, rivela la tendenza del nostro tempo a cercare uno sbocco della vita musicale fuori dal concerto, ma che non può risolvere radicalmente il problema della diffusione della musica nella società moderna, sia per ragioni pratiche che per ragioni sostanziali. Per ragioni pratiche, perchè chi vuole registrare dalla radio è legato agli orari di programmazione, perchè il privato ascoltatore difficilmente riesce ad ottenere registrazioni non difettose, e perchè il mettere in funzione un nastro è un'operazione abbastanza macchinosa. Per ragioni sostanziali, perchè la radio è un Ente,

quindi un intermediario tra il compositore e il pubblico, e un intermediario che di necessità segue una sua politica culturale. Il disco è invece un aggeggio facilmente maneggiabile, l'industria del disco ha raggiunto un ottimo livello di efficienza tecnica, e il mercato del disco è un mercato aperto. Non solo, ma nella discografia che potremmo denominare ufficiale si sta lentamente producendo un mutamento di rapporti tra produzione e pubblico, causato dalla diffusione del disco microscolco. Da una parte, alcuni ascoltatori posseggono ormai discoteche fornite di tutti gli autori più importanti e si avviano ad acquistare dischi di compositori meno noti. Dall'altra parte, le Case discografiche possono mantenere in commercio incisioni di grandi interpreti, vecchie di dieci e più anni, e cominciano ad interessarsi, per ora, ai minori compositori del Settecento. La musica contemporanea non potrebbe tentare di cogliere il momento propizio per inserirsi in questa timida evoluzione del mercato discografico?

L'alternativa del disco è ancora e solo il concerto: è possibile che la musica contemporanea riconquisti il concerto come mezzo ordinario di diffusione? Non ci pare. Il concerto si è trasformato sempre più, per così dire, da mostra di novità a pinacoteca, e questo processo evolutivo ci sembra irreversibile. E' inutile protestare dicendo, per esempio, che ai concerti sinfonici si sente sempre la stessa musica. Noi ci siamo fatti un piccolo elenco, ed abbiamo trovato che il repertorio sinfonico, esclusa tutta la musica anteriore a Mozart, è formato da circa 400-450 composizioni, sulla cui validità estetica si possono avanzare ben poche riserve. Quattrocento composizioni significano più di cento programmi di concerto. E poiché nelle nostre città medie i concerti sinfonici non oltrepassano il numero di venti o venticinque all'anno, la rotazione dei pezzi avviene teoricamente ogni quattro o cinque anni. Un intervallo di cinque anni non è affatto troppo breve per riascoltare con immutato piacere una grande pagina, senza contare l'interesse per l'interpretazione, che non è per niente né marginale né puerile. A conclusioni analoghe si giunge facendo il conto dei repertori di musica da camera.

La musica contemporanea può e potrà benissimo filtrare nei concerti, se i concerti continueranno ad esistere (del che si potrebbe anche discutere); ma il concerto non assolve più, oggi, e non assolverà più in seguito la funzione di cernita, di scelta, di critica della produzione nuova. Si devono forse organizzare dei concerti dedicati alle novità? Ne vengono organizzati da almeno trent'anni, con i bei risultati che tutti sanno.

Quando si affronta il tema della scarsissima diffusione attuale della musica contemporanea, troppi musicisti ricascano sempre, lugubramente, nei vecchi luoghi comuni del pubblico che non vuol saperne di musiche nuove e degli interpreti che assecondano servilmente i gusti del pubblico. Tutto ciò contiene di sicuro qualche parte di verità, ma viene ripetuto da così tanto tempo... Non sarà ora di smettere le querele e di cercare un diverso modo di avvicinare il pubblico,

LE DERNIER SAUVAGE

di G. C. Menotti a Parigi



Giancarlo Menotti durante una prova all'Opéra-Comique

(Photo Pic - Paris)

LE DERNIER SAUVAGE

di G. C. Menotti
a Parigi



Due scene dell'opera



(Photo Pic - Paris)

rinunciando magari a sognare la maestosa apparizione in pedana, che se va bene viene poi sì e no negli anni bisestili? La musica contemporanea, secondo noi, ha nel disco, non nel concerto, il suo mezzo naturale, efficace, rapido di diffusione. E' necessario impadronirsene ed organizzarne la pubblicità e la vendita, e ciò non sarà sicuramente un affare semplice o commercialmente subito redditizio: sarà persino, per un certo aspetto, una cosa pericolosa, una prova cruciale del diritto ad esistere della musica contemporanea che chiameremo seria. Perché con il disco la musica contemporanea seria potrà entrare in rapporto diretto con un pubblico vasto, ed otterrà consensi solo se i suoi contenuti sono veramente validi per il mondo di oggi. Che lo siano, noi lo crediamo.

PIERO RATTALINO

Spunti e appunti

Domenico Dragonetti e Beethoven

« Il mausoleo del ricordo futuro sta innanzi a me già finito, — una base abbastanza alta, con sopra una lira, l'anno di nascita e di morte, poi il cielo e qualche albero intorno », così scriveva Schumann, sotto lo pseudonimo di Florestano, del monumento a Beethoven eretto in Bonn nell'agosto del 1845. Durante la cerimonia dell'inaugurazione, che aveva riunito nella città tedesca uno stuolo di musicisti, venne anche eseguita, sotto la direzione di Liszt, la Quinta sinfonia, in una maniera così superba da far scrivere a Berlioz, in *Soirées de l'orchestre*, di non averne mai udito lo Scherzo suonato con tanto vigore e perfezione.

In quel memorabile concerto un vegliardo guidava la sezione dei contrabbassi: l'ottantaduenne Domenico Dragonetti, che la venerazione per Beethoven aveva spinto ad affrontare, malgrado la tarda età, il lungo e disagiabile viaggio da Londra a Bonn. E non doveva passare un anno che il 16 aprile 1846 lo stesso Dragonetti, ormai morente, diceva mostrando la mano agli amici stretti intorno al suo capezzale: « Vedete? Questa mano me la strinse un giorno il grande maestro Beethoven, in segno di riconoscimento delle mie capacità di esecutore ». Fra il genio di Bonn e il

grande contrabbassista l'ammirazione era quindi reciproca, e risaliva fino agli ultimi del Settecento.

Ho avuto modo di ricordare, con un articolo apparso in settembre nel volume *Le celebrazioni del 1963 e alcune nuove indagini sulla musica italiana del XVIII e XIX secolo stampato in occasione della XX Settimana Musicale Senese*, la figura e l'opera di Domenico Dragonetti (Venezia, 1763 - Londra, 1846), colui che fu definito il « Paganini dei contrabbassi ». Ragioni di spazio non mi hanno consentito tuttavia di illustrare in quella sede i rapporti, pur interessanti, fra Dragonetti e Beethoven: ciò che mi accingo a fare, brevemente, col presente articolo.

Attivo per la maggior parte della sua vita in Inghilterra, come solista e soprattutto come validissimo capo della propria sezione strumentale nelle più rinomate orchestre, Domenico Dragonetti non mancò di ritornare qualche volta, come si è già visto, sul continente, e appunto in una di queste occasioni, a Vienna, conobbe Beethoven.

Narra il Thayer nella monografia sul Grande di Bonn che un giorno, nel 1799, i due musicisti s'incontrarono nella capitale austriaca e che Beethoven ri-

mase fortemente impressionato dalla magnifica esecuzione della sua Sonata op. 5, n. 2, per violoncello e pianoforte, che Dragonetti, da lui accompagnato alla tastiera, fece — cosa senza precedenti — sul contrabbasso: al termine del pezzo Beethoven, entusiasta, balzò in piedi ed abbracciò suonatore e strumento.

Da questo incontro egli apprese nuove caratteristiche e possibilità del contrabbasso: lo prova lo Scherzo della Quinta sinfonia e il non meno celebre recitativo della Nona. Si può quindi ritenere che Dragonetti abbia esercitato forte influenza riguardo al trattamento che non solo Beethoven, ma anche gli altri sinfonisti, fecero del contrabbasso in orchestra, considerando pure l'organizzazione che egli diede alla stessa sezione dei contrabbassi nell'ambito della massima compagine strumentale. Il Fétis, infatti, nelle *Curiosités*, non esitava ad attribuire all'eccellenza della scuola del veneziano la precisione, la chiarezza, la delicatezza e la forza di esecuzione dei contrabbassi delle orchestre londinesi. Dragonetti, dal canto suo, rese frequentemente omaggio al genio di Bonn partecipando come esecutore a diverse prime di opere di Beethoven, come per

esempio l'8 dicembre 1813 a Vienna, per la presentazione della *Schlachtsymphonie* op. 91, scritta per glorificare la vittoria di Wellington sui francesi. Nei programmi della Philharmonic Society di Londra figurano ben 6 esecuzioni del Gran settemino op. 20, alle quali presero parte Dragonetti e il suo inseparabile collega ed amico violoncellista Lindley; inoltre Eckhardt narra di una interpretazione a solo del recitativo per violoncelli e contrabbassi della Nona sinfonia che Dragonetti fece a Londra nel 1841 in un concerto diretto da Moscheles. L'indipendenza acquistata dal contrabbasso in orchestra nei riguardi del violoncello (fino alle prime opere di Beethoven, in generale, i due strumenti avevano una parte comune alla quale il primo apportava al momento necessarie semplificazioni) va dunque attribuita in buona parte all'influenza esercitata dal Dragonetti, in particolare su Beethoven, per cui non è fuori luogo ritenere che quest'ultimo, affermando che « *der Bassist soll der musikalischste Musiker im Orchester sein* » (« Il contrabbassista dev'essere lo strumentista più musicale di tutta l'orchestra ») si riferisse al grande contrabbassista veneziano.

GIANLUIGI DARDO

La presentazione dell'Enciclopedia della Musica a Milano e a Roma

Martedì 26 novembre alle ore 18 a Milano, nel salone d'onore di Palazzo Serbelloni che ospita il Circolo della Stampa, ha avuto luogo la presentazione del primo volume dell'*Enciclopedia della Musica* edita da Casa Ricordi. Davanti a un pubblico elegante e attento Gianandrea Gavazzeni con brillante e succosa esposizione ha presentato questa importante iniziativa culturale che, nata dal concorde entusiasmo di un editore aperto alle più alte aspirazioni di civiltà e di un corpo redazionale selezionato e fattivo, ha finalmente realizzato la prima importante opera del genere ideata e pubblicata in Italia.

Successivamente Claudio Sartori, direttore dell'Enciclopedia, e Riccardo Allorto, vicedirettore, hanno illustrato i criteri che hanno guidato il loro lavoro redazionale, e il pittore Attilio Rossi ha parlato dell'orientamento grafico da lui seguito nella realizzazione tipografica. A un breve dibattito guidato dal M° Gavazzeni hanno poi preso parte alcuni collaboratori tra cui Eugenio Gara, Michelangelo Abbado e Rodolfo Celletti.

Si è svolto poi un trattenimento musicale, con carattere di esemplificazione di « voci » di compositori, forme e strumenti che appaiono nel primo volume dell'*Enciclopedia*. A questa parte del programma hanno prestato la loro collaborazione illustri artisti quali il violinista Michelangelo Abbado, che ha eseguito una sonata di Corelli, il tenore Luis Alva, che ha cantato un'aria di Mozart, l'arpista Oliva De Poli che ha suonato un'*Arabesque* di Debussy. Eugenia Ratti ha poi interpretato il *Lamento* della figlia di Jefe di Carissimi, il chitarrista Augusto Righetti un brano di Villa Lobos, il pianista Delli Ponti due mazurche di Chopin, Adriana Martino una lirica di Pizzetti. Ha concluso la felice serata un complesso di strumenti antichi, il Symposium Musicum di Milano, che ha eseguito composizioni del XIV e XVI secolo.

A Roma il primo volume dell'*Enciclopedia della Musica* è stato presentato mercoledì 11 dicembre alle ore 18 nell'accogliente Sala Fiammetta. Hanno preso successivamente la parola Alberto Moravia, che ha acutamente puntualizzato la importanza e il valore delle enciclopedie nella cultura contemporanea; il critico d'arte Virgilio Guzzi,

che ha parlato dell'aspetto grafico dell'*Enciclopedia della Musica*, soffermandosi soprattutto sulla sua ricca documentazione illustrativa. Infine Virgilio Mortari e Goffredo Petrassi hanno sfogliato davanti allo scelto pubblico il grosso volume illustrandone alcune « voci » e l'indirizzo aggiornato e vivace che la lettura di esse svelava.

Al successivo applaudito trattenimento presero parte Tito Aprea che eseguì pagine di Bach e Cimarosa; il contrabbassista Franco Petracchi che eseguì le *Variazioni* di Bottesini sull'aria « *Nel cor più non mi sento* » di Paisiello; Severino Gazzelloni che interpretò *Sirinx* per flauto solo di Debussy. Infine Fedora Barbieri, accompagnata da Giorgio Favaretto, cantò « *Che farò senza Euridice* » dall'*Orfeo* di Gluck e, insieme a Renato Capecchi, il duetto dell'atto II di *Falstaff*. Le varie esecuzioni furono inframezzate da letture di brani appropriati dell'*Enciclopedia* fatte da Giovanna Pelizzi.

