

## LA MUSICA

Agonizzi o meno l'opera — alternativa che oggi si preferisce prudenzialmente di passare sotto silenzio — certo si è che le sue cronache riescono ancora a costituire l'argomento del giorno appena ci sia qualchedo di positivo o di negativo da registrare. Come è constatabile anche da questa prima parte già trascorsa dell'anno artistico.

Non erano ancora spenti gli echi della prima assoluta di *The Rake's Progress* al Festival Internazionale di Venezia che l'opera di Stravinsky è stata ripresa sulle scene scaligere e con un rischioso accostamento. Seguendo gomito a gomito la serata inaugurale, avvenuta con *I Vespri siciliani*, a chiusura dell'anno verdiano, si poteva parlare del diavolo e l'acqua santa con la parte del diavolo, neanche a dirlo, assegnata a Stravinsky. Ma le cose sono andate altrimenti. A Milano i giovani del loggione hanno salutato *The Rake* come un capolavoro senza perciò menar scandalo negli altri settori del teatro, se, a quanto si è letto nel massimo organo cittadino, il successo ha superato anche le previsioni dei più ottimisti con gli stessi applausi a scena aperta per le arie del soprano e del tenore che si erano uditi a Venezia.

E quest'ostinazione a piacere in barba al fronte unico negativo stabilitosi nella critica italiana in settembre, ha cominciato tra l'altro a far crepa nel medesimo come si è potuto constatare nel tono generale dei giornali milanesi. Ma l'esito delle rappresentazioni alla Scala interessa per altri versi ben più importanti anche se, dopo tutto il movimento d'inviti speciali provocato dalla prima rappresentazione veneziana, la risonanza ne sia rimasta piuttosto localizzata.

Nella sala del Piermarini l'opera ha dovuto collaudare nuovamente le sue risorse, modificata proprio dove l'autore aveva indicato certi suoi dati iniziali. Scritta precipuamente sulle esigenze e le riserve musicali della lingua inglese, vi è stata cantata nella traduzione italiana di Rinaldo Küfferle. Inventata nella dimensione — vero e proprio primus ideale — della "musica da camera", ha dovuto sobbarcarsi l'allargamento

dell'orchestra per ristabilire il dovuto equilibrio con l'ambiente. Alterazioni che ha sopportato così come è avvenuto di tutte le sue consorelle vitali della storia. Vale a dire sacrificando qualcosa del nitore dello smalto originale, ma guadagnandone la conferma della sua intrinseca e superiore riuscita.

Tanto per fare l'esempio più calzante, è indubbio che quel Mozart che resta come il modello estetico dell'opera stravinskyana, altro è sentirlo nel teatro di Salisburgo dove tutto è con amore filologico ristabilito sulla sua misura nativa, e altro nei monumentali edifici costruiti da un'epoca in cui il melodramma mutò da spettacolo aristocratico in passione popolare. Ma che la sua bellezza sopravviva non solo, ma quasi rafforzi la sua lena, facendosi più assoluta e trionfante, è anche superfluo stare a descrivere.

Ora il passaggio di *The Rake's Progress* dalla cornice ristretta quanto squisita della Fenice all'ente consacrato per tutti i versi al melodramma che è la Scala, era assai più delicato. Chi abbia anche una conoscenza superficiale dell'arte stravinskyana sa quale sottile conto essa faccia delle circostanze concrete da cui parte. Si aggiunga inoltre che forse mai quanto in *The Rake* tale conto è stato tanto stillato dal compositore. Né mai per altra opera del teatro contemporaneo la immissione nel repertorio, a contatto con gli esemplari celebri di ieri e di ieri l'altro, poteva essere più pericolosa proprio per la volontà esplicita di Stravinsky di rifarsi alle forme e alla poetica del teatro lirico settecentesco più ortodosso. E tuttavia, come si è già detto, egli ha vinto anche questa prova decisiva. È riuscito a saldare il presente con il passato distribuendo soddisfazioni ai raffinati e ai semplici. E, in certo modo, anche a scivolare dietro il suo stesso risultato. Perché chi ha applaudito la bellezza lirica del personaggio di Anna, chi ha rabbrivito alla nuda, dimessa tragicità della scena del cimitero, chi si è commosso alla dolcezza affettuosa e insieme desolata della morte del Libertino, per indicare i nuclei emotivi dell'opera, non ha avuto bisogno questa volta di alcuna erudizione su Stra-

winsky, nè diretta nè d'accatto. La pura forza dell'arte ha agito sull'ascoltatore, ormai più forte d'ogni contingenza e sussidio estraneo alla sua suggestione. (Tanto più interessante, dopo questo successo, giunge quindi la notizia che Strawinsky sta lavorando a una nuova opera: in un atto, ancora su libretto di Auden).

