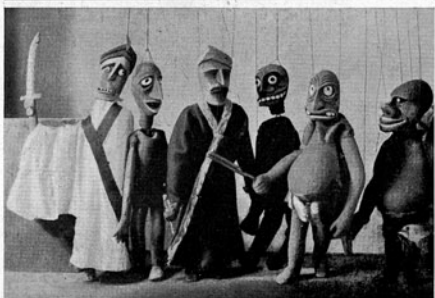
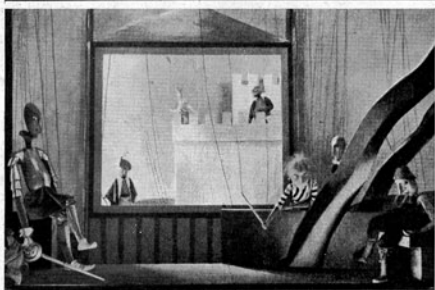


DE FALLA E IL "RETABLO"



Il successo che il *Retablo* di Manuel de Falla ha avuto a Venezia fa ritenere che l'opera verrà fatta conoscere fra breve ai pubblici delle altre città italiane (meglio tardi che mai, quando si pensi che da nove anni ad oggi essa è stata rappresentata in tutti i paesi d'Europa e nell'America). Non si esagera affatto quando si dice che Manuel de Falla è da considerarsi fra i maggiori musicisti viventi; anzi, si vorrebbe aggiungere fra quei pochissimi che piuttosto che badare alle mode e ai gusti variabili, tengono fede a un ideale artistico, creando lentamente ma senza tregua e chiarendo ogni giorno più a sé ed agli altri i lineamenti e i fini della propria estetica. Se poi Manuel de Falla verrà a dirigere l'opera sua, voi vedrete un nome di cinquantasei anni, piccolo, magro, calvo, solcato nel viso come un asceta, ma vivace e irrequieto nello sguardo e nella parola, che s'anima tutto quando sale sul podio e riesce ad infondere la vita all'esecuzione, senza preoccuparsi della bellezza del gesto e della plastica dell'atteggiamento.

El *Retablo de Maese Pedro*, che l'autore modestamente chiama « adattamento scenico di un episodio del *Don Chisciotte* di Cervantes » è una vera e propria opera da camera: ma non certo al modo, per citare un esempio, di *Maria Egiziaca* di Respighi, dove nonostante l'abilità del musicista di contenere l'espressione in limiti discreti, si sente che la materia musicale tende a forzare il quadro. Nel *Retablo* non v'è accento che distrugga l'equilibrio perfetto tra sentimento e forma, non v'è linea che turbi l'armonia dell'architettura, il ritmo drammatico della rappresentazione.

E nota la vicenda: Don Chisciotte assiste ad uno spettacolo di marionette dato da Maestro Pedro, che tratta « della libertà che restituiti il Signore Don Gaiferos alla sua sposa Melisenda, la quale era prigioniera dei Mori in Spagna, nella città di Sansueña ». Don Chisciotte, Sancio Panza e l'oste siedono dinanzi alla baracca del burattinaio: un ragazzo descrive l'azione mano a mano ch'essa si svolge sul piccolo palcoscenico. Sei scene, interrotte qua e là dalle parlate del ragazzo, dai richiami e dagli avvertimenti di Maestro Pedro e dalle considerazioni del generoso *hidalgo*: la Corte di Carlomagno, Melisenda nella torre, il castigo del Moro reo di aver baciato la principessa, Don Gaiferos che galoppa sui Pirenei, il rapimento di Melisenda e l'inseguimento dei rapitori, interrotto bruscamente dallo scoppio d'ira di Don Chisciotte. Questi sono i soggetti delle sei scene rapide, essenziali, inquadrare tra la sinfonia strumentale d'apertura e il briossimo finale, con alternanze di momenti drammatici e lirici, forti e delicati.

Gli interpreti dell'azione che si svolge sul piccolo palcoscenico sono di legno: gli altri che assistono di carne e d'ossa (ma in qualche esecuzione furono sostituiti, secondo noi svantaggiosamente, da marionette). Le tre voci, di Don Chisciotte (baritono), di Maestro Pedro (tenore), e del ragazzo (mezzosoprano) sono in orchestra: la quale si compone degli archi, di un flauto, due oboi e corno inglese, un clarinetto, un fagotto, una tromba, due corni, timpani, batteria e xilofono, un clavicembalo e una arpa.

