

e in quanto differente si pone come condizione autonoma. Prolungare il discorso tra i due sarebbe stato impossibile se le loro parole non rivclassero attentamente certe perplessità che sono proprie di una umiliazione covata, di un rancore confuso, di una vita trascorsa in solitudine. Ognuno ha bisogno dell'altro; in questa solitudine, il senso traslato della parola « scala », per cui uno si serve dell'altro per aiutarsi a salire, è nel titolo della traduzione italiana sviato da un significato più esplicito ma diverso, indicativo in ogni caso di una caduta morale. Ma Dyer non ha proposte moralistiche da far valere; vuole analizzare attraverso frasi staccate, acerbi rimpianti, una solitudine di due uomini mediocri, di due vanitosi poveri esseri, senza gloria, senza sogni esemplari. La novità è in questo proporsi fuori dall'*entourage* intellettuale, ricercando una dimensione nel mondo delle piccole cose, senza importanza, spento alla luce dell'intellettualità e della cultura. Oscar Wilde viene nominato da Charles, ma è un alibi apparente. A tratti il gioco degli impropri assume un aspetto violento, la crudeltà si apre in toni totali, ma la disperazione li rinchiede subito in una sorta di caricatura, non aspira a divenire la crudeltà brechtiana. Il testo a volte è, dunque, pregevole, ma più spesso appare insistente nelle sue iterazioni che rischiano di essere pretesto per un grottesco esibirsi di attori famosi.

In effetti tutte le edizioni che la commedia ha avuto, hanno visto impegnati mostri sacri: Paul

Scofield, Fernand Gravey, Eli Wallach, Rex Harrison, Richard Burton. L'edizione italiana ha visto riuniti Renzo Ricci e Paolo Stoppa, in un « gioco » scenico assai variegato.

Sono prevalsi i toni caricaturali in alcuni gesti di Stoppa, attore e critico insieme, impegnato a divellere i tratti di una lezione rigorosa per una resa più naturalistica e quindi più plateale; sono prevalsi gli afflitti umani e composti in Renzo Ricci, deciso a portare fino in fondo la povera e squallida vita di tutti i giorni, distaccato e mortificato di una situazione dalla quale non sa e non vuole uscirne.

I toni amari della commedia battono sul tema della rinuncia e delle speranze impossibili, di un divenire diverso. A un certo punto si insinua il sospetto che nonostante le apparenze di una commedia a due il testo si risolva in un monologo. L'amarezza di Charles sarebbe delirio: le sue preoccupazioni, le sue sofferenze, lo stesso suo amico Harry non sarebbero che allucinazioni, giochi che la solitudine compie. E questo perché l'autore ha voluto formare i nomi e cognomi dei due personaggi con le stesse lettere anagrammate. Ma il meccanismo è troppo scoperto ed è meglio restare a ciò che appare: un testo intelligente ma che non sa elevarsi oltre l'occasione di un teatro di consumo anche se nascosto dietro una maschera desueta e anticonvenzionale.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Vivere l'esperienza di oggi, incontrare le grandi opere di ieri.

Nel quarantaquattro non era difficile prevedere quello che sarebbe accaduto in Germania; e infatti con il crollo del nazismo scoppiarono i recipienti nei quali erano state rinchiusse ermeticamente le opere nate dalle esigenze del giorno, le opere « corrotte », ché con questo termine dispregiativo erano

state bollate dalla tirannia le espressioni libere da qualsiasi vincolo estetico. In Germania la barriera del suono era fissata a livello di Riccardo Strauss e approfondire per coltivarle le più recenti espressioni cromatiche di quell'autore costituiva delitto di lesa patria, tradimento da punirsi con la confisca del bene maggiore, quello della libertà di parola e di gesto. Tutti tacquero anche se in segreto continuarono in un lavoro senza echi e risonanze,

