

ferma la maturità di un pensiero oltre la stessa determinazione drammatica. L'intelligenza « cattiva » di Riccardo nasce da una volontà di potere, da un bisogno di rivincita sugli altri, da una concezione egoistica che lo isola — anche a causa della bruttezza del corpo — dando ai suoi pensieri crudeltà e ironia. Le poche frasi che dice giungono dritte allo scopo, sono emblematiche di un giudizio, di una ribellione. Sono un modo per « ferire » la realtà. I discorsi sono invece un impasto di ipocrisia e di rettorica, una premonitrice indicazione di una via demagogica alla quale il suo pubblico non saprà sottrarsi. Il fascino del « genio del male » non è mai lasciato, da Shakespeare, al caso: ogni azione, ha il suo precedente, ogni delitto chiama altro delitto, fino alla conclusione finale.

Conclusione « storica » in questo caso, espressa scenicamente dalla regia di Ronconi e dalla scenografia di Ceroli — grossi profili umani tracciati in legno — con il simbolo dell'uomo che dà la mano all'altro uomo. E in effetti le sculture in legno di Ceroli costituiscono l'asse di lettura critica dello spettacolo scelto da Luca Ronconi.

Ma se il testo di Shakespeare ha avuto una sistemazione scenica efficace, una spettacolarità esteriore, non sempre la corrispondenza tra azione e idee è stata rispettata o è stata colta l'ironia delle battute, la tragedia buia, di una società corrotta dagli intrighi e dalle violenze. Piuttosto

è sembrato che quel modo luminoso di trattare le pareti, quel gran mare di luce chiara, disperdesse le ombre, riducesse le congiure a una sorta di scherzo, operasse sugli attori una conversione in direzione di un gran teatro di marionette, in armonia con la recitazione, molto esteriorizzata, imposta a tutti, da Vittorio Gassman (Riccardo III) a Edmonda Aldini (Lady Anna), a Marisa Fabbri (Regina Elisabetta).

Anche la scala centrale che si apre e si chiude, più che esprimere una valutazione emblematica ha la funzione di richiamare l'opera dei pupi, con la accentuazione della recitazione affaticata degli attori in continuo movimento.

L'impressione generale è che un bisogno di rinnovamento scenico è ormai sentito da tutto il teatro italiano ma che siamo ancora alla semplice intuizione critica più che ad una « ragione espressiva » che oltrepassi il testo dopo averlo assorbito.

Se il riferimento all'opera dei pupi è un'idea scenicamente valida, non lo è da un punto di vista critico, se riferita al *significato* del testo, ai valori che la storia e la psicologia oggi confermano. Così l'ambigua amarezza e la spietata solitudine del tiranno restano ancora espressi nell'urlo finale, mentre la battaglia divampa, e Riccardo muore dopo aver *capito* la disperata concatenazione dei fatti.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Rossini a cento anni dalla morte

Nell'organizzare il Padiglione italiano nella Esposizione ideata dalla città di Francoforte per il centenario della morte di Beethoven, Gaetano Cesari ed io, che eravamo incaricati di esporre manoscritti e documenti che valessero a fissare in un riassunto visivo i punti salienti della storia della musica italiana, dedicammo all'Ottocento un salotto quadrato contenente in quattro teche le

partiture originali di *Norma*, di *Lucia di Lammermoor*, del *Barbiere di Siviglia* e di *Falstaff*, e sopra di esse i ritratti di Bellini, di Donizetti, di Rossini e di Verdi. Era quanto importava per ricordare il secolo scorso: quattro pareti ciascuna dedicata a uno dei quattro grandi. Ci chiediamo se oggi tutti accetterebbero un concentrato così denso e circoscritto, e non sarebbe da considerare giusto di accogliere qualche altro nome, seppure

di ordine secondario, perché la storia della nostra musica risulti un po' più completa almeno per quanto si riferisce al secolo che precede il nostro.

I quattro grandi, a ragione dei centenari e dei quinquantenari dalla nascita e dalla morte, sono stati riproposti man mano all'esame della critica, che almeno ogni cinquant'anni si rinnova; sono stati perciò aggiornati i giudizi, tratte in superficie le opere che erano sprofondate nella dimenticanza, rinfrescati gli esami filologici, aggiornate le bibliografie; sicché Bellini nel 1935, Donizetti nel 1948, Verdi nel 1951, sono stati proposti di nuovo al pubblico, che ha così conosciuto opere rifiutate dal repertorio, ed alla critica che ha esteso opportunamente le conoscenze, avvicinato allo spirito di oggi le creazioni del passato. Mancava Rossini che giunge buon ultimo a distanza di diciassette anni dalle celebrazioni verdiane che ebbero luogo nel 1951.

