

nistero abbia la *possibilità* di trattare quasi alla stessa stregua insegnanti regi e pareggiati, sarà prima indispensabile giungere a un nuovo ordinamento e inquadramento degli istituti musicali pareggiati. Ecco che a questo punto i due problemi che ho brevemente trattati s'incontrano fatalmente, si riallacciano, si fondono!

Ma di un altro quesito voglio ancora far cenno; quesito grave e urgente e che sotto certi aspetti si ricollega ai temi or ora trattati. Una disposizione di legge, abbastanza recente, toglie ogni valore legale ai diplomi rilasciati dagli istituti musicali pareggiati prima della data del loro pareggiamento; disposizione giusta e opportuna in quanto non sarebbe stato logico riconoscere un valore legale - soprattutto ai fini di eventuali partecipazioni a concorsi - ai diplomi conseguiti anni addietro in piccole e indipendenti scuole di provincia, solo recentemente pareggiate; ma ecco che ancora una volta è necessario perorare la causa dei licei di Bologna, Pesaro, Venezia ricordando che da quelle gloriosissime scuole è uscita gran parte dei migliori musicisti d'Italia, dall'800 ai giorni nostri e che oggi, volendo osservare alla lettera la legge, non sono più validi i diplomi rilasciati a Respighi, Zuelli, Mugellini, Consolini, Sarti, Massarenti, Cicognani, Ricci, Signorini, Boghen, Mici, Ivaldi, Borgatti, Stracciari, Vitore Veneziani, ecc., nè quelli rilasciati (con il collaudo della firma di Mancinelli, Martucci o Marco Enrico Bossi) ad uno stuolo di noti musicisti che anche attualmente occupa posti di ruolo in istituti musicali regi o pareggiati. Ne cito a caso qualcuno, riferendomi anche questa volta - per ragioni di brevità - al solo liceo di Bologna: Nerio Brunelli, Benedetto Mazzacurati, Ada Sassoli Ruata, Cleopatra Serato, Mario Corti, Alceo Toni, Malipiero, Barera, Illesberg, Guido Agosti e molti altri!

Rimanga in vigore la provvida disposizione di legge - a tutela del valore artistico e legale dei legittimi titoli professionali - ma una postilla opportunamente aggiunta chiarisca subito che da tale disposizione sono esclusi i diplomi rilasciati, anche prima del pareggiamento, dai licei di Bologna, Pesaro e Venezia.

Anche qui, come si vede, è tornato alla superficie il problema fondamentale delle « distanze » fra istituto e istituto. Ma queste distanze saranno certamente presto annullate o per lo meno sensibilmente accorciate da quelle provvide nuove disposizioni di legge che S. E. Bottai vorrà dettare.

CESARE NORDIO.

L'INSEGNAMENTO DELL'ARTE SCENICA NEGLI ISTITUTI MUSICALI.

La domanda « come si deve insegnare la recitazione ai cantanti? » ne presuppone un'altra: « come devono recitare i cantanti? ». Qui è il punto: perchè quale arte scenica si desideri, oggi, da un artista lirico, non è chiaro a molti.

Diciamo anzi, per esser precisi, che a molti non è chiaro neppure che arte si desideri dall'attore drammatico, quello del cosiddetto teatro di prosa. Le teorie di chi gli chiedeva, almeno fino a ieri, una « imitazione della natura », come si esprimeva aristotelicamente il principe Amleto; ovvero la pura e semplice « verità », come voleva Molière; oppure il trasporto sulla scena della famosa « tranche de vie », come raccomandava Antoine; sembrano oggi in sensibile ribasso. Si è scoperto che il Teatro, anche di prosa, non può nè deve offrire l'immagine fotografica della cosiddetta realtà, ma una sua moltiplicazione; che, dal tempo dei Greci a quello di Shakespeare, la recitazione degli attori non è stata mai propriamente realistica, ma cadenzata, idealizzata, stilizzata, mirante insomma a dar l'immagine di una « superiore », di una « ideale » realtà. E se questo è accaduto - anzi accade tuttora, specie negli spettacoli popolari, tipico il teatro delle marionette - per la scena drammatica, che dire di quella lirica, dove per definizione tutto è spostato di tono, aumentato al disopra del mondo comune, proiettato sopra uno schermo così ideale che i suoi eroi vi s'esprimono non già parlando, ma cantando?