L'autunno musicale

Nello scorso mese di ottobre è stata presentata al pubblico del teatro parigino dell'Opéra-Comique la più recente opera di Giancarlo Menotti, *Le Dernier sauvage*. In tale occasione André Parinaud ha intervistato il compositore italo-americano, pubblicando poi sul settimanale « Arts » il testo dell'intervista che qui riproduciamo tradotto. All'intervista facciamo seguire la critica di Marc Pincherle apparsa su « Les nouvelles littéraires » del 31 ottobre scorso.

«Io sono l'ultimo selvaggio»

D. Ci dice, per favore, maestro Menotti, a quale svolta della sua carriera di compositore si trova attualmente? Conosciamo di lei « Il Telefono », « La Medium », « Il Console ». Come valuta « L'ultimo selvaggio » nel complesso della sua produzione?

R. Anzitutto non limito mai i miei lavori entro precisi confini, non penso insomma a dar loro un'etichetta. Tuttavia, oggi come oggi, considerando questo lavoro, ritengo che esso sia il più coraggioso che abbia mai scritto perchè ho abbandonato ogni tentazione di seguire la corrente moderna. Nelle altre mie opere si avverte invece che io sono cosciente degli indirizzi della musica contemporanea. Con *L'ultimo selvaggio* ho preso il partito di uscirne completamente. Mi ribello a tutto ciò che è moda, e in quest'opera ho cercato di conferire nobiltà alla dolcezza. Trovo che la musica, oggi, è un poco schiava di alcune parole; si continua a parlare di musica dissonante come se la dissonanza potesse essere più importante dell'assonanza. Ho cercato di superare in parte questa specie di linguaggio accademico e di scrivere un'opera in cui grazia e dolcezza costituissero gli elementi principali. Non ho paura di

ritornare a un linguaggio facile, cosa di cui vengo continuamente accusato, perchè non ritengo che la difficoltà sia un pregio. Penso che sia molto più importante (come del resto fece Mozart), dire cose difficili con un linguaggio facile, che dire — come si tende a fare oggi — cose semplicissime con un linguaggio molto complicato.

D. Qual è il soggetto dell'« Ultimo selvaggio »?

R. Mi sono in parte ispirato al libretto delle Nozze di Figaro, in cui dei padri riconoscono dei figli di cui ignoravano persino l'esistenza. E la storia di una giovane americana un poco stramba che fa una tesi d'antropologia e decide di recarsi nelle Indie con l'intenzione di catturare un esemplare di uomo selvaggio, un « uomo tigre ».

Ricevuta da un maraggià desideroso di accontentarla, poichè di selvaggi autentici non se ne trovano, si ricorre a un uomo qualunque cui si offre del denaro perchè faccia la parte del selvaggio. Questi va nella giungla, si fa catturare dalla giovane americana che lo rinchiuso in una gabbia e lo porta con sé a Chicago.

La giovane offre poi un grande ricevimento nel corso del quale « l'uomo

selvaggio » viene messo a confronto con la musica dodecafonica, con la peinture d'action, con la politica, le varie religioni, l'esercito, insomma con la civiltà attuale. Il selvaggio ne rimane talmente sconvolto che si dà alla fuga e fa ritorno alle Indie dove diventa sul serio un autentico selvaggio. Tutto si svolge in chiave ironica, poichè *L'ultimo selvaggio*, come del resto tutte le mie opere, rappresenta anche un lato del mio carattere. In fondo io ho un po' dello schizofrenico e mi dibatto continuamente fra il desiderio di darmi alla vita primitiva rifugiandomi in una caverna, e i miei istinti di uomo soave. Sfortunatamente il mio proposito di darmi alla vita selvaggia, proposito che preannuncio puntualmente ogni anno agli amici, non si realizza mai: e me lo impediscono proprio gli amici che amo troppo. Finisco col rimanere sempre vittima dell'amore.

E anche il mio selvaggio alla fine viene tradito dall'amore. Egli commette infatti il grande errore di portare una donna con sé, e quando rimane solo con lei nella foresta, quella, di nascosto, fa arrivare un frigorifero, un televisore, introduce insomma la vita contemporanea nella caverna.

D. Quest'opera rappresenta dunque un lato del suo carattere?

R. Proprio così. Credo che non vi sia opera in cui non abbia riversato qualcosa di me stesso. La penultima che ho scritto, *Maria Golovin*, aveva per tema la gelosia che è pure una delle mie grandi debolezze... Io mi trascino dietro tutti i cadaveri dei miei antichi amori... Proprio per questo non posso vivere in una caverna, con dei cadaveri... Mi trovo nella stessa situazione dell'eroe di Jonesco. Ma come liberarsene?

D. Sul piano della musica pura, quali sono i suoi antenati, quelli che lei riconosce come tali, come maestri?

R. Vengo accusato di rifare Pucci-

ni, Mussorgski. E vero: io li ammiro ed essi esercitano su di me un grosso fascino, come Debussy, del resto. Ma il compositore cui forse mi sento più vicino come temperamento è Schubert. Adoro la sua sorridente malinconia che si confà al mio carattere.

D. Schubert è anche il suo autore preferito?

R. No, non credo di averne uno, ma è certo quello che mi tocca maggiormente. Il suo Quintetto con due violoncelli è, secondo me, uno dei più grandi capolavori della musica. Mi commuove fino alle lacrime.

D. Avrebbe voluto comporlo lei?

R. Certamente.

D. E, fra i moderni, qual è il suo autore prediletto?

R. Preferisco non rispondere a questa domanda: non voglio offendere nessuno.

D. Si dice che la sua musica non sia originale. Che ne pensa lei?

R. D'accordo la mia musica non è originale. Io penso però che oggi, sfortunatamente, i critici musicali, forse perchè spaventati di non aver saputo nel passato riconoscere tante figure di rivoluzionari nel campo della musica e dell'arte, pretendono ora che tutti debbano essere dei rivoluzionari. Ora la rivoluzione, nell'ambito dell'arte, deve nascere da necessità storiche e non da decisioni arbitrarie. Non credo all'avanguardia a tutti i costi! Vi sono dei compositori, degli artisti che operano proprio nel momento in cui una rivoluzione si rende necessaria; ma sono pochi e non necessariamente gli artisti più grandi. Vi sono stati anche dei compositori, come Bach ad esempio, che sul momento non furono dei rivoluzionari, tutt'altro. Bach ha segnato anzi la fine di una epoca. Mozart non è stato un rivoluzionario e nemmeno Haendel; Schubert poi lo fu meno di tutti, ep-

pure ritengo che siano stati tutti grandi artisti.

Attualmente esiste un vero e proprio culto per tutto ciò che è arbitrario, eccentrico. Prendiamo, ad esempio, compositori come Orlando di Lasso e Gesualdo da Venosa; si stima molto Gesualdo e lo si giudica un genio solo perchè ha scritto dei madrigali diversi dal solito. A mio parere non è, invece, un grande compositore: si serve dell'eccentrico per mascherare una certa superficialità e non lo si può paragonare ad un genio quale Orlando di Lasso di cui purtroppo si parla invece molto poco.

D. In che modo lavora?

R. Quando ero giovane lavoravo di notte. Ora che comincio a invecchiare — ho 52 anni, sa — lavoro di mattina. Di sera sono troppo stanco ed ho imparato ad apprezzare l'alba.

D. Ascolta molta musica?

R. Sì, ma non come vorrei perchè non amo i dischi. Molti giovani compositori hanno oggi una enorme cultura nel campo della musica contemporanea perchè ascoltano i dischi. Io invece ho orrore di quegli ordigni e perfino il loro suono mi dà fastidio. Non credo all'alta fedeltà: sono storie. I suoni risultano innaturali... e fino ad oggi non sono riuscito ad ascoltare una registrazione che mi abbia convinto. D'altra parte, mi è difficile andare spesso ai concerti. Così leggo le partiture al pianoforte, ma non è lo stesso che ascoltare la musica.

D. Come viene giudicato in Italia?

R. In Italia si hanno delle prevenzioni a mio riguardo, ma ora le cose cominciano ad andare un po' meglio. Si ricorda dello scandalo suscitato dal Console alla Scala? Uno dei critici più importanti di Milano aveva organizzato un complotto contro di me: ci si dovè fermare al secondo atto, la gente lasciava il teatro, venni insultato. L'anno scorso, quello stesso critico chiese di vedermi e di

fare amicizia con me, dicendo di avere cambiato completamente idea a mio riguardo. Abbiamo cenato insieme ed ora siamo ottimi amici. È un uomo molto intelligente e ci siamo accorti di avere gli stessi gusti. Non so proprio perchè fossimo nemici prima, ma in Italia si è un po' così. Penso però, visto che ora si comincia a conoscere meglio la mia musica, che siano anche diventati più gentili nei miei confronti.

D. Crede molto nella gioventù? Il Festival di Spoleto l'ha fondato per aiutare i giovani?

R. Non credo molto all'esperienza; ritengo che la gente commetta le medesime sciocchezze a 70 anni che a 20... Molte cose che avrei potuto fare a vent'anni non posso invece più farle oggi avendo perduto quegli impulsi che si hanno solo a quella età. Ma allora non avevo l'opportunità di realizzarle perchè si diceva che ero troppo giovane. Per questo vorrei, quando mi imbatto in giovani di talento, offrire loro la possibilità di rivelarsi.

D. Pensa di avere mancato alcune cose nella sua vita?

R. La vita è troppo breve. Vi sono molte cose che avrei voluto fare. Mi piace studiare la filosofia e, invece, sono soltanto un filosofo dilettante. Mi sarebbe piaciuto molto fare lo scrittore, scrivere dei lavori per teatro, ma non ne ho mai avuto il tempo. Avrei voluto conoscere molto bene una lingua; invece scrivo in inglese, in francese, in italiano ma sempre con un complesso d'inferiorità. Non mi sento altrettanto sicuro nel campo delle lingue come lo sono in quello della musica. E ancora, tanto per scherzare, avrei voluto giocare molto bene a tennis. È l'unico sport che pratico e lo gioco fino a esserne stanco morto, con una passione che ha dell'isterismo. Perdo sempre, ma però mi ci butto con entusiasmo come del resto in tutte le cose che faccio.

D. Le sarebbe piaciuto essere Don Giovanni?

R. Per carità, no davvero! È il personaggio che più detesto. Per me vi è una grande differenza tra fare all'amore ed essere innamorati. Preferisco amare nel senso più alto, e subisco l'amore sensuale...

D. Lei è un romantico?

R. In fondo, no. Vi è in me un lato mistico perchè da bambino sono stato molto religioso; ora sono diventato piuttosto scettico... Uno dei miei autori preferiti è Voltaire, che non è certo un romantico. Adoro la sua chiarezza, il suo umanesimo.

D. Lei è un sentimentale?

R. Gli italiani sono tutti emotivi, ma io non posso dire di essere un vero e proprio sentimentale. E poiché si stava parlando delle mie preferenze in campo letterario, le dirò che prediligo Tolstoj. Amo i deboli ed è un pericolo per me poiché finisco sempre col rimanere vittima delle persone che mi chiedono qualche cosa.

D. Scrive la musica che veramente e intimamente desidera scrivere?

R. Sfortunatamente, no. Ma la verità non consiste solo nei risultati, sta anche nel lavoro di ricerca. Per me l'artista è un raddomante e il momento meraviglioso dell'arte è quello in cui la bacchetta si mette a oscillare... Trovare una piccola vena d'oro: ecco quanto si può sperare dall'arte.

Plotino ha scritto una cosa che ha avuto enorme influenza sulla mia vita; ha scritto che non è il suonatore di flauto che crea la musica ma è la musica che crea il suonatore di flauto... Penso veramente che la bellezza esista al di fuori di noi e che l'arte sia un processo non di invenzione ma di scoperta.

L'arte è, in fondo, una forma di ricordo e quando si riscopre quella sorta di bellezza che esiste al di

fuori di noi, allora si scrive un capolavoro, o più semplicemente della musica. E questo che si vuole esprimere. Quando si ascolta una bella melodia, una bella opera, si ha sempre l'impressione di averla già sentita. Ecco lo straordinario. In poche parole, per me l'arte è la ricerca di ciò che è inevitabile.

D. Che posto vi ha allora l'ineffabile?

R. Molte volte l'arte può essere anche l'opposto dell'ineffabile: può esprimere un conflitto.

D. Crede alla posterità? Sarebbe contento di sapere che la sua musica verrà eseguita anche in un futuro assai lontano e quindi che ha lasciato una sua impronta nella storia dell'arte?

R. Nessun artista può sfuggire a questa ambizione, anche se si tratta di un'ambizione molto misteriosa. È strano, ma anche l'artista che non crede in Dio o nell'immortalità, posto di fronte alla scelta fra il successo immediato e quello nel futuro, sceglie sempre il secondo.

D. Fra l'affermazione nel tempo o nello spazio, preferisce quella nel tempo?

R. Certamente, anche se trovo che sia una scelta molto curiosa, perfino pericolosa, direi. Si pensa sempre che la posterità possa essere miglior giudice di un'opera d'arte che non i contemporanei. È un errore. Il pubblico di tutti i tempi è lo stesso. Non abbiamo nessun motivo di pensare che il pubblico che ascoltava le tragedie di Euripide fosse meno intelligente di quello che attualmente ascolta Tennessee Williams... Io anzi credo che capisse meglio quello che era il mondo, dei Greci che non il pubblico d'oggi.

