

RASSEGNA MUSICALE.

Quando nel 1934, con la *Cecilia*, don Licinio Refice passò al teatro, nessuno pensò che egli avesse gettato alle ortiche la veste di compositore di musica sacra fin lì indossata. Nonostante la totale sottomissione dell'opera alle esigenze drammatiche e spettacolari del comune teatro lirico, la protagonista di *Cecilia* era pur sempre una santa; e in buona parte di derivazione « sacra » era la musica, attinta qua e là ai modi del gregoriano. « Azione sacra » fu difatti chiamata l'opera dal Refice e dal suo fedele librettista Emidio Mucci, con la manifesta intenzione di ricondurre il lavoro nell'ambito dell'antica sacra rappresentazione. Se il Refice intendeva con ciò perseguire il fine di un « teatro sacro » moderno, dati il suo particolare temperamento e la natura della sua musicalità, la *Cecilia* poteva essere una strada. Ed era altresì naturale che per questa strada si giungesse alla *Margherita da Cortona*, l'opera rappresentata per la prima volta alla Scala nel 1938 ed eseguita al Teatro Reale dell'Opera il 1° aprile scorso. Vogliamo dire in sostanza che, tutto sommato, il teatro di don Licinio Refice non ci sembra affatto sradicato dal mondo della musica religiosa, chiesastica o concertistica, del nostro compositore; specie se teniamo presente certa virtuale drammaticità e teatralità dei suoi principali oratori e poemi sinfonico-corali.

Bisogna intendersi sul valore e la « portata » di arte religiosa, come pure sul valore di rappresentazione, di funzione sacra. Vi sono manifestazioni primitive, ingenuie, rozze, popolari-sche di arte sacra, come ve ne sono di estremamente colte e raffinate. Del pari vi sono funzioni religiose d'una semplicità quasi misera, ma non per questo meno commoventi, se le confrontiamo ai solenni pontificali delle maggiori basiliche della Cristianità. Anche la Messa è dramma, come tutti sanno; e a seconda delle circostanze e dei luoghi può assumere aspetti umili o grandiosi, poveri o fastosi. Similmente, nei rapporti con la musica, è « voce » della Chiesa tanto il nudo canto gregoriano, quanto la splendente polifonia palestriniana. Che infine anche la Chiesa, ad un certo punto, abbia aperto le porte al verismo, nessuno ignora. Immutabile è il sentimento religioso, la fede; ma varie ne sono le manifestazioni umane ed artistiche.

Con tali rapidi accenni e richiami non intendiamo certo porre dei problemi, troppo vasti e complessi per essere dibattuti in questa sede. Vogliamo soltanto chiarire che il teatro sacro di don Licinio Refice, e in particolare la *Mar-*

gherita da Cortona, partecipa più delle manifestazioni grandiose e in certo modo veristiche, che non di quelle intime e raccolte. E quando si pensi, come si accennava più sopra, alle qualità e ai caratteri della musica sacra del Refice, appare logico e conseguente il trapasso del nostro compositore dall'oratorio e dal poema sinfonico-corale all'opera lirica. Nella quale, per l'appunto, il « simbolo » della Messa, lo storico dell'oratorio e il personaggio del poema sinfonico si sono fatte persone sceniche vere e proprie, passando dalla penombra della predella dei « soli » alla piena luce, variamente colorata, dei lumi della ribalta. E ciò che di compresso v'era di drammaticità nella musica concertistica del Refice è esploso in evidenza di accenti, di procedimenti e di sviluppi nell'opera teatrale. Dal Refice non ci si poteva attendere un dramma lirico spoglio ed essenziale, per esempio alla Malipiero. Le concessioni all'effetto, la cura posta nel dar rilievo agli episodi prevalentemente spettacolistici dell'opera sono perciò rilevanti. S'aggiunga che, per buona parte del dramma, Margherita è una peccatrice; donde quell'esasperazione passionale del canto, quella torbida atmosfera, non di rado zandonaiiana, dell'orchestra, che sale come una fitta nebbia grigiastra dal fondo del golfo mistico ad ingoiare le voci. Queste, dal canto loro, per sfuggire alla minaccia, le vediamo salire sempre più in alto, fino a toccare le vette più ardite del registro acuto, in una tensione veramente pericolosa.