Perciò noi crediamo che l'errore meno scusabile nell'insegnamento dell'arte scenica ai cantanti sarebbe quello di affidarlo ad artisti che provenendo dalla grigia scena di prosa del tempo nostro v'apportino criteri essenzialmente realistici. È evidente che il « recitar cantando » non è il « recitar parlando »; e che le doti *sceniche* richieste a un cantante sono fino a un certo punto simili a quelle richieste a un attore, ma da un certo punto in poi ne sono sensibilmente dissimili.

Il cantante della scena lirica è *anche* un attore, e da certe doti dell'attore non può prescindere. Ci raccontarono da ragazzi la storia di quel tenore, celestiale ma gobbo, che preso a fischi dal pubblico cui s'era presentato in veste d'eroe amoroso, replicò: « ascoltatevi e poi giudicatemi »; e difatto cantò così bene, che la folla si ricredette e lo acclamò con entusiasmo. Ora noi non vorremmo essere più cattivi di quel pubblico dichiarando che, per conto nostro, la più bella voce del mondo non ci avrebbe mai - dal momento che si era a teatro, e *theàomai*

significa *vedo* - fatto chiudere gli occhi su quella gobba; che noi, insomma, avremmo continuato a fischiare. Contentiamoci di dire che, a teatro, il nostro più elementare senso estetico è offeso ogni giorno, se non proprio dalle gobbe, certo dalle pance di troppi tenori in veste di irresistibili seduttori, e dagli smisurati seni di certe Violette e di qualche Mimì che altri in scena non si pèrita di compiangere perchè « una terribil tosse - l'esil petto le scuote ».

Aborro in su la scena
Un canoro elefante
Che si strascica appena
Su le adipose piante
E manda per gran foca
Di bocca un fil di voce...

Lasciamo stare il fil di voce, che dispiaceva al Parini per motivi assai gravi ma, grazie al Cielo, oggi dimenticati. Se, però, oggi di evirati sulla scena non ve n'è più, e le voci son quelle che debbono essere, non possono però bastare da sole a far teatro. E i canori elefanti, o elefantesse, continuano a mettere a dura prova il nostro senso della scena. Sì, è stato letto, nel saggio d'uno scienziato tedesco, l'elenco delle ragioni fisiologiche per cui i cantanti sono, necessariamente, grassi; e ce ne dispiace assai per la fisiologia e per la scienza. Ma per noi, una eroina romantica non può essere una balena; un giovane eroe dev'esser giovine; e soprattutto nè l'una nè l'altro nè alcuno dei loro interlocutori debbono essere goffi, impacciati, esitanti, retorici, vacui, inesistenti. Essi debbono essere i personaggi dell'opera che rappresentano; introdurci al mondo del sogno, e non già ricacciarcene fuori; essere i collaboratori dell'autore, e non i suoi nemici. In caso contrario, e malgrado i plausi d'una stampa compiacente o d'un pubblico viziato, noi finiremo col preferire a certi spettacoli lirici l'audizione dei melodrammi dell'auditorium della Radio: dove i cantanti in abito borghese e senza apparato scenico si contentano di cantare; la musica vocale e orchestrale fa tutto da sè; e il suo incanto non è diminuito nè dagli scenari di cartapesta, nè dai loro abitatori momentisi con passetti compassati e gesti di fantocci.

