

venerandi. Ma qui, a voler analizzare tutti i motivi ai quali s'è dovuta la riuscita, parziale o totale, di cotesti tentativi, il discorso diverrebbe troppo lungo. Ammirata, nell'Agamennone inscenato dagli studenti tedeschi di Magonza (sotto la guida dell'iniziatore di queste Delfiadi, il professor Wilhelm Leyhausen), soprattutto la perfezione del Coro, in massima parte parlato all'unisono; e ammirata per converso, nella più semplice interpretazione dello stesso Agamennone da parte del Teatro Universitario di Padova guidato da Gianfranco De Bosio, la onesta aderenza al testo, favorita anche dalla delicata traduzione del Valgimigli. Ma risultati forse più singolari hanno ottenuto i francesi del Gruppo del Teatro Antico della Sorbona: non tanto nei Persiani di Eschilo, con la loro discutibile idea di fedeltà ad oltranza all'uso greco, nel far sostenere la parte di Atossa a un attore; quanto nella Medea, dove pure adottando coturni e maschere per tutti i personaggi, hanno conseguito effetti di allucinante trasfigurazione. Spiritose anche le maschere, e i costumi, e la vivacissima « verve » degli studenti dell'Università Libera di Brusselle, in una loro sintetica interpretazione delle Donne a parlamento di Aristofane; assai meno efficace l'esecuzione, tentata dai più giovani fra loro, delle Baccanti di Euripide.

Quanto agli altri spettacoli, di autori d'altra era, meglio che gli « autos » di Gil Vicente messi coraggiosamente in scena dai portoghesi dell'Università di Coimbra, abbiamo apprezzato quello delle allieve americane del Mary Mount College di Milwaukee che, condotte da una suora loro maestra e regista, hanno rappresentato un poemetto di Longfellow, d'argomento indiano: Hiawatha. E' la storia d'un candido e tragico amore, raccontata da un coro femminile di perfettissima composizione, e via via posta in azione da attori e attrici d'una leggiadra virtù coreografica. Spettacolo di delizie, a un tempo, musicali e pittoriche, che ci hanno fatto ripensare ai portenti secenteschi e settecenteschi del più decantato teatro gesuitico.

Esercitazioni scolastiche? Senza dubbio; ma il bello si è che il pubblico, allettato anche dai minimi prezzi, v'è accorso in folla: due, tre, quattro e sin cinquemila spettatori, ogni sera intenti alle grandi parole che, in un idioma spesso inaccessibile, venivan loro riproposte, ad opera di quei giovani approdati da ogni paese. Ma viventi nel clima d'una stessa cultura, e mossi da un amore comune: riprova, meglio che della attualità, dell'eternità di quelle parole.

SILVIO D'AMICO

LA MUSICA

Una volta giunti a tirar le somme del Festival veneziano di quest'anno le cifre — s'intende dell'interesse artistico — risultano assai meno smunte di quanto s'usava prevederle alla vigilia nelle « coulisses » musicali (naturalmente se uno voglia essere sereno giudice). E questo a cominciare dalla scelta dell'opera contemporanea che ha costituito l'episodio più discusso dell'intero cartellone.

I dissensi a priori che hanno salutato in tanta parte della stampa la ripresa della *Favola del figlio cambiato* son di quelli che potrebbero dar esca a molte considerazioni, ma in sede di critica della critica. E quindi in altro luogo. Quanto invece all'opera in sé, le ragioni della rimessa in scena in questa sede e quest'anno, ci sembrano le più limpide a intendersi e le più onorevoli per

gli organizzatori che le tennero presenti. Diciotto anni costituiscono un bel lasso di tempo per la memoria notoriamente labile di noi italiani. Tuttavia non era eccessivo pretendere da chi di ragione che almeno si ricordasse come questo lavoro che associò Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero fosse stato condannato al silenzio dopo l'unica rappresentazione romana del 1934 dall'intervento catoniano di Mussolini. E se le cronache d'allora registrarono una serata tempestosa (ma si pensi alle tradizioni supinamente conservatrici del Teatro dell'Opera di quei tempi e alla impossibilità di giustiziare un lavoro moderno dopo una sola audizione), provvedevano a tenere la questione aperta l'atteggiamento in buona parte positivo che assunse coraggiosamente la critica e il suc-

cesso che aveva salutato la prima assoluta in Germania anche là troncato dalle autorità politiche.

A tutto questo c'è da aggiungere che nell'anno è caduto il 70° genetliaco di Malipiero e che almeno per la sua città natale era un gentile dovere ricordarsi di fare omaggio a un artista onorato dal mondo internazionale proprio in qualità di autentico italiano, oltre che di creatore originale.

