

## TERZO PROGRAMMA

Stazioni a modulazione di frequenza di BOLOGNA - FIRENZE - GENOVA - MILANO - NAPOLI  
ROMA - TORINO - VENEZIA e onde corte su m. 47,92; 48,08; 50,17 e m. 76,34

21 — L'avvenimento della settimana

21,15

Gabriel Fauré

*Quartetto per archi op. 121*

Allegro moderato - Andante - Allegro

Quartetto d'archi di Roma della Radio Italiana

Vittorio Emanuele, Dandolo Sentuti: *violini*; Emilio Berengo Gardin: *viola*;  
Bruno Morselli: *violoncello*

21,40

Sulle orme di Flaubert  
da Rouen a Croisset

Un programma a cura di G. B. Angioletti

22,30

COMMEDIA SUL PONTE

Opera radiofonica in un atto di Jaroslav Klicpera

Musica di Bohuslav Martinu

Traduzione ritmica di Sergio Magnani

Bedron

Sesto Bruscantini

La sentinella amica

Il maestro di scuola Aldo Bertocci

Giuseppe Ciabattini

Popelka

Ornella Rovero

La sentinella nemica

Eva

Miti Truccato Pace

Gianni Bortolotto

Sykos

Afro Poli

Un ufficiale

Carlo Delfini

Direttore Fernando Previtali

Orchestra di Milano della Radio Italiana



Stagione lirica della RAI

# COMMEDIA SUL PONTE

OPERA RADIOFONICA IN UN ATTO DI V. KLICPERA - MUSICA DI BOHUSLAV MARTINU  
DOMENICA, ORE 21,08, RETE ROSSA - MARTEDI ORE 20,40, RETE AZZURRA

**C**ommedia sul ponte è uno dei lavori segnalati al Premio Italia dello scorso anno. Sebbene nata con destinazione teatrale venne facilmente adattata da Martinu alle esigenze dello spettacolo radiofonico e non si può negare che la nuova versione abbia colpito nel segno. Brevissima durata, continua agilità di dialogo e una cordiale piacevolezza del commento sonoro costituiscono i pregi essenziali della radiofonicità di quest'opera, la quale, valendosi della prospettiva delle distanze in un supposto limitatissimo ambito spaziale — un ponte — consente un interesse tutto auditivo con il minimo sforzo della immaginazione.

Si tratta in effetti di una commedia di V. Klicpera nella quale ogni elemento di dialogo ha il suo peso: di qui la necessità di una musica non invadente e neppure intesa a sottolineare le sfumature dei fatti o delle parole; una musica-alone, per intenderci, quasi un « condimento » alla « vis comica » dello svolgimento.

In simili casi mi sembra che non si dovrebbe scendere ad una minuta analisi della sostanza e della scrittura musicale. Ma siccome almeno un accenno, su questo terreno, sembra di prammatica, mi limiterò a dire che la musica è del miglior Martinu.

La flessibile natura del gioco armonico e la sottigliezza dell'umore sono in Martinu un evidente ricordo della scuola di Roussel e — in genere — del clima francese nel quale si formò. D'altro canto appare superato definitivamente il pericolo delle suggestioni jazzistiche che contrassegnarono gli esordi del nostro compositore, e chiarificato il gioco — un tempo forse eccessivo — delle poliarmonie. Tutta l'opera si snoda con la più accessibile semplicità, toccando di quando in quando taluni echi di folklore unghero-ceco, senza precise intenzioni di localizzazione geografica della vicenda o della stessa qualità dell'ispirazione (la marcia di Rocozyk, che vi appare citata, non ha accenti polemi; è soltanto la deformazione giocosa di una tipica memoria militaresca).

Sia chiaro che il ponte sopra il quale la vicenda si svolge potrebbe stare in qualsiasi parte del mondo. Che i paesi delle due rive opposte si chiamino Veveric e Liskov, dipende solo dal fatto che l'autore, cecoslovacco, ha impiegato nomi della sua lingua. Del pari non v'è ragione di pensare ad una satira antimilitaresca. La commedia non vuole essere altro che uno spettacolo divertente; e perciò sorride benevola intorno ai casi dell'infedeltà, dell'ambizione, della paura e della bonomia umana quando vicende di guerra e complicazioni burocratiche dei permessi di entrata e di uscita (memoria per noi recente) radunano cinque persone su un ponte, tra due sentinelle opposte, e le costringono a passare qualche ora lì, con l'esplosione in sordina — e perciò comica — delle loro debolezze.

