

pittura dura, difficile; difficili accordi cerca il colore, e piuttosto per dissonanze. Uguale violenza è nel *Ritratto di Rosa Birolli*, dove pure il colore s'accende e urge dietro la smaltata compattezza delle superfici, contenuto. La figura è senz'appoggio e impercettibilmente sfuggente, appena inclinata e protesa: entra nella pittura la memoria della donna con un accento di mansuetudine.

Solo nel colore e nell'architettura compositiva la forma si ritrova, nelle nature morte, e si lasci ormai la vieta parola « deformazione », per Birolli: l'immagine di una realtà che l'interna tensione esasperava fino a dissolverla è ridotta a sentimento puro, e nasce sommersa dall'intimo; così la forma è essenziale, è vera al pittore. Resta da notare come a fatica Birolli si abbandoni liberamente alle proprie immagini. Ora egli pare procedere verso la calma, forse verso una fittizia pace. S'è spento il suo colore dai rossi di un tempo ai freddi toni di queste ultime opere (nature morte, ritratti, interni), dove raro è un grido; ferme, in ritmo chiaro e scandito, esse affrontano ora lo spazio: che i larghi piani riassumono intensamente. Un peso nel cuore sembra avere il pittore, da cui debba la pittura liberarlo.

GIULIA VERONESI.

LE RAPPRESENTAZIONI DELL'OPERA DI STATO DI BERLINO A ROMA.

Un grande avvenimento d'arte ha costituito per Roma il Festival musicale dell'Opera di Stato di Berlino al Teatro Reale dell'Opera. Con quel ciclo di rappresentazioni non ci è stata offerta soltanto una mirabile sintesi dello sviluppo storico del teatro tedesco, ma anche il raro godimento di ascoltare in così pregevoli esecuzioni opere tra le più elette del repertorio lirico. Non v'è dubbio che dall'*Orfeo* di Glück ai *Maestri cantori*, dal *Ratto dal serraglio* al *Cavalier della rosa* vi sia una continuità di aspirazioni e ideali, ma non per questo quei capolavori consentono di essere considerati tappe, sia pure luminose, di un unico piano di evoluzione. È così intima in essi la fusione dell'immagine col contenuto, così pienamente raggiunta la loro concretezza artistica che è assurdo il persistere della critica a porli in reciproci e deterministici rapporti e a giudicarli in funzione del loro maggiore o minore accostarsi ad una concezione astratta del melodramma. È inutile d'altronde confondersi od insistere di riconoscere nella mu-

sica dell'*Orfeo* una così rigorosa fusione col testo poetico, quale la teoria del suo autore richiederebbe, quando si sappia che una delle parti più importanti dell'opera, l'ingresso nei Campi Elisi, è stata tolta di peso dall'*Antigone*, unitamente a quel suggestivo mormorante accompagnamento orchestrale. (Lo Hauslick era addirittura d'opinione che nella famosa aria « J'ai perdu mon Eurydice — rien n'egale mon maleur » si potessero impunemente sostituire i versi « j'ai trouvé mon Eurydice — rien n'egale mon bonheur »!). E il *Ratto* composto su di un testo tedesco non può esser considerato per questo più « autentico » delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*, che, per essere valutati come un tributo pagato all'opera buffa italiana, dovrebbero rappresentare un « deviazione » (ma quanto fortunato) nell'attività creativa di Mozart.

Al lume di questi concetti estrinseci e di questi schemi prestabiliti il *Fidelio* non può significare più di un lodevole ma non riuscito tentativo di applicare all'opera lo stile sinfonico. Ma ove inserire questa sensitiva, ove trovarle un significato se non nella vicenda spirituale di Beethoven, nella storia della sua anima?

In essa egli dà volto e voce ai personaggi dei suoi drammi sinfonici: così, all'ombra della dolente ed oscura prigionia, nasce Eleonora, la purissima creatura che partecipa della natura degli angeli. Non è più sulla terra che Beethoven cerca il suo ideale. Ma egli appare quasi intimidito di fronte a quell'insolito determinarsi dei suoi fantasmi nella parola e nell'azione; quasi insofferente di quei limiti sente vivo il bisogno di riportare il dramma nella libertà del suo mondo sinfonico e lo ricanta nelle quattro *Ouvertures* raggiungendo in queste, attraverso la vivida ispirazione musicale, una più alta intensità di rappresentazione e di trasfigurazione.

Con che imponente soavità l'unisono degli archi accompagna Eleonora nella cella profonda ove Florestano invoca la morte, come dolcemente i clarinetti danno canto alla sua pietà; e il richiamo lontano di tromba che annuncia sulla scena l'arrivo del ministro liberatore acquista nella terza *Ouverture* un più vasto significato drammatico: è la voce del cielo che si alza in difesa di una sua creatura contristata ed annuncia la fine del pianto.

L'interpretazione di quest'opera, così impegnativa, è stata fervida, trepida e commossa, e ne va merito a Martha Fuchs a Franz Völker e al direttore Robert Heger.

Valorosi ed intelligenti interpreti si sono susseguiti in tutte le altre rappresentazioni, con-

chiuse trionfalmente con i *Maestri cantori* diretti dal giovane M.^o Herbert von Karajan, che si fece anche molto applaudire, unitamente all'ottima orchestra, in un concerto sinfonico.

