

solo scenica ma poetica, di quel *Partage de midi* di Paul Claudel che, arcinoto da cinquant'anni nel libro, Edwige Feuillère ha recato per la prima volta su una scena italiana. Qui sì che la faccenda s'imbrogliava; dacché ai nostri cosiddetti critici drammatici non è parso vero — fondandosi sul ribasso notoriamente subito durante questi ultimi tempi dalle azioni Claudel nella borsa dei valori letterari — dir tutto il male possibile sul conto del vecchio poeta. Il quale invece, come ognuno sa, proprio in questi ultimi anni ha incontrato sulle scene, di Francia e d'altrove, quei pratici consensi di spettatori che nessuno si sarebbe atteso dalla sua pagina stampata.

La questione, ripetiamo, è grossa; ma appunto per ciò impossibile a trattarsi nei

limiti d'una cronaca come la presente. Qui per forza di cose dobbiamo limitarci a prendere atto dell'arte consumatissima, raffinatissima, quintessenziata, con cui la Feuillère riesce a esprimere, dai ritmati versetti claudeliani, una creatura viva, una donna che è poi « la » donna: Ysé (fu ricordato: da Isolda): in mezzo al vario fervore dei suoi discutibili compagni, più o meno disciplinati dalla regia di Barrault.

La stessa Feuillère ci si è poi manifestata, oltre che come protagonista, come regista, pensate un po', della *Dame aux camélias*. E non è punto detto che in questa sua nuova, fulgida, strepitosa vittoria, i meriti di lei siano stati minori che nella precedente.

SILVIO D'AMICO

## LA MUSICA

Se le novità operistiche arretrate dalla primavera non hanno contribuito a rendere più brillante la stagione, è indubbio che l'hanno improvvisamente elettrizzata. E non ci si accusi di malignità per il fatto di considerare più degne di nota quelle che registrarono degli insuccessi clamorosi in luogo dei mezzi successi e dei fallimenti consumati in clima di correttezza del tran tran abituale. Dopo l'esito tempestoso alla « Scala » della *Gita in campagna* di Mario Peragallo e all'« Opera » di Roma di *Boulevard Solitude* di Henze, è impossibile insistere sull'indifferenza cronica del pubblico. Quell'indifferenza che si soleva ritenere tra i segni più indicativi dell'estinta vitalità dello spettacolo operistico, nient'affatto a torto dato che se lo stato d'inerzia induce generalmente a diagnosi pessimistiche, sa senz'altro di cimitero là dove le reazioni impetuose furono intrinseche per secoli alla salute dell'organismo. Ma c'è dell'altro. Messo al bivio tra i fischi e la gelida indifferenza il compositore moderno non può logicamente che preferire i primi in ragione della sua stessa volontà di far del nuovo. Che mai nuovo sarà quello che non procura neanche l'effetto di un sassolino in uno stagno?

Tuttavia, passando ai modi e ai motivi dell'elettrizzazione insolito, la cronaca deve onestamente discriminare un episodio dall'altro. Anche a lasciare fra le utopie la pretesa dell'equità distributiva, ossia l'uso della nega-

zione categorica per altre e migliori occasioni — mancate nella stessa stagione amaramente — è chiaro che alla « Scala » tale reazione fu così sproporzionata all'oggetto da divenire spettacolo a sua volta, e vincere in comicità quel che avveniva sulla scena. Giacché per *La gita in campagna* tutto il male partì e si circoscrisse in quanto facevano e dicevano i suoi protagonisti. Com'è noto la presenza di una *topolino* sul palcoscenico in apertura di sipario bastò ad eccitare gli animi. Il gesto di togliersi una calza, e perfino un abbraccio nient'affatto perturbante furono esca alla scandalizzata indignazione, la quale così motivandosi finì ben presto per inghiottire ogni margine di buon senso critico. Un conto difatti era lamentare la debolezza del libretto di Moravia, la povertà del suo schema ridotto a una storiellina umoristica di cui non sai se ridere o appenarti, essendone del tutto scomparso lo *humus* amaro che sostanzialmente il realismo ironico del racconto originario (« Andare verso il popolo »). E un conto comportarsi come se il teatro lirico continui ad essere il sacro tempio che si consacra solo con l'insinuarvi qualcosa della vita quotidiana. E tutto questo, dimenticando affatto la musica, che a prestarle orecchio si può esser certi che le cose sarebbero andate alquanto diversamente.