Di che cosa si tratta? In poche parole, di questo: Un ponte divide due eserciti opposti. Chi siano non ci interessa, e tanto meno ci interessa sapere perché combattono; fatto sì è che combattono e si preparano, pare, alla battaglia finale. Per ora su una spalletta c'è la sentinella che chiameremo amica, sull'altra la sentinella che chiameremo nemica. Di là dalla linea nemica il villaggio di Veveric, di là da quella amica il villaggio di Liskov. Popelka, una giovane di Veveric, è andata a Liskov; ora torna a casa e passa agevolmente dalla linea amica perché ha il permesso di uscita e di reingresso; ma la sentinella nemica la ferma, perché — evidentemente — non ha il permesso di accedere alle sue linee. Niente da fare; il permesso che è buono per un comando e per le sue sentinelle, non vale per la parte opposta. E Popelka deve restare sul ponte, tra i due fuochi; non può tornare neppure a Liskov, perché il permesso vale per un solo passaggio. Uguale sorte tocca a Bedron, il luppolajo, che viene da Veveric per rientrare a Liskov. Almeno Popelka, sul ponte, avrà compagnia; e compagnia tanto buona, che si lascia persino baciare da Bedron, con incosciente civetteria, dopo averne ascoltato compiaciuta i rustici complimenti (e Bedron non ha scrupoli, perché

immagina che nel campo nemico Popelka sia andata a fare chi sa mai cosa, se ha tenuta nascosta a Sykos, il fidanzato, la sua scappata).

Proprio al momento del bacio sopraggiunge Sykos come una furia. Anche lui può uscire da un settore ma non entrare nell'altro, e resta sul ponte a litigare, ad inveire contro la leggerezza delle donne, a raccontare ai pesci del fiume il suo rancore. Sono già in tre sul ponte; ma non basta. Arriva anche Eva, la moglie di Bedron, alla quale Sykos racconta tutto. Da ciò ire, contumelie e accuse d'ogni genere, facilmente retoriche. Finalmente un quinto personaggio si aggiunge alle due coppie: il maestro di scuola, pieno di grottesca prosopopea e assillato da un indovinello del quale non riesce a trovare la soluzione. Qui l'opera buffa si volge verso il concertato, persino con qualche semicitazione rossiniana di molto sapore. Intanto si accende la battaglia e fioccano le pallottole. La paura fa fare a ciascuno l'esame di coscienza e le confessioni in « articolo mortis ». E si viene a sapere che Sykos, furente contro l'infedeltà della fidanzata, ha sulla coscienza un certo idillio con un'altra ragazza del paese; che Eva — la moglie indignatissima per il bacio di Bedron a Popelka — in un giorno non lontano si è lasciata corteggiare e accarezzare dal sindaco di Veveric. L'approssimarsi della battaglia esorta al reciproco perdono e alla riconciliazione, mentre il maestro è ancora ossessionato dalla soluzione dell'indovinello, che non gli riesce di trovare. Quanto all'incursione di Popelka nel campo nemico, niente di grave: le avevano detto che suo fratello era morto là combattendo, e aveva sperato di comporne ancora la salma (riconosciuta, sì, ma priva della testa); mentre l'assenza di Bedron da casa era causata nien-

temo che dall'aver egli assorbito in campo avverso, un servizio informativo.

Pace fra tutti e pace anche nel paese, perché la battaglia si risolve favorevolmente per l'esercito amico che libera la zona (in questa occasione, da un ufficiale, avanza con i primi reparti, si prende la notizia che il fratello di Popelka è ben vivo e che è stato un errore di identificazione della salma). Pace, infine, nel nimo del maestro, che con l'aiuto dell'ufficiale risolve il suo indovinello. La breve opera termina con una spiritosissima marcia militare, di sapore giocoso, qua a confermarci che tutto era commedia.

Per distribuzione dei « ruoli » canto, Martinu si trovò di fronte al problema delle parole non musicabili. Risolse il problema nella maniera più radicale e di maggiore efficacia; facendo cioè parlare in misura ritmata — quando più e quando meno costretto al ritmo dell'orchestra — le sentinelle e l'ufficiale; e facendo cantare gli altri.

Vale la pena di riportare le parole che Bohuslav Martinu segnato sulla prima pagina del partitura a guisa di prefazione:

« Perché ho scelto questo soggetto e perché lo propongo per l'esecuzione radiofonica? Se confrontiamo la storia della nostra arte con la storia del teatro — genere osserviamo la sua speciale funzione riguardo alle condizioni nelle quali si è sviluppata. La tradizione e il risveglio della coscienza nazionale ha qui un grande ruolo.

