

dal rinvenimento, nei personaggi tipici della « favola » scespiriana Ariel e Calibano, dei tratti tipici di una « leggenda » africana. Allora la presenza di Prospero, duca di Milano, che approda fortunatamente su un'isola dei Caraibi, ne rende schiavo il re Calibano e lotta contro di lui, e la presenza di Ariel, genio inventivo e familiare, costituiscono altrettanti punti nodali di un discorso preciso che riduce i motivi impliciti nella favola in altrettanti argomenti simbolici di una situazione di lotta.

Il testo di Shakespeare si presta ad una serie di interpolazioni e la situazione scenica mantiene una sua verosimiglianza che, però, non ha prospettiva autonoma. Ma il carattere dominante, quella sua amarezza tra le pieghe di personaggi estrosi, che costituisce la parte più riposta di Shakespeare, la sua poetica, non ha riscontro nell'adattamento di Césaire. Qui domina l'elemento esteriore, la trama avventurosa, lo sbarco nell'isola, il conflitto che oppone la mentalità « riformista » di Ariel a quella violenta e libertaria di Calibano; Prospero è visto come il grande Costruttore dell'Ottocento e nella sua lotta contro Calibano e contro i suoi stessi nemici che raggiungono l'isola, c'è sempre pre-

sente una finalità attivistica. La conclusione è indicativa: in Shakespeare, Prospero, alla fine, parte; qui, nell'adattamento di Césaire, resta a simboleggiare una unione con Calibano e affermare la coesistenza delle due ragioni (Césaire lotta per l'integrazione e crede nella necessità del dialogo politico).

I geni e i folletti che affollano *La Tempesta* qui si muovono con lo spirito vigile del cielo e della terra e si incontrano con Eshu — un personaggio introdotto — forza nuova della natura, il genio del dubbio.

Lo spettacolo è certamente complesso. La regia di Jean-Marie Serreau, che conosce a fondo il mondo drammatico di Césaire per averne messo in scena gli altri lavori, ha costruito un impalco figurativo denso di significati e ha rotto la monotonia delle azioni con una serie di piani contrastanti, con musiche e ritmi figurativi. Il gioco scenico risponde anche ad un bisogno di *féerie* colorata, con una serie di diapositive in movimento; ma la recitazione appare casuale, Serreau non ha un criterio unitario di guida e i vari elementi non raggiungono una omogeneità critica.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Il presente e il futuro nel Festival di musica della Biennale di Venezia

Nei Festival precedenti avevamo assistito allo straripare della musica nel rumore, ai tentativi di creare rapporti armonici e timbrici tra i suoni degli strumenti tradizionali e quelli scaturiti dalle vibrazioni elettroniche (capaci di passare dal fragore dei cataclismi cosmici alle delicatezze e alle sfumature di sonorità vaghe e lontane); avevamo assistito inoltre al passaggio dalle magrezze « puntilistiche » alle rotondità della frase (che è come dire dalla « parola » isolata al « periodo »): all'apparire, anche nelle opere dei più audaci, di una

nostalgia struggente per le strutture e i modi che permettono alla musica di formulare immagini poetiche e, spesso, di creare meravigliosi racconti sonori.

In questo XXXII Festival della Biennale di Venezia che ha avuto luogo fra il 7 e il 14 settembre abbiamo invece avvertito lo spegnersi della musica nel silenzio: sonorità tenui, appena percettibili, interrotte da pause lunghe che vibrano ancora di suono. È una specie di « bagnasciuga » musicale, dove il limite tra l'acqua e la sabbia, tra l'asciutto e il bagnato, si profila ad ogni momento diverso, disegno sinuoso e vago dietro l'alternarsi mutevole dei silenzi e delle sonorità,

