

zichè 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

vivaldiane, che vengono a colmare delle lacune assai sentite del repertorio attuale. Fra tutte spicca l'edizione completa dei dodici concerti dell'op. 3, detta *L'Estro Armonico*, che Antonio Vivaldi scrisse intorno al 1712 (1). Essa è stata curata da un musicologo della fama e della serietà di Herman Adler sulla base di una copia in microfilm dell'edizione originale di Estienne Roger, che per primo la pubblicò ad Amsterdam. Assistito da un mirabile complesso di solisti (l'Orchestra Pro Musica di Stoccarda, diretta da Rolf Reinhardt), l'Adler ha restituito agli studiosi e rivelato a tutti gli altri la mirabile varietà e vivacità del linguaggio vivaldiano, così spesso frainteso e tradito dalle rielaborazioni: basta rifarsi all'esempio più famoso, il *Concerto n. 11 in re minore* per due violini e violoncello, che ha perso la rigida pesantezza cui l'aveva ridotto un moderno trascrittore (la cui edizione era da tutti finora seguita) accentuandone la contrapposizione concertino-concerto grosso ed ampliandone l'organico orchestrale, per riacquistare quella « dinamica più agile e sottile » che il Mila contrappone come propria di Vivaldi al cosiddetto « stile a terrazze » del barocco strumentale, dalla rigida contrapposizione di blocchi di sonorità. Abbiamo preso come esempio il *Concerto in re minore*, perchè su di esso tutti gli storici sono concordi come il più libero e vario nella forma, per via di quel primo movimento tripartito (*allegro-adagio-allegro*) che non si può far rientrare in nessuno schema. Ma la « rivelazione » della più grande libertà di idee e di costruzione, il continuo adeguare della forma alla ispirazione, il mirabile equilibrio in cui il discorso musicale si vien via via componendo, la ferrea unità strutturale che lega i vari movimenti tra loro e pur non li impaccia, ma anzi lascia corso al libero fluire delle idee secondo una logica tutta intima, che nulla concede all'esteriore e al preordinato, tutto questo ritroviamo anche negli altri undici *Concerti*: e di fronte a questa continuità stilistica ed unità concettuale ci sarebbe piaciuto che lo stesso Adler avesse lasciato un po' da parte, nelle ben fatte note illustrative stampate sull'album che racchiude questi tre dischi, tante precisazioni e ricerche su *concerto grosso* e il *concerto solista*, sul *concerto da chiesa* e il *concerto da camera*, o addirittura su certi dati strutturali esterni, come quello che i 12 concerti possono esser divisi in quattro gruppi di tre, dalla successione costante

(negli strumenti solisti) quattro violini, due violini, violino solo, o l'altra, più sottile ma ancor meno determinante, che il secondo e il penultimo concerto sono entrambi per due violini e violoncello. Non è da credere che *L'Estro Armonico* di Vivaldi non possa vivere se non nella sua unità: non siamo di fronte alle *Images* di Debussy, connesse da sottili ma indissolubili nodi, ma ad un'opera del genere dei *Concerti grossi* op. 6 di Haendel e dei *Concerti brandenburghesi* di Bach, legata nelle sue parti da una concreta e visibile affinità stilistica e fors'anche ispirativa, almeno nel suo impianto, che da un'esecuzione unitaria può ricevere un'indubbia maggior luce, ma in cui non si possono sottintendere — per la stessa pratica dei tempi — così sottili richiami e corrispondenze, se non in senso del tutto esteriore.

Questo *Estro Armonico* è dunque un esempio di quella che dovrebbe essere l'editoria discografica: al rispetto assoluto della lettera dell'originale si accompagna una esecuzione libera e fantastica nello svolgersi delle linee ma nello stesso tempo rigorosa nel ritmo e logica nel concatenarsi del discorso, ispirata a una visione unitaria ed architettonica, capace di rendere lo stile vivaldiano in tutta la sua pienezza. Dello stesso livello interpretativo sono i concerti detti delle *Quattro Stagioni* (i primi quattro dell'op. 8, che il Pincherle assegna al 1725), incisi da un'altra Orchestra di Stoccarda, quella da camera diretta da Karl Münchinger (2), purissima per suono e per stile e in cui ritroviamo lo stesso primo violino, Reinhold Barchet, qui come nell'op. 3 così fuso nell'insieme, così naturale nelle sue uscite solistiche, da farci pensare a lui quasi come al simbolo unitario delle qualità espressive dei complessi di cui è *leader*.

Accanto all'*Estro Armonico*, sullo stesso piano per importanza culturale, si pone anche l'incisione completa dei dodici concerti per violino principale ed archi dell'op. 9, intitolata *La Cetra* e datata 1728 nella dedica manoscritta conservata alla Biblioteca Nazionale di Vienna (3): è questa una delle opere più mosse e vivaci di Vivaldi, in cui la struttura tripartita del concerto solistico si risolve completamente nell'unitario fluire

(1) 3 dischi microscolco a 33 1/2 giri (Vox, PL 7420).