« La storia del nostro teatro, tanto di quello drammatico che di quello operistico è nota e perciò non la faccio di nuovo.

« Riguardo allo sviluppo del teatro in genere ci sono però molti parti che o sono passate inosservate oppure non hanno avuto un particolare influsso sugli ulteriori sviluppi.

« Il mio proposito nella creazione teatrale è di rinnovare, completare queste parti e di conservare quelle che a poco a poco tendono a cadere in dimenticanza. Penso ad esempio alle rappresentazioni religiose ed ai misteri dei quali si sono conservati solo frammenti della nostra tradizione popolare: da questi traggono ori-



• Vivissimo successo di critica e di pubblico stanno ottenendo le esecuzioni del complesso del Teatro alla Scala, al Covent Garden di Londra. Ecco qui, da destra, il compositore G. F. Ghedini, Guido Cantelli e Signora e Victor de Sabata.

• Domenica 10 settembre ha avuto luogo, nella piazza del Duomo di Viterbo, la rappresentazione di « La leggenda di ognuno », un poetico dramma sacro di anonimo inglese del XV secolo. Lo spettacolo interpretato da alcuni noti attori della Radio Italiana e di quella Vaticana ha avuto un lusinghiero successo. Erano presenti, fra i numerosi spettatori, (foto a sinistra) il Vescovo di Viterbo e il principe Chigi Albani della Rovere, sovrano e gran maestro dell'Ordine Militare di Malta.

line i miei testi e il soggetto per «Canto di Maria», e infine l'adattamento di vari drammi popolari.

«Nella nuova opera Teatro dietro la porta tratto una delle parti che ancora manca, vale a dire la Commedia dell'arte.

«Non perseguo alcuna riesumazione ma soltanto il rinnovamento di determinate parti che il teatro in genere ha creato e che da noi sono cadute in dimenticanza oppure sono state mutate da vari influssi spesso a detrimento della schietta espressione teatrale.

«Torno ora al proposito che ho avuto nell'adattamento della «Commedia sul ponte» per la trasmissione radiofonica. La sua attuazione teatrale, a causa della sua brevità, è molto difficile, mentre la trasmissione radiofonica può far molto guadagnare a questa bella commedia.

«L'eliminazione della scena e l'affidare alla fantasia dell'ascoltatore il compito di immaginarsi la commedia è una funzione conosciuta alla Radio, che in questo modo aumenta l'intensità auditiva della commedia trasmessa e della attenzione e della collaborazione dell'ascoltatore, creando per così dire una nuova forma operistica e conservando con ciò una bella commedia che era quasi scomparsa dal repertorio.

«Inoltre, dal punto di vista acustico, la commedia di per sé stessa offre la possibilità di sfruttare i rapporti di distanza dei personaggi (le due guardie e Pazione sulle due estremità del ponte).

«L'adattamento lascia l'opera senza mutamenti. Soltanto la conclusione che è puramente teatrale (apparizione delle comparse) è espressa con un brano musicale (marcia militare). L'indovinello del maestro che nella commedia è alquanto artificiale e che per radio non sarebbe facilmente comprensibile è sostituito dal primo indovinello del servo nel campo che ha grande effetto per il suo ingenuo umorismo. Tuttavia questo mutamento non danneggia la azione della commedia. Certi dialoghi sono relativamente accorciati, specialmente nella ripetizione di domande e risposte, ma sempre in modo da non pregiudicare la comprensibilità della commedia. D'altro canto, certe scene d'insieme elevano la dinamica della commedia, che si adatta assai bene alla esecuzione musicale malgrado il suo stile conversativo».

Molti problemi mi si presentarono quando si trattò di volgere in italiano il testo della commedia: occorreva tener conto delle necessità musicali, dello stile di parlar cantando" adottato da Martinu sul testo originale, delle enormi differenze di andamento ritmico e discorsivo tra la nostra lingua e il ceco, e infine del fatto che occorreva adottare uno stile da commedia lontanissimo dalla consueta retorica melodrammatica, in modo che le parole italiane (comprese quelle relative ai più banali incidenti del decorrere quotidiano) si potessero reggere, senza fastidio, indipendentemente dalla musica. Per illustrare i criteri, specialmente ritmici, sopra i quali mi sono fondato nel mio lavoro, riporto qui il testo delle avvertenze:

«La presente versione italiana della commedia di Bohuslav Martinu è stata condotta con l'intento di mantenere intatta la ritmica originale. Perciò, in tutto il lavoro, vi è un'unica modificazione alla linea di canto, l'aggiunta di una anacrusi nella parte di Po-

pelka (misura 1 della pag. 11 della partitura).