D. Ha paura della morte?

R. Assolutamente no. Però sono un po'... vile. Ho paura del dolore.

Nel regno delle fate: «L'Ultimo selvaggio»

Parrebbe quasi che una fata malvagia abbia voluto accanirsi contro *L'Ultimo selvaggio* nella sua fase pre-natale. Attratto dalla ricca fantasia di cui Menotti aveva dato molte prove sia come drammaturgo e regista sia come compositore, George Hirsch, amministratore generale dei Teatri Lirici, animato forse da una malcelata inclinazione per lo stile «Châtelet», aveva commissionato all'autore del *Console* un'opera spettacolare, ricca di movimento, di orpelli, di personaggi e pervasa di esotismo. Un cambiamento intervenuto in seguito nel corpo direttivo dell'Opéra costrinse il compositore già assai avanti nel suo lavoro, a rimaneggiarlo seguendo principi di maggiore economia. Tale procedimento porta fatalmente dal grande spettacolo al lavoro a tesi, e ciò, se costituisce un evidente progresso nella gerarchia dei valori intellettuali, costringe d'altra parte l'artista ad una dolorosa amputazione. E proprio a ciò Menotti fu costretto allorché il trasferimento del suo lavoro dall'Opéra all'Opéra-comique gli impose l'ultimo rimaneggiamento dal quale è nata l'opera buffa di cui Parigi ha assistito alla prima mondiale.

Il soggetto, riassunto a grandi linee, è il seguente: una giovane miliardaria americana, appassionata d'antropologia, si lancia alla ricerca dell'uomo selvaggio allo stato puro nel cuore dell'India dei maraggi. E ne cattura uno; per lo meno così crede. Lo spettatore sa invece che quell'uomo della foresta non è altri in realtà che un contadino pagato appunto per fare la parte del selvaggio. La ragazza lo rinchiude in gabbia e lo conduce con sé a Chicago, ove la sua presentazione al pubblico offre il pretesto per un ricevimento, nel corso del quale il prigioniero assisterà sbigottito ad una manifestazione d'arte d'avanguardia e ad una sfilata di signore dai cap-

pellini fioriti che esaspereranno il suo desiderio di far ritorno al paese d'origine. Egli infatti vi fa ritorno, ma nel frattempo la cacciatrice si è innamorata della sua preda, e alla fine i due cercheranno rifugio in una caverna dove, tuttavia, la civiltà farà il suo ingresso insieme a loro, rappresentata da un frigorifero, da una vasca da bagno e da un televisore.

Come spesso è accaduto alle opere di Menotti, *L'Ultimo selvaggio* è stato ben accolto dal pubblico, e male dalla critica. Per quanto io cerchi in genere di sfuggire alle interminabili discussioni del *foyer* che si dilungano così fastidiosamente in impressioni personali, non ho potuto fare a meno di sentir piovere accuse in gran numero, accuse d'altronde che non trovano tutte una rigorosa giustificazione.

E vero: l'intreccio ci guadagnerebbe a essere un poco sfrondata; è altrettanto vero che alcune battute umoristiche lasciano il tempo che trovano. Ma la colpa, in questo caso, non è forse imputabile alla traduzione, di cui Menotti è responsabile fino ad un certo punto?

L'orchestra suona a volte pesante: qui Menotti è fuori causa. Egli conosce il proprio mestiere come nessun altro, ma non poteva prevedere il singolare appesantimento che la buca d'orchestra dell'Opéra-comique imprime alle sonorità degli strumenti situati lateralmente, soprattutto al gruppo degli ottoni e della batteria.

L'accoglienza più singolare è stata riservata alla scena del ricevimento a Chicago. L'uditorio ne è rimasto visibilmente divertito, ma, fra gli intenditori, alcuni hanno giudicato che fosse la cosa meglio riuscita dello spettacolo, altri la più noiosa. Io ritengo soprattutto che la parodia della musica seriale sia eccessivamente benevola: acqua fresca per chiunque frequenti gli ambienti mu-

21 octobre 1963

OPERA COMIQUE - PARIS

Première
représentation mondiale

LE DERNIER SAUVAGE.

Opéra-bouffe en trois actes et cinq tableaux

Livret et musique de
Giancarlo Menotti

Edition: Franco Colombo Inc.

Distribution

Le Maharajah	Charles Clavensy
La Maharanie	Solange Michel
Kodanka	Michel Molese
Sardula	Adriana Maliponte
Abdul	Gabriel Bacquier
Mr. Scattergood	Xavier Depraz
Kitty	Mady Mesple
1er Savant indien	Michel Lecocq
2ème Savant indien	Delclaux
1er Tailleur américain	Jacques Loreau
2ème Tailleur américain	Jacques Linsolas
Tailleur anglais	Jean Michel
Le Prêtre catholique	Claude Cales
Le Pasteur protestant	Georges Alves
Le Rabbin	André Daumas
Le Pope	Gérard Dunan
Le Philosophe	Gérard Chapuis
Le Médecin	Claude Genty
L'Homme des sciences	Robert Andreozzi
Le Peintre	Vauquelin
Le Poète	Maurice Maievsky
Le Compositeur	Yves Bisson
La Chanteuse	Janine Boulogne
Une Femme d'affaires	Georgette Spanellys

Direction musicale de
Serge Baudo

Mise en scène de Giancarlo Menotti

Maquette des décors et costumes
d'André Beaurepaire

sicali. Analogamente, la facilità della musica di Menotti ha dato luogo alle critiche più severe. L'*ouverture* è stata paragonata a quelle delle operette francesi della fine del secolo scorso: essa ha il torto di essere un po' troppo lunga per quello che ha da dire ma la parte veloce (*allegro o presto*, non saprei, poiché non ho visto la partitura), ha la spontaneità e il brio delle cose migliori di un Poulenc giovanile.

Quanto alla facilità della melodia e del sistema armonico, indubbiamente Menotti, nel suo desiderio di reagire all'atonalismo, al seriale e ai loro abusi, ha esagerato con il rifiuto della modulazione, con la stabilità tonale, con una sorta insomma di piacevolezza uditiva cui siamo ormai troppo profondamente disabituati perché si possa crearne nuovamente l'esigenza. Al contrario, non credo invece giustificabile il rimprovero mossogli di attingere a tutte le fonti e di vivere di prestiti, una volta che si accettano gli italianismi sintetici del *Rake's Progress*, che stanno a Donizetti e a Bellini come la *Suite in re* e le *Arie* del concerto per violino di Stravinski stanno a Bach. Se alcune grandi arie dell'*Ultimo selvaggio* mancano di risalto, ciò mi pare dovuto piuttosto a pigrizia che non a eccesso di ricerca e di compilazione.

Dopo questo inventario di un passivo probabilmente meno pesante di quanto sia stato prospettato, passiamo ora all'attivo: anzitutto una scrittura vocale che, sia nella melodia sostenuta che nei grandi vocalizzi (un po' invadenti, a mio avviso), non tratta i cantanti come dei nemi-

La XVIII Sagra Musicale Umbra

La XVIII Sagra musicale umbra doveva iniziare con la prima ripresa italiana della *Jerusalem* di Verdi e con due concerti tenuti da complessi italiani, secondo quanto aveva

ci giurati e permette al coro di effettuare una polifonia nutrita e vitale senza rischiare la catastrofe.

Se l'umorismo infine non sempre raggiunge gli effetti voluti nel libretto, prende però la rivincita nel fatto musicale, come ad esempio nel settimino a metà del primo atto (con i solisti che vengono uno dopo l'altro alla ribalta e in cui ciascuno si esprime in un idioma vocale diverso, come avviene nei tanto esaltati « insieme » dell'opera italiana antecedente all'*Otello*) o nella replica del tenore che ha fatto sbellicare dalle risa tutto l'uditorio: si tratta di sole tre o quattro parole il cui tono e colore orchestrale dell'accompagnamento costituiscono uno straordinario concentrato di verismo alla Mascagni.

L'interpretazione è stata invece lodata senza riserve. Gabriel Bacquier è stato pari a se stesso, sia come cantante che come attore; Mady Mesplé ha vocalizzato con la consueta agilità, anche se dovrebbe sorvegliare maggiormente l'emissione nel legato. Depraz, Solange Michel, Clavency, Michele Molese, tutti eccellenti. La sorpresa della serata — almeno per me che non l'avevo ancora udita — è stata Adriana Maliponte, che possiede una voce e una tecnica tali da condurla lontano. Piacevoli le scene di André Beaurepaire, ingegnosa la regia di Menotti, quale del resto ci si poteva attendere da un uomo di teatro quale egli è. Serge Baudo, sul podio, ha guidato lo spettacolo con lo stesso talento, la stessa vitalità e lo stesso scrupolo che mette al servizio dei capolavori indiscussi.

MARC PINCHERLE

predisposto il direttore artistico maestro Francesco Siciliani. Tutto ciò, e non per colpa di quest'ultimo, è stato sommerso in una disastrosa decapitazione, che, all'ultimo mo-

mento, nessuno si aspettava. Sono rimasti in piedi però i complessi stranieri a tenere alto il livello del festival, che è, nel suo impianto, uno dei più interessanti di tutto il mondo. La Sagra si è iniziata con una grande novità per l'Italia, cioè con *War Requiem* (Requiem di guerra) di Benjamin Britten. Si tratta di una opera singolare, costruita in maniera insolita, ossia sul testo liturgico del *Requiem* cattolico latino, integrato, come per renderlo più attuale e universale, da brani liberi del giovane poeta inglese Wilfred Owen, caduto in Francia nel 1918 pochi mesi prima dell'armistizio, in età di venticinque anni. L'intonazione fondamentale del *Requiem*, di carattere costantemente drammatico, nasce dall'idea madre di questi poemi inglesi indirizzati a maledire la guerra ed auspicare la fraternità umana. Infatti l'opera porta come motto questi versi del poeta: « *Il mio soggetto è la guerra e la pietà della guerra. Tutto ciò che il poeta può fare oggi è di ammonire* ». Tutta la architettura della messa, mantenuta quasi sempre in una chiara e semplice scrittura, con ricchezza però di colori a base di percussione e di campane, è ispirata al contrasto drammatico fra il testo tradizionale del latino liturgico, quasi informato di astratta universalità, e il concetto poetico di Owen che riporta al momento contingente del tempo presente. L'impronta tecnica dell'opera è fondamentalmente tonale e qualche volta politonale, tradizionale sistema genialmente rinnovato. I solisti, tenore e baritono, accompagnati da un'orchestra da camera, esprimono il sentimento eroico e rassegnato dei soldati; il soprano solista (in *Lacrymosa*, bellissimo, accompagnato dall'organo) aspira alla salvezza e alla redenzione. Altro gruppo contrastante è quello del coro a voci bianche e organo (*Domine Jesu*), che evoca un mondo futuro, illuminato dalla luce eterna della pura innocenza. Concludendo,

questo *War Requiem* è opera significativa sia per il suo carattere musicale, sia per il contenuto del suo messaggio sociale e cristiano, sinceramente sentito ed espresso. La esecuzione era affidata ad una enorme massa, cioè alla London Symphony Orchestra, al Bach Chor, sotto la direzione di D. Willcocks, al Highgate School Boys diretti da Edward Chapman e al Melos Ensemble diretto dallo stesso Britten; solisti furono il soprano Heather Harper, il tenore Peter Pears e il baritono Donald Bell. Successo pieno. Altro avvenimento, su cui merita soffermarci, è stato la ripresa, prima in Italia, al Teatro Morlacchi, dell'opera *La Città dei morti* di Janacek; scritta fra il 1927 e il 1928 è tratta dalle *Memorie della casa dei morti* di Dostoevski, il libro in cui il celebre scrittore ha descritto le proprie impressioni di prigioniero politico. Janacek ha scelto soltanto alcuni capitoli nel canovaccio che gli proponeva il libro di Dostoevski. L'opera si svolge, al primo atto in un bagno penale lungo il fiume Jnyisch in Siberia, al secondo sulle rive dello stesso fiume dove i forzati smantellano un battello, al terzo atto nell'ospedale di una prigione. Sono presentati vari caratteri molto differenti, fra cui spicca quello di Alexander Petrovic Gorjancikov, il quale, alla fine dell'opera, dà l'addio ai detenuti che lo salutano con un inno alla libertà tanto agognata. Un momento culminante è situato nella parte centrale del secondo atto: i forzati, su un palcoscenico improvvisato, recitano una scena teatrale *Kendril e Don Juan* e una pantomima *Gli Intrighi della bella mugnaia*. La scena spicca in maniera strana sullo sfondo di una giornata radio-sa, vibrante della atmosfera solenne della Pasqua con le campane che suonano a distesa e la benedizione del Pope. Impressionante è poi il racconto tragico che Sciskov, detenuto nell'infermeria, fa nel silenzio notturno, rotto dai gemiti del vec-