(2) 1 disco microscolco a 33 1/2 giri (Decca, LXT 2600).

(3) 2 dischi microscolco a 33 1/2 giri (Concert Hall, CHS 1134).

di un discorso tutto mobilità e sorprese, ricco di svolte e di scoperte. Richiede pertanto una costante e vigile attenzione agli interpreti, chiamati non solo — specie per il primo violino — a risolvere con la massima naturalezza problemi di alto virtuosismo, ma anche a seguire lo snodarsi delle linee in tutta la loro agilità senza per questo frammentarne la compattezza strutturale. Il violinista americano Louis Kaufman, nell'assumersi, secondo la pratica dell'epoca vivaldiana, il difficile compito di solista direttore, ha appunto badato ad assicurare all'esecuzione soprattutto questa unità, trascurando di conseguenza una più attenta

cura dei particolari. A questa impressione di sommarietà si aggiunge un certo tono acido degli archi, specie negli acuti, che pone l'incisione della *Cetra*, dovuta al complesso dell'Orchestra Nazionale di Parigi, a un livello inferiore nei confronti delle altre due effettuate a Stoccarda: anche se il rispetto dello stile vivaldiano è innegabile, non ci si può nascondere che ci troviamo di fronte a minori capacità di penetrazione e di approfondimento. Il che non toglie che il servizio reso alla cultura musicale sia, anche in questo caso, notevole.

CARLO MARINELLI

## CINEMA - TELEVISIONE

Ho sentito dire che, soltanto a Milano, sian stati venduti, in questi ultimi tempi, quattordicimila apparecchi televisivi. In quattordicimila, dunque, fra case e locali pubblici di Lombardia, esiste ormai un nuovo genere di, se non propriamente spettacolo, svago serale, molto simile al cinema, ma che cinema non è. Pressappoco tutti sanno in che consiste, e come lo strumento del nuovo diletto si configuri in una illustre cassa di legno pregiato dove allo specchio indicativo di una comune radio si è sostituito un piccolo lago di grigia opaca nebbia che s'accende, al vostro comando, di immagini in bianco e nero alquanto fioche, zebbrate e parlanti. Da principio, la sorpresa della novità prevale a qualunque altro interesse e giudizio, voi vi trovate insomma nello stadio rudimentale del primo sperimentatore della lanterna magica, del cinema, della radio, soggiogato dalla fluidità del mezzo meccanico, e senza riserve per quanto esso vi offre. Ne segue, in un individuo riflessivo, una specie di allarme. Alla compagnia di voci e suoni, nella nostra casa, e magari al nostro capezzale, siamo tanto avvezzi da avvertirne, in certi casi, la mancanza come del rubinetto dell'acqua. Cosa accadrà quando ci troveremo alla mano questa forma, sia pur condizionata, di un vero spettacolo? Già riesce difficile alzarsi dalla poltrona quando, al cinema, il film non piace. Non è assurdo immaginare che ancor più difficile sarà girar la chiavetta

e interrompere il flusso di una vicenda racchiusa fra le pareti domestiche e a cui abbiamo, in un certo senso, un diritto incontrollato. Questa è un po' la storia di chi non scarta l'abito vecchio perchè ci è stato dentro, e l'abito è così diventato due volte suo, consacrato dalle doppie ragioni dell'acquisto e dell'uso: una storia non tanto rara quanto possa sembrare. Sapremo noi rifiutare quel che è nostro per un giudizio estetico e, insomma, morale? O non lo subiremo, scontenti, ma torpidi e, alla fine, assuefatti? Così stanno facendo, sembra, milioni di americani. Pensate, l'occhio magico davanti al naso, il bicchierino a portata di mano, ognuno vede come un uomo così sistemato non penserà tanto facilmente ad aprire un libro, sia pure per addormentarsi.

Tutto questo si dice, naturalmente, a titolo di riflessione sul costume e per la premura sospettosa che ognuno di noi nutre per gli interessi della cultura: a cui purtroppo sembrano nuocere, almeno sull'inizio, tutte le forme di meccanico progresso, per quel tanto di gioco magico che è in ciascuna di esse. Cinema, cinema parlato, technicolor, furono, in principio, altrettante insidie contro il teatro, contro la pagina scritta, e soprattutto contro il raccoglimento e lo sforzo mentale, necessari contributi dello spettatore alle convenzioni dello spettacolo.

Ma la storia non si ferma anche quando è pericolosa, ed è facile prevedere che la televisione seguirà a svilupparsi, a crescere