Il Teatro, se è teatro, ha le sue insopprimibili esigenze. Ciò spiega la reazione per cui in certi paesi si è arrivati addirittura all'eccesso opposto: come in Russia, dove si è proclamato che, a teatro, conta prima il teatro e poi la musica; e della parola « melodramma » si è data l'importanza essenziale alla sua seconda metà, « dramma », respingendo il « melos » in secondo piano. E in conclusione si è detto: a teatro vogliamo anzitutto la rappresentazione e poi la

musica; prima il regista e poi il direttore d'orchestra; prima l'attore e poi il cantante. Per recitare il *Boris* o la *Carmen*, la *Traviata* o il *Sigfrido*, non ci vogliono cantanti più o meno capaci di recitare; ci vogliono attori i quali sappiano anche cantare. Forse più d'uno fra i nostri ascoltatori si ricorderà d'aver sentito, anche qui in Italia, un noto baritono russo, che nell'eseguire il « Si, vendetta » del *Rigoletto*, lo declamava con stupenda veemenza drammatica, ma si scordava di cantarlo; lo diceva senza note.

È ovvio che noi siamo troppo italiani per accettare una reazione come questa, spiegabile ma inammissibile. La musica per noi, nel teatro lirico, rimarrà sempre al primo posto: dunque non attori, ma cantanti. Però, dacchè siamo a teatro, cantanti che sappiano recitare.

Ma come insegnar loro a recitare? Quale deve essere la loro preparazione?

A parer mio, la prima preparazione - e in questo sono d'accordo essenzialmente, se non in tutti i particolari e sviluppi del suo discorso, forse alquanto eccessivo - con ciò che ha detto il collega Tonelli. Occorre una preparazione culturale. Bisogna che l'interprete abbia una cultura generale, e diciamo pure una mentalità, sufficienti a renderlo capace di interpretare.

Poi io penso anche a una preparazione, diciamo così, fisica. Si è ormai entrati, in tutte le scuole di arte scenica, nel concetto che l'attore deve anche avere un addestramento ginnastico; a tutti gli allievi delle scuole drammatiche s'insegnano la danza e la scherma; in qualcuna l'acrobazia; ritorno molto significativo alla pratica della Commedia Italiana dell'Arte che fu la grande scuola della moderna scena europea, e che a sua volta raccoglieva una fulgida tradizione precedente. Sarebbe mai possibile fare qualcosa, non dirò d'uguale, ma di non dissimile, anche per gli artisti della scena lirica? Ricordare anche a loro ciò che l'educazione fisica può dare a un artista della scena, per quanto riguarda la prestantza, la scioltezza, lo stile?

Terza e ultima, ma prima in importanza, la preparazione tecnica. E per questa occorre un maestro esperto non solo della scena ma anche, e soprattutto, della musica. Bisogna insegnare al cantante a recitare: ma a recitare come si recita non la prosa, bensì la musica. Il personaggio dell'opera lirica va studiato, prima che sul libretto, sullo spartito. Il Figaro di Rossini nasce e prende carne non tanto dalla commedia di Beaumarchais (o dal melodramma di Sterbini) quanto dalle note di Rossini; l'Otello di Verdi non è tanto di Shakespeare (o molto meno di Boito) quanto di Verdi. Perciò chi debba insegnare a

recitare queste parti, ha da essere, anzitutto, un musicista; che abbia il senso del teatro, della prospettiva scenica, del vigore drammatico, e magari della coreografia; ma musicista. Crediamo che, per ammaestrare un cantante sul modo di interpretare *scenicamente* il Falstaff verdiano, possa valere infinitamente meglio un Toscanini che non uno Stanislawski o un Reinhardt. Crediamo che il costume, il trucco, il portamento, il gesto, la mimica, l'accento, d'un qualsiasi personaggio musicale non debbano essere appiccicature, attaccate dal di fuori, dietro suggerimento d'un «esperto» che insegni a portar la mano sul cuore quando si parli d'amore, e appuntar l'indice al soffitto quando si nomini Dio, ma debbano esser tutt'uno con lo studio delle note da cui rampollano.

E ci si lasci dire, contro le superstiti diffidenze degli anarcoidi e dei *bohémien*s, che in un tal campo l'opera della scuola può molto. D'accordo: la scuola non dà il talento a chi non l'ha; ma in chi ne ha anche un poco può favorirlo, coltivarlo, svilupparlo. La scuola può fornire un metodo; che in questo campo è cosa fondamentale. La scuola non crea l'artista di genio; ma addestra le maestranze, e anche agli artisti d'una certa personalità può fornire uno stile.