è una specie di «essere o non essere» non già proposto come l'interrogativo amletico, ma realizzato nell'alternativa di silenzi e di suoni anche essi vaghi e mutevoli come il giuoco dell'onda che si ritira dopo aver segnato il limite del suo respiro. Autore di questo mondo, inafferrabile quasi, è lo statunitense Morton Feldman, un simpatico giovanottone, che con la discrezione musicale sembra voler compensare l'esuberanza della sua figura e la battagliera vivacità delle sue polemiche. Debbo dire a questo punto che non parlerò di tutte le musiche eseguite ma della impressione che ho ricevuto dalla loro lettura: ero malato e non seguii perciò i risultati sonori delle molte partiture viste; alcune eseguite per la prima volta ho avuto modo di ascoltarle in qualche registrazione e sono in grado di affermare che non ho notato differenza tra la composizione di Brown *Modules I e II* per la prima volta prodotta in Italia e quanto fu eseguito di lui in Festival precedenti; è un lavoro per una grande orchestra diretta da due direttori che possono ogni volta modificare la successione degli episodi a ciascuno affidati, sicché la somma delle sovrapposizioni è ogni volta diversa, il risultato ogni volta impreveduto; opera aleatoria, perciò, che volendo presentarsi ad ogni esecuzione in aspetti sorprendenti e in travestimenti impensati, finisce per cadere nella sconsacrazione della verità estetica. Ma è proprio necessario che oggi detta verità esista? Del concerto diretto da Scimone ed eseguito benissimo dai Solisti Veneti rileviamo gli *Agréments* di Marcello Panni e *Solo* di Donatoni che a noi appare ogni giorno più chiaramente tra i pochi compositori che scrivono perché hanno qualche cosa di nuovo da raccontare.

Il XXXII Festival è stato tanto ricco di composizioni (tutte recentissime) da permettere di guardare con serietà ponderata alla produzione degli ultimi cinque anni: non a tutta, bene inteso, ma certamente a quella che sembra voler porre problemi alla critica ed alle analisi dei più esperti strutturalisti. Il nuovissimo *Concerto per violino e orchestra* di Maderna (mirabilmente eseguito dal violinista Theo Olof) guarda con nostalgia alle possibilità tecniche ed espressive dello strumento riportato, dopo tante deviazioni quasi tutte arenate in

altrettanti vicoli ciechi, al carattere che la liuteria gli ha dato; e Maderna è anch'esso, perciò, tra i compositori che pur non avendo mai dimenticato le esigenze del linguaggio, sia esso strofico o disteso in quella specie di prosa musicale che è il «declamato», mostra di tendere all'apertura verso la fantasia che, cacciata come bestia immonda dalla porta delle nuove estetiche, sta rientrando dalle finestre di nuovo aperte all'ascolto della musica. Sylvano Bussotti, a sua volta, con *The rare requiem* per sette voci soliste, violoncello e chitarra, orchestra di strumenti a fiato, arpa e percussione, presentato in prima esecuzione assoluta, ha dato ancora maggior respiro al suo linguaggio: viene fatto di dire che dopo tanta polemica «artificiale» Bussotti ha raggiunto il tono della polemica «naturale» grazie alla quale le opere le ammiriamo nella qualità della sostanza composta nei modi e nel linguaggio che la portano dalla scintilla della intuizione alla pienezza del racconto. Sconcerto nel pubblico e delusione negli ammiratori fedeli ha prodotto la novità assoluta di Stockhausen, *Intensität*, per *ensemble*; anche questo autore, così profondo conoscitore e animatore della materia sonora, sembra essere giunto al bivio più pericoloso: quale strada intraprendere? la via di Damasco verso la certezza, o quella, tuttora inesplorata, che porta non si sa ancora dove? Importanti le due opere rivelazioni di questo Festival e cioè la berceuse *Ancora* di Salvatore Sciarrino, ricco di fantasia e di impulsi nuovi, e *Schönberg* di Paolo Castaldi, abile musicista capace di dare senso nuovo e personale alla tematica schönberghiana; qualche cosa che ricorda le variazioni profonde e sostanziali di Brahms (e il nostro riferimento è soltanto impressione personale, non già risultato di analisi tecnica).

In un interessante concerto da camera abbiamo constatato a quali risultati possono portare le nuove tecniche applicate agli strumenti tradizionali: Luciano Berio in *Sequenza V* per trombone e Valentino Bucchi in *Concerto per clarinetto solo* hanno spinto gli strumenti ai limiti estremi delle loro possibilità; non già per capriccio o per semplice gioco virtuosistico, bensì per le esigenze dei loro racconti musicali; del resto questo concerto

doveva valersi anche della abilità eccezionale degli esecutori, che sono stati il clarinetista Giuseppe Garbarino, il trombone Vinco Globokar, l'oboe Lothar Faber, nomi notissimi nel campo assai ristretto dei grandi virtuosi. Autori degni di attenzione sono apparsi gli inglesi Peter Maxwell-Davies e Harrison Birtwistle, Paolo Renosto. La lista degli autori nuovi non si ferma qui ma noi siamo costretti a illustrare le opere apparse più interessanti e gli autori che la stampa ha messo in rilievo.