chio e da quelli di Luka che è stato la causa diretta del dramma di Sciskov. Tutte le scene sono espresse con un linguaggio scheletrico, indicativo, colorito, con modi originali specialmente nell'elemento ritmico. L'opera, in fondo, non ha una vicenda centrale, è solo un appassionato documentario vissuto con convinta persuasione e con evidente aspirazione ad un mondo migliore. L'esecuzione è stata quasi perfetta grazie ai complessi di Praga e dell'Opera Janacek di Brno con cui collaborava il coro diretto da Jir Kubica. Direttore dello spettacolo era Frantisek Jilek. Gli interpreti sono stati molti: citiamo Edmond Hrubes, Jindra Pokorna, Antonin Jureka, Rene Tuce. Regista ottimo Millos Wasserbauer, scenografo Frantisek Troster, coreografo Rudolf Karhark. Caloroso successo, anche nelle repliche. In due concerti, che si sono svolti uno nella Chiesa Nuova e l'altro nell'Aula Magna della Università degli studi, sono state offerte opere di indubbio interesse. Nel primo il *Canticum canticorum* di Palestrina ha avuto una interpretazione intelligentissima ed efficacissima per merito del Coro di Bratislava diretto da Jon Maria Dobrodinsky. Nel secondo concerto abbiamo ascoltato una *Cantata solemnis* di Smetana per coro e orchestra, ispirata alla *Canzone boema* del poeta popolare Giovanni Della Stella (pseudonimo di Jan Jindrich Marek). Smetana, con stile popolareggiante ma con tratti personali, esprime il senso spirituale della canzone, il sentimento amoroso (con coro femminile) e quello patriottico (con coro misto). È stata offerta anche una *Messa glagolitica* di Joseph Bohoslav Föster per coro e orchestra, un vero gioiello di musica sacra, polifonicamente improntata ma senza sfoggio di bravura, su testo cattolico, tradotto nell'antico linguaggio glagolitico, cioè paleoslavo. La Messa risulta di una rara finezza e di sincero misticismo. Ha concluso il concerto la tredicesima *Sinfonia* per tenore, basso, coro e

orchestra di Dimitri Sciostakovic in prima esecuzione in Italia. Scritta nel 1949 per celebrare il progetto di rimboschimento della Russia Orientale, fu per questo soprannominata *Sinfonia delle foreste*. È un'opera occasionale, forse composta su ordinazione e fatta di luoghi comuni, di povere idee e di facili effetti. È stata eseguita con cura dal maestro Smetacek con il concorso, oltre che del magnifico coro e con l'orchestra praguesi, degli ottimi solisti Jmrich Jakubek e Edmond Haken.

Una curiosità speciale ha suscitato la presenza in Italia di una Compagnia di danze rituali della Repubblica di Guinea, fondata da Keita Fodeba e ora diretta da Andor Sissoko e da sua moglie Aprita Freit. Questi danzatori-mimi, alcuni non professionisti e tratti dal centro della regione, hanno realizzato con spontaneità improvvisatoria le primigenie sensazioni di quei popoli, che hanno conservato fino ad oggi le loro tradizioni. In alcune scene, come quella della *Toudoudiara* — antica melodia che canta le lodi del Re leone — gli stessi danzatori o mimi suonano i loro strumenti, il *cora* (antica chitarra), il *balon* (contrabasso a tre corde), il *congoma* (cassa di risonanza ritmica), e altri per rievocare antiche epopee.

Nella barocca Chiesa Nuova è stato celebrato il « Millenario della musica slava » iniziando con la *Missione bizantina* guidata da Cirillo e Metodio, nella quale il coro di Bratislava diretto magistralmente da Dobrodinsky, ha eseguito alcuni di quei corali bizantini, che già, nel primo e secondo secolo, risuonarono nelle superbe basiliche dell'Impero della grande Moravia. Tali canti furono scoperti in antichi codici slavi, fra cui uno dei più recenti si trova a Kiev ed è scritto in notazione neumatica del IX-X secolo, con caratteri glagolitici. Dal codice della Università di Praga è stato tolto il *Magnificat* eseguito nel programma, insieme ad una versione polifonica a tre

voci di un corale di San Venceslao, patrono della Boemia, che attesta l'influsso in Boemia dell'Ars Nova italiana. La tradizione paleoslava era attestata anche dalla *Canzone dei Santi Cirillo e Metodio*, composta da Machinaz Otradovic e ricorre anche nell'Ottocento, come ha dimostrato il finale dell'Oratorio di Dvorak, *Santa Ludmilla*, costituito dall'antico *Kyrie* tradotto nell'originale testo *Hospodine, Pomiluj, Ny*. Oltre al coro e all'orchestra si sono distinti i solisti Libuse Domaniska, Marie Marazova, Zdenek Svelka, Edvard Haken.

Dagli stessi complessi è stato portato a Città di Castello il noto *Stabat Mater* di Dvorak, altre volte eseguito a Perugia. Una novità invece ha costituito, nella Chiesa di S. Agostino a Gubbio, la ripresa prima assoluta della *Missa Sanctificationis S. Joannis Nepomuceni* di Antonio Caldara, del quale anni fa produsse grande impressione l'oratorio *Re del dolore*. Caldara ha vissuto a Praga

e rappresenta un felice connubio fra la severità costruttiva tedesca e la meliosità italiana. La Messa è in stile rigorosamente contrappuntistico; perfino i solisti non si abbandonano a melismi belcantistici ma rappresentano quasi voci isolate del coro. Momenti culminanti sono il *Kyrie* del coro, il *Christe* dei solisti, le magistrali fughe del *Cum Sancto* e dell'*Et vitam, l'Incarnatus* e l'affermazione di fede del *Cuius regni non erit finis*, dove si ripete più volte il monosillabo *non, non, non*.

La Sagra musicale si è conclusa in bellezza con la *Grande messa* in si minore di Bach, eseguita al Teatro Morlacchi, sotto la direzione di Hermann Scherchen con l'orchestra Sinfonica Fock e il coro di Praga, diretto da Josef Veleska e con i solisti Libuse Domaniska, Anna Penaskova, Vera Soukupova, Zdenek Svelka, Dalibor Jedlicka. La stupenda esecuzione ha riscosso entusiastiche ovazioni.

ADELMO DAMERINI

Il XIV Concorso internazionale G. B. Viotti a Vercelli

La fortuna dei concorsi di esecuzione o interpretazione che dir si voglia è un fenomeno caratteristico della vita musicale moderna. Concorsi per pianisti, violinisti, cantanti, direttori d'orchestra ecc. Non è difficile darsi ragione di questo fenomeno nuovo, considerando il forte consumo di musica, soprattutto di autori classici, da parte della nostra società e l'esigenza, che ne deriva, di dar sempre maggior incremento alla « mano d'opera » specializzata. Al giorno d'oggi, si sa, in ogni città che si rispetti non passa sera senza che da qualche parte abbia luogo un importante concerto, tale da attirare l'interesse dei molti appassionati di musica, che con nostro vivo piacere vediamo ogni giorno crescer di numero. Ma sempre in auge rimane il culto della personalità; e se il pubblico è pronto ad accorrere (e,

diciamolo pure, a pagarsi il suo bravo biglietto) là dove con la musica gli viene offerta l'occasione di portare alle stelle per l'ennesima volta l'asso prestigioso della tastiera o dell'archetto che alle stelle ci è già arrivato da un pezzo, il nome ignoto lo tiene lontano. Il pubblico non ama le avventure; le scoperte di geni incompiuti non fanno per lui. Garanzie ci vogliono: garanzie di credito, quali possono essere date principalmente da una fama consacrata da decenni e dalla canizie. In mancanza di quelli e di questa, a lavare, insomma, la colpa di una troppo verde età, può servire il pegno di successo rappresentato da un premio brillantemente conseguito in qualcuno dei molti concorsi fioriti e moltiplicatisi in così pochi anni sulla superficie di questo nostro vecchio pianeta.

Il decano dei concorsi d'esecuzione, se non andiamo errati, è il venticinquenne « Ginevra ». Ma anche questo « Viotti » vercellese ha i suoi anni: quattordici. Bel titolo di nobiltà per un'istituzione del genere. D'altronde, la rinomanza e la stima in cui è tenuto non potrebbero avere attestazioni più dimostrative dell'affollamento e della più varia provenienza dei partecipanti che ad esso ogni anno convengono. Un Premio, insomma, che fa molto gola agli aspiranti alla gloria, e non certo per il suo valore in moneta sonante (modesto, ma se anche così non fosse il discorso non cambierebbe), bensì per la forza di lancio che esso è capace di conferire a chi ne viene incoronato.

Il 1° ottobre s'è alzato il sipario sulla quattordicesima edizione del Viotti: 293 iscritti, per l'80 per cento stranieri, con 36 nazioni rappresentate. Nella ripartizione tra i vari settori della rassegna, la maggioranza era, naturalmente, raggiunta dal pianoforte, questo superbo trionfatore della vita concertistica moderna, con 91 iscritti, seguito dal canto, con 72, e dalla danza, con 21. E vero che ancor più alta (109) era la quota statistica registrata per la classe dei compositori; ma qui si tratta di una quota assai meno indicativa, poiché, com'è noto, grazie alle leggi vigenti, quella della composizione è una strada aperta a tutti: basta un po' di buona volontà e qualche foglio di carta pentagrammata, ma volendo risparmiare si può anche far a meno del pentagramma. Grande affluenza, dunque, anche quest'anno, al Viotti. E non è il caso di stupirsi, come molti hanno fatto adducendo la fama di cerberi che i suoi aggiudicanti si son fatta negli ambienti interessati. I giornali parlavano di « dura selezione », di « tradizionale severità ». Ebbene, non sono proprio queste le condizioni che servono ad accreditare particolarmente competizioni del genere, a rendere più allettanti e

più fruttuosi i riconoscimenti che da esse possono venire?

Sotto la sovrintendenza di Giulio Confalonieri, dal cui nome l'iniziativa trae e ha tratto fin dalle origini il maggior lustro, e con l'assistenza permanente di Joseph Robbone, che della suddetta è l'ideatore e l'artefice infaticabile, formavano le commissioni musicali del XIV Concorso internazionale G. B. Viotti: Hans Döscher, Max Frey, Benedetto Lualdi, Jean Micault e Alberto Mozzati, per il pianoforte; Ettore Campogalliani, Zita Fumagalli Riva, Renato Mariani, Tancredi Pasero, Carolina Segre Holden, Giordano Zanni e Alessandro Ziliani, per il canto; Vincenzo Davico, Giulio Gedda, Mario Guarino, Otmar Suitner e Carlo Semini, per la composizione.

Primi fra i candidati ad entrare in lizza furono i cantanti, seguiti poi dai danzatori. Le prove si svolgevano al Teatro Comunale, con ammissione, eccetto che per la prima eliminazione, di pubblico. Buona, per qualità naturali e studio, la qualità media dei cantanti (ormai gli illusi e gli incoscienti vanno diradando). Dopo quattro anni che non veniva assegnato, il primo premio ha trovato finalmente (solo per la sezione femminile, però) chi lo meritasse. L'eletta, scelta fra 14 finalisti, si chiama Linda Vayna Colaciuri, ha ventidue anni, è catanese. Cosa veramente insolita, oltre che in pagine di Verdi e di Bellini, ella si fece ascoltare nella *Morte di Isotta*; e trionfò. Molto dobbiamo aspettarci da questa promessa, se Confalonieri, appena gli fu possibile sciogliere il silenzio che la toga di giudice gli imponeva, dato di piglio all'usata sua sfavillante penna, poté proclamare dalle colonne di *Epoca* (20 ottobre): « Linda Vayna Colaciuri, dopo aver vinto con la supplicazione di *Norma*, stravinse con il canto disperato ed estatico della principessa d'Irlanda. Dimostrò in maniera categorica che si può essere, contemporaneamente, un'ottima Leonora,

La presentazione dell'ENCICLOPEDIA RICORDI al Circolo della Stampa di Milano



Parlano Gianandrea Gavazzeni e Claudio Sartori direttore dell'Enciclopedia



(Photo Service - Milano)

La presentazione dell'ENCICLOPEDIA RICORDI al Circolo della Stampa di Milano



Due aspetti della sala gremita di pubblico



(Photo Service - Milano)

un'ottima Norma e un'ottima Isotta». Bene. Plausi e rose alla bruna Nereide e agli eterni incanti melodici del suo Ionio.

L'onore del primo premio per la sezione maschile non toccò invece ad alcuno dei concorrenti, fra i quali, però, uno si distinse sì da ottenere un riconoscimento di lode. Era costui il tenore Antonio Gonzales, spagnolo, e la Spagna brillò anche, manco a dirlo, nel campo della danza, ove i *flamencos* della coppia madrileña Carmen Rojas e Paco Ruiz rivaleggiarono con le non meno brillanti esibizioni d'un altro *pas-de-deux*, rumeno questo e formato da Ileana Iliescu e Gheorghe Cotovelea, primi ballerini dell'opera di Stato di Bucarest. Risultato: vittoria ad armi pari e ripartizione del premio.