L'anniversario ci induce purtroppo a confronti negativi, ché, se le celebrazioni precedenti hanno migliorato le conoscenze dei tre autori e consentito analisi minute e precise, dai programmi già realizzati o annunciati per il centenario rossiniano, traiamo la conseguenza che non tutti i teatri e gli enti concertistici hanno compreso che in questa occasione dovevano essere divulgate anche le musiche che Rossini ha lasciato nascoste dietro la cortina del « grande silenzio »; divulgare su scala assai vasta anche quanto egli ha lasciato di composizioni da camera, patrimonio che aggiunge ricchezza a quello lirico conosciuto d'altronde dai più solo per la popolarità di cui gode il *Barbiere di Siviglia*. Perché Rossini durante quaranta lunghissimi anni abbandonò il teatro? Quale valore attribuire alle musiche che compose durante il soggiorno parigino? Il Comitato per le onoranze ha fatto molto, il massimo che gli era consentito: le organizzazioni teatrali e quelle concertistiche, invece, avrebbero potuto e dovuto fare di più: non volevamo il solito bagno intensivo che a volte crea reazioni controproducenti, ma per lo meno attendevamo una maggiore apertura alle opere rossiniane poco note, cosa che avrebbe permesso una più profonda conoscenza della figura complessa e ricca del compositore.

Tutti sanno che Rossini, dopo il 1829, e cioè dopo aver scritto il *Guglielmo Tell*, non diede più nulla al teatro: le cause di questo abbandono Rossini non le ha rivelate, gli studiosi della sua biografia le hanno insinuate come ipotesi: noi pensiamo che bisogna dedurle dall'esame del suo patrimonio lirico; che cosa rappresentano infatti il *Mosè* e il *Guglielmo Tell*, il *Mosè* composto nel 1817 ma rielaborato nel 1827, e il *Guglielmo Tell* composto, come abbiamo detto, nel 1829?

È prima di tutto necessario mettere in luce un aspetto dell'arte di Rossini, e cioè la solidità professionale delle sue costruzioni, la vivacità del suo linguaggio e della sua strumentazione. È superfluo trattare Rossini quale grande artista, ma è necessario affermare che la sua grandezza è dovuta in gran parte alla sua profonda professionalità musicale, alle sue doti contrappuntistiche e armoniche, in una parola, al suo inimitabile mestiere. Negli altri del grande quartetto melodrammatico sono frequenti sciatterie e abbandoni, invece anche nelle pagine fiacche di Rossini, il musicista è sempre presente. La velocità del comporre non ha mai dato luogo alle facilitonerie di comodo, a quanto rappresenta convenzione e luogo comune: Rossini è come Mozart; la pagina creata in pochi minuti sotto l'urgenza della rappresentazione è perfetta e pulita come nascesse da una lunga meditazione e da un meticoloso lavoro di lima; se qualche strumento ripete con insistenza un movimento fisso nel ritmo e insiste nella nota, altri elementi entrano in giuoco che creano l'atmosfera magica dell'imprevisto. Le trovate sono come i fiori luminosi che impediscono agli episodi sonori di appiattirsi nella malinconia del deserto.

Su questo tema del linguaggio rossiniano il discorso dovrebbe farsi particolarmente e addirittura capillare: scopriremmo che Rossini fu l'unico dei musicisti italiani che all'inizio dell'Ottocento, pur essendo lontano spiritualmente dai grandi tedeschi del primo Romanticismo, ne possiede tuttavia la tecnica prodigiosa e l'arte che impedisce gli slittamenti nelle convenzioni noiose. Bisogna anche comprendere finalmente il senso della vocalità rossiniana: tutti sanno che la parte del canto in molte pagine delle sue opere è segnata

in nero dalle righe serrate delle semicrome, delle biscrome, delle semibiscrome, che spingono la voce al giuoco pericoloso di scale, arpeggi, abbellimenti, allacciati con fioriture aeree i punti fissi del discorso melodico. Certo, ai tempi di Rossini, i cantanti dovevano studiare davvero, se coteste che noi guardiamo oggi come pericolose eccezioni erano la regola di tutti i giorni: dovevano studiare davvero, e come facevano bene a studiare se alla fine riuscivano ad affrontare un discorso che noi scopriamo saggiamente scolpito nei limiti logici delle possibilità vocali.