Come sempre, anche questa volta il Festival ha dedicato alquanto spazio ai contemporanei entrati oramai nella conoscenza generale, e di essi ha presentato opere poco note e raramente eseguite, come ad esempio *Sechs Orchesterlieder* e il *Pierrot lunaire* di Schönberg, del quale i « Pierrot Players » di Londra hanno realizzato una esecuzione indimenticabile; il *Prometeo* di Scriabin che Ettore Gracis ha diretto ammirabilmente e *Parade* di Erik Satie di cui Marcello Panni ha messo in luce la profonda rassegnazione che il compositore francese nasconde dietro l'ironia sottile che ricorda alcune delle composizioni strumentali di Rossini composte negli ultimi anni della vita; incontro puramente casuale perché, come si sa, quelle musiche rossiniane furono pubblicate molti anni dopo la morte di Satie.

Le esecuzioni sono state tutte a livello altissimo e lo dobbiamo ai direttori d'orchestra Bruno Maderna, Ettore Gracis, Marcello Panni, Gianpiero Taverna, alla buona Orchestra della Filarmonica Slovena, all'Orchestra della Fenice ed a tutti i numerosi solisti che in parte abbiamo già nominato.

Dopo aver parlato delle musiche eseguite nel XXXII Festival, è necessario mettere in luce la nuova iniziativa per la quale le esecuzioni sono state seguite da illustrazione e dibattiti. Le impressioni e le riflessioni venivano rivelate a tutti fino a diventare oggetto di discussioni. Si dice sempre che l'Arte non ha bisogno di un terreno polemico per prosperare ed affermarsi; ma la cosa è vera fino a un certo punto, perché le discussioni

hanno sempre accompagnato il suo cammino anche se avvenivano a mezzo di scritti meditati e composti e non già attraverso incontri verbali, durante i quali è facile perdere il filo e restare impigliati nell'intrico di labirinti irrazionali. Sta di fatto che la grande novità del Festival di quest'anno, novità che ha riscosso un successo inaspettato, è stato l'appuntamento di mezzogiorno, quando cioè in una sala attigua al Teatro La Fenice, sempre gremita di pubblico interessato, venivano proposti interrogativi ed esposte critiche sulle musiche eseguite il giorno prima, musiche che era possibile riascoltare perché fissate nella registrazione. Il concerto suscitava consensi, avversità, malumori che ciascuno sfogava la mattina dopo: è il modo opportuno per permettere a tutti di liberarsi dall'incubo che segue all'ascolto di tante musiche chiuse nell'ermetismo di intenzioni non espresse e di programmi più o meno misteriosi: le discussioni hanno messo in luce non soltanto la curiosità generica ma anche l'intento di penetrare nel vivo del discorso musicale per scoprirne la grammatica specie là dove un intento costruttivo era appena percepibile: una luce che non sappiamo se porterà alla chiarezza di una bella giornata o se verrà subito coperta dalle nuvole nere della incapacità e dell'aridità assoluta. Il Festival, in sostanza, ha mostrato luminosamente la strada che la sezione musicale dell'Ente Autonomo della Biennale deve battere per diventare un centro permanente di informazioni e di comunicazioni. Il Festival è un episodio troppo limitato per lasciare tracce durevoli nella memoria: una settimana di musica non può gonfiarsi fino al punto di soddisfare quanti intendono conoscere e seguire le opere nuove, né d'altra parte i compositori si contentano di apparizioni sporadiche: il loro saltare dall'uno all'altro festival non vale che a conservare rapporti con il solito pubblico (perché i festival sono l'appuntamento dei soliti amatori che seguono da decine d'anni il cammino dei giovani) e con i soliti critici che conservano inalterate le posizioni dell'incomprensione ovvero dell'indulgenza; molti autori, a loro volta privi di rapporti con ascoltatori nuovi, non si sono accorti che la giovinezza è di breve durata e non

hanno avvertito di essere entrati nel pieno dell'età matura quando lo spirito goliardico deve cedere alla riflessione e alla responsabilità. I critici che si chiudono ermeticamente nell'ermetismo dei compositori hanno fatto anch'essi il loro tempo: i fuochi d'artificio a lungo andare vengono a noia e gli artificieri delle fontane di bengala e dei razzi a sorpresa stanno entrando nella definizione famosa di Petrolini che qualificò un rinnovatore che non aveva più nulla da rinnovare quale « uno scemo con qualche lampo di imbecillità ».