Ed eccoci alla fase più animata e combattuta del concorso, la cui sede si trasferisce per l'occasione nel raccoglimento austero e quasi conventuale del bel Salone dugentesco. E la fase dei pianisti, numerosi, come s'è visto, tutti, o quasi, ferratissimi. Gente seria, i pianisti, come si sa: lavorano duramente, sanno quello che vogliono, e quando si fanno avanti c'è poco da scherzare. Oltremodo difficili perciò si presentano qui i compiti della commissione, la quale, attraverso le nume-

rose selezioni e dopo accurate e dotte disquisizioni, forma una rosa di finalisti che riunisce i nomi di Wally Rizzario, Marco Vavolo, Franco Angeleri (Italia), Ivan Darel, Françoise Bonnet (Francia), Gunthir Reinhold, Gernot Kahl (Germania), Wang Gi-In (Cina), Iwamoto Yoshya (Giappone), Dag Achatz (Svezia).

E una rosa nutrita di valori, tutti, per una ragione o per l'altra, degni di riguardo; ma l'acume e la buona volontà dei giudici riescono a cogliervi una graduazione, in base alla quale il primo premio viene ripartito fra l'Angeleri e il Kahl, il secondo fra l'Achatz, il Darel e il Vavolo, per la sezione maschile e fra la Bonnet e la Gi-In, per la sezione femminile, mentre ai rimanenti finalisti vengono attribuiti altri premi supplementari.

Poco da dire, infine, circa il concorso nel ramo della composizione. Nessun lavoro vincente il I e il II premio; aggiudicato il terzo ai *Dialoghi per due pianoforti* di Jean Jacques Häuser, svizzero di Bellinzona, e conferita una medaglia d'oro alla *Canzone a ballo* per coro misto e due pianoforti del torinese Franco Mariatti.

MASSIMO BRUNI

Il Concorso di violino Paganini a Genova

Il Concorso Internazionale di Violino Nicolò Paganini, istituito nel 1954 nel quadro delle celebrazioni colombiane è ormai celebre in tutti i Paesi del mondo.

Per un caso singolare, questo concorso ha raggiunto la fama meritata prima all'estero che in Italia. Infatti, mentre da noi pochi giornali hanno dato rilievo al Concorso, all'estero la sua importanza è stata riconosciuta da maestri insigni come Grumiaux, Szigeti, Kogan.

Quest'anno la giuria era composta, insieme al presidente maestro Luigi

Cortese, dai violinisti Poulet di Parigi, Kogan di Mosca, Persinger di New York, Poltronieri di Milano, Principe di Roma e dai compositori Gagnebin di Ginevra e Stekel di Grenoble; essi hanno esaminato i sedici concorrenti presentatisi (su ventiquattro iscritti) e ne hanno eliminato dieci fra i quali l'unico italiano. Vincitore del primo premio è risultato il russo ventunenne Oleg Kryssa. Kryssa è dotato di autentico talento e di una maturità artistica eccezionale, nonostante la giovane età. Oltre all'eleganza raffinata della

sua esecuzione di Paganini, Prokofiev e Szymanowski, ci ha particolarmente colpito la sua interpretazione del *Concerto* in sol maggiore K. 216 di Mozart. Egli ha saputo rendere la scintillante giocosità del primo tempo e la limpida voce dell'Adagio, con intuizione e sensibilità, intelligenza e abbandono, senza mai cedere alla tentazione di facili effetti. Soprattutto l'esecuzione dell'Adagio ha messo in luce le sue qualità interpretative; purezza di suono e magnifico fraseggio. Al talento artistico, Kryssa unisce una tecnica e uno stile impeccabili in cui si avverte l'impronta del suo grande maestro, David Oistrak.

Gli altri russi entrati in finale, Valentino Zuk e Igor Politkovski, hanno vinto rispettivamente il secondo e il sesto premio. Entrambi hanno rivelato un'ottima preparazione tecnica ed esperienza concertistica. Dei due, Zuk è indubbiamente il più dotato. Le sue esecuzioni rivelano una personalità più spiccata e una elegante cesellatura. Peccato che risultino un po' troppo fredde e cerebrali e non comunichino nessuna emozione. Quindi, pur destando la ammirazione del pubblico, portato ad entusiasarsi di fronte al virtuo-

Gli «Incontri con la musica» a Firenze

Una iniziativa fortunata, che l'Aidem di Firenze, sotto gli auspici della Azienda Autonoma di Turismo, ha realizzato con genialissima trovata, è quella di far eseguire alcuni concerti, ad alto livello, nei luoghi più adatti per bellezza e ricchezza di opere d'arte, in modo da creare una concomitanza spirituale tra le pitture, le sculture, le linee architettoniche di alcuni palazzi, le gallerie, i chioschi, le sale celebrate per forme artistiche le più svariate e le musiche eseguite, inverando così l'antico detto: «ars una species mille». Che ciò rispondesse ad un finora inconscio desiderio lo dimostra il suc-

sismo tecnico esse non avvincono e non lasciano un'impressione durevole.

La giapponese Shizuko Ishii, vincitrice del terzo premio, è dotata di una musicalità autentica e istintiva. Le sue interpretazioni si distinguono per intuizioni geniali e una comunicativa straordinaria. La Ishii riesce a stabilire col pubblico un dialogo muto e misterioso, dando una sensazione di indefinibile beatitudine e completezza che solo i grandi artisti sanno farci provare.

Il diciannovenne Paul Zukovski, russo-americano vincitore del quarto premio, si è distinto per l'eleganza, il buon gusto e l'intelligenza. Ci è piaciuta in particolare la sua esecuzione del *Concerto* op. 14 di Barber, in cui è riuscito a creare un sapiente gioco di sfumature, senza mai peccare di faciloneria e di superficialità. Diana Cumming, vincitrice del quinto premio, ha rivelato spiccate qualità interpretative, sensibilità e stile. Il verdetto della Giuria, comunicato al pubblico il dieci ottobre al Teatro Genovese, è stato accolto con calorosi applausi e unanime consenso.

CLARA GARANTZZA

cesso che la iniziativa ha suscitato sia nei fiorentini, i quali almeno si sono ricordati di possedere tesori d'arte inestimabili, sia negli stranieri, i quali vengono a Firenze appunto per conoscere tali tesori e si trovano a goderli ancora più pienamente incontrandoli accostati e quasi interpretati dalle grandi musiche. Il successo si è diffuso anche in altre città, che hanno cercato di seguirne l'esempio, pur non avendo tutte le ricchezze artistiche che possiede Firenze. Il luogo, certamente, valorizza la stessa forma musicale: un motetto di Palestrina è al suo posto se eseguito in luogo sacro; una pagi-

na primitiva o un Quartetto beethoveniano vengono a rivelare meglio il loro segreto messaggio, se questo vien quasi simboleggiato da alcune forme pittoriche o scultoree di grande folgorazione geniale, e una rappresentazione coreografica di sapore antico è meglio inquadrata in un luogo che, forse, nei secoli passati, ha veduto qualcosa di simile. Il primo concerto di quest'anno è avvenuto nel Giardino di Boboli, presso la Grotta del Buontalenti dove il celebre Complesso di danza e di musiche antiche Nives Poli e Rolf Rapp ha realizzato, con stile ben controllato, alcune Feste galanti con madrigali, mascherate e Trionfi d'amore del Rinascimento fiorentino. Sono state eseguite musiche del Quattro e Cinquecento, ricostruendo modernamente scene della *Favola d'Orfeo* del Poliziano e riprendendo antiche e poco note musiche di Gastoldi, Orazio Vecchi, di Anonimi, accompagnate da strumenti del tempo, a ricreare una atmosfera filologicamente autentica. Un analogo incontro è avvenuto, sempre con il Complesso di Rolf Rapp e Nives Poli, nel Cortile del Bargello, dove le musiche dell'*Ars Nova* fiorentina, i madrigali e le ballate di Landino sembravano evocare la discesa dalla bella scalinata delle dame fiorentine con i loro costumi e con la viola, il salterio, il liuto suonati dalle loro stesse mani.

Nel Refettorio di S. Marco il Duo Mainardi-Zecchi ha incontrato, con tre Sonate di Bach, i miracoli del Beato Angelico, artisticamente illuminati da un gioco di luci combinato da un esperto quale è Guido Mariani. Nel Cenacolo di S. Croce poi due pianisti rinomati, Claudio Arrau e Nikita Magaloff, il primo con un ciclo di Sonate beethoveniane, il secondo con pagine di D. Scarlatti, Schubert, e Chopin e, nello stesso luogo, il famoso Quartetto italiano, sembrava invitassero ad ascoltare le loro prestigiose manifestazioni anche i personaggi della *Cena degli*

apostoli di Taddeo Gaddi, che dalla parete affrescata pareva fossero intenti al colloquio mistico.

Anche il Museo del Duomo, con i famosi putti cantori robbiani e le altre opere, oggetto di meraviglia di tanti turisti, ha accolto la violinista Ida Hendel col pianista Arturo Beltrami. Particolarmente indovinata è stata la scelta della Galleria dell'Accademia, dove il David e i Prigioni michelangioleschi hanno «incontrato» il Trio Istomin-Stern-Rose e, per due concerti, il pianista Wilhelm Kempff, i quali hanno stabilito un colloquio attraverso le voci di Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms con tale intimità da annullare le diversità di espressione artistica con una mirabile universalità di tempo e di luogo.

Quanti visitatori hanno scorso in silenzio la Galleria degli Uffizi unica al mondo per la ricchezza di capolavori! Ebbene il silenzio è stato colmato, ma per valorizzare la interiore concomitanza tra il «vedere» e il «sentire», con la meditata espressione pianistica del giovane e già celebre pianista Maurizio Pollini, che i colori della Sonata *Aurora* di Beethoven sapeva riversare sulle luci meravigliose delle pitture, e la stessa virtuosità trascendentale del violinista Salvatore Accardo ha, in altro concerto, intonato all'ambiente le note di Tartini, Bach, Mozart, Paganini. Il Palazzo Davanzati altresì, nella sua austera e annosa nudità, non poteva che accogliere le aeree atmosfere di Rameau, Frescobaldi, Haendel, Bach suscitate dal clavicembalista Paul Wolf, il quale col suo tenue e suggestivo strumento a tastiera fece ritornare col pensiero il pubblico a tempi lontani. Non vogliamo dimenticare le Cappelle Medicee di S. Lorenzo, che, nella loro intimità raccolta, hanno risuonato di musiche vocali di Palestrina, Ingegneri, Victoria, Monteverdi e dei contemporanei Porena, Sartori e Vlad, eseguite dal Coro Vellicelliano di Roma diretto da p. Antonio Sartori.

Ecco che la direzione dell'Aidem, scegliendo giudiziosamente i luoghi d'arte secondo i caratteri dei vari concerti, è riuscita a creare una nuova suggestione musicale, avvicinando

la musica alle altre arti figurative e valendosi del ricchissimo patrimonio artistico della città di Firenze.

ADELMO DAMERINI

Il X Concorso Nazionale Pianistico di Treviso

Si è svolto anche quest'anno, fra le suggestioni paesistiche e monumentali della Marca trevigiana, il Concorso Nazionale Pianistico di Treviso. Si trattava, per l'organizzazione dell'Enal-Dopolavoro, della decima edizione di una manifestazione saldamente affermatasi con la meritata conquista di un ruolo di primaria importanza nel quadro della vita musicale italiana. Prendiamo atto con vivo compiacimento del risveglio artistico trevigiano, un movimento di rinascita che ci sembra destinato a significativi sviluppi: si pensi nel campo delle arti figurative alla mostra di Cima da Conegliano ed al biennale Premio Giorgione, dedicato quest'anno al paesaggio veneto e comprendente un'ampia retrospettiva di Tomez; si pensi, tornando alla musica, al Premio violinistico che viene ogni anno assegnato a Vittorio Veneto ed alle stagioni concertistiche degli Amici della musica, illustrate dalla partecipazione di illustri solisti e complessi.

La commissione giudicatrice, presieduta dal maestro Gabriele Bianchi, era composta da Guido Agosti, Pietro Montani, Celeste Capuana, Antonio Trombone, Bruno Tambara ed Aldo Voltolin, osservatori Remo Giuzzo per la Rai, il dottor Giovanni Penta per il Ministero della Pubblica Istruzione ed il dottor Alberto Mancini per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Il primo premio, che nelle ultime due edizioni non fu assegnato, è andato al giovane palermitano Giuseppe La Licata, un pianista di ottima scuola giunto ad un notevole grado di preparazione tecnica e di rendimento arti-

stico. Nel concerto di gala dei vincitori, svoltosi nel bel Teatro Comunale, egli è stato efficace interprete di una pagina di Ravel, *La Vallée des cloches*, e delle *Variazioni su un tema di Paganini* (secondo libro) di Brahms, eseguite con eccellenti risultati di stile e di espressione. Il secondo premio è andato al giovanissimo pianista romano Franco Bordoni, dotato di tecnica agguerrita e di un eccezionale temperamento, pur se con alcune disuguaglianze sul piano interpretativo. Il terzo ed il quarto premio sono stati assegnati alla pianista Gaetana La Rocca di Palermo ed al pianista Roberto Bianco di Roma. In ordine di merito sono stati poi segnalati Franco Medori di Roma, Alessandro Specchi di Firenze, Antonio Bacchelli di Livorno, Luciano Silvestri di Milano, Roberto Santini di Novara, Micaela Mingardo di Rovigo.

