

LA MUSICA

Chi segua la vita dei nostri teatri lirici sa come i malinconici effetti della *routine* agiscano oggi anche nel settore delle novità assolute. La questione del prestigio ed altre più direttamente connesse alle sovvenzioni statali, consiglia a quei costosissimi organismi di far posto nei propri programmi a un certo numero di prime esecuzioni. Con la conseguenza che la richiesta precede l'offerta e che, comunque, specie per i compositori più noti, il varo delle novità richiede assai meno sudore e stenti di quanto ne costasse fino a una ventina d'anni fa. Ma sta scritto che quel che si guadagna da una parte si ripaghi dall'altra specie quando nelle cose dell'arte s'insinua l'automatismo burocratico. E il prezzo di quelle facilitazioni nel cammino che conduce una partitura dal tavolo dell'autore alla ribalta è la reazione d'inerzia, d'anno in anno sempre più evidente nella critica come nel pubblico.

Le prime vanno mutando in fatti d'ordinaria amministrazione; s'affacciano, spariscono e rientrano nel silenzio con probabilità sempre più scarse di esercitare un qualche richiamo non foss'altro di curiosità.

Ora di fronte a un tale stato di cose riesce meno singolare l'ultima trovata degli organizzatori. I quali sembrano decisi a cercare d'arieggiare il repertorio oltre che nelle riserve dell'inesauribile Ottocento, spigolando qua e là nella malfamatissima produzione del nostro secolo, le bandite d'avanguardia incluse.

La figura del pioniere è stata assunta su questa via dal « San Carlo » di Napoli. Forte del suo passato recente, con le riprese del *Wozzeck*, del *Castello del principe Barbablù* e di *Padmanati* di Roussel, l'intraprendente teatro ha prescelto quest'anno il capitolo delle « seconde assolute » che ha iniziato gettandosi a capofitto nella polemica con *Von Heute auf Morgen* (Dall'oggi al domani) di Arnold Schoenberg.

L'opera, rappresentata solo a Francoforte nel 1930 e diffusa per radio sempre un'unica volta dalle emittenti berlinesi pochi mesi più tardi, ha il titolo storico di primo saggio teatrale rigorosamente dodecafonico. Titolo che, una volta uditala, è anche l'unico che le resti. La vacuità trasuda da tutt'i pori di questo atto unico e in tale misura da significarsi come la morale del lavoro, altrimenti indecifrabile. Comica è la qualifica

cui pretende. E sul palcoscenico la pretesa s'appoggia a una vicenda coniugale dei tempi nostri, tanto banale e pigramente narrata da non potersi prendere che come satira. Ma la satira è spinta a una misura radicale. Investe e svuota la storia rappresentata sulla scena quanto le forme operistiche attinte dalla tradizione e messe in mostra come a una fiera della vanità. Nè la musica è risparmiata, almeno per le funzioni che solitamente le competono in teatro. La veste sonora di *Von Heute auf Morgen* ha la sottigliezza di fattura e l'accuratezza di trama di una musica da camera. E in tale nitore di timbri ed eleganza di articolazioni ci pare d'afferrare l'unica parvenza di gioco concessa all'apprezzamento auditivo. Ma poichè le idee e il loro svolgersi e connettersi rientrano nelle più astratte speculazioni foniche di Schoenberg, anche quella parvenza va presto dispersa. Scena e musica si elidono fra loro, mutualmente estranee quanto agli occhi del compositore che bada a scegliere e disporre le note secondo le norme del suo impegno teorico. E il tutto si volge a un ostentato non senso che nulla salva se non lo sprezzante « io » di Schoenberg, opportunamente descritto dal fedelissimo René Leibowitz, nelle maglie di una crisi di scettica amarezza al momento della creazione dell'opera.

Cantata in tedesco e diretta da Hermann Scherchen, l'edizione napoletana contò anche sulla regia di Willi Reich, la cui presenza conferì l'ultimo tocco d'attendibilità interpretativa all'esecuzione. Difatti, per quanto nuovo ad esperienze del genere, egli, critico fra i più ferrati in materia dodecafonica, portava anche il contributo di una conoscenza diretta dei maestri e dell'ambiente che impressero questa nuova svolta alla musica contemporanea. Orbene a favore del significato che abbiamo dato all'opera c'è la spregiudicata innovazione che Reich si è permesso d'introdurre nello spettacolo. Trovandosi sotto mano una cantante di mezzi fisici non comuni, l'ha fatta mutar d'abito in cospetto degli ammirati spettatori con la tecnica e la frequenza di una pochade di Hennequin e Weber. E non è detto che ciò non abbia notevolmente influito sul contegno, in verità irreprensibile, con cui il pubblico ha ricevuto l'opera.