privo della comunicazione che gli dà respiro e ragione di essere. Chiuso finalmente il conflitto, credemmo essersi aperto il cielo della redenzione; tutti uscirono dalle tombe nelle quali si erano rinserrati per affrontare finalmente il giudizio diciamo così universale, dell'universo che pensavano essere ormai il nuovo paradiso della libertà vera. Ahimè, non esiste purtroppo malattia più contagiosa del « dirigismo artistico », e vedemmo applicati in paesi di oltrecortina quei metodi e quelle presunzioni che avevano così profondamente avvilito dal 1933 al 1945 in Germania quanti si accingevano a proporre idee, esporre quadri, far ascoltare musica. Le porte di alcuni paesi rimasero chiuse; le esposizioni, i concerti e i teatri non ammisero al contatto del pubblico quanto venne considerato opposto alla morale di stato, né furono accolte le opere straniere che nascevano come tentativi avventurosi o come frutti maturi di esperienza ormai concluse. È discorso questo che tutti conoscono e che non merita perciò svolgimento più vasto; e non saremmo tornati sull'argomento se durante il trentunesimo Festival di musica contemporanea concluso a Venezia nello scorso settembre non fosse apparsa una composizione del musicista russo Silvestrow che aveva osato proporre un linguaggio audace, proiettato senza alcuna prudenza verso quel futuro che in qualche paese nessuno può permettersi di immaginare e tanto meno di interpretare. Accettammo la proposta di presentare quella musica proprio per quanto rivelava della vita musicale di un paese cui tutti guardiamo con simpatia e che vorremmo sentire al nostro fianco nelle avventure che sono al di fuori delle contingenze del giorno e dei fatti politici, non costrette, da critici presuntuosi e da moralisti zelanti, a schemi convenzionali. Purtroppo quella musica rivelava che nessun contatto esiste tra i giovani di quel paese e i giovani del mondo occidentale: non perché essa musica nascesse da idee nuove con l'intento di proporre un linguaggio diverso, ma perché ricalcava con ingenua circospezione aspetti e tendenze apparse circa venti anni or sono ed oggi già esaurite perché avviate da evoluzioni rapide su altre vie o perché cadute oramai in impaludamenti squallidi. Con cotesta

opera eravamo infatti proprio alla palude che la parte caduca del puntilismo ha lasciato alle sue spalle. Un caso patetico, perciò, che rivela il desiderio spasmodico di tanti musicisti di vivere a contatto degli altri, in quella unione che nella musica è più facile perché mette insieme i suoni, che sono gli stessi in ogni paese e non già parole che in ogni paese sono diverse. Il musicista Rossowski aveva tentato l'appuntamento con i colleghi di oltrecortina, ma vi era giunto con almeno dieci anni di ritardo. Perché? Ce lo chiediamo, ma la risposta è ovvia; per la mancanza di conoscenza, per l'impossibilità degli incontri dove le idee si scambiano come altrove si scambiano i prodotti commerciali. Noi, sì, possiamo ricevere le musiche che gli amici russi vogliono inviarci, ma le opere nostre più giovani e audaci, anche se create da artisti legati spiritualmente ai movimenti comunisti, non entrano in Russia. E d'altra parte siamo sicuri che tutto quanto è prodotto è noto in quel paese? non ci sarà anche là qualche musicista che scrive e accumula perché sa che le sue opere non saranno ammesse alla circolazione normale neanche nel loro paese? Intendiamoci: noi ammiriamo le musiche che nascono dalla necessità di rivelarsi anche se il linguaggio è quello tradizionale; le ammiriamo per la fantasia tipicamente personale che le caratterizza e che le rende vive ed attuali in ogni tempo ed in ogni luogo; ma ormai siamo certi che altri musicisti anche in Russia tendono a liberarsi dalla scuola per correre l'avventura della vita, e ce lo rivela proprio il caso del compositore Rossowski. È un caso malinconico, naturalmente: come il libro che arriva nuovo tra noi e il cui contenuto è invece scontato da almeno dieci anni, come il quadro che il pittore lancia felice sul mercato come una bomba rivoluzionatrice e che invece non suscita altra risonanza che l'eco della sua caduta. Un amico che durante la guerra combatté in Russia e vi fu ferito, mi raccontava che caricato in un treno ospedale durante il percorso lunghissimo in ogni stazione tedesca dove il treno sostava di solito qualche ora, sentiva voci di soldati cantare una canzone che gli piacque molto; sentirla un giorno, sentirla l'altro, alla fine gli entrò così bene nella memoria che pensò di farsi