«Come nell'originale, così anche in italiano — per mantenere la discorsività del testo — si è conservata una linea di costante recitazione musicale: ad ogni nota corrisponde una sillaba (eccezionalmente due sillabe con elisione). Ciò impone ai cantanti uno stile vocale completamente lontano dalle consuetudini melodrammatiche, stile che occorre rispettare rigidamente e che esige estrema naturalezza e agilità di emissione, assai prossima al modo della voce parlata. Quanto agli accenti, talvolta si incontrerà il piede giambico che dipende dal rilievo di certi accenti tonici secondari della lingua ceca; in alcuni casi ho fatto corrispondere alla figurazione un accento tonico della lingua italiana, in altri no, per non abbondare in monosillabi, tanto scarsi presso di noi. In quest'ultimo caso, la figurazione corrispondente avrà un valore relativo e potrà senza danno approssimarsi nel risultato ad un piede spondaico.

«Per le parti recitate, ho indicato sotto ognuna d'esse uno schema di figurazione ritmica. Ciò non significa che la recitazione debba essere ritmata, ma che su quella figurazione l'attore si dovrà approssimativamente orientare, specialmente per mantenere ogni entrata nel giusto limite di tempo. Infatti, per lo più, le parti recitate si sviluppano sulla musica, in poche misure, alternandosi col canto, ed è indispensabile che l'attore non sia in ritardo con la battuta, per non ingenerare gravi confusioni di esecuzione. Dove la recitazione si sviluppa su pause della musica, o su corone, lo schema di figurazione ritmica servirà ad orientare l'attore sul ritmo complessivo della dizione in rapporto alle esigenze di snellezza e rapidità del lavoro. In alcuni altri punti ho indicato espressamente che la recitazione può essere svincolata da qualsiasi preoccupazione ritmica: ciò vale anche per i cantanti, nel punto in cui debbono dire alcune frasi parlate.

«Sulla base del testo originale, il dialogo italiano ha un andamento molto discorsivo, non privo di idiotismi e di forme sintattiche popolari, come si conviene al parlare di un pescatore, di un raccoglitore di luppole e delle loro donne. Sbrigativo e deciso ho mantenuto il linguaggio delle sentinelle; più ricercato, in vece, e un poco artificioso, quello del Maestro. Simili annotazioni possono servire di base alla dizione dei cantanti e degli attori, e al modo stesso di atteggiare la voce».

SERGIO MAGNANI

Dal Festival Musicale di Venezia

## La "Messa solenne", di Beethoven

ORCHESTRA SINFONICA DI VIENNA E CORO DEL SINGVEREIN DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DELLA MUSICA DI VIENNA - DIRETTORE HERBERT VON KARAJAN - VENERDI ORE 21,15, RETE AZZURRA

Fra i grandi capolavori dell'arte musicale, splende quest'opera che il Maestro di Bonn, dedicandola all'arciduca Rodolfo, avrebbe voluto vedere compiuta nel giorno della consacrazione di questi ad arcivescovo di Olmutz. Ma la realizzazione gli presentò gravi difficoltà. Incominciata nel 1818, la Messa non era finita nemmeno nel 1820, sì che fu potuta presentare all'arciduca Rodolfo solo nel marzo del '23, a tre anni di distanza dall'avvento dell'episcopato.

Che cosa era avvenuto? Partito dalla semplicità del testo liturgico. Beethoven — a differenza di numerosi altri compositori — aveva sentito che questo non era una trama per rianimare vecchie e stereotipate formule, ma un fondamento per dar vita alle concezioni reali che sempre fremevano nel suo spirito. Non che potesse riattaccarsi a Bach, ossia all'epoca che aveva saputo cantare con vero rapimento religioso l'abbandono nella Misericordia divina; ma lontano da chi ammirava senza fervore le immagini dei tanti onori o da chi lo riduceva a prechiere ripetute senza commozione interiore, cantava le sue proprie aspirazioni, che nell'appassionato linguaggio biblico incontravano singolare vitalità. Nella nuova creazione si concretava un mondo vissuto e superato, trasformato da un genio in espressioni di sublime bellezza. Tutta la vita spirituale di Beethoven si animava nelle grandi pagine della Messa: i colloqui con Dio, si disperatamente invocato nei lunghi anni dell'angoscia; la fede nella virtù, anteposta sempre ad ogni interesse; l'amore per l'arte, per la giustizia, per il buono ed il bello che la vita offre ad ognuno di noi, e che deve esser guadagnato e religiosamente conservato. Seguendo il proprio temperamento, l'autore cantava un'epopea, che abbracciando il cielo e la terra dava vita ad una titanica concezione, ad un'opera d'arte, davanti alla quale la posterità avrebbe sostato commossa.