Al saggio di laboratorio di Schoenberg è seguito circa un mese dopo e sempre al San Carlo *Il Giocatore*, opera in 3 atti di Sergio Prokofief (recentemente scomparso, grave perdita per la musica moderna) di sedici anni più anziana del lavoro precedente, ma con una carriera esattamente consimile per aver conosciuto le scene solo a Bruxelles nel 1929. Al che s'arresta tutto il rapporto fra i due.

Il Prokofief del *Giocatore* è lo stesso compositore in date e in stile della *Suite Scita* e dei due primi Concerti per pianoforte: l'esordiente che irruppe nella musica russa a breve distanza da Stravinskij e con una prepotenza non molto dissimile. La violenza con cui s'applicò a rendere in musica il racconto di Dostojeskij sembra anzi fosse sì estrema che quando si riaccostò alla partitura nel 1926 ritenne utile di purgarla di quel che, a suo dire, « assordava con accordi spaventevoli » e appesantiva senza ragione le parti vocali. Ma questa purificazione a posteriori non dovrebbe esser stata che positiva, eliminando l'eccessivo e anche il maldestro, non snaturando i valori originari, dato il tanto di violenza e di estrosità che scaldava tutt'ora la creazione e che oggi acquista valore di stile e di determinante delle risorse del dramma.

Il fine estetico di Prokofief è evidente anche se non si voglia ricordare il programma operistico ch'egli si dette ufficialmente quando componeva il *Giocatore*. Egli mirò a un teatro d'azione, aggiornando, nel senso di un movimento che riproducesse il ritmo della « vita d'oggi », gl'intenti dei riformatori russi dell'800. Tanto per intenderci, di Dargomiskij del *Convitato di pietra* e del primissimo Musorgskij del *Matrimonio*, i quali propugnarono un realismo musicale assai diverso, occorre aggiungere, dal realismo socialista degli odierni compositori sovietici e che Prokofief, anche una volta incamerato fra essi, non pare abbia saputo assumere con sufficiente disciplinatezza.

Comunque, allora come oggi, la sua insofferente natura finisce per far saltare i principi impostisi da se stesso o da altri. O almeno per ridurli al suo dosso, così come avviene di certi individui che son buoni in pochi giorni a imporre il proprio corpo anche agli abiti di taglio più severo. Parte per incarnare in suoni i personaggi dostojeskijani e vi scivola fra mezzo e cresce irresistibilmente fra essi là dove lo portano le simpatie e le inclinazioni fantastiche. Affida

alla Nonna, a scapito di quel che essa è nel racconto, la pagina più lirica della partitura, ma elegge a suo beniamino il Generale, potendo sbizzarrire con lui il suo naturale spirito buffonesco. Finchè, nella scena del Casinò manifesta quel che forse lo spinse a musicare il *Giocatore*; la possibilità cioè di scaricare in una stretta sempre più ossessiva, in una sorta di spirale che catalizza gli spiriti musicali, prevalentemente ritmici, di questa vicenda sonora, la forza vitale che è la più genuina ricchezza della sua vena. L'opera difatti, che era stata fino allora un seguito d'immagini disperse, anche se geniali, va a fuoco a quel punto come un obbiettivo che ha trovato la sua giusta angolazione. E se non vi riscatta tutte le sue zone opache ha di che restare nella memoria con lo spicco di un'autenticità espressiva non frequente nell'operismo del Novecento.

Come s'usa dire, non c'è due senza tre. E a questa combinazione di proverbio e di cabala il cartellone del S. Carlo ha voluto attenersi promettendo per la primavera il *Simon Bolivar* di Milhaud che, salvo errore, s'è arrestato anch'esso alla prima parigina del 1950. Ma trattandosi di cosa a venire, converrà piuttosto di portarci a Roma dove col ritorno del *Macbeth* di Bloch si è seguito da vicino l'esempio napoletano. Il mediocre interesse del cartellone ordinato dal Teatro dell'Opera ha servito ad accentuare l'attesa per il lavoro del maestro svizzero; attesa cui già contribuivano diversi fattori, dalla fama del compositore alla sorte contraddittoria incontrata da questa sua unica opera. Di contro al mezzo successo ottenuto a Parigi nel 1910, stavano gli elogi dei primi ammiratori del musicista che crebbero ancora di numero al collaudo di Napoli nel 1938, quando le disposizioni razziali parvero interrompere una rivendicazione in atto.