Nel concerto finale abbiamo avuto modo di ascoltare le due composizioni che hanno vinto il quarto Concorso Nazionale di Composizione Pianistica, svoltosi ad Asolo sotto la presidenza di Gianfrancesco Malipiero e con una commissione formata da Giorgio Cambissa, Sandro Fuga, Jacopo Napoli e Nino Rota. La *Sonata* di Mario Zafred, primo premio, è una composizione mirabilmente costruita e ricca di quella comunicatività che è tipica del musicista triestino, senza preoccupazioni di esteriore ossequio a vecchie ed a nuove avanguardie e nello stesso tempo senza mai sfiorare l'oratoria. Essa è stata molto ben eseguita da Liliana Zafred.

La *Sonatina* di Andrea Mascagni, se-

condo premio, è invece costruita con piena consapevolezza delle diverse espressioni che la musica europea ha elaborato nell'ultimo cinquantennio, ma al di là di ogni polemica e di ogni moda, anzi con una strenua ricerca di autentica modernità ed il più vivo impegno espressivo. Senza dubbio Mascagni è un musicista colto e variamente sollecitato. La sua *Sonatina* è stata eseguita con rara

bravura dal pianista Antonio Ballista. Autori ed interpreti sono stati lungamente festeggiati dal foltissimo uditorio, particolarmente sensibile alla tenacia degli sforzi organizzativi ed al notevole rilievo dei risultati artistici. Questa di Treviso è una rassegna veramente utile per individuare le linee di sviluppo della nuova musica italiana.

EDOARDO GUGLIELMI

Notizie in breve

* All'Opera di Montecarlo, in occasione della Festa Nazionale del Principato di Monaco, martedì 19 novembre u.s. è andata in scena, in serata di gala, l'opera in 3 atti *Il Linguaggio dei fiori* di Renzo Rossellini. Insieme alla protagonista Rosanna Carteri hanno partecipato alla rappresentazione quasi tutti gli artisti principali che avevano portato al successo l'opera nell'esecuzione allestita alla Piccola Scala l'8 febbraio 1963, ossia: Fedora Barbieri, Luisa Malagrida, Alvinio Misciano, Dino Mantovani (che sostituiva Rolando Panerai impegnato a Vienna) e Franco Calabrese. Dirigeva l'orchestra dell'Opera di Montecarlo il M° Piero Bellugi; regista Margherita Wallmann; scene e costumi su bozzetti di Georges Wakhevitch. Il numeroso pubblico ha rinnovato anche in questa occasione le più festose accoglienze all'opera del compositore romano, premiandola con un grandissimo successo.

* A Milano il 20 dicembre u.s. nella Casa di Riposo per musicisti fondata da Giuseppe Verdi, Giulio Confalonieri ha commemorato, presenti gli ospiti della Casa e un folto gruppo di invitati, il 150° anniversario della nascita del Maestro di Busseto. È seguita l'esecuzione di un breve programma di musiche verdiane cui hanno partecipato il soprano Maria Luisa Balducci, il mezzosoprano Giulietta Simionato, il tenore Talvera e il baritono Nicolai Herlea accompagnati al pianoforte dal M° Antonio Tonini.

* Adelmo Damerini ha lasciato per limiti di età la critica musicale del quotidiano *La Nazione* di Firenze che teneva dal 1957. L'Unione Fiorentina lo ha vivamente festeggiato al « Fiorino », dove frattanto si è inaugurata una mostra del pittore Carlo, suo figlio.

* Il 23 ottobre u.s. a Budrio nei pressi di Bologna è stato festeggiato il violoncellista e compositore Antonio Certani con una commemorazione del M° Lino Liviabella direttore del Conservatorio di Musica di

Bologna e con un concerto cui ha partecipato il violoncellista Benedetto Mazzacurati. Era presente anche donna Elsa Respighi. È stata scoperta una lapide.

* Il 12 ottobre u.s. Tortona ha commemorato Lorenzo Perosi nel settimo anniversario della scomparsa. Una S. Messa è stata celebrata in Cattedrale con accompagnamento di musiche perosiane realizzate dalla scuola corale municipale L. Perosi diretta da Danilo Dusì. Il Rev. prof. Pino Scappini ha quindi rievocato la figura dell'illustre compositore tortonese. Perosi è stato anche commemorato da S. E. il vescovo della Diocesi il quale ha pure celebrato il rito funebre presso la tomba del Maestro.

* Nello scorso mese di ottobre si è svolta a Carpi, sotto gli auspici della locale Scuola Comunale di Musica, la 3ª rassegna Nazionale violinistica dedicata a A. Corelli nel 250° anniversario della morte. Nelle tre categorie di concorrenti (allievi del corso medio, allievi del corso superiore, diplomati) si sono classificati

al primo posto rispettivamente: Giuditta Benini di Torino, Bruno Del Parente di Como, Ermanno Molinari di Intra.

* Nel Salone d'onore del Comune di Lecco, l'Assessore della Pubblica Istruzione ha proclamato i vincitori del Concorso Nazionale Giornalistico A. Ghislanzoni. Per la sezione pubblicazioni edite nell'ultimo cinquantennio menzioni d'onore sono state tra l'altro conferite a Eugenio Gara (*Corriere della Sera*), Mario Morini (*Musica d'Oggi*, ecc.) e Guido Pannain (*Il Tempo* di Roma).

* Il Presidente della Repubblica ha conferito al M° Pietro Argento la medaglia d'oro riservata ai benemeriti dell'arte, della cultura e della scuola.

* Il Ministro della Pubblica Istruzione ha conferito al M° Dante D'Ambrosi l'incarico di direttore del Conservatorio di Musica Rossini di Pesaro.

* Al M° Luigi D'Ambrosio è stata assegnata recentemente la medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione ai benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte.

* Nel corso del 1964 si svolgeranno in Europa i seguenti festivals: Wiesbaden (1-31 maggio), Firenze (2 maggio-23 giugno), Praga (12 maggio-4 giugno), Portogallo (16 maggio-8 giugno), Bordeaux (22 maggio-7 giugno), Vienna (23 maggio-21 giugno), Stoccolma (26 maggio-12 giugno), Zurigo (fine maggio-inizio luglio), Helsinki (3-11 giugno), Bath (3-14 giugno), Strasburgo (12-28 giugno), Olanda (15 giugno-15 luglio), Granada (23 giugno-6 luglio), Dubrovnik (10 luglio-24 agosto), Atene (15 luglio-15 settembre), Monaco (17 luglio-16 agosto), Bayreuth (18 luglio-21 agosto), Santander (1°-30 agosto), Lucerna (15 agosto-5 settembre), Edimburgo (16 agosto-5 settembre), Besançon (3-13 settembre), Berlino (13 settembre-4 ottobre), Varsavia

(19-27 settembre), Perugia (20 settembre-5 ottobre).

Per ulteriori particolari richiedere i programmi dettagliati all'Association Européenne des Festivals de Musique, 122 rue de Lausanne, Genève (Svizzera).

* La 19ª edizione del Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale di Ginevra 1963, si è conclusa con i seguenti risultati:

clarinetto: 1° premio non assegnato; 2° premio (Fr. 1.000) a Michel Portal (Francia) e a Giuseppe Garbino (Italia);

oboe: 1° premio non assegnato; 2° premio (Fr. 1.000) ad Augusto Lippi (Italia) e a Maurice Bourgue (Francia);

violino: 1° premio non assegnato; 2° premio (Fr. 1.000) a Tomotada Soh (Giappone);

canto (sezione femminile): non assegnati il primo e il secondo premio; canto (sezione maschile): 1° premio (Fr. 2.000) a Bruce Abel (U.S.A.); 2° premio (Fr. 1.000) a Henry Grychnik (Polonia) e a Francisco Angelo Hayashi (Giappone);

pianoforte (sezione femminile): 1° premio non assegnato; 2° premio (Fr. 1.000) a Meiko Miyazawa (Giappone);

pianoforte (sezione maschile): 1° premio non assegnato; 2° premio (Fr. 1.000) ad Alberto Colombo (Italia).

* Nello scorso mese di agosto, ai piedi della villa La Torretta (ex villa Conchita) di Figino (territorio di Morcote, Lugano) è stata inaugurata una lapide a ricordo del soggiorno ticinese di Riccardo Zandonai, ospite dalla primavera all'autunno del 1913 del dottor Tancredi Pizzini, in quel tempo proprietario di villa Conchita. A Figino il compositore trentino scrisse alcune tra le più alate pagine della *Francesca da Rimini* (il duetto tra Paolo e Francesca del III atto e quello tra Gianciotto e Malatestino posto a conclusione del I° quadro dell'ultimo atto). Il testo della lapide recentemente scoperta è

stato dettato dal dottor Arnaldo Marchetti, promotore con l'attuale proprietario della villa, l'industriale tedesco Herbert Fox, dell'iniziativa. Essa rievoca la nascita di tali pagine: « *Ispirato dal dannunziano poema - d'amore e morte - Francesca da Rimini - Riccardo Zandonai in questo eremo fecondo - durante l'estate 1913 - componeva le più alte pagine - dell'opera insigne - che ha tramandato ai posteri - imperituro - il nome del musicista illustre - Morcote estate 1963* ».

Neurologi

* Jean Cocteau si è spento l'11 ottobre u.s. nella sua villa di Milly-la-Forêt. Il celebre scrittore che era nato nel 1889 a Maisons-Lafitte, fu il portavoce parigino del « Gruppo dei Sei » per il quale dettò nel 1918 il manifesto in *Le Coq et l'Arlequin*. Partecipò sempre attivamente alla vita musicale francese e collaborò a *Le Pauvre matelot* di Milhaud, *Antigone* di Honegger, *Oedipus Rex* di Stravinski, oltre che a balletti di Satie, Milhaud, Auric e altri. Sue liriche vennero musicate da Auric, Poulenc, Milhaud, F. Schmitt, Satie e da numerosi altri compositori non solo francesi.

* Si è spento a New York il 14 novembre u.s. il direttore d'orchestra ungherese Fritz Reiner. Nato a Bu-

* Dal 9 al 15 dicembre u.s. si è svolto al Théâtre du Capitole di Tolosa il X Festival dell'Opera Italiana, organizzato dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana (ASLI-CO). Nel quadro delle celebrazioni anniversarie di Verdi e Mascagni sono state rappresentate le opere *Giovanna d'Arco* e *Cavalleria rusticana* di Mascagni; inoltre ha avuto luogo un concerto sinfonico-vocale di musiche verdiane e mascagnane. Le opere sono state dirette dal M^o Franco Patané.

dapest nel 1888, diresse fra l'altro l'Opera di Dresda (1914-21), la Pittsburgh Symphony Orchestra (1938-48) e dal 1953 la Chicago Symphony Orchestra. Anche apprezzato insegnante di direzione d'orchestra, insegnò dal 1931 nel Curtis Institute of Music di Filadelfia.

* Il 26 novembre u.s. è deceduto a La Jolla (California) il soprano Amelita Galli-Curci. Nata a Milano nel 1889, esordì in *Rigoletto* a Trani nel 1906. Reputata uno dei maggiori soprani d'agilità, fu popolarissima soprattutto negli Stati Uniti, dove debuttò sempre in *Rigoletto* nel 1916. Ritiratasi dalle scene nel 1930 (si produsse ancora eccezionalmente in *Bohème* nel 1936) cantò poi solo in concerti.

Concorsi

* È stato bandito il Premio Internazionale per una composizione organistica Gambarogno - Lago Maggiore 1964 cui possono partecipare musicisti di ogni paese che alla pubblicazione del bando non abbiano compiuto il 50° anno di età. Ogni concorrente potrà inviare al massimo 2 composizioni, che dovranno risultare inedite, mai eseguite né registrate o radio-telediffuse. Le composizioni la cui durata dovrà essere contenuta tra un minimo di 7 e un massimo di 15 minuti, dovranno pervenire, entro il 31 marzo 1964, al Presidente del Circolo di Cultura del Gambarogno, Gerra Gambarogno (Ticino) (Svizzera), prof. Manfredi Patocchi. Il concorso è dotato di Fr. 3000 di premio. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria della manifestazione.

* L'Associazione Lirica Concertistica Italiana ha bandito il XV Concorso Nazionale per giovani cantanti lirici per l'anno 1964. Il concorso è aperto a cantanti di nazionalità italiana che alla data del 1° gennaio 1964 non abbiano compiuto il 28°

anno di età, se soprani e tenori, e il 30° se mezzosoprani, contralti, baritoni e bassi. Le domande dovranno pervenire entro il 31 gennaio 1964 all'Associazione promotrice, via Mazzini 7, Milano, presso la cui segreteria vanno indirizzate le richieste di ulteriori chiarimenti.

* Nel mese di novembre 1964 verrà attribuito per la terza volta il Premio di Composizione Musicale Regina Maria-José. Il Concorso è dedicato a una composizione per violino, violoncello e pianoforte della durata minima di 15 minuti e massima di 21 minuti. Esso è aperto a compositori di ogni paese che non abbiano superato l'età di 50 anni compiuti alla data del 31 maggio 1964. Le partiture, che devono risultare inedite e mai eseguite, come pure una registrazione su nastro magnetico dell'opera, dovranno pervenire alla Segreteria del concorso non più tardi del 31 maggio 1964. Il Premio, il cui ammontare è fissato in franchi svizzeri 10.000, non potrà essere diviso. Per informazioni indirizzare all'Amministrazione del Concorso, Merlinge (Gy), Ginevra (Svizzera).