Ci siamo accorti nella nostra lunga esperienza teatrale che anche il cantante di oggi, vinto il primo turbamento, se si accinge allo studio dell'opera di Rossini con serietà e coscienza, comprende che quanto sembrava ineseguibile è invece eseguibilissimo e comprende anche che le difficoltà, una volta superate, avranno costituito una sorprendente ginnastica vocale capace di arricchire la tecnica e i mezzi dell'espressione: in sostanza per distruggere il mito della ineseguibilità vocale delle opere di Rossini non c'è che un mezzo: considerare gli abbellimenti e le cadenze non già freddi elementi di un accademismo vocale ma elementi necessari dell'espressione drammatica. Quanto sopra ci apparve evidente allorché nel 1939 tentammo di dare nuovamente vita alla *Semiramide*, opera caduta oramai da molti anni nella dimenticanza più assoluta. Allorché ci rendemmo conto della eseguibilità vocale di essa e convincemmo gli artisti che il superamento delle difficoltà vocali costituiva conquista di nuove possibilità interpretative e di una più decisa accentuazione drammatica, creammo la premessa per la rinascita di un'opera mirabile confinata purtroppo nell'elenco dei pezzi da archiviare. E ricordiamo dopo tanti anni i meriti di Gabriella Gatti, di Ebe Stignani, di Tancredi Pasero, di Ferruccio Tagliavini i quali, sotto la guida dell'indimenticabile maestro Tullio Serafin, distrussero una leggenda poco lusinghiera per gli artisti lirici di oggi.

La strumentazione di Rossini è basata, come fu in Mozart, e come fu più tardi in molti musicisti della fine Ottocento, sulla scelta dei timbri: gli

strumenti sono impiegati con l'intento di rivelare le loro caratteristiche più incisive; certi passaggi che furono considerati a quei tempi ineseguibili o quasi, oggi spiccano luminosi ed esemplari per il giuoco alterno dei suoni sempre variati. Basta guardare nelle sinfonie e nelle opere per renderci conto di questa verità. L'«a solo» del corno nella sinfonia del *Barbiere*, dell'oboe in quella della *Scala di Seta* insieme con infiniti altri sono esempi di una serie numerosissima di trovate che rivelano la grandezza del musicista.

Ma torniamo al «grande silenzio». Come abbiamo già detto, il *Mosè* fu composto nel 1817 e radicalmente modificato nel 1827 per essere presentato a Parigi: non solo Rossini vi aggiunse le musiche per il ballo, ma ne trasformò il libretto, vi aggiunse qualche brano, altri spostò, ma lo spirito dell'opera e la struttura generale di essa non subirono alterazioni. *Mosè* si accoppia al *Guglielmo Tell* come opera miracolo perché l'una e l'altra si direbbero create non già nel '27 o nel '29, ma addirittura quarant'anni più tardi, accanto a quelle del Verdi, diciamo così, storico del *Simon Boccanegra* e del *Don Carlos*; e chissà se non fu la sensazione di sentirsi isolato tra le opere nate nel terzo decennio del secolo, così diverse dalle sue perché così aderenti ai gusti italiani, che costrinse Rossini ad abbandonare il teatro: non già per vivere sul passato, ma per aspettare i tempi nuovi nei quali queste opere sarebbero riuscite ad inserirsi: e infatti casi di anticipazioni così evidenti come questo ebbero a verificarsi assai di rado nella storia dell'opera lirica. Il *Mosè* sfata la leggenda di un Rossini che non tenta nemmeno di avvicinare la sua musica alle esigenze ambientali e drammatiche del libretto, ché anzi coglie in pieno il tono del racconto biblico, dove gli antagonisti sono i due popoli e le due religioni, gli egiziani e gli ebrei che non si differenziano sul terreno delle reciproche ed ipotetiche tradizioni musicali ma nella sostanza dell'espressione. È un'opera corale perché le parti solistiche vi sono rare dominando in essa i concertati cui il coro si aggrega come personaggio dominante. Il protagonista Mosè non canta mai una sua «aria»; enuncia è vero la famosa preghiera dell'ultimo

