

Il Gelli, peraltro, dal riscontro di più esemplari, ha rivelato l'esistenza di due tipi del ritratto dell'autore, ciò che gli ha fatto formulare due ipotesi: o l'esistenza di un doppio ritratto, o la possibilità di ristampe, senza mutamento di data, ma in epoche successive. Comunque il trattato segnò un sicuro progresso nella scherma italiana ed è ritenuto, se non superiore, almeno all'altezza del Marozzo e dell'Agrippa.

Fu tradotto in francese nel 1573 dal gentiluomo provenzale Henry de Saint Didier, che dedicò la sua versione a Carlo IX, e in inglese nel 1594.

Il signor G. V. di Venezia ha scovato in casa propria un libretto che avrebbe potuto considerarsi una deliziosa *trouvaille*, se fosse stato completo. Il signor V. ha avuto questo sospetto, ed è più che giustificato, perché, effettivamente, il volumetto si compone di 54 carte, più due bianche in fine.

Ma interesserà certo a tutti i lettori di sapere che il libretto in parola contiene la *Piovana, comedia, ovvero Noella del Tasco di Ruzante*, stampata in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, nel 1548 ed è la prima opera del Ruzante apparsa per le stampe.

Angelo Beolco, nobile padovano soprannominato Ruzante, aveva divertito, in vita, i suoi concittadini satirizzando i costumi del suo tempo, nel dialetto del contado padovano, ed era morto nel 1542, a soli quarant'anni, senz'aver mai dato alle stampe nessuna cosa sua.

Fu probabilmente Luigi Cornaro, autore della *Vita sobria*, e al quale è dedicata l'edizione della *Piovana*, che propose al

Giolito la pubblicazione delle opere del Ruzante, del quale il Cornaro, in un lungo soggiorno padovano, era diventato amico e ammiratore, nonché patrono e fautore delle opere di lui.

Il Giolito, nella sua epistola dedicatoria, in data 20 febbraio 1548, fa ampio elogio, non soltanto della commedia, ma anche del dialetto padovano come mezzo di espressione efficace, vivo, piacevole, pieno di arguzia, tanto da non temere il confronto con la lingua toscana e la latina.

L'entusiasmo iniziale del Giolito, che il 3 settembre 1550 aveva chiesto al Senato l'autorizzazione a pubblicare anche la *Vaccaria*, ottenendone il privilegio per quindici anni, dovette, per ignote ragioni, assai rapidamente affievolirsi, tanto da consentire a Stefano degli Alessi, libraio al Cavalletto, di pubblicare, fra il 1555 e il 1556, tutte le opere del Beolco, comprese la *Piovana* e la *Vaccaria*, per le quali dovette, certamente, ottenere il consenso del Giolito.

Viene ora la solita nutrita schiera di amici, cui alludo in principio, che hanno avuto la sfortuna di affidare le loro speranze a libri che il destino ha messo loro tra mano (stavo per dire tra i piedi) con spirito d'ironia più che per prodigalità.

Non si scorraggino per questo; la volta buona può essere la prossima. Intanto se io fossi il canonico Mari, autore della *Giasoneide*, rivolgerei loro le stesse parole da lui messe in bocca a Giasone, per confortare i suoi fidi, di una battaglia perduta:

*Grazioso il re disse agli afflitti eroi:  
Un'altra volta vinceremo noi!*

MARINO PARENTI

## DISCHI

Il Terzo centenario della nascita di Arcangelo Corelli non ha avuto nel corso del 1953 quella risonanza che gli sarebbe stata dovuta: e ciò non tanto per carenza delle autorità ufficiali, che anzi costituirono un apposito Comitato sotto la presidenza del senatore Casati (Comitato che promosse dei premi, una mostra, la pubblicazione di un « Bollettino »), ma proprio per un certo

disinteresse del mondo musicale che esplica l'attività di più pratico ed immediato influxo.

Di fronte a una tale situazione bisogna riconoscere che il disco ha fatto qualche cosa di più. Anche se, purtroppo, come spesso a noi italiani, il merito e l'esempio siano venuti di fuori, da un Paese vergine di tradizioni musicali, quale gli Stati Uniti d'Ame-

