

In una diocesi tedesca i fedeli hanno *adottato* mille sacerdoti, assistendoli uno ad uno con un concreto e costante aiuto economico; in un'altra diocesi singole famiglie, comunità, associazioni o persone, hanno organizzato la loro privata carità in modo da pagare l'intera pensione ad un numero complessivo di ben seicento seminaristi sudamericani.

Perché questi commoventi esempi non potrebbero essere imitati anche da noi in Italia, almeno nello storico anno del Concilio?

Lino Baracco

Attualità di « Arianna a Nasso »

Il trovare un aspetto polemico nella rappresentazione di un'opera di Richard Strauss dovrebbe apparire, oggi, quanto mai improbabile: tanto sembrano lontani, quasi inspiegabili i tempi in cui la musica del maestro bavarese sollevava stupori e proteste per il suo (allora) acceso oltranzismo. Oggi Strauss fa parte del repertorio più abusato, almeno in campo sinfonico, ed anzi la sua produzione è facile bersaglio a molti aggiornati, in quanto « tutta esteriore », fatta solo di « gesti ad effetto », al più di asprezze « appena superficiali », su una base « piattamente diatonica ».

Com'è noto, agli « aggiornati di professione » premono due cose: il cosiddetto « linguaggio » con il quale una musica è fatta (tonalità, dodecafonìa, puntilismo, concretismo, elettricismo), e l'« impegno » ideale, poetico filosofico cosmologico. Vale a dire, per quanto riguarda il secondo punto, fatti che con la musica hanno poco da spartire, e sono

facile oggetto di letteratura; e, per quanto riguarda il primo punto, fatti che, pur essendo strettamente connessi con la tecnica della musica, vengono degradati a tecnicismi, e quindi, oltre a perdere contatto con l'effettivo significato musicale, divengono a loro volta facile argomento di lunghi e complicati discorsi, che sono ancora della letteratura. Il bello è che nel caso di cui ci stiamo occupando, la polemicità è rivolta alla rovescia, proprio contro cotesti « avanguardisti »; ed è una polemicità che nasce spontanea dal trionfar di mille significati, indiretti ma *strettamente musicali* e basati sull'esistenza della tradizione (l'odiata tradizione!) e sull'abilità da parte di Strauss di giocarci dentro: con gioco che non dovrebbe spiacere, in fondo, proprio a coloro che questa musica disprezzano. Ma dove mai? Nel prologo di *Arianna a Nasso*.

Applausi caldissimi, intensi, insistenti in ripetute chiamate, hanno concluso la serata d'apertura della Piccola Scala, mentre un dolce profumo di rose lievemente sfatte carezzava le nari degli spettatori, secondo i réfoli dell'aria condizionata: cespi di pallide rose ornavano infatti i parapetti dei palchi, con intenzione più raffinata di quella che, ad ogni apertura della Scala grande, esibisce invece garofani. Ma non era stato certo quel profumo a riscaldare così a fondo gli spettatori.

Alla Piccola Scala il pubblico, finora, si è mostrato prodigo di applausi abbastanza raramente; e i motivi non ne sono chiari, perché talvolta lo spettacolo avrebbe meritato maggior calore. In ogni modo, questo successo un po' fuori della norma è giunto piuttosto inatteso. *Arianna a Nasso* è opera che non si rappre-

senta spesso e, pur venendo posta da alcuni nel novero dello Strauss più valido, è un lavoro cosiffatto da non far prevedere esiti strepitosi.

Nel 1911 Strauss aveva colto una splendida *réussite* con il *Rosenkavalier*, scintillante opera giocosa dove la musica — una musica un po' gaudente e straripante, ma musica di gran classe — scorre a fiumi, or sbarazzina ed or toccante. Forse cosciente di questo duplice aspetto del suo recente lavoro Strauss, sempre affiancato dal fido Hoffmansthal, volle forse far entrare l'uno elemento nell'altro, in un gioco di scambievoli complicati rimbalzi e riflessi. Nacque così nel 1912 la prima versione di *Ariadne auf Naxos*, sul canovaccio del *Bourgeois gentilhomme* di Molière, con la rappresentazione dell'opera seria *Arianna* intrecciata alle vicende dei personaggi molieriani e ad una scena buffa, di maschere. Diversamente da quanto Strauss aveva mostrato di prediligere finora, la partitura non prevedeva una orchestra grandiosa, ma un organico di trentasei strumenti, con pianoforte e armonium. Quattro anni dopo l'*Arianna*, che non aveva sollevato grandi entusiasmi, venne rifatta dal librettista e dal compositore. Venne mantenuto l'organico orchestrale « da camera », ma la trama subì forti modifiche. Compiute le quali, *Ariadne auf Naxos*, versione 1916, risultò formata da un prologo, nel quale, non più presso Jourdain bensì a Vienna, in casa di un ricchissimo uomo, assistiamo ai preparativi per lo spettacolo che costui ha ordinato: l'opera seria *Arianna*, e una esibizione comico-musical-danzata; allo sdegno del compositore autore d'*Arianna*, del suo maestro e della primadonna per l'irriverente accostamento; al tramutarsi

di tal sdegno in furore quando il Maggiordomo (personaggio recitante, superstita delle parti parlate nella versione 1912) annuncia che il suo padrone vuole che le due recite avvengano contemporaneamente; ai battibecchi tra i rappresentanti dell'Arte paludata e i gai mestieranti di quella faceta; al calmarsi delle acque per virtù delle grazie di Zerbinetta, panacea ai roveli del giovine autore. Nell'atto che segue si assiste allo spettacolo vero e proprio: l'incontro di Arianna e Bacco nella deserta isola di Nasso, con inopinato intervento di Zerbinetta ed altre maschere.