atto, ma sono gli altri personaggi e il coro che ne ripetono la bellissima ed unica frase. Mosè si esprime soltanto in un recitativo articolato dalla drammaticità delle situazioni che egli è tenuto ad affrontare e risolvere e dall'alto dovere che Dio gli ha imposto. La presenza del profeta è immanente, la figura giganteggia senza retorica in una realtà felicemente immaginata. Allorché gli egiziani tremano terrorizzati dall'eclisse che ha raggelato e oscurato improvvisamente la giornata, nonché dai fulmini che scrosciano paurosi, la figura di Mosè si innalza sapiente per annunziare la fine imminente dei fenomeni inspiegabili; ed egli sa compiere anche il miracolo del Mar Rosso che si apre in un sentiero per lasciar passare gli ebrei sull'altra riva, ma che si chiude sugli egiziani che sono travolti dalle onde allorché tentano di raggiungerli per ucciderli. L'intensità della preghiera fa naturale il miracolo perché Mosè è presente con la forza del suo potere divino.

Nel *Guglielmo Tell*, più ricco e più vario, il protagonista è scolpito nella superiorità cosciente dei condottieri integri e umani. La tirannide è impersonata da Gessner, e tra gli opposti poli della rivalità, noi avvertiamo la vibrazione del popolo, la sua risolutezza, la sua forza di decisione: l'indimenticabile scena della congiura nel bosco è pagina di una modernità sconcertante per i tempi in cui apparve, non ha possibilità di confronto con quanto era nelle opere di quel tempo, neanche con quanto Webern aveva già scritto; e ci domandiamo perché opere così fatte non siano oggi nella normalità dei nostri repertori: tenerle in vita è un atto doveroso che i teatri dovrebbero compiere, anche nel loro stesso interesse. Pochi mesi or sono la Fenice di Venezia ha allestito dopo molti anni di silenzio il *Mosè*: la direzione ottima, i cantanti ottimi, la messa in scena mirabile, il successo frenetico. Cinque recite in una città di soli centocinquantomila abitanti: ebbene, quel successo è stato principalmente di Rossini: il pubblico cioè ha scoperto un capolavoro che per tanti anni gli era stato proibito e ne è rimasto affascinato, felice di scoprire un mondo nuovo del quale non immaginava l'esistenza.

Come abbiamo già visto, negli anni in cui ap-

parvero, le due opere furono considerate anacronistiche: mancavano del ricettario allora di moda, delle convenzioni cui tutti erano abituati, e Rossini invece di considerarsi un precursore quale realmente fu, si arrestò perplesso di fronte alla fredda accoglienza che esse ricevettero: come la pattuglia che si è troppo inoltrata nel campo nemico, le due opere si erano spinte troppo innanzi nel futuro e il maestro si arrestò nel campo dell'opera; ma diede un altro indirizzo alle sue composizioni. Parigi era allora centro vivo del nuovo costume musicale: i concerti costituivano manifestazioni frequenti e già i grandi solisti propagandavano le composizioni strumentali di quei giorni e anche del passato: Rossini, musicista quale era, si diede a coltivare un genere che allora nessun compositore italiano amava affrontare se non di tanto in tanto e più per curiosità che per convinzione. Rossini invece vi si abbandonò con trasporto con il suo spirito e la sua personalità. Non dimentichiamo intanto che le due grandi opere sacre, lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe solennelle* egli le compose dopo la conclusione del ciclo operistico, la prima il 1841, la seconda il 1864, e sono opere che costituiscono rottura clamorosa del famoso «lungo silenzio» il quale, del resto, sia pure con maggiore discrezione sonora, è infranto anche dalle numerose composizioni da camera. Del resto, alcune composizioni da camera Rossini le aveva già composte prima di dare inizio alla sua attività di compositore lirico: le Sonate a quattro, per esempio, composte nel 1804, dove il contrabbasso arricchisce i rapporti timbrici e le possibilità espressive, rivelano il suo trasporto e il suo interesse verso la musica strumentale. Tuttavia la grande parte di queste musiche nacque dopo la chiusura lirica. Rimaste inedite fino a pochi anni or sono, vengono finalmente pubblicate dalla «Fondazione Rossini». Esse rivelano un Rossini che confida a brevi composizioni pianistiche, vocali, strumentali, le sue impressioni, i suoi ricordi, i suoi commenti scherzosi e quelli seri. Furono anticipazioni impressionistiche? Nello spirito, forse, non certo nella struttura musicale, malgrado alcuni suoi giochi armonici arrivassero a costituire più tardi la base