rica. Intendiamo parlare dell'edizione completa dei *Concerti grossi* dell'op. VI (1), registrata dalla «Vox» con un complesso appositamente riunito per l'occasione, sotto la denominazione «Orchestra d'archi del tricentenario corelliano», e guidato dal giovane direttore americano Dean Eckertsen, che la divulgazione dell'opera corelliana si è proposto come una particolare missione. Questa monumentale impresa discografica — il miglior tributo reso a Corelli nel 1953, in senso assoluto — è fortunatamente reperibile in Italia, dove è stata pubblicata dalla Società Italiana Dischi. Benché non sia all'altezza di un'analogo realizzazione dovuta alla stessa Casa, quell'*Estro armonico* vivaldiano di cui si è già parlato su queste pagine, essa è stata tuttavia accolta dalla critica specializzata europea con notevole — e meritato — favore. Favore che, dall'incondizionato entusiasmo di Armand Panigel su «Disques», vien via via colorandosi di qualche riserva, specie per ciò che riguarda la mancanza del clavicembalo come realizzatore del basso continuo (il che fa sì che spesso venga a mancare un naturale punto di appoggio) e per quel che concerne un certo eccessivo «atletismo» dell'esecuzione, con la serena esposizione critica di Malcolm Macdonald su «The Gramophone», per giungere infine alla serrata, documentata analisi di Pietro Berri su «Musica e dischi». Berri è l'unico che abbia messo l'accento su un certo squilibrio stilistico dell'esecuzione non solo sottolineando l'errore di realizzare il basso continuo negli stessi archi, ma notando l'arbitrarietà soppressione dei ritornelli (il che altera la struttura originaria), la sommarietà delle notazioni coloristiche (soltanto *forte* e *piano*, senza mezze tinte), l'errata impostazione prescritta agli esecutori attraverso l'uso di un *martellato* impossibile a realizzarsi con i violini del primo Settecento. Rilievi tutti che non potremmo non far nostri, così come l'osservazione che «l'andamento generale risulta rigido, a volte scolastico» o quelle di Annamaria De Bolini su «Microsolco», di «una certa uniformità di interpretazione» e di «una certa eccessiva tensione nella scansione ritmica». Ma in tutto questo «spaccare il capello in quattro», di cui pur non contestiamo la validità e la veridicità, ci sembra si sia finito per perder di vista l'impressione generale di insieme, cadendo nell'eccesso opposto del Panigel, che tutto accettava per l'entusiasmo della «scoperta». Sia pur testimoniando l'im maturità che gli

deriva dalla giovinezza, sia pure attraverso una certa muscolosa tensione, che sembra propria del modo di concepir la musica delle nuove generazioni americane, Dean Eckertsen rivela tuttavia una capacità di adesione al linguaggio corelliano che non pochi «anziani» gli invidierebbero: si tratta di intuizioni forse non ancora completamente chiarificate e storicamente giustificate, in cui l'appassionato consenso dell'animo può ancora prevalere sulla «ragione» interpretativa, e quindi l'esecuzione può risultare stilisticamente ineguale e coloristicamente compatta, ma certo non manca quella capacità di inquadramento generale, di puntualizzazione di base, che è come la prima messa a punto «storica» di una personalità e che è sufficiente a rivelarcela nei suoi significati e nei suoi portati, anche se con la lieve insoddisfazione che deriva dalla mancanza di compiutezza. A ciò si aggiungano l'assicurato equilibrio dei suoni, la precisa costanza dei ritmi, la piena bellezza del suono e l'eccezionalità di una registrazione che è uno degli esempi più mirabili dei miracoli di fedeltà e di «realismo» di cui è capace la più recente tecnica di incisione se accortamente usata.

Se possiamo considerare risolto in modo abbastanza definitivo il problema discografico dell'op. VI, certo altrettanto non possiamo dire dell'op. V. Nessuno ha pensato alla necessità di celebrare il grande italiano proprio con la registrazione integrale del suo capolavoro e quelle incisioni che già esistevano di *Sonate* dell'op. V sono assai difficilmente ottenibili sul mercato europeo, anche se la loro pubblicazione in Italia è stata recentemente annunciata dalla «Società italiana dischi». E non diremmo che le difficoltà da superare siano poi ripagate dai risultati, certamente almeno per quel che riguarda le prime due *Sonate*, in *re maggiore* e in *mi minore*, pubblicate nel 1950 (2). Non solo siamo di fronte ad una registrazione povera nel suono, parossisticamente spinta nell'acuto, del tutto priva di equilibrio, con un violino che sembra dentro il microfono ed un clavicembalo distante fino all'inudibilità (occorrono notevoli correzioni di tono per poter ottenere da questo disco una resa plausibile), ma ad un completo misconoscimento stilistico ed espressivo da parte della ventenne violinista americana Fredell Lack: vibrati, portamenti, languori che farebbero l'invidia di un Kreisler, bizzarri mutamenti ritmici, inaspettati stacchi di tempo, e per di più una fastidiosa ineguaglianza nel suo-

no. Nulla può opporre a tanto strazio il povero Fernando Valenti, che si limita pertanto a « leggere » la sua realizzazione del basso, rinviando a posteriori e più propizie occasioni la manifestazione del suo indubbio talento e della sua acuta sensibilità.

