

notturna al Colosseo, dove il giovane riceve l'ultimo colpo: Daisy, turista instancabile, scortata dall'assiduo romano, e con lui seduta, poco innanzi la mezzanotte, nella solitaria arena. Chi può credere, ormai, alla sua innocenza? Certo non Winterbourne che, riconosciuta, s'allontana senza salutarla. «Ma è Winterbourne!» esclama la fanciulla: e, costretto ad avvicinarsi, egli ne profitta per adempiere il suo ultimo dovere verso di lei, freddamente umano e quasi impersonale. «Andate a casa subito o prenderete la "febbre romana"» egli insiste, mentre ella vorrebbe spiegargli, nel suo candido entusiasmo, come sia felice di aver visto il Colosseo al lume di luna. Il signor Giovanelli è andato innanzi a cercare la carrozza, i due giovani camminano soli, com'erano a Chillon quando si conobbero. Ma Daisy si ferma e guarda il compagno: «Avete creduto, l'altro giorno, che fossi fidanzata?». A cui Winterbourne risponde: «Lo siate o no, per me è indifferente».

Lo spettatore capirà a questo punto che Daisy Miller avrebbe amato Winterbourne come una ragazza d'oggi ama il compagno liberamente scelto. Così, senza segni d'amore e senza baci una storia d'amore si conclude, lugubramente. «Poco m'importa di prendere o no la febbre romana» afferma stancamente la fanciulla, montando in carrozza. E l'ha già addosso.

Apprezzeremo il buon gusto del regista che non c'introdurrà nella camera dove Daisy Miller va incontro alla morte ma, seguendo Henry James, nel vestibolo dell'albergo romano affollato di servitori, di «corrieri», di turisti indifferenti e anche di chi chiede notizie della bella americana (non mancano i lazzi) rientrata dopo mezzanotte in compagnia di un uomo. Vi com-

pare, pregata da Winterbourne, la povera mrs. Miller, non così svaporata, dopo tutto, se assiste con tanta intelligenza la figliola. «Non so perché» essa dice «ma per tre volte mi ha ripetuto di dirvelo che mai si è fidanzata coll'italiano; e se vi ricordavate di Chillon...».

Non vi aspettavate che Winterbourne, americano, ma educato a Ginevra, corra al letto della fanciulla morente. Lo rivediamo invece al cimitero protestante, tra una folla più numerosa e più dolente di quanto ci si potesse aspettare. In prima fila, il signor Giovanelli che, sul fresco tumulo, ha qualche cosa da dire. «Era», confessa, «la più bella creatura che abbia mai vista e la più gentile. E anche», qui abbassa la voce, «la più innocente».

Così si chiude il film, e non sappiamo se Winterbourne abbia inteso il senso del messaggio di Daisy Miller: non un semplice messaggio d'amore, ma soprattutto dell'ansiosa fiducia che una donna — una americana del 1874 — chiedeva all'uomo che stava per amare. Cosa pretendeva Daisy Miller? Di passeggiare, di scherzare, di «flirtare» un poco, giovanilmente, senza che la gente la sospettasse di nequizia. E perché le fu impossibile, non le importò di morire. Ecco un film con tutte le grazie della frivolezza e tutto il peso morale di un documento di oggi.

E farà bene il regista W. Y. a darci un antefatto del dramma che James non poteva immaginare: una moderna discendente dei Miller, in tutto simile alla lontana Daisy, che racconta al suo ragazzo, sulla fede di vecchie carte e fotografie, questa storia di amore e di dignità senza fortuna. Crediamo che anche l'America, dopo tutto, abbia bisogno di questi ricordi.

ANNA BANTI

LA MUSICA

Di un'opera con tutti e due i piedi nella fossa s'è parlato fino alla nausea da almeno una trentina d'anni a questa parte. Con la conseguenza naturalissima di mettere tale diagnosi ormai in sospetto. Ma che l'agonizzante oltre che arzilla possa essere in grado di segnare dei punti a suo vantaggio nei riguardi della musica pura è tuttora consi-

derato tra l'impensabile. Tanto è vero che si preferisce tacerne anche là dove il fenomeno si presenta esplicito, com'è il caso dei festival a cartellone misto e più indicativamente dei festival veneziani, data la loro particolarità di mettere a contatto spettacoli e concerti sotto l'unica insegna della musica contemporanea.