inventiva di certi procedimenti cari proprio all'impressionismo. Rossini del resto viveva a Parigi, e forse avvertiva quanto di nuovo le opere di pittura andavano già in quegli anni raccontando: a noi piace invece di vedere in questa parte così importante della sua opera, una anticipazione di un mondo quasi nostro contemporaneo, di quel movimento anti-impressionistico che nacque a Parigi sul finire della prima guerra mondiale e che fiorì dalle musiche svagate e mordaci, satiriche e malinconiche di Erik Satie.

Di Rossini, in conclusione, noi pensiamo debba essere messa in luce una virtù profetica che lo rese per certi aspetti anacronistico rispetto ai suoi contemporanei, e non già perché rivolto alla contemplazione del passato, ma perché spinto, anzi, verso l'avvenire di cui egli avvertiva la vibrazione con la certezza infallibile di un raddomante.

MARIO LABROCA

CINEMA

L'homme qui ment e Week-end

Siamo tutti drogati, pensavo uscendo dal cinema Balzac, dove non avevo sopportato che la prima metà di *Les jeunes loups*, di Marcel Carné. Il film, adesso importato in Italia, non so con quale indice di gradimento, a me era parso così monotono e stantio nelle sue esibizioni di vita beat e café society a sottofondo moralistico, da spegnere qualunque interesse nello spettatore. Perché? Evidentemente, prescindendo dalla ovvietà del tema, è la scrittura tradizionale del vecchio regista ad annoiarci: le tecniche della narrativa filmica del nuovo corso ci hanno abituati al gioco di integrare nessi, ipotizzare significati, colmare vuoti. A dei testi, insomma, ben altrimenti veloci, enigmatici, allusivi. Donde il fastidio per le storie raccontate per filo e per segno, a ritmo lento ed espanso: quasi il nostro palato non gusti più che cibi stimolanti, e, in qualche modo, drogati.

Devo dire che ero fresca dell'impressione francamente positiva che il giorno prima mi aveva persuasa della validità dell'*Homme qui ment*, l'ultimissima, salvo errore, fatica cinematografica di Robbe Grillet. Memore delle gratuità insolenti e funambolesche di *Trans Europ Express*, ero entrata nel locale prevenuta e scettica. Tanto più lieto, dunque, il mio impreveduto consenso.

Una foresta della pianura cecoslovacca; un uomo, un giovane in abiti civili, inseguito da

tipici SS, coadiuvati da feroci cani poliziotti. La sua fuga, il suo nascondersi fra alberi di alto fusto e frascame sotto il crepitare dei mitra sono una lunga sequenza da incubo. Riuscirà a salvarsi? Parrebbe di sì se lo vediamo subito dopo (ma è proprio lui?) vagabondare per le strade deserte di un villaggio ed entrare in un'osteria a chiedervi pane e vino. Frattanto, tre giovani donne, verosimilmente in una casa del paese, giocano a mosca cieca. Le loro presenze, cariche di sesso, hanno qualcosa di luttuosamente surreale che allude a una loro funzione mitologica, tutt'altro che chiarificatrice.

Lo sconosciuto che beve il suo vino non aspetta di essere interrogato per rivelare il suo nome, la sua storia: una storia che incessantemente si affanna a raccontare. È, dice, Boris Varissa, amico e compagno partigiano di Jean Rabin, scomparso durante la resistenza: l'eroe del villaggio che la moglie, la sorella e la servetta si ostinano ad aspettare. Egli pretende di ricordare il luogo, la gente, cita nomi, si corregge, e il suo racconto è così ambiguo e malcerto che nessuno gli crede, dall'oste all'ultimo paesano. Il sospetto che egli sia un mistificatore si legge negli occhi di tutti, qualcuno forse ha conosciuto il vero Varissa. Solo la figlia dell'oste gli dà corda e finge di credergli mentre è già chiaro che neppure lui si crede. Da ciò le successive versioni della storia,