Venendo alla musica, c'è chi s'è stupito di trovarla sì poco spagnola e ne ha fatto una colpa all'autore. Certo la musica di de Falla non risponde a quel tipo di musica che s'è avvezzi a chiamar spagnola, dalla *Carmen* di Bizet in poi: musica pittorica, tutta in superficie, malinconica e sensuale, ritmica secondo pochi schemi di danza, con abbondante condimento di michele, triangolo e tamburo basco. Al contrario tutta l'opera di de Falla tende proprio a distruggere questo *cliché* ed a creare una musica veramente nazionale che sia espressione approfondita dell'anima di un popolo e non riproduzione di un solo aspetto della sua vita esteriore. De Falla giunge così a coronare l'opera di rinnovamento iniziata da Felipe Pedrell e proseguita da Albeniz e da Granados: allo spagnolismo oleografico degli innumerevoli produttori di *zarzuele* e di danze spagnole che hanno invaso il mondo, egli contrappone innanzi tutto la regola di semplicità e di austerità impostasi appena si è reso consapevole della sua missione. Di certo non è riuscito in un giorno a raggiungere la meta: chi esamina le opere di lui, vede chiaramente il cammino che il musicista ha dovuto percorrere per giungere all'opera d'arte perfetta, dove non ci sono più concessioni al cattivo gusto ed alle pericolose abitudini dell'orecchio. Vede ancor tracce notevoli di folclorismo di maniera nella *Vita breve*, il dramma lirico in due atti composto fra il 1904 e il 1905; ne scopre ancora, sia pur adombrate in una veste preziosa di netta derivazione francese, nelle *Quatre pièces espagnoles* per pianoforte (1909); ed altre ne ritrova, ma già meno evidenti, nei tre *Notturmi* per pianoforte e orchestra (*Noches en los Jardines de España*, 1909-1915) anch'essi influenzati da alcune celebri pagine sinfoniche di Debussy. Con il balletto *L'Amor brujo*, scritto nel 1915, siamo già in un altro clima: la tendenza al *casticismo* si afferma nella rinunzia quasi assoluta alla piacevolezza del suono in senso materialistico ed alla voluttà del ritmo facile. Contro l'andalusismo, De Falla reagisce con un vigore che in un'anima religiosa come la sua si colora di misticismo al modo di Santa Teresa: siamo nella rude Castiglia, nel paese che non permette le fioriture dell'oratoria, nel paese dove la luce sembra assorbire i colori, dove l'uomo in mezzo ad una solitudine immobile e pietrosa ritrova l'essenziale frammezzo al turbinare delle apparenze. Segue il *Tricorno* (1919) che Serge de Diaghilev porta al successo in ogni parte del mondo con la collaborazione di uno dei più bei quadri scenici da lui suscitati (chi non ricorda il magico candore della scena di Picasso?); poi sopraggiunge, in Europa, la piccola (in musica) rivoluzione neoclassica. De Falla riprende i « suoi classici: musica liturgica e musica *romanesca* del medioevo, musica delle corti del cinque e seicento, Salinas, Cabezon, Victoria, Morales, Guerrero, e soprattutto l'opera dei *vihuel-*

(Continua a pag. 273)

tato a questo genere di indiscrezione, « che ci sto a fare, a questo mondo? » Via via, così chiedendosi, sorgono nella mente motivi, schemi di azioni, osservazioni morali; che, qualche volta — se uno è portato a questo genere di coagulamenti — cercano di armonizzarsi tra loro, di assumere, per così dire, un volto. Nasce un mito; un mito individuale. Il Demitru è appunto un mito individuale, ed insieme un atteggiamento che il Burzio suggerisce riguardo alla difficile arte di stare a questo mondo il meglio possibile. Vogliamo sfoderare le parole? E una tecnica dell'equilibrio, e una politica dell'individuo, è una scuola di felicità.

Il volume edito dal Bompiani si divide in tre parti: nella prima è esposta la dottrina del Demitru, che non è affatto astrusa, anzi spesso insaporita di lirismo, di autobiografia e di osservazioni su fatti del nostro tempo. Nella seconda questo ideale tipo di individuo è considerato nei suoi rapporti colla società, o collo stato. L'uomo, gli accomodi o no, è atomo di un organismo più vasto, col quale deve armonizzarsi (e senza del quale, soprattutto se si tratta di atomi con un po' di rendita, non potrebbe fare la vita che fa). La terza parte è un colpo d'occhio panoramico alla crisi occidentale: diagnosi, cause, rimedi.