La sua stessa vita cambiò durante la preparazione della Messa solenne. Narra lo Schindler che gli scatti del suo carattere divennero meno violenti, e che spesso

rimaneva assorto in un rapimento spirituale, straniandosi da tutto ciò che lo circondava. Si chiudeva in se stesso. Più lunghe divenivano le sue passeggiate attraverso la campagna solitaria e le corse notturne per le vie di Vienna, ove una volta fu incontrato ad ora tardissima, gesticolando sotto la pioggia, senza cappello, mentre lo sguardo cercava un'immagine invisibile, un fuggitivo pensiero musicale...

La Messa solenne segue la liturgia; è divisa nelle parti stabilite dal culto. Le prime due, il «Kyrie» e il «Gloria», sono quelle pervase da un più alto spirito di cristianità; aderiscono all'espressione del testo liturgico mantenendosi in un'atmosfera musicale superiore, senza drammaticità di contrasti, senza varietà di effetti. Fino dalle prime parole del «Kyrie» — ripetute tre volte fra coro e solisti — la musica delinea altre immagini, superiori nella loro arcana bellezza, non turbata da nessun avvenimento umano. Il «Gloria» si apre con un potente grido di giubilo, che ripetuto da voce in voce, si solleva fino alla maestà di Dio, invocando la pace per gli uomini, e seguendo — con accenti vibrati e commossi — una interrotta linea ascendente che, fino alle ultime parole del testo, insiste a celebrare la gloria dell'Eterno. Ma la parte in cui Beethoven dimostra più viva la sua personalità, è il «Credo». Sarebbe azzardato dire — come alcuni critici — che egli ha tentato di dar vita ad un suo particolare «Credo». Per una composizione musicale che segue un determinato pezzo, è difficile affermare i criteri morali, filosofici o allegorici che l'autore intende seguire, quando, per di più, egli non dice niente in proposito, ma il testo liturgico non è segnato passivamente nel «Credo» beethoveniano. La composizione raggiunge una forza veramente epica; l'autore scalpella ancora una volta la figura dell'«Eroe», che invece di compiere le sue gesta sulla terra, le allarga fino al cielo, divenendo un impulso che anima il visibile e l'invisibile, che dà vita ad ogni creatura e ad ogni opera buona. Delle altre parti, sensibilissimo è il «Benedictus», con la dolce melodia mormorata dal violino sull'esile accompagnamento dei flauti; e l'«Agnus Dei», ove alla domanda della pace è aggiunta la didascalia: «Preghiera per la pace interna e per quella esterna». Sono riassunte tutte le aspirazioni del grande musicista, battuto da asprissime lotte e animato da superiori idealità.

La forma della grande opera è la sinfonico-corale. Nelle varie parti il coro si alterna al quartetto dei solisti, gli «assolo» sono rari e privi di virtuosismo. La polifonia domina sovrana, estendendosi dalla semplice omoritmia fino alle fughe più elaborate. L'espressione è elevatissima; le parole intese nella più alta significazione, il dramma nella sua più profonda complessità.

### LE MANIFESTAZIONI DELLA "VII" SETTIMANA SENESE,,

Organizzata a Siena dalla benemerita Accademia Chigiana, si è chiusa in questi giorni la «VII Settimana dedicata alla Scuola Napoletana».

L'interessante programma delle manifestazioni, affidato alla direzione artistica del maestro Aifeo Galliera, comprendeva fra l'altro l'opera «I tre amanti» di Cimara, lavoro che, diretto da Gianandrea Gavazzeni, è stato scelto per l'inaugurazione del Teatro dei Rinnovati; un concerto dei «Madrigalisti dell'Accademia Chigiana», svoltosi nel Salone del Palazzo Chigi Saracini e diretto da Andrea Morosini; l'esecuzione degli intermezzi «Il giocatore» di Orlandini e «La zingara» di Rinaldo da Capua, ambedue diretti da Manno Wolf-Ferrari; nonché un concerto dedicato a Vivaldi e a Bach.

La RAI ha curato la registrazione di alcune parti dell'interessante programma per una eventuale trasmissione.