La Biennale di Venezia è ormai matura per svolgere attività continua e in tutti i settori nei quali è articolata. Del resto nel novembre del 1968 durante la riunione indetta dal Comune di Venezia per ascoltare i contestatori della Biennale, per invitarli a rivelare i loro intenti, erano state raccolte indicazioni precise; da quasi tutti (a parte quelli che volevano la distruzione pura e semplice dell'organismo veneziano per il gusto di spianare il terreno senza rivelare quale edificio intendessero edificare al suo posto) fu invocata una Biennale che, contraddicendo alla sua stessa qualifica, diventasse non soltanto annuale ma addirittura giornaliera, intenta durante tutte le stagioni alla divulgazioni delle arti, alla esposizione dei problemi estetici e pratici ad esse relativi; un organismo reso vivo da un'attività continua nel settore della cultura, un organismo cioè che solo a Venezia può avere vita: prima di tutto perché la Biennale vi è nata ma anche perché Venezia dovrà raccogliere gli istituti internazionali nati per la divulgazione dell'arte e della cultura in tutto il mondo.

In sostanza l'esperimento è stato positivo e tutti ne sono stati soddisfatti, perfino gli scontenti, che hanno avuto modo, almeno, di sfogare il loro cattivo umore. Ora bisogna pensare a come creare il nuovo organismo che poggerà su fondamenta sicure, non soggette cioè agli umori ed ai capricci di nessuno. La sezione musica della Biennale deve crearsi una raccolta di registrazioni e di dischi, le prime fornite dagli organismi radiofonici, gli altri dalle case discografiche che trarranno vantaggi sicuri dalla sola rivelazione della loro esistenza. La Biennale sarà così in grado di organizzare riunioni periodiche dedicate all'esame di determinate scuole e di determinati autori invi-

tando ad esse musicisti e critici, dando luogo in tal modo a dibattiti pubblici che nasceranno da esami approfonditi e non già da ascolti fatalmente superficiali. Un programma organico, che non sia strettamente settario (un Malipiero, un Britten, un Henze, un Bussotti, ricchi come sono di fantasia, non hanno bisogno di grafie crittografiche né di faticose prefabbricazioni grammaticali per raccontarci qualche cosa di nuovo), si articolerà agevolmente con quanto vantaggio per l'affinamento della curiosità è facile prevedere; così come è facile prevedere il crollo più rapido di quanti scrivono per amcarsi il critico del giorno, e lo sgombero più sollecito dalla vita musicale dei rottami che impediscono la contemplazione di quanto è veramente valido. I critici generici che fanno di ogni erba un fascio impareranno forse l'arte del distinguere ed eviteranno condanne che la loro insipienza e la loro presunzione rendono definitive.

In sostanza, almeno per quanto riguarda la musica, Venezia, grazie alla Biennale, diventerà centro di richiamo, specie se certe « istituzioni », promesse nei testamenti di alcuni generosi per alimentare la cultura della musica e l'amore per essa, saranno organizzate con la severità e la serietà necessarie, affidate non già ad amministratori generici e avviati perciò fatalmente ad errare, ma agli organismi tecnici che sono in grado di guidare le cose musicali con coscienza e disinteresse.

Venezia, lo constatiamo con gioia, sta entrando finalmente nella coscienza che il suo passato le indica. La Biennale nacque alla fine del secolo scorso per creare un legame tra l'arte del passato e l'arte di oggi: i suoi creatori compresero che il contatto tra le opere di ieri e la sensibilità che di giorno in giorno si modifica soltanto Venezia può realizzarlo: fece conoscere nei secoli trascorsi i costumi e le arti di paesi remoti, è oggi il centro nel quale le arti di tutto il mondo si incontrano e si incontreranno negli anni venturi. Gli incontri, lungi dal creare linguaggi comuni e sensibilità affini, valgono proprio a definire più efficacemente le differenze tra i caratteri e gli stili, ad alimentare cioè l'incanto della varietà mutevole.

MARIO LABROCA