Dalla ripresa post-bellica, le cronache di quelle manifestazioni sono delle costanti testimonianze indirette in proposito, col loro giudicare la riuscita dei singoli festival in base all'interesse minore o maggiore destinato dal capitolo operistico, la « rentrée » sinfonica di Toscanini a parte. Ciò che se è passato inosservato all'ambiente, ha incoraggiato gli organizzatori a tentare i colpi più arditi e memorabili della storia dell'istituzione. Vedi la ripresa di *Cardillac* di Hindemith, la prima edizione scenica integrale di *Lulu* di Berg e infine la famosa prima assoluta di *Rake's Progress* di Stravinsky; con la quale si volle anzi che ben poco restasse a sperare su quella via. Ma una volta ancora i pessimisti pronti a innalzare lai funebri sempre che si tratti di opera e di quella moderna in specie hanno avuto cattivo gioco. Proprio puntando su quella, al punto di aver azzardato la commissione di un lavoro scritto appositamente e di aprire le sale della « Fenice » a un altro ritenuto sconveniente ai sacri templi del melodramma: *The Turn of the Screw* e *Porgy and Bess* di George Gershwin, il Festival di Venezia si è dimostrato quest'anno più brillante che mai.

Ora a voler essere onesti sino allo scrupolo, si potrà anche tenere *Porgy* fuori dal nostro discorso. Non già per la presunta sconvenienza, né tanto meno per un disdegno verso la materia musicale: schiettamente ispirata in gran parte di quest'opera come in quasi tutta la produzione leggera o seria del compositore americano. Bensì per l'aspetto particolare assunto da quest'ultima versione del lavoro, che l'autorità di un abile regista ha manipolato mirando essenzialmente alla valorizzazione dello spettacolo e della straordinaria polivalenza scenica degli interpreti negri (alternativamente o contemporaneamente ballerini, cantanti, attori di pari bravura). E quindi senza darsi alcuna preoccupazione di quel che avesse o non avesse scritto Gershwin quando la propria concezione teatrale gli è sembrata migliore. Ma se si conceda ai puristi il beneficio di qualche riserva, sul successo clamoroso ottenuto da *Porgy and Bess* non altrettanto si potrà fare per quello raccolto dalla novità di Britten, in misura meno straordinaria, ma sempre *vox populi*, ossia innanzitutto per volontà di pubblico.

Anche sul conto di questa il contributo dell'esecuzione è stato notevolissimo. Gli stessi che sono rimasti dubitosi o negativi di fronte al prodotto più recente del com-

positore inglese si sono ritrovati unanimi nell'ammirare il rendimento dei cantanti e dei tredici strumentisti dello English Opera Group, che, sotto la direzione dell'autore, hanno presentato l'opera facendola scorrere dolcemente sui suoi cardini senza neppure quel minimo di cigolio che è concesso per legittimo ai congegni nuovi di zecca. Ma ritornando al tema iniziale della nostra cronaca, anche l'esistenza e il valore dell'English Opera Group (complesso sorto e organizzato nell'immediato dopoguerra sul principio pratico del massimo rendimento con la minima spesa) forniscono una convalida sulla persistente vitalità dell'opera. Ché solo credendo fermamente in essa si può giungere a trarre da tanta economia di mezzi il pieno impiego artistico che ci è stato dato di constatare a Venezia. Mentre convien ricordare che l'esistenza nonché la fisionomia del Group sono dovute per tre quarti alla volontà e all'azione di Britten. Il quale se ideò l'organismo a suo beneficio ha lavorato per esso non diversamente da quel che fecero in genere tutti gli operisti del passato scrivendo per i cantanti imposti o messi a loro disposizione dagli impresari e senza riconoscere in ciò alcuna mortificazione dell'arte, ma, al contrario, la maniera naturale per attuarla.

Tuttavia, eccellente che sia stata l'esecuzione, non sarebbe causa sufficiente a spiegare l'esito felice di *The Turn of the Screw*. E lo comprova l'entusiasmo suscitato di recente dalla prima a Londra, dove, dal confronto con i lavori scritti dal compositore per la stessa compagnia ed entrati nel suo repertorio, l'ultimo n'è uscito con indiscutibile vantaggio. La vittoria ha radici più sostanziali. Muove dalle capacità del drammaturgo e del musicista, mai forse apparse tanto strettamente intrecciate, nonostante che Britten continui a lasciare ad altri la cura di scrivergli i libretti. Tale cura, affidata per l'occasione a Myfanwy Piper, era questa volta particolarmente difficile trattandosi di ridurre alle esigenze di sinteticità e di chiarezza avanzate dalla scena lirica la materia aggrovigliata e sfuggente del racconto di Henry James da cui l'opera prende il titolo. E esso s'impertinava, com'è noto, sulla lotta ingaggiata da una giovane istitutrice per sottrarre i due bambini orfani che le sono stati affidati alla influenza nefasta esercitata su di essi dai fantasmi della precedente istitutrice e di un antico servo. La lotta è vana per quel che concerne la

bambina, forse perduta irrimediabilmente. Mentre il ragazzo Miles, incalzato dagli interrogativi della giovane riesce a sfuggire al potere del servo, ma nell'esorcizzare con un grido il fantasma s'affloscia esanime. Ora nel testo originario la maestria dello scrittore s'esercita nel narrare questa tremenda storia di fantasmi e di peccato senza mai precisare di che peccato si tratti e neanche se i fantasmi apparvero realmente o furono il frutto della sensibilità sovraccitata dell'istitutrice, innamorata dello zio dei ragazzi.