Oltre ai meriti di fattura (strumentale snello e azzecatissimo, vivacità di soluzioni

ritmiche, duttilità del discorso sonoro) la partitura dell'atto unico vanta una piacevolezza come raramente accade d'incontrarne nelle opere contemporanee. E' sorvegliata nel gusto, acuta e sovente saporosa di gesti (vedi lo spirito con cui disegna movenze e carattere della contadina Leonia) e per quanto sottomessa al libretto, intesa a volgerlo a un sentire espressivo assai più semplice e cordiale. Specie all'inizio e all'epilogo, solo e proprio la musica salva il salvabile dell'amarrezza moraviana. Ma non scavando nel motteggio, bensì tentando la vena di una desolazione umile, chiusa e parca d'affanno; desolazione partecipe al destino di cose ed uomini costretti dalla guerra ad incattivirsi per sopravvivere. A farla breve, una riuscita a metà per Peragallo uomo di teatro, ma un punto a vantaggio per Peragallo compositore ed artista. (E quanto al pubblico scaligero piuttosto un autogoal).

Tale conclusione si potrebbe applicare rovesciandola al caso di *Boulevard Solitude*. Intendiamoci non a causa di particolari pregi del libretto di Grete Weil e della vicenda drammatica in genere. Ma perché, attenendoci al bilancio delle rappresentazioni romane, fu il lato spettacolo a ottenere qualche benevolenza contribuendovi le notevoli capacità di regista dello stesso Henze, e la bravura del suo scenografo Jac Ponselle. Salvo che, quando si lasci la cronaca per la critica, si vedrà che fu invece il teatro a funzionare da reagente negativo riguardo ai valori di quest'opera. E' lecito credere non del tutto cancellate nel ricordo le impressioni favorevoli già destate da *Boulevard Solitude* allorché la RAI la trasmise dalle sue stazioni nel 1953. Isolata nel rapporto parola-suono, questa Manon novecento non aveva celato il trapianto d'origini che la voleva più consanguinea della « Lulu » di Wedekind e Berg che dell'eroina immortalata dall'abate Prévoist. Anzi la derivazione berghiana agì per molto nelle suggestioni destate dall'ascolto. Isolò luoghi, sottolineò frammenti e atmosfere ricomponendoli secondo una logica che la scena doveva disperdere alla stregua di un miraggio. Solo alla rappresentazione è apparso difatti come l'espressionismo del modello precipitasse lungo la curva del surrealismo, come l'assurdo prendesse il posto della pietà umana di cui s'illuminava il mondo dell'autore di « Wozzeck » e di « Lulu », preservando di logico nell'involuzione unicamente il senso di un'esserata solitudine, ma anche questa non dichiarata e sofferta a viso aperto ma filtrata tra le maglie di

un gioco. Gioco raffinato ed espertissimo quanto squallidamente gratuito. Quella di pretendere a messaggeri d'oggi attardandosi ad elaborare stancamenti modi e atteggiamenti della condizione artistica soffocata dall'avvento di Hitler, quasi che il tempo si fosse arrestato.

L'aver taciuto fino ad ora che tanto Henze quanto Peragallo militano nelle file dodecafoniche non è stato senza ragione. Innanzitutto accennarvi in precedenza avrebbe potuto indurre il lettore a credere che in tale milizia stesse la causa principale degli infortuni dei due autori. Secondariamente perché, qualunque cosa si pensi della dodecafonia in astratto, quel dato in comune stabilisce fra i due una parentela assai più formale che sostanziale. E nel caso di Peragallo tale per giunta da incoraggiare tanto gli scettici che i credenti nel verbo alla moda. Tra i numeri positivi della *Gita in campagna* sta in effetti la conferma che il musicista romano usa la composizione seriale come una sintassi e non come una base stilistica, con tutte le possibilità già in atto di piegarla a sensi diversi e anche antichi; di trarla insomma dal suo sprezzante ermetismo per intenderla quale strumento linguistico. Ciò che Peragallo ha centrato, questa volta in pieno, nel più recente Concerto per violino e orchestra: la partitura vincitrice del concorso internazionale tenutosi a Roma nell'aprile scorso.

Gli è che quando si tratta di teatro è fondato il sospetto che lo spregiato contenuto torni ad essere il nocciolo della questione. Si tratti di un'occasione sbagliata o di una troppo rivelatrice, il fatto rappresentativo apre il suo occhio implacabile su quel *primus* della scelta creativa con una sorta d'indifferenza anche verso il famoso linguaggio e il suo conclamato prestigio estetico. Che è tutto il parlare di libretti buoni o cattivi se non prendere l'effetto per la causa? E se s'indaghi nei cosiddetti libretti fortunati quale miglior spioncino per gettar l'occhio sul mondo segreto dei musicisti che li consacrano tali?

D'altronde dopo gli incoraggiamenti venuti a un sospetto del genere da altri episodi negativi, il *Christophe Colombe* di Milhaud all'« Opera » di Roma, *Der Prozess* di von Einem al « S. Carlo » di Napoli: due delusioni di cui la critica scaricò le colpe rispettivamente sulla megalomania del testo di Claudel e sul disinvolto trattamento subito dal romanzo di Kafka, è venuto finalmente anche un episodio positivo. Quello del *Con-*

*trabasso* di Valentino Bucchi battezzato brillantemente al Maggio fiorentino. Cogliendo in un racconto breve di Cekov un soggetto da amare e da rivivere senza riserve, il giovane compositore ha potuto servirlo con siffatta argutezza e misura di fantasia da avallare in maniera convincentissima il suo credo in una nuova comunicabilità del teatro in musica.