Ma' alla resa dei conti, sarebbe difficile affermare che l'attesa sia stata compiutamente soddisfatta. Nonostante certe accese celebrazioni apparse sulla stampa romana, il cui incenso non celava un bel carico d'animosità verso quel che attualmente si scrive con gli altri linguaggi e secondo altre poetiche, l'opera ha valori più relativi che assoluti. Tappa importante nella storia del suo autore e connessa al tempo che la vide nascere, ma senza raggiungere una validità propria. Gli anni 1904-09 in cui il compositore giovanissimo la portò a termine sono gli stessi di quando, già avvertendo la crisi nel teatro musicale, si credette a un vizio di forma an-

ziché di sostanza. E, intonato il miserere all'opera, si esaltò il dramma musicale: il nuovo idolo cui *Macbeth* presta tutti gli onori. Il giovane Bloch accettò scrupolosamente il dogma della parola che si fa musica, s'attenne fedelmente ai miti dell'espressivismo romantico che nella sua ultima curva sostituisce la prosa alla poesia, la verosimiglianza del recitativo continuo all'assurdo vero delle effusioni di canto. Ma non s'accorse come il cammino inverso della musica che si fa parola sia pur sempre anche in quel nuovo teatro il segreto delle sue conquiste. Con il risultato di deludere i suoi stessi fini. Volendo illuminare il nodo essenziale della tragedia shakespeariana nella sciagurata umanità dell'usurpatore e della sua donna, egli resta a poco più di una proiezione esteriore. Si era prefisso una musica aperta direttamente sulle passioni e non dà loro che un accompagnamento, abile nella tecnica e nobile nel gusto, ma anche largamente monotono ed esornativo. Donde la saggezza della risoluzione di Bloch di trarsi dall'*impasse* teatrale per trovare altrove, nel

sinfonismo e nella musica strumentale, il campo dei suoi veri drammi.

Per coloro che vogliono condurre tutto ad un'esplicita conclusione si dovrà dunque dedurre da questa cronaca che anche la strada delle riprese novecentesche non offre migliori risorse di quelle abitualmente battute? Sarebbe un'errata interpretazione. Vero è che con l'andazzo odierno per cui il fatto che uno spettacolo suscita interesse in un teatro è buon argomento per chiudergli le porte degli altri, qualunque avvenimento ha la sorte di un sasso lanciato in uno stagno. Ma vero è pure che le opere delle quali si è parlato lo stagno lo hanno almeno mosso. Nè manca un argomento di difesa anche per chi li ami d'ordine più elevato. Visto difatti che le nostre opere vivono da musei (e magari s'organizzassero effettivamente come tali) dovrebbe ormai essere l'ora di dedicare una parte delle loro mostre alle retrospettive contemporanee. Il secolo ha compiuto cinquant'anni e non li nasconde.

EMILIA ZANETTI

DISCHI

In questi ultimi anni il disco è venuto acquistando un'importanza che solo pochi « pionieri » del mondo della cultura musicale avevano previsto prima della seconda guerra mondiale. Grazie ad alcune conquiste tecniche che gli hanno permesso di superare gli ostacoli oggettivi più forti che si frapponevano alla sua diffusione, la « lunga durata » (che consente un ascolto ininterrotto di musica per circa 25 minuti) e l'« alta fedeltà » (che permette la riproduzione della partitura musicale quasi nella sua totale integrità timbrica e sonora e comunque senza alterazioni di rapporti), il disco è ormai in grado di soddisfare a tutte quelle esigenze culturali che sole ne possono giustificare l'esistenza come fenomeno duraturo e capace di influire sul costume. Il disco deve rispondere a due obiettivi: assicurare la massima diffusione possibile dell'opera d'arte tra i « non tecnici » e dare agli uomini della musica la possibilità pratica ed immediata di un controllo sonoro delle partiture, cui è insufficiente la semplice lettura, nonchè quella di adire con

facilità musiche rarissime o assai difficili a trovare.

E' evidente che da questa concezione « strumentale » del disco (che è l'unica possibile, perchè si tratta di un mezzo tecnico che non può assurgere a fine di sè stesso, così come qualsiasi macchina industriale non può avere altro fine che il prodotto) nasce per chi lo produce un'altissima responsabilità, quella di immettere sul mercato un prodotto perfetto non solo tecnicamente, bensì anche artisticamente: occorre che l'interpretazione consegnata all'incisione sia la più ortodossa nello stile e la più rispettosa nella riproduzione dell'originale, così come li volle e li concepì l'autore; occorre altresì che l'immissione della nuova produzione sul mercato provveda a colmare le lacune esistenti e non a riempirlo di doppioni che non hanno altra ragione che la più gretta concorrenza commerciale.

E' tenendo presenti questi principi fondamentali che apriamo questa nuova rubrica con la segnalazione di una serie di incisioni