Questa terza parte è, dal punto di vista dell'autore, la meno « fatta personale ». Per la comunità dei lettori sarà forse quella più ricca di vedute concrete, di senso storico. Ne diamo un cenno.

La scienza, servita delle varie tecniche che hanno portato la civiltà industriale e la meccanizzazione della vita ad essere quello che sono attualmente (e non è detto che il processo sia esaurito) ha trasformato il mondo e la nostra vita. « Guai a chi osasse proporre di rinunciare alla scienza: sarebbe distruggere insieme la gloria dell'occidente e la massima arrabbiatura dell'umanità ». Tuttavia il dominio della scienza ha portato nell'uomo moderno a dei gravi squilibri: e sono quelli su cui il Burzio richiama

l'attenzione. L'uomo si è, per così dire, riversato all'esterno, ha perso il suo centro, che non può essere che nella vita interiore. La religione del successo, l'attivismo fine a se stesso, regnano sovrani, e duri, impietosi, avidi sovrani. Bisogna ristabilire l'equilibrio: « Fronteggiare e correggere l'avvicinamento materialista e l'attivismo esteriore che derivano dalla scienza con una attività interiore tanto più energica quanto l'altra è trascinante ».

Burzio è uno scrittore singolare, di varie e vaste possibilità. Un uomo che ha molte corde al suo arco. Ama i punti d'incrocio, le situazioni mediate: armonizzare un nativo eclettismo, salvare punti di vista opposti e conciliarli, gettare ponti dal pratico al teorico, dal « magico » al « tecnico », sono esercizi a lui cari. E nemico degli specialismi e dei tecnicismi, senza essere per questo un « dilettante ». La sua fisionomia d'uomo vario ed intero è una vivente polemica contro la monotonia delle esistenze esaurite da un'unica attività, che uccide ogni altra aspirazione della pianta umana.

Si vede nel seguire il corso delle sue esperienze spirituali, come la formazione di una cultura possa serbare un carattere inventivo, fresco, avventuroso. La cultura non ha da essere rimpinzamento di nozioni, ma continua scoperta di se stessi in altri: allargamento della personalità attraverso ben scelte frequentazioni.

Giustamente Burzio parla di Goethe e di Rousseau come di amici spirituali, e serba alla storia dei propri incontri con loro un carattere emotivo.

La cultura — ci ricorda Burzio — per essere cosa alta e viva richiede la partecipazione dell'uomo intero: solo così essa è formativa. Bisogna spendersi per arricchirsi, e mantenere alla propria vita spirituale una alacrità (direbbe Linati...) « sportiva ».

PIERO GADDA

QUATTRO LIBRI DA LEGGERE IN MAGGIO SECONDO GADDA

1 • LE PIANELLE DEL SIGNORE

Nel suo ultimo volume « Le pianelle del Signore » Carlo Linati alterna racconti della sua miglior vena a prose di impressioni viaggiatrici. Si sa che la freschezza della notazione diaristica è uno dei doni di Linati: questa volta la vediamo sgorgare a proposito di Brianza, di un giro sull'Adda, di Orvieto, di Jesi, di una giornata di pesca sull'Adriatico o di una visita ai paesi di Abba. Anche i temi dei racconti, che nascono per lo più da episodi colti sul vivo, recano spesso l'impronta dell'amore dell'aria aperta e di una vita libera, razzente.

È da poco uscito questo volume e già l'infaticabile Linati ne annuncia un altro: « Concerto variato » — imminente presso l'Editore Emiliano degli Orfini di Genova. Vedremo in quest'ultimo segni di ritorno al « frammentarismo »? Si riaccenderanno le recenti (e piuttosto male impostate) polemiche sul lungo e sul breve, sull'atomo lirico e sul romanzo? Vedremo!

2 • LUNA

Dopo aver viaggiato con altri volumi dal mondo dell'infinitamente piccolo a quello dell'infinitamente grande, questa volta, col libro di Alfonso Fresa ci fermiamo sul « giusto mezzo »: la luna. Il nostro satellite vi è considerato da tutti i punti di vista: modo di dire alquanto azzardato, trattandosi di un astro che ci presenta sempre lo stesso emisfero... La fotografia della luna, o l'influenza delle fasi lunari sull'agricoltura, la luna nel computo del tempo e le maree, la sua costituzione vulcanica e lo studio delle eclissi; ogni lunar problema è considerato e illustrato. Ci sono molte tavole fuori testo; avvertito per altro che la trattazione non è per nulla « romanzata »: si tratta di un libro serio. (Ed. Hoepli).