Ma è ormai tempo di abbandonare le sale d'opera per fare almeno un accenno alla manifestazione che questa cronaca ha sfiorato a proposito del Concerto di Peragallo. Organizzato dal Centro Europeo di Cultura in collaborazione con il Congresso per la Libertà della Cultura e la Radiotelevisione italiana si tenne in Roma dal 4 al 15 aprile un convegno che riunì un'élite effettivamente internazionale di compositori, critici e interpreti. Scopo: provocare quegli incontri e quegli scambi d'impressioni e d'idee che la situazione di questo dopoguerra favorisce assai meno di quanto fece il precedente e in genere tutto il primo terzo del nostro secolo. A tal fine, oltre al convegno la manifestazione incluse un festival e, di connessione fra i due, un concorso per vari aspetti originale. A suo tempo una commissione costituita da personalità del mondo musicale invitò dodici compositori giovani o di notorietà ancora circoscritta a scrivere per l'occasione 4 concerti per violino e orchestra, 4 brevi pezzi sinfonici, 4 pezzi per voce e complesso da camera in corrispondenza alle tre categorie del concorso. Quindi la giuria — eletta tra i partecipanti alla assemblea inaugurale del convegno —, emise il suo verdetto dopo l'audizione di tutti i dodici lavori che furono eseguiti anonimi nel corso dei programmi del festival. Con un rischio per i giudicanti parallelo a quello dei giudicati. Se il premio assegnato a Peragallo incontrò generali consensi, il criterio dell'ex-aequo applicato tanto per le partiture di Wladimir Vogel e Gieselher Klebe (pezzo per orchestra) che per quelle di Lou Harrison e Jean Louis Martinet (pezzo per voce e complesso) destò non poche riserve. Ma tant'è, i concorsi sembra siano stati creati apposta per dimostrare la fallosità del giudizio umano. Mentre è già eccezionale che se non altro un premio abbia lasciato soddisfatti.

I concerti, cui collaborarono l'Accademia di S. Cecilia, l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli e l'Accademia Filarmonica Romana, assommarono a 6 sinfonici e 8 da camera. E si fecero ovviamente la parte del leone nell'interesse dell'iniziativa toccando a

tonalità entusiastiche con il programma di chiusura costituito da musiche di Strawinsky dirette dall'autore. In essi, integrati da un unico spettacolo (quello che presentò all'«Opera» *Boulevard Solitude* e *Il sistema della dolcezza* di Vieri Tosatti), la illustrazione della nostra epoca musicale seguì una via di mezzo fra la retrospettiva e l'attualità meno nota dando una preferenza a quest'ultima così come lo voleva il proposito degli organizzatori. Attraverso al rispettabile numero di lavori della rassegna fu possibile riconoscere buona parte delle tendenze che agiscono sull'orizzonte contemporaneo. Né è da trascurare la dignità delle esecuzioni di cui il maggior onere e onore andò all'orchestra sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana nella sua formazione completa e nei suoi gruppi di strumentisti.

Quanto al convegno vero e proprio la cronaca dovrebbe divenire meno rosea. In sei riunioni altrettanti temi d'importanza scottante sul piano ideale e contingente della «Musica nel XX secolo», furono esposti dai rispettivi relatori e poi sfaccettati e contrappuntati dagli interventi di altri sei interlocutori per ogni seduta. Ma né valore dei temi né autorità degli oratori impedirono che ne uscisse convalidata l'impressione lucidamente riassunta da Wladimir Vogel. La cui severità, per venire da un compositore e non da un critico, è del tutto insospettabile. Esser cioè i musicisti «ad eccezione di pochissimi individui particolarmente dotati o educati dalla consuetudine», «cattivi oratori e diplomatici, pensatori assai spesso parziali e insufficienti, i quali coscientemente o incoscientemente respingono da sé tutto ciò che non risponde al loro temperamento, alla loro educazione e alle loro abitudini, come pure alla loro disposizione interiore». Non vi è quindi da sorprendersi se dal convegno non venne nessuna direttiva o risoluzione pratica, e neppure una eventuale linea di raccordo tra le posizioni singole salvo a considerare tale la stanchezza dell'isolamento accusata dagli artisti d'oggi a differenza del compiacimento orgoglioso che ne trassero i loro padri. D'altronde sempre Vogel ha ammesso che l'opportunità di stabilire rapporti diretti e rinnovare amicizie è il movente che spinge i più a partecipare a manifestazioni del genere. E nell'esserselo proposto come obiettivo sta appunto l'intelligenza dell'iniziativa alla cui riuscita contribuì anche la benevolenza di un aprile romano scrupolosamente fedele alla sua fama turistica.

EMILIA ZANETTI