# TERZO PROGRAMMA

## Malinconia del De Marchi

«EMILIO DE MARCHI» A CURA DI FRANCO ANTONICELLI  
MERCOLEDÌ E SABATO TERZO PROGRAMMA

Emilio De Marchi nacque nel 1851 e morì nel 1901: dunque un centenario e un cinquantenario, onorevoli occasioni per avvicinare di nuovo quel rovere al pubblico italiano; un rovere che non ha mai deluso i lettori, che non ha mai appurato all'Olimpo che mette in scena, non è stato « insegnante di scuola così da tener dietro per la naturale uggia della materia di esame ».

Così non ne ha avuti molti, il Croce (primi anni del secolo), il Croce (1943) l'attenzione, si è fatta più penetrante. Nel 1934 il Ferrata metteva in scena un romanzo giovanile di De Marchi *Due anime in un corpo*, di una bizzarria fantastica di promesse; nel '43 il Galvagni pubblicava un grosso volume delle sue maggiori. Persino il cinema, negli anni in cui si rovesciava nella narrativa ottocentesca, in lui una vena di straordinario interesse psicologico, quel « minore », introspettivo, intimo che poteva ispirare, anche quella trasposizione artistica di una poesia di finissimo realismo. Sicché potevamo aspettarci un rendimento di grazie memoria di Emilio De Marchi che ci pare che non sia mai, in nessuna parte d'Italia, meno nella sua Lombardia, sua Milano che egli aveva fatto della gloria di un paesag- gista. Ce ne duole, perché il De Marchi, col passar degli anni, non ha perduto quel di scrittore di secondo piano letteratura narrativa italiana a condiviso, giustamente, col più fortunato Fogazzaro l'indagine sull'opera sua, e anzi approfondirsi, tenuto conto dei numerosi inediti (soprattutto epistolari) e assai diligenti a studiare quell'ambiente sociale e culturale della seconda metà del secolo, nel quale ambiente, con i suoi temi di rinnovamento e di

progresso civile, di lotte politiche, il De Marchi fu uno spettatore tutt'altro che passivo. La sua arte maturò, com'era naturale, sul ceppo manzoniano; fu, come quella del suo Maestro, ispirata da una sensibilità morale, nell'intimo cristiana, e umanitaria e popolare: non così saldamente intera e vigile, ma altrettanto reverente e umile, senza avvillimenti, verso la Provvidenza che conforta ed esalta, a suo modo, i vinti e i diseredati, e sofferenza dello stesso umorismo che fa della rassegnazione non una ipocrisia sottile, ma una forza. Concezione pessimistica della vita, ma non cupa, non disperata. La sua fu una Musa malinconica, ma come nella malinconia della gente operosa e dalla vita spirituale aperta, era nella sua malinconia un'ispirazione di mitezza, di modestia, di consapevolezza dei drammi ineluttabili delle passioni umane, contro i quali l'atteggiamento eroico, se l'altezza eroica non c'è (e non può essere comune), è un'alterigia sciocca e inutile.

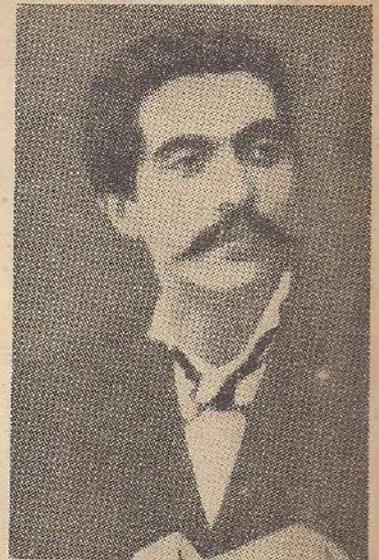
Il De Marchi sa intonare la malinconia dei personaggi alle cose intorno, alla natura (la neve, la pioggia, la poesia dei cascinali, delle vie milanesi) e perciò la sua narrazione è intimamente lirica, e il dolore delle vicende sfuma sommessamente nel sospiro, nel rimpianto, nella fantasticheria di una contemplazione. Così in una novella, bellissima quasi per intero (*Carlo e Giuseppe della Coronata*), come nel maggiore dei suoi romanzi, *Demetrio Pianelli* (gli altri sono, com'è noto, di valore disuguale: *Arabella*, *Il cappello del prete*, *Giacomo l'idealista*, *Col fuoco non si scherza*). Demetrio Pianelli è, come gli eroi demarchiani, davanti a una porta chiusa, a un divieto (l'espressione è del Pompetti): l'amore è per lui un divieto, una porta che non s'aprirà. E tutto il suo dramma di uomo è nel continuo sacrificio della sua modestissima vita di *travet*, che non può allargare gli orizzonti, del che non

si lamenta, ma che non trova nei suoi limiti il compenso consolatore dell'amore femminile.