3 • APPROSSIMAZIONI

Ho letto due monografie letterarie di Jules Lemaitre, una su Rousseau ed una sullo Chateaubriand. Il Lemaitre, noto soprattutto come commediografo e critico teatrale, spirito più equilibrato che eccelsso, più lucido che profondo, è un ottimo espositore di questioni biografiche e letterarie. Il suo volume sul Rousseau è di una natura discorsiva e cordiale (si tratta infatti di dieci lezioni) che conquista facilmente il lettore. Siamo nei territori della critica impressionistica, ma condotta con molta intelligenza e molto garbo. I suoi libri sono adatti per avvicinare sommariamente vite ed opere di alcuni classici francesi (oltre ai nominati, c'è anche un Racine ed un Fénelon), salvo poi approfondirli con altre opere più metodiche. (Calman Lévy)

4 • INCONTRI CON UNGARETTI

La lirica nostra moderna non gode di alcuna popolarità. È dunque rivolto necessariamente « to the happy few » qualsiasi saggio che se ne occupi.

Gli « Incontri con Ungaretti » di Aldo Capasso contengono tre saggi, l'ultimo dei quali è il più ampio, nei quali il giovane critico e lirico premiato l'altro anno dall'Italia Letteraria si avvicina con amorosa comprensione alle pure solinghe e stupide altezze della poesia di Ungaretti. Quelli che l'amano possono trovare in questo volume una conferma e una guida. La frequenza delle citazioni fa, del resto, dei tre studi del Capasso una specie di « antologia commentata ».

DE FALLA E IL "RETABLO"

(Continuazione da pag. 270)

listas, la letteratura della *vihuela*, di questo liuto spagnolo che tanta importanza ha avuto nello svolgimento della musica spagnola. A queste fonti, con spirito di artista, De Falla attinge nuovi motivi e nuove suggestioni: e nasce negli anni 1919-22 *El Retablo*, rappresentato per la prima volta privatamente a Parigi, in casa della Principessa de Polignac, il 25 giugno 1923, sotto la direzione di Wladimir Golschmann.

Nel *Retablo* il tessuto musicale è scarnito sino all'estremo, macerato in una lunga vigilia. Vien fatto di pensare che nei tre anni in cui De Falla ha lavorato a quest'opera, molto tempo sia stato dedicato a semplificare, a ridurre, a pesare minuziosamente ogni elemento, ad evitare con ogni cura tutto che non fosse pura sostanza, puro verbo, con esclusione assoluta degli aggettivi. Ogni episodio vale come un piccolo dramma a sé, s'impiana sin dall'inizio sul tema centrale della situazione e mantiene immutato il clima sentimentale, con un ritmo serrato ed unitario. La melodia si muove in limiti ristretti e dalla limitazione dell'*ambitus*, come da un cliclio portato con gioia, sembra ritrarre forza: si veda nel secondo quadro (Melisenda) la melodia tutta ripiegata su se stessa, quasi senza intervalli, una povera melodia che crea un'atmosfera d'angoscia: e nel primo quadro l'entrata di Carlo Magno, che più solenne e pomposa di così

non potrebbe essere, senza ottoni, con tre fiati e un'arpa, un vero miracolo di rappresentazione artistica. Ugualmente sobria, quasi ellittica, è l'armonia: e quanto all'orchestrazione essa dà l'impressione di una sechezza e di una precisione che rispondono mirabilmente all'esigenza stilistiche dell'opera: tutta nervi, l'orchestra risponde con pronta sensibilità alla fantasia dell'artista, senza quell'inerzia che spesso paralizza, in alcuni notissimi poemi sinfonici, l'invenzione. (Questo è uno degli aspetti più singolari del rapporto che lega la musica alla presenza degli interpreti di legno: che devono esser di legno non perché l'autore abbia pensato a tramme effetti di comico ma quasi per dare ai loro gesti brevi una sorta di rigidezza jeratica e far di essi, come si è scritto, gli interpreti ideali dell'epopea popolare). Ma, a ripensarci, mai ci parve sì fuor di luogo parlar separatamente di melodia, di armonia e di timbro, quanto a proposito del *Retablo*, che realizza come poche altre musiche contemporanee la perfetta unità e coerenza di fantasia e di stile.

GUIDO M. GATTI

NOTA. — Le marionette e la messinscena del « Retablo » sono state ideate dal « Kunstgewerbemuseum » di Zurigo, diretto da Alfred Altherr.