D'altronde all'indomani dell'avvenimento tali ragioni sono apparse appoggiate dal valore dell'opera. E questa volta col suffragio caloroso del pubblico. Allestita con ogni cura musicale e scenica, avendo a devoti collaboratori Nino Sanzogno quale direttore, Giorgio Strehler quale regista, Enrico Paulucci per i bozzetti delle scene e una schiera di zelanti cantanti, la *Favola* ha dato piena conferma a coloro che la riconobbero fin dalla sua prima comparsa come il punto d'arrivo del miglior Malipiero drammatico. Il che non dirà nulla solo per chi dopo cinquant'anni di feconda carriera rimette ancora e ogni volta sotto processo la personalità di un musicista avvertasi tra le più tipiche del '900 musicale specie per quanto riguarda l'apporto nostrano.

Assolta così la « voce » opera, il resto del cartellone ha preso la via del concerto e delle novità assolute o variamente relative (per l'Europa, per l'Italia). Via più a lungo percorsa di quel che non fosse stato negli ultimi festival veneziani, tutti dominati o accentrati sull'avvenimento scenico.

Due concerti sinfonici, quattro da camera e uno sinfonico-corale col concorso di un balletto ne hanno costituito le tappe. E se vi è stata alternativa di valori sarà doveroso ammettere che anche questo è intrinseco al genere del Festival per lo meno così come lo si è inteso e allestito fino ad oggi. Ma cominceremo, e magari finiremo, con le critiche più giustificate. Un osservatore sereno non poté ad esempio non aggrottare la fronte per l'etichetta di « scuola francese » applicato al secondo dei concerti sinfonici e per l'immaturità esecutiva di quello sinfonico-corale. Tuttavia ammessi i buoni motivi del suo rannuvolamento non è impossibile di controbatterlo con argomenti validi.

Eliminato il titolo infelice, l'infierire sull'interesse marginale del Concerto per Onde Martenot di Jolivet e su quello per marimba e vibrafono di Darius Milhaud,

entrambi ospitati nel programma francese, ci sembra segno di un eccessivo rigorismo di principio. Resta indubbio difatti che i tre strumenti e soprattutto il Martenot, nel suo stadio attuale, e la marimba sono nuovi arrivati nella famiglia musicale. E se anche il modo in cui sono stati usati dai due autori chiama in causa il « Mélo » per il primo e una certa frivolezza caratteristica per il secondo non è oggi fin troppo di rigore l'austerità nei modi e nel costume di far musica? Inoltre, specie quando si tratti di solisti, ovverosia di espositori, dei meriti di Ginette Martenot e di John Conner non è un festival di musica contemporanea la sede migliore per presentare dei nuovi agenti sonori?

Questione che si rovescia del tutto per il secondo oggetto di critica. Vale a dire per le deficienze che si registrarono per la esecuzione della *Cantata profana* di Bela Bartok e della *Cantata op. 31* di Anton Webern da parte di un complesso di interpreti: solisti, coro e direttore d'orchestra viennesi (il coro della Singakademie) e orchestra della Fenice, rivelatosi abbastanza a suo agio solo nella mediocre partitura dello *Hymnus* di Gottfried von Einem. Tali pecche furono dunque innegabili. Ma in questo caso i meriti anche più altrettanto. Bene o male l'esecuzione veneziana ha rotto quella leggenda d'intangibilità che rende così eccezionale l'accesso alle sale di concerto del lavoro dove Bartok riuscì più che in altra sua musica a decantare la linfa etnica della sua arte e dell'estremo messaggio della musa metafisica di Webern (la *Cantata op. 31*, che ha avuto a Venezia la sua seconda esecuzione assoluta sette anni dopo la morte dell'autore, è l'ultima opera dell'ermetico viennese). E l'ascoltatore ha potuto così accostare due partiture di singolare importanza nel quadro dei valori se non altro storici della produzione del nostro tempo.

Inoltre la serata, che ebbe compimento con la presentazione del balletto *L'idiota* nell'allestimento stesso della prima avvenuta al recente Festival di Berlino, è venuta a proposito a suffragare gli argomenti che i nemici dell'inedito hanno sollevato ogni qualvolta si parlava di musica contemporanea durante i vari convegni artistici che han pullulato contemporaneamente a Venezia. Ammesso o meno l'aspettarsi di certe posizioni e il prevalere di certe correnti, è apparso cioè lecito in teoria e comprovato nella pratica il fatto che la

situazione d'oggi è ormai matura per approfondire la conoscenza del nuovo invece di procedere instancabilmente col metodo degli assaggi. Insistendo nel quale mai il palato riuscirà a verificare veramente i sapori ma solo a disappetirsi del tutto come in effetti accade, dimenticandosi, ad arte o meno, che la cucina del secolo lungi dall'essere aperto ora i suoi battenti ha più di cinquant'anni d'esercizio.