All'esaltazione del genio tedesco, con cui si chiude quell'opera si è unito anche il pubblico con una grande ovazione, caloroso saluto e insieme espressione di gratitudine a tutti i componenti la valorosa famiglia artistica dell'Opera di Berlino.

LUIGI MAGNANI.

“AL PIEMONTE” DI PIZZINI
E IL “CONCERTO” PER VIOLINO
DI PFITZNER.

Il nome del maestro Carlo Alberto Pizzini, recentemente ricordato per lo scherzoso *Strapaese*, è tornato nei concerti orchestrali al Teatro di Torino per il trittico *Al Piemonte*, recentissima composizione. Essa, avverte l'autore, «non è programmatica, ma, sorta dall'amore per la regione, è stata ispirata dalle bellezze storiche, naturali e operanti» nella regione stessa, e ne reca tre «impressioni»: *Insegne gloriose*, *Notturmo sulle Alpi*, *Macchine e cuori (La fonderia della Fiat)*.

Il titolo dell'ultimo episodio è tale da destare speciale curiosità, non perchè s'abbia a cercare nella musica alcunchè di Torino e del grande stabilimento industriale, ma per il problema d'arte cui esso accenna. Più volte infatti negli ultimi vent'anni, divenuta più tormentosa la preoccupazione, l'ansietà, anche dei musici, di interpretare gli aspetti della vita moderna, s'è tentato di dar voce sinfonica alle più caratteristiche forme dell'attività meccanica, che è propriamente novecentesca. I tentativi hanno destato breve eco, seppur dapprima fragorosissima. Chi parla più del *Pacific* di Honegger, e della *Fonderia d'acciaio* di Mossolof, che tanto piacquero qualche anno fa? Fu notato che tali composizioni recano soltanto l'impressione della materialità meccanica, e che, soddisfatta la curiosità derivante dai ritmi, dai suoni, dai rumori singolari, cioè da armonie e da contrappunti davvero ingegnosi, esse non dicono più nulla nè alla fantasia, nè all'animo, neppure ai sensi, tanto che il risentirle infastidisce. Nel pezzo di Mossolof si può tuttavia intendere almeno un accento d'umanità, allorchè un gruppo d'ottoni sorge a cantare una certa frase cordiale, quasi un'espressione di umana sensibilità sopra il tumulto delle cose. Non occorre ricordare altri tentativi meno for-

tunati. La questione è tuttora aperta, nell'attesa di vitali, durature musiche, ispirate dalla vita contemporanea. Pare che sia mancato finora il cantore appunto della vita, cioè non delle cose pratiche, ma dell'uomo, che pratica la cosa ma è sempre un uomo con la sua anima che gode o soffre. Imitare, contraffare o, più nobilmente, dar l'impressione d'una macchina, è ancora niente. Bisogna cantare l'animo di chi avvia o arresta, accelera o frena l'ordigno. Motore a mille all'ora o diligenza, canto solistico o corale o strumentale, il problema dell'arte è il medesimo. Ricordate nel *Matrimonio segreto* il punto in cui Paolino induce Carolina a fuggire con lui? Le dice che una carrozza è pronta, che il vetturino metterà i cavalli al galoppo.... Incalzanti terzine dei violini, nel basso un andamento concitato, e il canto tenero, appassionato, lusingatore. Un quadretto. La carrozza è evocata. Ma dentro ci sono gli innamorati. Il *Pacific* è soltanto lo stridore delle pulegge e della ferraglia. Quale gente, lieta, triste, trasporta? Quali paesaggi attraversa? Il problema è dunque d'immaginazione, sentimento, espressione. Come i giovani novecentisti risponderanno alla necessità del sentimento nell'arte?

Per queste e altre considerazioni il trittico del maestro Pizzini desta particolare curiosità.

Il primo episodio comincia, Allegro, solenne, con una marziale frase delle trombe e dei tromboni, conclusa da marcati accenti dei corni e dei legni, continua con un'ampia cantilena degli archi; il primo tema torna con più slancio e fa posto, in tempo di marcia, al motivo sulle parole *Salvet su regnu sardo*, di Giovanni Gonnella; seguono una melodia del clarinetto, un Presto con squillanti frasi, un rullar di tamburi, che scema e dilegua. Tenuamente collegato al primo episodio, il *Notturmo sulle Alpi* principia con una cantilena del primo violoncello, con gorgheggi del clarinetto, si svolge con largo moto melodico, e con un ponte del primo violino si congiunge al terzo momento. Questo è iniziato e continuato da un pesante ritmo degli strumenti a percussione, sul quale le trombe tracciano un canto ascendente e discendente; la sonorità è fortissima; s'ascolta poi un canto di trombe e corni, che i violini sulla quarta corda, le viole e i violoncelli riprendono unisoni; prima della fragorosa conclusione riappare il tema marziale del primo episodio. E questo sembra il migliore, schietto ed efficace. Il *Notturmo* è gentile ma impersonale. E *La fonderia*, ricalcata sul citato pezzo del Mossolof, è un poco imitativa, un poco enfatica. Sembra un inneggiante spunto da apoteosi.