Su un piano assai diverso siamo con l'altro disco pubblicato l'anno successivo dalla stessa Casa americana, come primo di un'incisione che avrebbe dovuto esser completa ma che non ha mai avuto seguito (3). Comprende due *Sonate da chiesa*, in *do maggiore* (n. 3) e in *la maggiore* (n. 6), e due *Sonate da camera* (o « suites »), in *fa maggiore* (n. 10) e in *re minore* (n. 12, le celebri variazioni sulla « Follia »): quattro indiscutibili capolavori, tra gli esempi più luminosi della ricchezza inventiva ed espressiva di Corelli. La registrazione è assai ben equilibrata nel rapporto violino-clavicembalo ed è di una buona fedeltà sonora, sia pure con una certa compressione nelle sonorità estreme (il che crea una certa opacità, ma una buona correzione dei toni può assicurare una riproduzione calda ed intensa): ed è questo già un immenso punto di vantaggio. Ma ancor più importante è la lucida intelligenza stilistica del violinista Robert Brink (il quale suona, va detto, un « Camilli » del 1734) e del clavicembalista Daniel Pinkham. Non una interpretazione, cioè un totale soddisfacimento di tutte le esigenze, ma piuttosto una lettura sensibile ed accorta, senza travisamenti e sopraffazioni: minor ricchezza e vigore rispetto all'Eckersten, ma un accostamento rispettoso e comprensivo, che evita gli stessi difetti dell'eccessivo entusiasmo. Un rispetto che ci ha permesso di godere la notissima *Follia* come una pagina vergine e spoglia, nella più precisa rispondenza del suono alla nota scritta, anche se ci rendiamo conto che a una sua definitiva « rivelazione » occorrerebbe un più di intima penetrazione, di compiuta assimilazione, un più approfondito chiarimento delle ragioni espressive, un completo scioglimento della rigida logica costruttiva nella fluida continuità dei nessi che la risolvono in linguaggio.

E qui la discografia corelliana si arresta. Qualche doppiante pubblicato anche recentemente in Italia e fuori nulla ha aggiunto o migliorato, e come interpretazione e come registrazione: tanto vale perciò non parlarne. Un bilancio misero, in cui l'Italia per di più è totalmente assente. Non una registrazione delle *Sonate a tre*, da camera o da chiesa, appena un « assaggio » — in

ogni senso — dell'opera fondamentale. Possibile che ancor nessuno abbia pensato (od anche soltanto « incominciato a pensare ») a colmare sì incredibile lacuna?

L'avvenimento più importante verificatosi negli ultimi mesi nel mondo del disco — e non soltanto in Italia — va indubbiamente ritenuto l'immissione sul mercato dei primi dischi forniti della esplicita intestazione « Ente autonomo del Teatro alla Scala ». Sono note le vicende che hanno portato il nostro massimo organismo lirico a tale decisione: l'eccessivo sfruttamento che si faceva dei suoi complessi, senza discriminazioni di sorta, da parte delle più svariate Case, lo ha indotto a porre il suo « veto » e, di conseguenza, ad effettuare la supervisione delle registrazioni da esso esplicitamente autorizzate, a garanzia ed a tutela di un patrimonio nobilissimo di dignità artistica.

Delle due prime edizioni discografiche effettuate in tali condizioni, la seconda risponde senz'altro agli scopi (4). La *Tosca* è la *Tosca* e nessuno potrà mai farci accettare come opera d'arte quel che tutt'al più non è che un romanzo d'appendice, ma la realizzazione che ne ha saputo curare Victor De Sabata è superiore ad ogni immaginazione. Pur non togliendo ai solisti vocali quel predominio che è loro proprio, il direttore triestino ha assicurato all'opera pucciniana una salda unità che non ammette deviazioni, ma risponde sempre ad una visione precisa e continua. Maria Meneghini Callas, Giuseppe Di Stefano, Melchiorre Luise, e più di ogni altro Tito Gobbi si son liberamente piegati a questa unità e, rinunciando ad individualistiche preminenze, le hanno assicurato l'equilibrio che deriva da un'interpretazione che obbedisce solo alla volontà dell'autore e trascura ogni ridicolo esibizionismo.