E sempre in questo senso alle riprese di Bartok e di Webern il Festival aggiunse altri episodi positivi. In sede che potremo dire già storica, il ciclo completo dell'opera quartettistica di Hindemith, quanto mai indicativo delle origini e dell'essenza di quest'ultimo difensore della musica logica. E in sede dell'« exploitation de succès » la già detta presentazione dell'*Idiota*, che, se non proprio le venti chiamate del suo esordio berlinese, ha ritrovato, anche a Venezia, il volto sorridente di una cordialissima accoglienza. La presenza di tutti coloro che avevano curato il suo battesimo (oltre a ballerini, strumentisti e direttore d'orchestra, i tre autori: la coreografa Tatiana Gsovsky, il compositore Hans Werner Henze e il creatore dell'allestimento scenico Jack Ponnelle) ha garantito l'integrità nello spirito di questo frutto del rigoglio attuale di cui gode l'espressionismo in Germania. Rigoglio che, per rispettare l'acme drammatico dell'ispirazione tratta dal romanzo di Dostojevskij, non si perita qua di scompagnare il linguaggio della danza affidando il ruolo del principe Misckin a un autentico attore recitante, ed intanto, bada a ristabilire curiosamente i diritti della forma mediante arcani rapporti tra gli elementi della danza accademica, che ancora galleggiano alla sua superficie, e quelli della norma dodecafonica rispettati a suo modo nella felice quanto economicissima musica che Henze ha fatto crescere su una « serie » derivata dalla *Fuga in fa minore del Clavicembalo ben temperato* di Bach. Inoltre, sempre per lo sfruttamento del successo, è opportuno ricordare che è stata questa l'occasione in cui il ventiseienne Henze ha potuto saggiare la notorietà, già acquistatasi in patria, al di fuori dei confini tedeschi.

Ma come si è già accennato anche le prime assolute non sono state assenti dai vari programmi. Esclusivamente di esse fu costituito il primo concerto sinfonico tutto riservato agli italiani, e quello diciamo a nazionalità mista di musica da camera. E

quand'anche ci si voglia attenere a una cernita rigorosa non si potrà essere troppo severi sull'esito finale quando continuando a parlare di crisi generale si ammetta la validità di almeno quattro dei lavori testé uditi: la *Sonata per violino e pianoforte* di Antonio Veretti, i *Tre studi per la « Via di Colombo »* di Riccardo Nielsen, il *Concertino per archi, ottoni e timpano principale* di Franco Donatoni e la *Tartiniiana per violino e orchestra* di Luigi Dallapiccola. Quanto a chi scrive si dichiara soddisfatto anche a conteggiare unicamente la rivelazione di un nuovo autentico compositore nei panni del giovanissimo Donatoni e l'arricchimento di una magistrale partitura quale quella di Dallapiccola. In un'epoca d'arte come attività d'élite, quale è in realtà l'attuale, un attivo del genere è già considerevole specie allorchè non si pretende di aver scandagliato sistematicamente il campo della scelta.

La polemica che si accese mesi addietro intorno al Festival veneziano non è stata senza effetti sugli organizzatori del medesimo. Il contrasto si avviò allora tra chi invocava la conversione anche di Venezia al culto esclusivo della musica antica e chi ne difese la tradizionale caratteristica di vetrina dell'arte contemporanea. Ora il cartellone della XV edizione è stato presentato come un tentativo di conciliare quegli estremi. Si è cioè ribadita la convenienza di riserbarne la maggior parte alla musica contemporanea e d'altra parte se n'è dedicato un certo numero all'esplosione dell'antica musica veneta utilizzando più alla lettera quell'appendice dell'*Autunno musicale veneziano* che si è aggiunto da sei anni a questa parte al nucleo moderno per ragioni che è lecito immaginare più pratiche che strettamente artistiche (poter compensare l'impopolarità delle altre serate con qualcuna di più sicura attrattiva sul pubblico, affidando opere note a esecutori di cassetta).

Ed ecco che il Festival ha aperto e chiuso le porte proprio sotto gli auspici del passato. L'inaugurarono l'appello delle *Quattro stagioni* di Vivaldi e il Cavalli oggi inedito di una suite dall'opera *l'Ercole amante* e di un efficace *Te Deum*, e lo ha concluso l'opera comica *La diavolessa* messa in musica da Galuppi su testo di Goldoni. Quindi, ma cronologicamente tra una manifestazione e l'altra s'inserì un concerto di musiche strumentali del 6-700. E l'obiettivo pratico che fece da padrino al-

L'Autunno musicale fu raggiunto anche questa volta con una certa armonia fra il polso del pubblico, tastato al botteghino — come voleva Verdi — e quello della stampa.