Ma nell'ultimo atto, soprattutto nel « miracolo delle margherite », il drammatico cede ad atteggiamenti lirici che ben delineano la trasformazione della donna in santa, e attraverso i quali un che di edificante, di « miracoloso » si diffonde teneramente sul palcoscenico. Qui, effettivamente, il Refice attinge quel clima di « leggenda » mistica, quasi diremmo di « storia » popolare, così aderente all'animo e alla fantasia delle folle semplici ed istintive. Qui il teatro sacro del nostro musicista, senza tornare alla nudezza espressiva dei cristiani primitivi, rinuncia all'apporto dell'esteriore e del macchinoso. E la lenta salita di Margherita sull'erta della montagna è benanche elevazione spirituale, che commuove e consola.

Insieme alla *Margherita da Cortona*, un'altra « novità per Roma » s'è data al Teatro Reale dell'Opera nel periodo quaresimale: la *Zolfara* di Giuseppe Mulè: un breve atto facente parte del *Trittico siciliano* con la *Monacella della fontana* e *Taormina*: questa, novità « assoluta ». Lavoro giovanile, indi riveduto, del maestro

siculo, *Taormina* non impegna minimamente la sua personalità, ancora allo stato formativo. D'altra parte l'infelice libretto dell'Adami, fra mondano e sportivo, non poteva offrire al compositore nemmeno il pretesto per una semplice rassegna delle sue note « forze » liriche. Quelle energie e facoltà che invece, seppure con minore evidenza e compiutezza che in *Dafni*, l'opera, secondo noi, più « a fuoco » del Mulè, emergono abbastanza chiaramente nella *Zolfara*. Nella *Zolfara*, il cui libretto è pure dell'Adami, al contrario di *Taormina*, dove l'« idillio » si riduce ad un amoruccio da stazione climatico-balneare, lo spunto drammatico, ancorchè non originale, è plausibile. E se anche qui la vicenda è alquanto esteriore e superficiale, se anche qui l'azione appare sfocata e oleografica, non mancano tuttavia nella *Zolfara* le « situazioni » in cui un musicista può trovare il suo punto d'appoggio. Mulè, infatti, ha trovato qua e là dove appoggiarsi con la sua fantasia, ed è riuscito, se non proprio a creare un forte dramma, vivace e plastico nei conflitti, per lo meno ad ambientarlo convenientemente, ad inquadrarlo in una cornice intonata e talora suggestiva.

Intonato è l'inizio dell'opera, con lo scorcio della presentazione d'una tribù di zingari accampata presso una zolfara: grottesco scorcio in cui ci si mostra un Mulè diverso dal consueto, pittoresco e caricaturale. E felice è la « danza della frusta », numero, pare, di gran successo della tribù, che nella musica di Mulè assume la forma di una sorta di tema con variazioni, che ben rende il senso, fra livido e brutale, della sadica ridda zingaresca. Nel coro degli zolfatari, una commossa lamentazione a note lunghe, insistenti, strascicate, dolorose, ritroviamo poi il Mulè sincero vivificatore dell'antico canto siciliano. Quanto all'azione, al dramma vero e proprio, o per meglio dire a quel che c'è in germe di drammatico nella *Zolfara* (lo spietato proprietario d'una cava di zolfo, che, ritrovando fra i suoi operai maltrattati il proprio figliolo sperduto, sente rinascere in sè il sentimento della bontà e del rispetto per il lavoro altrui, in uno con l'amore per la donna che aveva abbandonato), si risolve per lo più in una declamazione aspra e rapida, alternata a pezzi di canto spianato; quali si riscontrano nel « racconto » di Rosalia (la donna) e nel « solo » di Mico (il proprietario della zolfara). Il duetto Rosalia-Mico si fa consistente soprattutto verso la fine, proprio nel momento risolutivo del dramma, alle parole di Mico « Ora capisco tutto il male mio.... », cui fa eco la frase di Rosalia: « Ora capisco la felicità.... », circondate dal tre-

pido alone del coro. Qui ritroviamo il lirico e « siciliano » Mulè delle pagine migliori, il Mulè che, ancora prima di differenziarsi attraverso i caratteri d'un'ispirazione individuale, sa penetrare nell'animo molteplice della folla contadina, e renderne in ispecie i sentimenti più teneri e delicati.