Edizioni musicali

Bruno Bettinelli. *Episodi per orchestra*. Partitura. Milano, Ricordi, 1963.

Questi recenti *Episodi* di Bruno Bettinelli, presentati in prima esecuzione nella Stagione sinfonica della Rai di Roma (direttore Mario Rossi) e subito dopo alla Scala (direttore Sanzogno), pur essendo nati all'insegna di uno spirito decisamente attuale e di una scrittura aggiornata, hanno dimostrato di poter sorprendentemente comunicare con il pubblico che frequenta abitualmente le sale da concerto. È un fatto che non si verifica tutti i giorni, di questi tempi: e per comprendere il « caso » particolare cerchiamo di vedere il compositore milanese nella sua giusta prospettiva critica.

Musicista colto, profondo studioso di ogni periodo della nostra storia musicale, sostanzialmente moderno nello spirito e quindi nella scrittura, Bruno Bettinelli ha sempre mirato a conciliare appunto quella coscienza storica che si è soliti definire « tradizione », e che in lui vive attraverso il tematismo e la « figuratività » della composizione (vogliamo dire al di fuori della frantumazione weberniana) con una scabra condotta ritmica e contrappuntistica ove il linguaggio del musicista, oggi radicalmente atonale, è però lontano dalla radicalità degli espressionisti viennesi, ma sembra tesa piuttosto nell'affermazione di una solerzia morale, con le immagini che si stagliano senza possibilità di equivoci o sbavature. Anche se, specialmente nei tempi lenti delle ultime opere, si viene sempre più indivi-

duando in Bettinelli la tendenza ad un più tenero dialogo con la materia, quasi l'affiorare di una magica luce che nasce dalla scelta raffinata dei timbri e dove sembra dominare l'idea di uno spazio assoluto solcato da sottili vibrazioni, ora da pudiche linee, ora da vaste superfici policrome (*Quartetto, Concerto* per due pianoforti), in modo da svolgere come un delicato, rarefatto, intimo racconto. Qui Bettinelli sembrerebbe giungere, almeno in senso strettamente tecnico, quasi ad un « astrattismo musicale »: senonché egli arriva per gradi e con naturalezza su questa posizione, senza isolare arbitrariamente a priori gli elementi necessari alla sintesi stilistica. Nel nostro musicista è sempre presente una umanità che rifiuta le immagini scaturite dalla sola escogitazione intellettuale, e quindi la sua musica finisce sempre per avere dei legami con la concretezza della vita, con la nostra reale condizione di uomini. Post-webernismo, « figurativismo musicale »: una dialettica che i più avveduti lasciano alla noia dei catalogatori a tutti i costi; non per qualunque critico, ma bensì per la chiara coscienza del fatto che si può essere progressisti o reazionari sia partendo da un linguaggio libero, non radicale, che da una base post-weberniana. Anche Nono, sia pure a denti stretti, lo ammetteva recentemente. Gli *Episodi* di Bettinelli hanno appunto un suono tutto moderno senza per questo accettare la

tessera della serialità integrale, e sono legati da una singolare coerenza linguistica anche se la struttura interna non segue schemi di sorta ma si concretizza in immagini precise e insieme aperte al libero gioco della fantasia, ove anche il contrappuntismo tipico del nostro musicista è ormai lontanissimo da ogni riferimento, sia pur soltanto allusivo, con la tradizione accademica.

Il primo movimento, come spesso avviene in Bettinelli, ha carattere introduttivo e misterioso, quasi attesa d'anima che però si agita anche in improvvise accensioni, in esclamazioni vigorose. Il secondo, di costruzione elastica e scattante, tutto percorso da un'estrema tensione drammatica, ha nella nervosa articolazione discorsiva la sua più efficace parola. Ma quello che probabilmente rimarrà più nella memoria degli ascoltatori è il terzo episodio, testimonianza di quanto abbiamo scritto sopra a proposito degli ultimi *Ada-*

gio di Bettinelli: caratterizzato da un'ampia superficie percorsa da sottili brividi, da vibrazioni timbriche perfettamente calibrate, è il risultato di un mestiere scaltrissimo al servizio di un « orecchio » assolutamente musicale, impegnato ad esprimere un effettivo mondo interiore. E così anche un flauto che emerge solo dall'improvviso silenzio che gli si è fatto intorno acquista, proprio per la sicura percezione dei rapporti e quindi dei valori lirici che vi sono connessi, un estremo potere di suggestione. Efficace anche il crescendo finale che sfocia nell'ultimo Episodio, vivace e di grande effetto ritmico con quegli « ostinati » rudi, quasi ossessivi; da notare la corsa serrata e quasi vertiginosa verso una conclusione che, puntuale all'appuntamento con il gusto e con l'equilibrio, cade al momento giusto, con perfetta scelta di tempo.

ARMANDO GENTILUCCI

Carlo Jachino. 2° Concerto per pianoforte e orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1962.

Carlo Jachino pubblicò anni fa un piccolo manuale di dodecafonia e se non andiamo errati il suo primo *Concerto* per pianoforte e orchestra fu appunto composto secondo il metodo con dodici suoni. Ma il musicista non è tipo da prendere troppo sul serio le distinzioni tecniche e teoriche, e neppure da preoccuparsi eccessivamente, della distillazione fonica, della sintesi espressiva e simili. Mosso da un impulso spontaneo, istintivo, ha pubblicato un 2° *Concerto* per pianoforte che poco sembra aver in comune col primo ma che forse proprio per questo ne illumina retrospettivamente il significato. E così si spiega quella singolare, esteriore adesione a una tecnica fondamentalmente estranea alla sensibilità del musicista: una scommessa, nulla più, un modo di sen-

tirsi « dentro al gioco », come in società.

Il 2° *Concerto*, tonalissimo, è una lunga perorazione postromantica che si avvale di un gesto sommario e quasi improvvisato, senza inibizioni di sorta, pianisticamente articolato sui modelli tradizionali, e che non disdegna di fare l'occhietto all'esotismo sudamericano (in omaggio agli amici colombiani, cui la composizione è dedicata).

Dei tre tempi il primo, *Un poco agitato*, porta una lunga cadenza centrale del pianoforte che offre elementi diversi ed eterogenei, alternando movimenti lenti e movimenti più rapidi. Il secondo, *La Savana di Bogotà*, è più caratterizzato e conta su una accentuata sobrietà armonica e strumentale e su una più determinata atmosfera coloristica. Infine

l'ultimo tempo, ritmato e festoso con i temi colombiani rimbombanti dal pianoforte alle trombe, è svolto

Ennio Porrino. *Sonar per musicisti*. Partitura. Milano, Ricordi, 1961.

Ennio Porrino, musicista sardo scomparso in ancor giovane età pochi anni or sono, è simpaticamente ricordato soprattutto per alcune pagine sinfoniche dedicate alla sua terra (*Sardegna, Nuraghi*), testimonianze di un amore per il colore a volte acceso, a volte tenue, dal tessuto quasi impressionisticamente elaborato (vedi anche il *Concerto dell'Argentarola*), ma dove conta soprattutto la sincerità di una posizione che rifiuta ogni mediazione intellettualistica e da cui non occhieggia nessun mito del passato, nessun « ripensamento », intenta com'è a narrare direttamente, con un linguaggio di cauta ma sentita modernità, ciò che corrisponde a una scoperta situazione emotiva. Non è difficile scorgere il fondo romantico di Porrino: basterebbe la sua concezione formale, basata su un fluente e rapsodico succedersi di immagini musicali libere da troppo rigorosi impegni dialettici, per fornircene l'esatta misura. Tale sentimento tanto più affiora in una composizione come questa, che già nel titolo e nell'organico strumentale (*Sonar per musicisti*, concerto per archi e clavicembalo) parrebbe alludere a tutto un mondo « neoclassico ». Perché nè il primo tempo, nè

in chiave moderatamente virtuosistica e di piacevole spensieratezza.

ARMANDO GENTILUCCI

l'Aria centrale (ove interviene il clavicembalo), e neppure il terzo tempo, più rigorosamente architettato dei precedenti e incorporante persino una fuga a tre temi, riescono a convincerci troppo di essere qualcosa di molto diverso del solito Porrino. Infatti è ancora l'amore per il colore armonico, per l'effetto timbrico a prevalere: si ponga attenzione all'uso frequente di suoni armonici e di tremoli, di corde pizzicate e di suoni ribattuti con il legno, di pedali ostinati; e anche al ritmo e principalmente dell'ultimo tempo, così spesso vivacemente scandito in figure irregolari e comunque sempre variate, quasi a ricordare le festose e rudi danze popolari di Sardegna. E ancora: si guardi al clavicembalo che interviene solo a sprazzi (e unicamente nel secondo tempo) a percorrere lo spazio sonoro con un « segno » insostituibilmente legato alla sua qualità più genuinamente fonica, al suo specifico timbro: davvero non ha molto in comune col clavicembalo che incontriamo nei *Concerti* di Corelli o di Vivaldi, ma piuttosto sembra apparentarsi, seppur vagamente, con quello del defalliano *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti.

ARMANDO GENTILUCCI

Dischi

Giovanni Maria Trabaci. *Musiche organistiche*. Organista Domenico Celada.

Istituto Internazionale del Disco, 1 disco da 30 cm. IM 1013.

Sul compositore irsino Giovanni Maria Trabaci, che operò a Napoli nella prima metà del Seicento, richiamarono per primi l'attenzione rispettivamente diversi e alcuni decenni fa, Luigi Torchi e Guido Pannain. Il Trabaci, quale organista e poi maestro della reale Cappella di Palazzo, ebbe funzioni preminenti nella vita musicale partenopea e le sostenne anche con numerose pubblicazioni e raccolte di messe, motetti, salmi, madrigali e villanelle, nonché con due libri di composizioni organistiche. E su questi ultimi, trascurando la copiosa produzione polifonica vocale, che si è appuntato soprattutto l'interesse degli studiosi. Le *Ricerche* e le *Canzoni* per organo del Trabaci integrano infatti il panorama della letteratura prefrescobaldiana, confermano i tratti noti della scrittura organistica immediatamente posteriore ai Gabrieli e ai maestri dell'Italia settentrionale, con l'aggiunta di influssi spagnoli che le condizioni politico-culturali del Mezzogiorno spiegano e giustificano.

L'opera organistica del Trabaci è stata riproposta recentemente alla attenzione degli studiosi da un giovane studioso nostro, Domenico Celada, con duplice azione di musicologo e di interprete. Infatti egli ha pubblicato per la Libreria Editrice Santa Cecilia di Roma un'edizione

critica accurata dei 12 Ricercari (uno per ognuno dei toni ecclesiastici) e delle 7 Canzoni francesi comprese, con altri brani, nel primo libro di composizioni per organo del Trabaci; contemporaneamente ha registrato per l'Istituto Internazionale del Disco una scelta antologica dello stesso libro primo. Più che nei ricercari e nelle canzoni, la moderna libertà spirituale del Trabaci ci sembra realizzata in brani di ariosa movenza presenti nel disco, quali per esempio le *Consonanze stravaganti* e la *Toccata prima del secondo tono*.

Un'importanza preminente, nell'edizione e nel disco curati dal Celada, viene data ai Ricercari, che aprono entrambi le pubblicazioni. Formalmente in due di essi e precisamente nell'ottavo e nel decimo, si riscontra una caratteristica o, se vogliamo, un'anomalia, già notata in alcuni ricercari, per esempio di Andrea Gabrieli: l'assorbimento nel corpo del ricercare, di elementi della canzone strumentale. Prendiamo ad esempio il *Ricercare dell'ottavo tono sopra Ruggero*: l'inciso iniziale del soggetto a note ribattute su ritmo dattilico (ancorché d'andamento largo) e la segmentazione in più brani di movimento e andamento contrastante sono infatti elementi tipici della canzone.

RI. AL.

Giovanni Francesco Anerio. *Missa pro defunctis*. The Choir of Carmelite Priory (London) diretto da George Malcolm.

Oiseau-Lyre, 1 disco LP da 30 cm. OL/50211.

La figura di Giovanni Francesco Anerio si presenta a noi, posteri, con gli elementi in regola per essere ricostruita abbastanza pienamente, senza lasciare interrogative zone di ombra con problematici riferimenti alla sua produzione. Nato a Roma verso il 1567, morì a Graz l'11 giugno del 1630. Veniva da una famiglia che aveva già prodotto, nel secolo, altri tre musicisti, tutti impegnati in qualche cappella romana e il fratello Felice addirittura in quelle superbe di Santa Maria Maggiore e in quella Giulia sotto il Palestrina del quale ereditò, l'incarico. Anche Giovanni Francesco iniziò il suo apprendistato musicale in questa illustre cappella e con la stessa illustrissima guida. Nel 1600, però, era già maestro in San Giovanni in Laterano, e nel 1606 era a Cracovia, alla corte di Sigismondo III. Tre anni dopo operava nel Duomo di Verona, quindi tornava a Roma, prima al Collegio Romano e poi in Santa Maria dei Monti. Nel 1616 avveniva il fatto che ci chiarisce il suo lato umano: fu ordinato sacerdote in San Pietro. Aveva quarantanove anni. Poi la musica riprese il sopravvento nel segnare le date della sua vita. Ma nonostante i suoi viaggi e gli inevitabili contatti artistici che ne derivavano, Giovanni Francesco Anerio rimane musicalmente circoscritto nell'ambito della grande scuola romana, e precisamente nel fiorire di essa attorno alla figura di Pierluigi da Palestrina. Indiscutibilmente, il Palestrina condizionò i modi e gli accenti di una vasta cerchia di autori che agivano nella Roma del suo tempo. Tuttavia, in diversi lavori di alcuni di essi,

come il Nanino, il Soriano e lo stesso Giovanni Francesco Anerio, vi sono, invece, una fisionomia particolare, un modo di sentire poetico speciale.