Di contro la Piper, pur rispettando la lettera del racconto e il segreto sul genere di male inoculato nei fanciulli, ne ha per così dire obbiettivato il contenuto. Il male è dato per certo non ipotetico. Come certe sono le apparizioni degli spiriti si da imprestare loro fin canto e parola. Anzi l'asse della storia viene a poggiare sul colloquio fra i due spettri: l'unica scena aggiunta a quelle derivate da James. Della quale chiave è la citazione da Yeats: « the ceremony of innocence is drowned » per introdurreci nell'intimo, nuovo significato del dramma. Non più infatti il moto febbrile della coscienza alle prese con l'inconscio campeggia nell'opera, derivando, come nel racconto, dalla presenza dei due fanciulli un doppio giro di vite all'oscura spirale di orrori. Ma i due fanciulli assurgono invece in primo piano, e la loro innocenza, esposta senza difesa fra la malvagità e l'ignoranza dei grandi sicché un adulto ne intraprende ma troppo tardi il riscatto. E che questa variante sostanziale scatti dalla scena più scopertamente melodrammatica dell'opera ha pure il suo valore riguardo all'autentica natura teatrale di Britten. Incurante di ogni rischio quando si tratti di esporre quel che l'ha ispirato: rischio di volgarizzazione in questo caso specifico; rischio di scabrosità di contenuto, come per tutto *The Turn of the Screw*. Genere di rischio più grave questo, dato il costume prevalente di attenersi assistendo a un'opera a quel che è la materialità della storia piuttosto che al modo in cui l'ha significata il compositore; come l'ha confermato l'aria di scandalo che ha tentato di circondare il lavoro.

In effetti, anche a rinunciare alla difesa ché non una parola, non un gesto vengono a determinare sulla scena le colpe dei personaggi, c'è dell'altro fortunatamente a purificare la vicenda. C'è quel che più conta, la musica. Una musica che invece d'indugiarsi dietro il male prende partito per l'in-

nocenza che ne è la vittima (illuminandone le fasi in cui dalle apparenze ingenuie dell'inizio va via via rivelandosi compromessa e insieme pateticamente ribelle alla coscienza della sua perdita per rifiorire pallida e struggente nella morte. A chi volle ascoltare serenamente non suonò frutto di una bravura accidentale che le scene dove i due orfanelli hanno parte preponderante risultassero le più suggestive. Gli è che chiedendo per il personaggio di Miles un ragazzo autentico e riducendo alla sua stregua anche la parte della sorella (scritta in realtà per soprano), Britten non si è limitato a una questione di scrittura vocale e a una scelta di motivi e di ritmi infantili. Ma l'una e gli altri ha piegato al valore di misura poetica, carica di un sentimento di fragilità insidiata che nella dialettica con l'orrore che l'incalza s'aderge e prevale, miracolosamente candida, su ogni scabrosità della storia.

Ora aver così chiarito il proprio nucleo espressivo ci sembra essere la riuscita fondamentale di *The Turn of the Screw*; quella che per illuminare il senso ultimo dell'opera assomma tutte le altre ottenute dal compositore, compresa la coerenza stilistica mai forse da lui portata sin qui a un tal grado di efficacia e di sobrietà. Sin dai suoi esordi, il tratto peculiare di Britten è stato il tentativo di associare alla modernità del linguaggio una comunicativa pronta che scongiurasse l'ermetismo di cui si compiace, ritenendolo necessario, tanta musica d'oggi. Ebbene anche questo dato è stato messo ulteriormente alla prova nell'ultima opera del compositore inglese. Britten vi ha infatti usato per la prima volta una serie di dodici note, che esposte quasi all'inizio alimentano poi le quindici variazioni corrispondenti agli interludi strumentali di connessione e di commento fra le quindici scene del lavoro. Ma a quegli interludi, come in genere a tutta la parte orchestrale, egli ha affidato di esprimere il lato segreto del dramma. Mentre col canto egli ha formulato le azioni e i sentimenti manifesti, modellandoli ancora con le risorse tonali e modali in locuzioni più plastiche ed evidenti all'orecchio. E a sfuggire felicemente all'ibridismo lo ha aiutato crediamo più che la sicurezza tecnica l'aver tenuto ben saldo il filo del dramma e il fine di comunicarne il significato all'ascoltatore. Che è poi la ricetta infallibile perché un'opera, oggi come ieri, vinca la sua partita.