bello rivelandola agli amici non appena fosse arrivato in Italia. Ma proprio in Italia si accorse di aver affaticato inutilmente la memoria, ch  quella canzone (si trattava della allora famosa *Lilly Marlain*) era da noi gi  popolare da tempo ed aveva anzi raggiunto e superato il limite della sopportabilit . Non   caso nuovo quello di Rossowski, ch  anche di un altro russo, Wronski, noi conoscemmo alcune musiche composte nella convinzione della loro assoluta originalit  e che invece altro non erano ormai che esercitazioni stanche e prive perci  di interesse. Del resto quanto diciamo vale anche a dimostrare che le forzature sperimentali sono spesso un gioco pi  o meno bello ma che, in ogni caso, dura poco; perch  quello che conta non   la moda apparente ma la sostanza dell'opera che intanto   nuova in quanto nuove e originali le idee, anche se calate nelle forme pi  rigorosamente tradizionali. Ricordiamo ad esempio che Mozart seppe creare opere nuove con la grammatica comune al suo tempo, perch  la fantasia estese all'infinito le possibilit  di quella grammatica fino a servire le idee musicali che man mano nascevano in lui; ricordiamo Bach, del quale non esiste una fuga che somigli schematicamente alle altre, ed infine Brahms, che rivel  nella seconda met  del secolo scorso la capacit  magica di fare tipicamente suoi i modi dai quali era venuta formandosi l'accademia del romanticismo.

Giorni or sono Strawinski ha confessato, con il candore che gli   proprio, di avere compreso la grandezza dei quartetti di Beethoven. Senza om-

bra di ironia, ne siamo felici perch  le conversioni allargano gli orizzonti dell'ammirazione, estendono la possibilit  di gustare cibi che fino ad ora, lungi dall'accendere desideri, avevano suscitato nausea e repugnanza. Strawinski, non dimentichiamolo, rilanci  molto opportunamente Ciaikowski e procedendo a ritroso nel tempo ha oggi incontrato felicemente i quartetti di Beethoven che costituiscono il gruppo pi  avvincente nell'opera del grande compositore. Rifacendoci al caso del compositore russo Silwestrow, vediamo che mentre questi tenta di raggiungere i musicisti occidentali che nella ricerca affannosa del nuovo vivono ogni giorno esperienze nuove, Strawinski, procedendo a ritroso, scopre opere nate da oltre un secolo. Il vecchio e glorioso musicista e il giovanissimo compatriotta ci auguriamo arrivino ad essere citati ad esempio perch  quanti si affacciano alla musica apprendano come instabili le vie della ricerca e come solide le vie delle espressioni libere, quelle dove la fantasia   all'origine di espressioni necessarie. Del resto lo stesso Strawinski rester  nel futuro proprio perch  ha seguito non gi  i capricci della moda ma le strade nuove che il talento gli ha di volta in volta imposto; le strade che portano alla verit ; l'incontro suo con i quartetti di Beethoven,   stato certamente apportatore di felicit  nella sua vecchiaia cos  fervida di opere, di curiosit  e di interessi.   il miracolo della vecchiaia giovane.

MARIO LABROCA

CINEMA

Un maestro e un'esordiente

Si direbbe che l'anno della contestazione globale non abbia portato fortuna al buon cinema, sperimentale o no: i fatti, non so se di ordine puramente commerciale, dimostrano che mai le platee sono state peggio servite, quasi registi, produttori e soprattutto censori considerassero il pub-

blico come un immenso pollaio da allevare con becchime surrogato a getto continuo, sotto il comando condizionante della luce artificiale. Dall'inizio dell'autunno, infatti, i films concessi alle sale di proiezione non si distinguono l'uno dall'altro, tutti accomunati da una scaltra confezione che li rende commestibili dalle masse ancora allenate al mito, del resto pericolante, dello svago