La Meneghini Callas e il Di Stefano ritroviamo anche nell'altra opera edita sotto gli auspici della « Scala », *I Puritani* di Bellini (5). Si tratta di una « prima assoluta » per il disco ed il valore intrinseco ne rende l'interesse assai superiore anche alla più perfetta *Tosca*. Con la Callas e Di Stefano troviamo Rossi Lemeni e Panerai, mentre la direzione è affidata a Tullio Serafin. L'esecuzione risulta onestamente e nobilmente condotta, senza squilibri eccessivi e con una certa spirituale adesione. Mancano però quell'appassionato fervore e quella lucida volontà di coerenza che sanno quasi magi-

camente illuminare l'orchestra e plasmare le diverse personalità dei cantanti in unità di intenti: manca insomma il vero grande direttore, che è il « creatore » dell'interpretazione e non soltanto il suo, sia pur accortissimo, collazionatore. Ma tutto questo può essere ancora riscattato dall'eccezionale personificazione della Callas, ineguagliabile negli smarrimenti e nelle ingenuità di Elvira, o dalla fervida ma controllata passione con cui Di Stefano ha realizzato il personaggio di Arturo. Quel che invece ci sembra inesorabilmente contrastare con le esigenze di principio che hanno ispirato all'Ente autonomo del Teatro alla Scala il coraggioso passo di assumersi l'esplicita paternità delle registrazioni presso di esso effettuate è il modo drastico con cui si è proceduto ai tagli, in specie nel terzo atto: aver avallato la pubblicazione di un'edizione « ridotta » dell'opera belliniana, risponda anche tale riduzione ad esigenze « sceni-

che », artisticamente inaccettabili, e comunque incomprensibili ed ingiustificabili in sede discografica, non costituisce un buon inizio. E non varrebbe riversare la colpa sulla Casa che si è assunta la responsabilità industriale e commerciale dell'incisione: qui non della registrazione si parla, riuscita tecnicamente ineccepibile (anche se non ricca, ampia e fedele come quella della *Tosca*), ma dei criteri artistici, e di questi — per sua esplicita volontà — risponde l'Ente autonomo e nessun altro.

CARLO MARINELLI

(1) 3 dischi MS 33 ½ giri (Vox, PL 7893).

(2) 1 disco MS 33 ½ giri (Allegro, AL 94: una sola facciata, l'altra è occupata da due *Sonate* di Tartini).

(3) 1 disco MS 33 ½ giri (Allegro, AL 109).

(4) 2 dischi MS 33 ½ giri (Columbia, QCX 10028/29).

(5) 3 dischi MS 33 ½ giri (Columbia, QCX 10016/18).

## NOTIZIE DELLA RADIO

Si dice che certi santoni indiani abbiano la capacità di far crescere le piante a vista d'occhio. Appena il seme è depresso nella terra, comincia a svilupparsi il germoglio che rapidamente ingrandisce, si rafforza, si innalza, mette foglie fiori frutti e dà ombra: un prodigio. Ed è questo esotico fenomeno che ci è venuto alla mente nel seguire gli spettacoli della televisione e nello sfogliare il fascicolo che annuncia i programmi del secondo trimestre. La TV è appena nata in Italia, e già si è fatta adulta: si arricchisce di settimana in settimana e, in certe trasmissioni, ha già raggiunto il grado della perfezione. Ma il paragone con la curiosa pianta tropicale è valido solo in apparenza: lo stupefacente sviluppo della TV non è frutto di miracolismo, né di improvvisazione. La Televisione Italiana è stata fatta tutt'altro che in fretta. Ed ora si vedono, quasi di colpo, i risultati della lunga gestazione, dell'impegno meticoloso, vorremmo dire accanito, che è sempre necessario alla riuscita delle migliori opere umane.

I successi più notevoli sono stati conseguiti finora, ci pare, nella realizzazione delle opere drammatiche; in alcuni spettacoli di varietà basati prevalentemente sull'elemento visivo; nelle discussioni e negli in-

contri tra personaggi dell'arte, delle lettere, della scienza, del giornalismo; nel materiale filmato del Telegiornale, che è sempre più vario e interessante. E, più di tutto, nelle riprese dirette delle competizioni sportive di grande risonanza e in quelle di altri avvenimenti cui il fatto di poter essere seguiti contemporaneamente al loro svolgersi sarebbe anche da solo sufficiente ad incatenare l'attenzione degli spettatori. Ma anche la teletrasmissione di concerti sinfonici, che potrebbe sembrare la più sprovvisiva di interesse visivo, dà luogo ad effetti estremamente suggestivi, perché consente di osservare da vicino l'azione del direttore e degli strumenti e tutte le singolari espressioni di concentrazione che può dare la musica nel momento in cui è vissuta dai suoi interpreti. Modo di vedere, questo, non ortodosso ai fini dell'ascolto puro, siamo d'accordo. Nondimeno la molteplicità dei punti d'osservazione e la sagace regia con cui gli occhi delle telecamere avvicinano e alternano le immagini riescono a dare di una esecuzione orchestrale impressioni e colori del tutto nuovi anche per i più assidui frequentatori di concerti.

Tra il centinaio di rubriche che compongono i programmi dei prossimi tre mesi, è interessante segnalare gli spettacoli