E' il caso di questa *Missa pro Defunctis*, scritta verso la fine della vita dell'Anerio nel 1614 ristampata nel 1620, e qui eseguita, quasi integralmente, nell'edizione del 1864 curata da Joseph Schrems su un manoscritto conservato nel Collegio Germanico di Roma. E' una Messa che si presenta in modo compatto, con uno stile caratterizzato da una estrema dolcezza di fraseggio, legato, nel suo svolgimento, in una continuità che sembra inesauribile. Tuttavia, nonostante questa sua unità, è avvertibile il confluire nel suo linguaggio di elementi di diversa provenienza, vecchia e nuova. Non è il caso di analizzare in questa sede questi elementi, ma ci sembra giusto dire che essi assumono la marca comune di una personalità viva, in cui la musica è il mezzo più idoneo ed appropriato per esprimere autentici sentimenti poetici ed immagini musicali di indiscutibile suggestione.

L'esecuzione è esemplare. The Choir of the Carmelite Priory canta con perfetto assieme e con voci di timbro puro e bene amalgamato. Da parte del M^o George Malcolm, la severità con cui persegue la coerenza stilistica dell'esecuzione è temperata da una sensibilità particolare per il canto aperto, particolarmente idonea a rendere, in senso poetico, le felici aperture melodiche del discorso. Anche l'incisione è tecnicamente ottima. Del disco esiste anche la versione stereofonica.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Luigi Boccherini. *Stabat Mater*. Solisti: Luciana Ticinelli, I. Brinkman, A. Ferrari. Orchestra e Coro della Polifonica Ambrosiana diretti da Mons. Giuseppe Biella.

Musica Antiqua, 1 disco da 30 cm. PAB 302.

Bisogna fare una premessa prima di parlare di questo *Stabat Mater*, bisogna dire che ogni nuova incisione di opere di Boccherini è benvenuta poichè serve a sempre meglio chiarire l'orizzonte artistico di questo musicista, intorno al quale è solo da poco sorto un particolare ed approfondito interesse. In questo caso specifico poi, trattandosi dell'incisione di un'opera assolutamente rara, il disco realizzato da don Biella con la sua Polifonica Ambrosiana assume un'importanza che va al di là del solo interesse. Questo *Stabat Mater*, infatti, viene a chiarire parecchie cose intorno allo stile vocale, cameristico e sacro di Boccherini, e, nello stesso tempo, apre uno spiraglio sul fatto umano dell'autore. Una prima stesura, infatti, portava la data del 1781, ed era redatta per una sola voce. L'attuale esecuzione riprende invece, il definitivo rifacimento del 1800, stampato nel 1801, come Op. 61., redatto per tre voci, 2 violini, viola, violoncello e contrabbasso. Ambedue le versioni, comunque, vengono create negli ultimi anni della vita dell'autore; vita piena di stenti, di disillusioni, di miseria autentica, di umiliazioni. Il ripiegamento sul testo di Jacopone, pieno di commosso dolore, assume, quindi, uno speciale significato umano, proprio, fors'anche perchè avvenuto spontaneamente, come conseguenza del maturarsi di una condizione spirituale che sentiva tramutare i suoi accenti alla ricerca di un religioso avallo, di una comunanza più profonda nel dolore con chi, come la Vergine, poteva dare un più alto senso alla sofferenza.

Il fatto è che con lo *Stabat Mater* di Boccherini, ad un certo momento ci si accorge di essere ben al di

fuori di un elegante ed irreprensibile discorso di voci e di strumenti e che la melodia ha, nel suo svolgersi, una ragione intima che, a tutta prima, ci sfugge ma che, a poco a poco, rivela i momenti di una sua intensa emozione e di una aderenza dolente al testo che è sentita e convinta. C'è chi, a proposito di questo *Stabat Mater*, ricorre alla solita storia dello stile operistico. A noi sembra solo un atteggiamento sbagliato di chi vuole dimostrarsi colto e raffinato di orecchio. Sbagliato, perchè, oltretutto, l'osservazione reca in sé qualcosa di negativo e di limitativo che non ha ragione di essere, dal momento che ognuno ha il diritto di rivolgersi a Dio nel modo che ritiene più opportuno e, quindi, più spontaneo. In secondo luogo, perchè non è affatto obbligatorio che un pezzo sacro debba per forza obbedire a regole di etichetta e di forma prestabilite, poichè non sono queste che danno il tono « religioso » al pezzo, bensì lo spirito che anima le note e le sorregge. E con Boccherini si tratta proprio di religiosità pura e candida, anche se i recitativi, le arie, i duetti, i terzetti si susseguono secondo una prassi spesso operistica e, diciamo pure, un mestiere tipici del suo tempo. Il Picquot, parlando dello *Stabat Mater*, lo definisce un capolavoro e, a nostro parere, non ha torto sia se lo considera dal punto di vista stilistico che da quello poetico. Il Picquot, anzi, dando alcune brevi indicazioni sulle possibilità d'esecuzione, esce in un'acutissima frase: « ...L'auteur désire la pure naïveté et l'exactitude », riuscendo a definire in modo assolutamente proprio, con il termine di « naïveté », la qualità intrinseca di questa musica.

Don Biella ha affrontato l'esecuzione

ne del capolavoro boccheriniano con la solita affettuosa cura e con fin troppo timore reverenziale. Nella sua esecuzione si avvertono tutte le buone intenzioni che egli nutriva; ma sono realizzate a metà. L'altra metà è legata da una correttezza che frena un po' l'espandersi del canto e il respiro espressivo della frase. Si tratta, tuttavia, di un'ese-

cuzione valida sul piano artistico, alla cui realizzazione hanno concorso in modo lodevole il coro e il complesso strumentale della Polifonica Ambrosiana e i tre solisti di canto citati in principio, tra i quali fa spicco, per l'intensità espressiva e bellezza di canto, Luciana Ticinelli Fattori. Incisione tecnicamente, fedele e precisa.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Guido Valcarenghi
Direttore responsabile

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche Crespi & C. - Milano

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG

Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato o riserve Lire 6.150.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

108 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da Via Paolo da Cannobio, 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2
FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Settembre-Ottobre 1963

TEORIA

130396	A. ALLORTO - ZECCHI	Appendice al volume unico di « Educazione Musicale » per la Scuola media statale	700
ER. 2677	ANTONELLINI	Solfeggi parlati a 2 voci	1.800
ER. 2678	CAMMAROTA	Il Corale. Per gli allievi dei Conservatori e in particolare per la preparazione dell'esame di abilitazione all'insegnamento della musica nella Scuola media statale e nell'Istituto magistrale	4.000

LIBRETTI

PAISELLO	Don Chisciotte della Mancha. Testo di G. Lorenzi. Realizzazione e revisione della musica e del testo di J. Napoli	300
----------	---	-----

Novembre 1963

LIBRI DI INTERESSE MUSICALE

130664	SARTORI	Enciclopedia della musica. Vol. I ^o	25.000
--------	---------	--	--------

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

PUCCEMI	Turandot. Opera completa. Edizione di lusso rilegata in linson	6.500
VERDI	Aida. Opera completa. Edizione di lusso rilegata in linson	6.000

16^a SERIE DEI CONCERTI E SONATE DI ANTONIO VIVALDI A CURA DI GIANFRANCO PRATO. DAL TOMO 376 AL 400. PARTITURE IN 3^o

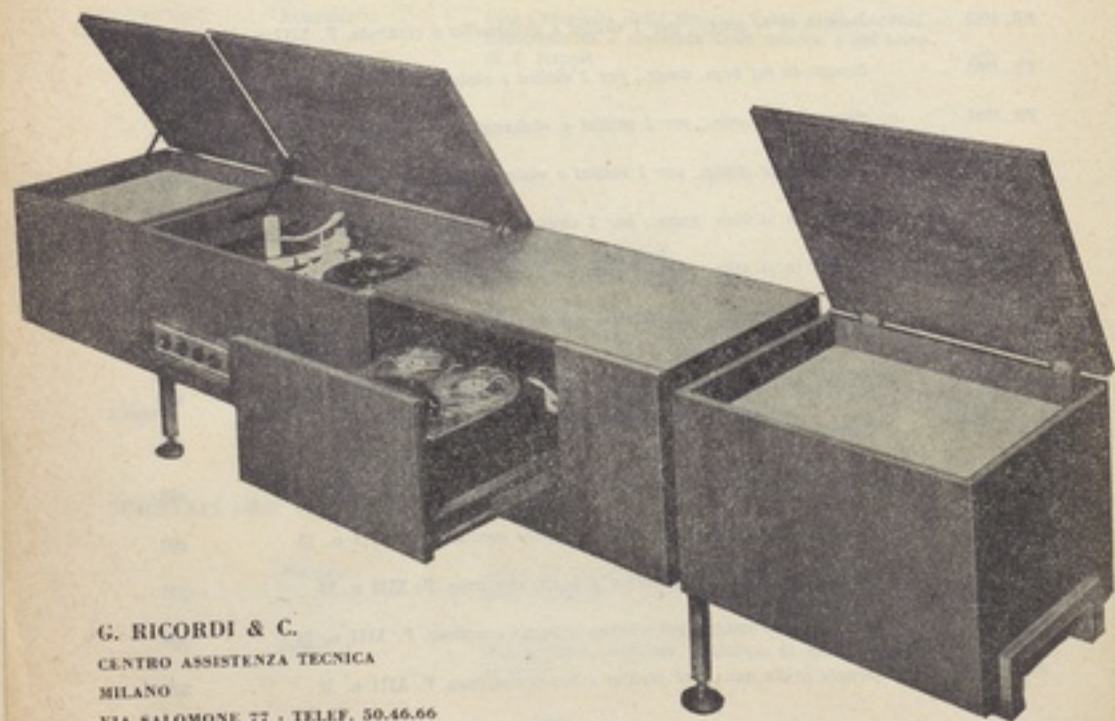
PR. 1051	Concerto in do magg., per violino, archi e cembalo. F. I n. 169	2.200
PR. 1052	Concerto in si bem. magg., per violino archi e cembalo. F. I n. 170	1.300
PR. 1053	Concerto in si min., per violino, archi e cembalo. F. I n. 171	1.400
PR. 1054	Concerto in do magg., per violino, archi e cembalo. F. I n. 172	1.600
PR. 1055	Concerto in re magg., per 2 oboi, 2 corni, violino, archi e due organi. F. XII n. 47	4.000
PR. 1056	Concerto in la magg. « In due cori » per 4 flauti, 4 violini, 2 violoncelli, 2 organi e archi. F. XIII n. 48	2.000
PR. 1057	Sonata in sol min., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 17	600
PR. 1058	Sonata in mi min., per due violini e violoncello o cembalo. F. XII n. 18	600
PR. 1059	Sonata in do magg., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 19	500
PR. 1060	Sonata in mi magg., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 20	600
PR. 1061	Sonata in fa magg., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 21	500
PR. 1062	Sonata in re magg., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 22	500
PR. 1063	Sonata in mi bem. magg., per 2 violini e violonc. o cemb. F. XIII n. 23	500
PR. 1064	Sonata in re min., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 24	600
PR. 1065	Sonata in la magg., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 25	600
PR. 1066	Sonata in si bem. magg., per 2 violini e violonc. o cemb. F. XIII n. 26	600
PR. 1067	Sonata in si min., per 2 violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 27	700
PR. 1068	Sonata in re min. « La follia » per due violini e violoncello o cembalo. F. XIII n. 28	1.100
PR. 1069	Sonata in sol min., per violino e basso continuo. F. XIII n. 29	600
PR. 1070	Sonata in la magg., per violino e basso continuo. F. XIII n. 30	600
PR. 1071	Sonata in re min., per violino e basso continuo. F. XIII n. 31	600
PR. 1072	Sonata in fa magg., per violino e basso continuo. F. XIII n. 32	600
PR. 1073	Sonata in si min., per violino e basso continuo. F. XIII n. 33	500
PR. 1074	Sonata in do magg., per violino e basso continuo. F. XIII n. 34	500
PR. 1075	Sonata in do min., per violino e basso continuo. F. XIII n. 35	500

*un angolo per la musica
nella vostra casa*

Impianto HI-FI stereo
da 2 x 10 w. Monomobile moderno
con orientamento del suono
dalle casse acustiche
tramite pannelli di legno

Ricordi

è a vostra disposizione
per preventivi, consigli e informazioni



G. RICORDI & C.
CENTRO ASSISTENZA TECNICA
MILANO
VIA SALOMONE 77 - TELEF. 50.46.66

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