Strauss realizzò musicalmente simile paradossale situazione con ingredienti che dimostrano com'egli non sia, almeno qui, il tardoromantico enfatico e retorico avversato dai più recenti banditori della modernità « scarna ed essenziale ». Il gusto della Vienna settecentesca, già posto in atto nel *Rosenkavalier* con alquanto humour, qui si fa complice a giochi intellettuali, sì ma realizzati *nella musica* da gran musicista: così che le citazioni da Lulli, da Beethoven, dall'opera italiana, dai valtzer, giocate con finezza musicale, attraverso frizzi e sensi multipli validi unicamente *nel mondo della musica* e rimbalzanti sulla vena, diciamo così, straussistica di Strauss, sul suo stile più noto, creano spesso una autentica emozione, che è *un'emozione musicale*. Ed è, quest'emozione, che vorremmo chiamar musicistica, trionfalmente possibile dentro a ciò che costituisce la « tradizione » della musica, quella che i più accaniti « scarnoessenzialisti » vorrebbero buttar via. Se fossero meno miopi (o meno sordi) si accorgerebbero, ad esempio, della abilità dosatissima con la quale Strauss accosta al « parlato » schietto del

Maggiordomo il recitativo intonato del Maestro di musica, facendolo iniziare con un effetto di « quasi parlato » che pure è « cantato ». Altro che il conclamatissimo « Sprechgesang », che non produce niente o quasi, perché è usato di per se stesso!

Quanto alla vera e propria *Arianna*, nella quale si inserisce con abile contrasto il piroettare di gambe e di voce di Zerbinetta e dei suoni, è un espandersi della vena lirica di Strauss; e, se talora sembra cadere in momenti di stanchezza manieristica, essa tocca momenti di pura bellezza, degni del famoso terzetto in *Rosenkavalier* e di altre vette della composta espressività straussiana, di quell'espressività che, proprio avendo placato il cromatismo wagneriano in quel tal famoso « piatto diatonismo », trova accenti di classica nobiltà.

Probabilmente queste ultime pagine, ancor più che quelle pur magistrali del prologo, debbono aver soddisfatto il pubblico della Piccola Scala. Ma tutto il tono musicale e scenico della rappresentazione era assai alto: malgrado che la ristrettezza dello spazio rendesse disagiati alcune movenze, spinte fin sull'orlo della

buca orchestrale; malgrado che quest'opera, pur concepita per sale non grandi, si sia trovata anche fonicamente ristretta nel minuscolo teatro; malgrado che i trentasei strumentisti non fossero in grado di dare quel che avrebbero dato se anziché una fetta della grande orchestra scaligera, occupata a suonar « grosso », fossero stati complesso stabile a parte, come al tempo di Cantelli; è ventura per l'orchestra della Scala disporre di elementi tanto capaci; ma è errore approfittarne.

Magnifica, comunque, per vivezza e maestria, la direzione di Hermann Scherchen. E onore a tutti gli interpreti, esemplari in scena e nella difficile trama musicale: la Stich Randall regale, la Tavolaccini (ha dominato impavida e disinvolta una parte assai ardua studiata in pochi giorni) la spigliatissima e trillante Grist, Alva, Panerai, Calabrese, la Carturan, la Fusco, la Falachi, Tadeo, Poli, Ricciardi, Benelli, Deambrosis, Monreale, Giacomotti, Bertinazzo. Il loro successo è stato condiviso dal regista (Enriquez) e dallo scenografo (Vossberg). Mille di queste sere!...

Alfredo Mandelli

I GIOVANI E LO SPETTACOLO

Contributi all'approfondimento del discusso problema del tempo libero dei giovani e del loro atteggiamento di fronte alle varie forme dello spettacolo.

G. PIAZZI, Lo spettacolo e i giovani; F. ALBERONI, Lo spettacolo nel tempo libero dei giovani; F. L. AMMANNATI, Problemi attuali del cinema; E. MARCONI, Teatro: prosa, rivista, lirica; F. DOGLIO, L'influenza della televisione: aspetti e problemi; F. VISCIDI, Il fenomeno della diffusione discografica ed i suoi effetti; A. MIOTTO, Lo spettacolo sportivo; F. COLOGNI, Il divismo; C. PEDRAZZI, Lo spettacolo nella legislazione italiana; R. HBLFER, Problemi dello spettacolo; M. APOLLONIO, Prospettive d'azione.

In-8, pp. VIII-160 - L. 700

SOCIETÀ EDITRICE VITA E PENSIERO - LARGO A. GEMELLI, 1 - MILANO