« Nella sua povera vita, secca come una siepe d'inverno, non era mai passata una sola farfalla ». Il poeta (qui il De Marchi è poeta) scende con finezza, con riserbo in quell'anima selvatica e pudica, ne scopre le sofferenze e la bontà, e nel dolore della sconfitta mette un suo balsamo: il risveglio di una coscienza, la bellezza del cuore che fa di lui un segreto, se pur accorato, vincitore. Nulla di programmatico in queste storie della vita contemplate e narrate da Emilio De Marchi, che fu pure un temperato moralista, un educatore: ma solo quella poesia della partecipazione umana che non scende dall'alto, ma si comunica da una eguale altezza, in una misura fraterna.

« Col coeur che sentiva un profumo squisito de vioeur ». Con il cuore che sentiva un odorino quasi di viole: diceva egli nella cara prosa cadenzata milanese di *Milano Milanon*.

FRANCO ANTONICELLI



Emilio De Marchi nel 1881

## Commedia sul ponte

OPERA RADIOFONICA IN UN ATTO DI KLICPERA - MUSICA DI MARTINU - GIOVEDÌ ORE 22,30, TERZO PROGRAMMA

**C**ommedia sul ponte è un lavoro segnalato al « Premio Italia » dello scorso anno e come tale già trasmesso dalle nostre stazioni. L'azione si svolge fra le due estremità di un ponte, che separa e congiunge due parti nemiche, in qualsiasi tempo di guerra di un qualsiasi paese. I soliti ostacoli dei lasciapassare fanno incontrare qui un fidanzato e una fidanzata, un marito e una moglie, che si scoprono reciprocamente infedeli, mentre un curioso maestro di scuola ossessionato da un indovinello condiscipolante la situazione. Il dialogo si ingrana ben soppesato ed equilibrato, e quindi chiama in causa la musica o ad incorporarsi o a sottolineare. La musica perciò non invade il campo della commedia, ma la conduce opportunamente attraverso le sue tappe al suo fine: che è quello di divertire e di farsi capire.

Semplicità che non è facilità. E la multiforme attività di Bohuslav Martinu ne è garante a priori, essendo passata felicemente da forme di cosiddetta musica d'uso alle forme più impegnate e sostanziose del sinfonismo. Qui, diremmo, è un Martinu particolarmente felice: nel sapore dei temi e dei timbri ora evidenti, ed ora sapientemente ritratti a fare alone; ed anche brillantemente portati, da un certo atteggiamento di satira militaresca, ad echeggiare per la « Marcia di Raccoczy » altri spunti di folklore ceco o ungherese. Ma pure non manca la intelligente condiscendenza al fascino rossiniano nel confluire musicale dei concerti. Altra allusione al tipo dell'opera giocosa o buffa — a parte considerato il criterio moderno che doveva suggerire una diversa distribuzione di parti in rapporto alla maggiore e minore musicabilità delle parole — è data appunto dal fatto che alcuni personaggi, i principali, cantano, mentre altri rimangono al parlato, ritmandosi più o meno sulla musica.

E questo problema è stato anche brillantemente risolto nella versione italiana di Sergio Magnani, che ha conservato dell'originale il sapore e la funzionalità reciproca fra testo e musica.

Nella prefazione alla sua opera, Martinu parlava di un suo proposito di rinnovare, completare nella creazione teatrale quelle parti che nello sviluppo storico del teatro sono passate inosservate o non hanno avuto particolare influsso sugli sviluppi ulteriori, e di conservare quelle parti che a poco a poco tendono a cadere in dimenticanza. E infatti il risultato dinamico dell'opera può attestare qualcosa di positivo e di valido, pur senza eccessive pretese, nella ricerca odierna d'un attuale spettacolo musicale.

Vaclav Klicpera (1792-1859) è uno dei fondatori del dramma ceco.

A. M. B.



del Concorso « Busoni », durante le prove eliminatorie nel Salone dei Concerti del Conservatorio Musicale di Bolzano. A destra: Arturo Benedetti Michelangeli, Nikita Magaloff, Paolo Denza, Cesare Nordio, Jacques Fevrier, Friedrich Wührer, Gino Tagliapietra e Carlo Vidusso.