Si ha quindi da considerare questa la strada definitiva che avrà da battere il Festival? Sembra, ma lasciando ancora una volta la parola decisiva al come la si vorrà seguire. Abbiamo già visto a proposito dell'ultimo Maggio che il fare appello al passato accresce le difficoltà quanto più se ne circoscrive il quadro. Perché la parola esumazione, e quel che è peggio il suo senso di cose morte e affossate, non torni in ballo occorre una dose di pazienza e un rigore di ricerche, contemporanee a suo tempo con la dovuta spregiudicatezza che le occulti e le temperi, anche maggiore di quella richiesta dal muoversi tra le cose d'oggi. D'altro canto la funzione di espositrice della musica contem-

poranea dev'essere non solo mantenuta ma perfezionata dal Festival di Venezia indirizzando ogni suo sforzo organizzativo a renderla sempre più tale. Del che la terza soluzione di cui si è sentito parlare come frutto dell'esperimento di quest'anno dovrebbe particolarmente tener conto. Se cioè nell'economia dei cartelloni futuri si alternerà la prevalenza un anno dell'antico e un altr'anno del moderno, si badi ad associare il ritmo con quello della Biennale e per quanto possibile con i modi e criteri seguiti da questa. Non ci voleva difatti che il Convegno delle arti figurative e della musica, che tenne dietro immediatamente a Venezia allo svolgimento del Festival, per dimostrare quali e quanti fossati siano ancora da colmare, almeno in casa nostra, per immettere la musica fra le testimonianze della cultura contemporanea e dell'uomo d'oggi.

EMILIA ZANETTI

L'APPRODO DEI BIBLIOFILI

Recentemente la RAI ha portato, per la prima volta ai microfoni, la pellicchiana Francesca da Rimini, l'eco dei cui versi, compresi quelli dell'esaltante apostrofe all'Italia, posta in bocca a Paolo, era ormai spenta da almeno tre quarti di secolo.

Se s'ha da credere all'entusiasmo destato per decenni sui palcoscenici, non soltanto nostrani, dall'amorosa vicenda, bisogna pur pensare che, se Silvio « era tutto poesia », come lo conobbe e lo definì Lady Morgan, questa sua dote preziosa se la tenne quasi tutta in serbo per spenderla, diciott'anni più tardi, ne Le mie prigioni.

Nel successo, immediato e grandissimo, della tragedia ebbe parte dominante il sentimento patriottico; e non lo nascondeva lo stesso Pellico al fratello Luigi, in quella lettera del 12 agosto 1815, nella quale, con fraterna e limpida confidenza, ne manifestava tutta l'esultanza. A un certo punto, dopo una vivacissima pittura della sala e delle prime scene, soggiunge: « Ti ricordi della parlata sopra l'Italia? Con una leggera correzione la polizia me la passò: l'entusiasmo che questa parlata mosse è indicibile ». E, quasi a far meglio comprendere quale fosse il sentimento vero che oscurava, o illuminava, se volete, la mente e gli occhi

degli spettatori, continua: « Il sig. Domeniconi riminese, faceva da Paolo, e faceva con molto impegno perchè il soggetto è riminese, e perchè egli ha sentimento molto. Bruttino di persona, io temeva che mi rovinasse la tragedia; l'ha anzi esaltata alle stelle. Nessuno prima lo gradiva. Da quella sera in poi non viene sulla scena, senza che il pubblico non gli batta le mani. Varie belle signore sono state ammaliata a segno di credere ora ch'egli sia un bel giovine ».

Comunque, belli o brutti che fossero, gli interpreti della tragedia furono tutti, senza distinzione di avvenenza e di sesso, calorosissimamente applauditi per oltre mezzo secolo. E pensare che il Foscolo aveva avuto il coraggio di consigliare al Pellico di bruciare il manoscritto e di non smuovere dall'inferno i dannati danteschi! Ciò che, come pronostico, fu indubbiamente errato; ma come consiglio critico appare tuttavia acutissimo.

Di tutt'altro parere fu Lodovico di Breme, che tenne, si può dire, a battesimo la tragedia sul palcoscenico e altrettanto voleva fare per la stampa.

Qui finalmente entriamo nel campo della bibliofilia con l'anticipazione di una piccola scoperta, che documenterò in una mia immi-