Venti o trent'anni addietro, era di moda preconizzare prossima la fine del Teatro lirico: scomunicato appunto in quanto teatro, e cioè, si diceva, arte inferiore, convenzione retorica, applicazione di vecchi formulari superati; tutti volevano la «musica pura». Adesso ci si è accorti che tutto ciò muoveva da nient'altro che da un pregiudizio veristico; e si è scoperto che il Teatro lirico, come teatro, non è più convenzionale di quanto fu, nell'antichità, la tragedia greca, o, fra il Cinque e il Seicento, il Drama elisabettiano. L'essenziale è di riproporre dalla scena anche il dramma lirico, come il cosiddetto dramma in prosa, al pubblico del nostro tempo, in forme sceniche adeguate alla nostra sensibilità. E a ciò può dare il suo massimo contributo la scuola, non già applicando questo o quel precetto formulario, ma semplicemente affidandosi a maestri che sappiano, anzitutto, che cosa è musica, poi che cosa è dramma, e infine che cosa è scena.

SILVIO D'AMICO.

RIVENDICAZIONI MUSICALI ITALIANE E L'ISTITUTO NAZIONALE DI MUSICOLOGIA.

Il problema delle rivendicazioni musicali italiane è un problema di carattere squisitamente storico e va connesso al problema più vasto ed essenziale della cultura musicale nazionale.

La musica, in Italia, attraverso i fasti gloriosi dell'opera, nell'Ottocento, si affermò soprattutto in senso edonistico e popolareesco; elemento di nobile diletto, schietta e generosa espressione artistica alla portata di tutti, ma si tenne estranea al mondo della cultura, al di fuori di ogni rigorosa considerazione scientifica. L'arte, si sa, è tutt'altra cosa che la scienza; ma l'arte, nel suo continuo ed ininterrotto cammino, lascia prove e documenti di sé che vanno considerati in rapporto ad altre manifestazioni dello spirito e della cultura e diventano oggetto speciale di studio.

È questo il momento di riflesso della cultura artistica, che esamina, vaglia, interpreta con criteri scientifici i prodotti dell'arte. Così, in Germania, si è avuta una *Musikwissenschaft* accanto ad una *Musikgeschichte*.

I nuovi studi storici musicali che, nella seconda metà del secolo XIX ebbero un grande e decisivo impulso trovarono, in Italia, un terreno poco propizio. Le classi intellettuali non erano preparate a intendere la musica in altro senso che non fosse quello di un facile diversivo lirico, una schietta espansione del sentimento, incapace di produrre quel movimento riflesso che costituisce, appunto, l'approfondimento scientifico e la considerazione critica.

Così ebbe origine, e si confermò, la leggenda che gli Italiani fossero nati soltanto per il cantare estroso a cuore aperto, ma negati, per la musica, ad ogni qualità riflessiva ed all'autocoscienza estetica. Rimase, quindi, completamente ignorata e trascurata la storia della musica italiana; le opere d'arte del passato, sepolte nell'oblio, i grandi nomi o ignorati o appena intravvisti attraverso il velo della leggenda. E fu una grande amarezza per gli Italiani delle giovani generazioni il dover constatare come i maggiori apporti dell'arte musicale nazionale venissero messi in luce per iniziativa della cultura straniera e in particolar modo di quella germanica.

Non occorre troppo addentrarsi da questo lato perchè sono cose, ormai, acquisite alla pubblica conoscenza: basterebbe ricordare, per stare ai fatti più salienti, gli studi dello Haberl sul Palestrina e il Frescobaldi, dello Ambros e del Kroyer sul Principe di Venosa, del Vogel sul Monteverdi, del Kretzschmar e del Goldschmidt sull'opera italiana del Seicento, del Wolf sulla musica italiana del Trecento, dello Schwartz e dello Schering su quella del Quattrocento, dello Abert sul Jommelli, e quelli più recenti dello Einstein e del Besseler che ha riveduto in maniera conclusiva e rinnovatrice i valori della mu-