Piccole novità, all'infuori della seconda parte della *Sagra della primavera* di Stravinski, ci ha offerto la stagione sinfonica all'Adriano. Fra esse, il poema sinfonico *Cipressi a San Leonardo* del marchigiano Piero Giorgi e *L'usignolo del Sassolungo*, leggenda per violino e orchestra di Giulio Cesare Paribeni, entrambi diretti da Bernardino Molinari. Nei *Cipressi a San Leonardo* si riscontrano gli atteggiamenti tipici dei « paesisti » musicali che discendono « per li rami » dell'impressionismo, e in particolare dei paesisti che prediligono gli aspetti esangui e malinconici della natura. Sulla trama trascolorante e rabbrividente degli archi, un flauto canta l'elegia del crepuscolo, fa sentire lo struggimento che prende la gola degli uomini sul finire del giorno. Questa « situazione » psicologica e quindi musicale, con qualche variante, con una breve, spigliata interruzione ritmica, resta pressappoco immutata fino alla conclusione del pezzo, in cui il tema della malinconia torna ad emergere e dominare. In una gamma simile d'impressioni si svolge *L'usignolo del Sassolungo* del Paribeni; ma in questo poema, a differenza dei *Cipressi*, il « paese » è abitato, la scena è occupata da un personaggio: l'usignolo. E l'usignolo, che s'impersona musicalmente nel violino solista, racconta nel suo trasvolare le avventure di cui fu protagonista nella leggenda dalla quale il pezzo prende le mosse: gorgheggiando, volteggiando, impennandosi fra i dirupi dolornici del Sassolungo. Ma a parte le « ragioni » letterarie e il presupposto programmatico del lavoro, fra l'usignolo (il violino) e la natura circostante (l'orchestra) si stabiliscono non di rado degli interessanti rapporti musicali. Un che di cupo e di aspro, di crudo e di sconvolto, di pauroso e di sinistro si sprigiona dall'intrico dei ritmi, delle armonie e dei timbri; in questi momenti il poema acquista un suo carattere fiabesco fosco e quasi crudele, all'infuori della consueta rettorica del « favoloso » in musica.

Quanto alla *Sagra della primavera*, pure presentata da Bernardino Molinari, essa si può dire che fosse attesa a Roma non diremo da venticinque anni, quanti ne sono trascorsi dall'epoca della prima esecuzione del *Sacre*, in forma di balletto, dinnanzi al pubblico este-

refatto dell'Opera di Parigi, ma per lo meno da un quindicennio: da quando, cioè, si può dire che dati la «marcia in avanti» del gusto medio dei nostri amatori di musica verso le manifestazioni dell'arte contemporanea. La conoscenza integrale della *Sagra*, dopo l'esecuzione della prima parte, era ormai diventata «urgente» e necessaria; tanto più che di Stravinski, salvo la recentissima *Persefone* e qualche altra pagina di poco conto, il nostro pubblico non ignorava più nulla. E il nostro pubblico ha invero rivolto accoglienze clamorose a questa opera del «primo» Stravinski, lo Stravinski russo e «barbarico»: segno non dubbio della maturità e, in certo modo, quasi della superiorità dello spirito odierno rispetto a un'opera d'arte che ormai non sconcerta più nessuno. Forse la *Sagra della primavera* è meno selvaggia di quanto sembra, oppure, col passar degli anni, ci siamo andati noi imbarbando?