A tutt'altro titolo il massimo teatro milanese ha fornito ultimamente un clamoroso fatto del giorno con la prima assoluta della Proserpina e lo Straniero dell'argentino Juan José Castro, vincitore del concorso internazionale Verdi per un'opera in tre atti. Ma in questo caso, poichè il coro dei giudizi deprecatori letti e uditi un po' dovunque, e la pressochè unanimità delle loro ragioni, non fa che corrispondere alla situazione reale, non ci soffermeremo sull'argomento. Piuttosto tutto l'episodio può servire di conferma a quanto si diceva in principio. La speranza, sostanzialmente infondata, che di questi tempi di così stenta vena operistica, potesse sortir fuori da un concorso un capolavoro ha preparato intorno alla Scala l'aspettativa dei grandi avvenimenti. E quel che sarebbe passato in altre condizioni come l'ennesimo esempio di nobili intenzioni frustrate, si è tradotto nella vicenda della montagna che partorì il topolino. Ma non tutto è di color nero. In fondo anche da ciò il fiducioso saluto l'Opera è morta - viva l'Opera è ancora possibile ricavarlo. Il lealismo verso il teatro operistico esiste tuttora solo che si sappia utilizzarlo con una migliore coscienza e un po' più di fede da parte dei creatori, e dei curatori delle sue sorti. Troppo spesso gli uni e gli altri agiscono « come se fosse ».

Senza che ci sia da parlare di dovizia, la stagione ha presentato dei motivi d'interesse anche nel campo concertistico. Ricordiamo le commemorazioni di Schönberg a Roma e a Torino, i lavori nuovi o ignorati dal pubblico italiano di Milhaud (Le Coefore), Honegger (V Sinfonia), Petrassi (II Concerto per orchestra).

Ma volendo rimanere per questa volta sul terreno operistico ce n'è abbastanza per esaurire la nostra cronaca. Registrato il felice incontro delle rappresentazioni del Fernando Cortez di Spontini al S. Carlo di Napoli — l'unico teatro che si sia ricordato del cen-

tenario di questo musicista di razza — restano da ricordare gli spettacoli straussiani di Milano e di Roma.

C'è da crederlo per pura coincidenza, la Scala e il Teatro dell'Opera hanno messo in scena con la migliore cura due delle opere più nominate del compositore monachense: rispettivamente il Cavaliere della rosa, diretto da Karajan, e l'Elettra col complemento del balletto La leggenda di Giuseppe, l'una e l'altro affidati per intero, salvo l'orchestra, ai complessi artistici dell'Opera di Monaco. L'effetto di tale commemorazione ritardata della scomparsa del musicista è stato significativo.

A parte la stima ufficiale e la ufficiale fortuna che accompagnarono Strauss in vita, è altrettanto nota la sorte che egli ebbe di sopravvivere artisticamente a se stesso.

Ma la ripresa delle due opere e, in particolare, l'associazione della Elettra con la Josephlegende, partitura di caratteristica banalità, hanno illustrato con rara efficacia i termini di tale sopravvivenza. L'acume critico di Giannotto Bastianelli seppe ravvissarne le ragioni in un irreparabile cinismo, cui oggi si potrà aggiungere una buona dose di spirito rinunciatario. Se, difatti, forte della esecuzione di cui ha beneficiato a Roma e soprattutto dell'ammirevole interpretazione di Inge Borck nella parte della protagonista, Elettra è apparsa percorsa nel profondo dal fiato d'orrore, di sovvertimento e di violenta ribellione che caratterizzò l'espressionismo e, proprio da quella tensione fatta tragedia del nostro tempo, travolgendo, o, meglio ancora, rinnovando alla nostra stregua la terribilità del mito greco, la Josephlegende sopraggiunse tempestiva a riportarci alla storia dell'artista. A dimostrarci cioè come, ripiegando sulla maniera del proprio stile quale un comodo rifugio imbottito, egli si guadagnasse il meritato verdetto di un divinatore involontario compromettendovi l'intelligenza delle sue stesse illuminazioni. Lo Strauss profeta — di cui il Wozzeck di Berg serberà memoria — si trasformò nello Strauss conservatore d'ipoteche scadute. Ed è così anche spiegabile che solo ad avventura terrena finita, si possa cominciare la revisione di quel che egli produsse.

EMILIA ZANETTI