Ovviamente il Festival non esaurì i suoi compiti verso la musica contemporanea sul piano teatrale. Ché se così fosse non c'era ragione per impostare come si è fatto questa cronaca. Rispettabile fu la parte dedicata agli omaggi ai maestri e ai pionieri cui provvidero la serata inaugurale, tutta di musiche di Bartók dirette da Celibidache; il bel concerto dell'orchestra sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana che, sotto la guida di Cantelli, fece udire musiche di Ghedini, Hindemith, Debussy e Ravel; e il secondo dei due concerti da camera costituito da un gruppo di liriche di Anton von Webern e dal *Clavicembalo dodecafonico* di Matthias Hauer.

Ma non inferiore fu la parte riservata alle prime esecuzioni di cui il maggior numero, assolute. Vale a dire l'intero concerto del trio d'archi Redditi (musiche di Burkhardt, Veress, Lajtha) e per tre quarti i due sinfonici, diretti rispettivamente da Bernstein e da Nino Sanzogno, che, accanto

direttore compositore americano. E nel sconosciuti o quasi in Italia, ne presentarono altri di autori ben noti. Tanto per essere precisi sui nomi e sulle partiture: *Sinfonia breve* di Bettinelli; *Serenata* (dal *Convito* di Platone) per violino, orchestra d'archi e percussioni di Leonard Bernstein; e *Quarta sinfonia* di Piston nel programma del giovane direttore compositore americano. E nel programma di Sanzogno: *Improvvisazione per orchestra* di Maderna; *Concerto per flauto* di Virgil Thompson; *Concerto per pianoforte* di Marcel Mirouze; *Concerto per arpa* di Milhaud. Quanto alle accoglienze si trattò in genere di assai cordiali anche per quel che riguarda la critica. E il bilancio finale sortì quindi dei migliori. Il che non toglie che il ricordo del XVII Festival di Venezia resti affidato all'opera di Britten e all'unico saggio teatrale lasciatici da Gerhswin.

EMILIA ZANETTI

DISCHI

Ripercorrendo, con sguardo anche rapido e sommario, il quadro delle incisioni pubblicate in Italia durante il 1954, si nota con soddisfazione il grande incremento di quelle dedicate alla musica strumentale italiana del Sei-Settecento e, tra esse, il numero sempre crescente di registrazioni affidate a complessi italiani. Sintomi, e l'uno e l'altro, dell'avvivarsi e spandersi continuo, anche se lento, di un interesse e di una coscienza culturali che han trovato proprio nella radio e nel disco una spinta decisiva, due mezzi ineguagliabili di soddisfacimento e di appagamento, due strumenti preziosi di diffusione non solo in superficie (attraverso la estensione delle cognizioni già acquisite a un numero sempre crescente di soggetti) ma anche in profondità (attraverso la ricerca e l'acquisizione di nuove cognizioni, il perfezionamento e la definizione più prossima delle vecchie).

Si ponga il caso di Luigi Boccherini, personalità tra le più grandi in senso assoluto della storia della musica: eppure fino a ieri «confinato» nelle pagine dei manuali, illuminato dalla fievole luce dei saggi critici e compreso nella sua pienezza solo da pochi studiosi. Lo sviluppo delle idee estetiche e della scienza storiografica anche

nel campo della musica, pur meraviglioso per fioritura di ingegni e di opere nella stessa Italia, non sarebbe stato tuttavia sufficiente ad una sua acquisizione come realtà tutta viva e presente, cioè contemporanea, se non vi avesse concorso parallelamente un analogo sviluppo della tecnica, che nella radio e nel disco ha fornito a quelle idee e a quella scienza il mezzo di diffondersi e penetrare e documentare con la vita vera del suono e della voce ovunque v'erano coscienze pronte da vivificare o animi sensibili da scuotere da un antico torpore o addirittura verginità spirituali da fecondare con la gioia di una luminosa impreveduta scoperta.

Nessuno negherà mai, a parità di condizioni, la superiorità dell'audizione diretta in concerto su quella mediata attraverso la radio o il disco: ma occorre intanto che vi sia quella tal parità di condizioni, e ciò è piuttosto raro. Radio e disco sono strumenti, ausili preziosi: le loro possibilità sono infinite ed inesauribili e nulla fino ad oggi si è trovato che possa sostituire il disco (l'incisione più propriamente) come mezzo per realizzare quella gioia profonda, intima ed indicibile, che danno la scoperta progressiva, l'accostamento sempre maggiore,