23-29 Set. 1951 - 39

# Commedia sul ponte

OPERA RADIOFONICA IN UN ATTO DI KLICPERA - MUSICA  
DI MARTINU - GIOVEDÌ ORE 22,30, TERZO PROGRAMMA

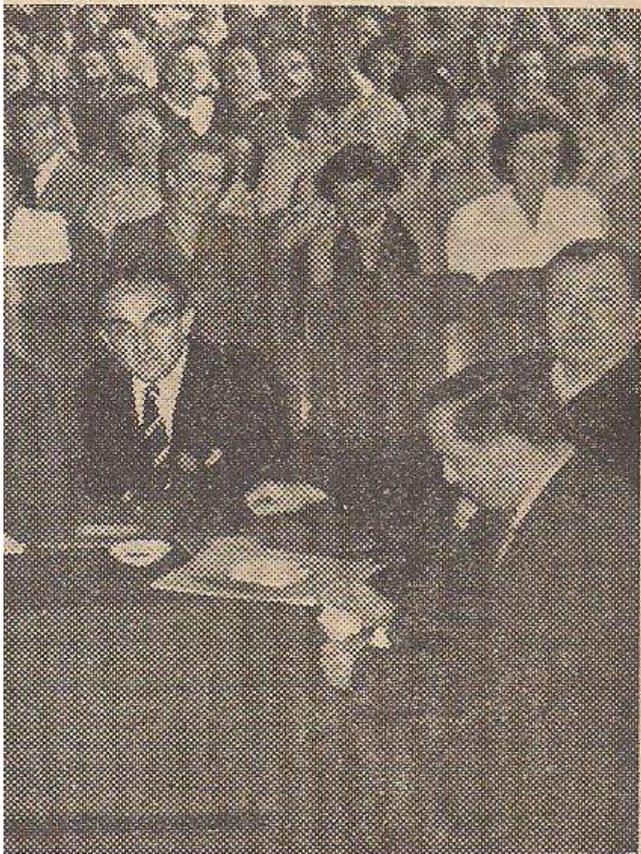
**C**ommedia sul ponte è un lavoro segnalato al «Premio Italia» dello scorso anno e come tale già trasmesso dalle nostre stazioni. L'azione si svolge fra le due estremità di un ponte, che separa e congiunge due parti nemiche, in qualsiasi tempo di guerra di un qualsiasi paese. I soliti ostacoli dei lasciapassare fanno incontrare qui un fidanzato e una fidanzata, un marito e una moglie, che si scoprono reciprocamente infedeli, mentre un curioso maestro di scuola ossessionato da un indovinello condisce saporitamente la situazione. Il dialogo si ingrana ben soppesato ed equilibrato, e quindi chiama in causa la musica o ad incorporarsi o a sottolineare. La musica perciò non invade il campo della commedia, ma la conduce opportunamente attraverso le sue tappe al suo fine: che è quello di divertire e di farsi capire.

Semplicità che non è facilità. E la multiforme attività di Bohuslav Martinu ne è garante a priori, essendo passata felicemente da forme di cosiddetta musica d'uso alle forme più impegnate e sostanziose del sinfonismo. Qui, diremmo, è un Martinu particolarmente felice; ~~testi nei~~ nei sapori dei temi e dei timbri ora evidenti, ed ora sapientemente ritratti a fare alone; ed anche brillantemente portati, da un certo atteggiamento di satira militaresca, ad echeggiare per la «Marcia di Racoczy» altri spunti di folclore ceco o ungherese. Ma pure non manca la intelligente condiscendenza al fascino rossiniano nel confluire musicale dei concertati. Altra allusione al tipo dell'opera giocosa o buffa — a parte considerato il criterio moderno che doveva suggerire una diversa distribuzione di parti in rapporto alla maggiore e minore musicabilità delle parole — è data appunto dal fatto che alcuni personaggi, i principali, cantano, mentre altri rimangono al parlato, ritmandosi più o meno sulla musica. E questo problema è stato anche brillantemente risolto nella versione italiana di Sergio Magnani, che ha conservato dell'originale il sapore e la funzionalità reciproca fra testo e musica.

Nella prefazione alla sua opera, Martinu parlava di un suo proposito di rinnovare, completare nella creazione teatrale quelle parti che nello sviluppo storico del teatro sono passate inosservate o non hanno avuto particolare influsso sugli sviluppi ulteriori, e di conservare quelle parti che a poco a poco tendono a cadere in dimenticanza. E infatti il risultato dinamico dell'opera può attestare qualcosa di positivo e di valido, pur senza eccessive pretese, nella ricerca odierna d'un attuale spettacolo musicale.

Vaclav Klicpera (1792-1859) è uno dei fondatori del dramma ceco.

A. M. B.



concerti del Conservatorio Musicale di Bolzano.  
Cesare Nordio, Jacques Fevrier, Friedrich  
so.