Sta di fatto che la bellezza di questo canto immane della preistoria, il fulgore accecante di quest'inno istintivo della terra russa e degli uomini che primi l'abitarono, ancora oggi ci riempie l'animo di stupore. L'artista sembra davvero essere scomparso nelle viscere della terra, essersi confuso con le zolle indissodate, ancora umide e calde dopo il travaglio della creazione, come un corpo informe e mostruoso. Non è lui che di questa terra ci descrive l'infanzia, che ci fa assistere ai riti ossessivi d'una religione di uomini primitivi perduta nella notte dei tempi, che ci dipinge questa civiltà preistorica alle sue origini. È la terra stessa che ci si presenta dinnanzi imperiosamente, abolendo di un colpo i secoli che hanno costruito la nostra storia, annientando i lunghi millenni che hanno maturato la nostra coscienza. Esseri dallo scheletro di mammut, dalle carni di pietra, dalla voce di bronzo brancolano in foreste senza luce; giganti paurosi sradicano gli alberi, si dilanano il petto, scuotono le viscere del mondo, poi fuggono spaventati come mandre di animali atterriti dal fuoco. Ed è un vero incendio che divampa per ogni dove, che sconvolge ogni cosa, che incenerisce i rami, dissecca i torrenti. Si sente il crepitio dei fucelli spezzati, il tonfo dei tronchi divelti, il precipitar dei macigni sulla scorza infuocata della selva primordiale. Il corteo e poi la danza: delle vergini, degli adolescenti, dei guerrieri. Ma noi non vediamo vergini, guerrieri e adolescenti radunarsi intorno all'eletto, per la danza dell'olocausto; bensì tribù di fantasmi impazziti al di là dell'amore e del dolore, della gioia e dell'odio, padroni assoluti d'una terra disabi-

tata, non ancora illuminata dai barlumi della coscienza.

In un'epoca così inebriata dalle conquiste miracolose dell'uomo cantate dal romanticismo, e così incivilita dalle squisitezze infinitesimali celebrate dall'impressionismo, si comprende come il selvaggio *Sacre du printemps*, venticinque anni fa, dovesse sconcertare e disorientare. Ma oggi siamo forse alquanto diversi dal lontano 1913; ed anche questa vampata di «ritorno alle origini», questa celebrazione inimitabile delle forze della natura libera di sé, ci ha commossi senza stordirci; quasi che per un attimo avessimo ritrovate in noi stessi le radici d'un'esistenza ormai perduta per sempre.

LUGI COLACICCHI.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA.

LA CARTA DELLA SCUOLA. — Mentre è ancora vivissima la risonanza che la Carta della Scuola ha destato in tutto il mondo culturale italiano, il libro¹⁾ di Giuseppe Bottai nell'apparente forma di vasto repertorio, che già in sé sarebbe indispensabile sussidio per quanti si appassionano al problema scolastico, si rivela ben altro che repertorio di relazioni, discorsi e decreti; poichè l'aver mantenuto nella stesura e suddivisione originaria i varî testi che lo compongono, non rappresenta che la classificazione esterna e occasionale, unico essendo il principio, unica la fede, donde nascono queste compatte trecento pagine.

Dai primi discorsi pronunciati nel '37 alla Camera e al Senato, alla recentissima Relazione al Duce, il pensiero del Ministro dell'Educazione Nazionale, nella fedele attuazione del compito affidatogli dal Duce, segue una via, romana per arditezza e praticità di tracciato, totalitaria per l'ampiezza delle plaghe della vita, di tutta la vita italiana, che fonde o congiunge. «Riforma e non controriforma» precisa infatti con significativo parallelo storico, e se ora non è il caso di riesporre nei suoi particolari il piano novissimo di questa che non è legge, ma Carta, «piano organizzativo» (p. XIII), della Scuola, è per altro opportuno insistere sul suo fondamentale carattere di nettissima opposizione alla cultura astratta per cui si contraddistingue in ogni enunciato, e pienamente concorda con una impostazione culturale da lungo tempo ribadita, e mai inutilmente, da Giuseppe Bottai.

¹⁾ GIUSEPPE BOTTAI, *La Carta della Scuola*. Mondadori, Milano, 1939.