

religiosi con occhio che vorrebbe sembrare ironico, li mostra nella loro debolezza e nei loro pensieri più bassi, ma quasi sempre per innalzarli: l'ironia, per lui, è forma di simpatia. E come nell'abate Gaston di *A ogni uomo un soldo*, noi vediamo il sacerdote quale vorremmo che fosse, un santo, pieno di comprensione per il prossimo, pronto a soffrire per il prossimo, in Don Arturo riconosciamo colui che, pur avendo un ideale da difendere, è uomo più che soldato di una milizia, timoroso per il corpo quanto per lo spirito.

In una città spagnola si conserva una reliquia, un dito di San Giovanni della Croce. Alla reliquia è legata una leggenda: fino a che il dito del santo rimane nella città, i nemici sono impotenti. Ma se la reliquia cadrà nelle mani dei nemici, essi riusciranno a passare. Coscìo della forte superstizione degli spagnoli il Vescovo, appena avuto sentore dei moti che stanno preparandosi, cerca di far pervenire in mani sicure la reliquia. Inutilmente. Alla vicenda complessa di Don Arturo rimasto sacerdote anche nell'infedeltà alla Chiesa della quale resta sempre membro — perchè talc egli si sente — si aggiunge la vicenda di Soledad, una giovane meretrice, innamorata del sacerdote, pronta al martirio pur di salvare e del prete e la reliquia.

Non è nuova in letteratura la figura della prostituta redenta per amore e dall'amore resa pura. Ma lo scrittore riesce convincente nel delineare questa delicata immagine femminile, la quale fa rinascere un lume di speranza nel cuore inaridito dell'uomo che di tutto sempre ha dubitato, anche di Soledad stessa. La cosa peggiore del mondo non era la guerra, « era il vuoto nel cuore degli uomini »; l'amore di Soledad era l'amore che Dio aveva donato in terra agli uomini: « Per lui essa aveva mentito e taciuto, per lui era stata torturata. Non aveva mai compreso Dio e nemmeno la sua comprensione di Dio. Eppure, pur non comprendendo, essa aveva compreso Dio meglio di lui, poichè era stata più fedele alla piccola lealtà del suo amore per lui, di quanto non lo fosse stato lui alla grande lealtà del suo amore per Dio ».

Nel martirio accettato e sofferto l'uomo può sperare di trovare la fede: Don Arturo ha saputo le morti gloriose degli altri sacerdoti, la tragedia della Spagna. Dai nuovi martiri potrebbe forse rinascere una nuova Spagna, quella che ha sognato, dove il sacerdote adempia alla sua missione nella piena consapevolezza, non con il distacco che di solito ha per gli atti troppo volte

ripetuti, e dove il povero sia compreso e aiutato. L'esperienza comunista, alla quale Don Arturo si era avvicinato in buona fede lo aveva deluso. Anche presso i miliziani le frasi erano vecchie prima di essere usate: dappertutto si agiva senza una fede intima, come attori di una tragedia che avessero imparato una parte e che, gonfi di retorica, la recitassero, da buoni latini, con grandi gesti.

La sposa bella non ha la forza persuasiva degli altri romanzi di Bruce Marshall, uno scrittore che ha fede nell'uomo; questa volta invece la fede gli è mancata e spesso gli è anche mancata quell'intima giocondità, che è la sua caratteristica. Da qui il senso di insoddisfazione che suscita la lettura del libro.

Allo scrittore rimane solo un poco di speranza. Con questa speranza nell'aiuto della preghiera si chiude il libro: la Spagna sarà salva nella fede e con lei il mondo cattolico.

E. PIATTI TREZZI

MUSICA

Crepuscolo del pianoforte

Con questo titolo Beniamino Dal Fabbro pubblica un suo notevole saggio presso l'editore Einaudi di Torino.

Il libro è sotto vari aspetti interessante, anche se tal volta possiamo dissentire dalle posizioni troppo recise, da certi perentori assunti, da talune insistenze polemiche, le quali, in fine del libro, si tramutano in una stroncatura, che a me pare ingenerosa, del pianista Arturo Benedetti-Michelangeli.

Per quanto in molti punti sommaria o succintamente aforistica, la trattazione di alcune figure di rilievo della letteratura pianistica — pur rispettando le necessarie proporzioni — si fa particolarmente impegnativa, a tal segno che l'analisi dell'opera pianistica dello Chopin, del Liszt e del Debussy assume sviluppi saggistici.

Il saggio di Beniamino Dal Fabbro traccia la biografia del pianoforte, risalendo dal liuto e dal clavicembalo per giungere via via fino ai modernissimi mezzi di trasmissione sonora, non senza assumere di volta in volta il pianoforte come simbolo e riflesso dei costumi sociali e della cultura nei vari momenti della storia. E in questo senso il libro può essere guardato come una monografia esemplare, anche per l'impegno stilistico di molte sue pagine.

Originali sono le posizioni che il Dal Fabbro

assume di fronte alla letteratura pianistica. Per esempio, mi pare degna di rilievo la nota sull'indifferenza della musica strumentale di Bach, nel senso che essa è concepita come pura musica, la quale bene si adatta a qualsiasi strumento. Così pure è ben rilevato che la musica di Mozart « aspira sempre a un purissimo disegno, a una vibrazione senza timbro; gli strumenti debbono quasi annullarsi in omaggio a una mente creativa, che se ne serve soltanto per trasmettere al mondo fisico il suo metafisico messaggio ». Per questo appunto tale musica bene si adatta « al suono astratto e impersonale del clavicembalo ».

Anche è vero il carattere di monologo della musica moderna, (per l'indipendenza in cui si rinserrà gelosamente ogni musico), e non di dialogo, come si riscontra nella musica del passato e — per passare nel campo dell'arte — nelle botteghe, in cui si formavano i pittori e le scuole.

E' anche ben rilevato che il pianoforte di Beethoven propone i timbri allusivi dell'orchestra; ma di un'orchestra irreal e immaginaria, che non consente la trascrizione orchestrale della Sonate pianistiche beethoveniane. Al contrario, invece, qualche pagina pianistica moderna acquista una nuova vita nella metamorfosi strumentale.

Non così si può dire della scrittura assolutamente pianistica dello Chopin, che in certo qual modo ha « scoperto » il pianoforte. Circa il pianismo del Liszt mi sembra che andava posto in rilievo quanto c'è di estenuato e di artificiato in certo suo trascendentalismo sonoro e quanto si trova di pretertorio e perfino di claustrale in certo suo epico virtuosismo. Come non doveva sfuggire all'acuto osservatore l'effetto di cartolina illustrata di certo suo descrittivismo lustro e verniciato. Nelle sue evocazioni di paesaggi della natura il Liszt troppe volte ricerca il colore pittorresco, folcloristico, e il suono onomatopeico, più che il romantico sentimento della natura.

Dal sentimentalismo pianistico e cantabile del Mendelssohn (*Romanze senza parole*) a traverso la mediazione romantica dello Schumann, si passa quindi al Brahms, di cui si afferma assai bene che « tutta la sua opera è sotto il segno di passioni inquiete e incomplete, di desideri che mirano oltre il proprio slancio, d'ambizioni che non trovano mai modo di appagarsi in se stesse », da cui deriva « quel senso di mancata liberazione che lascia la sua musica ».

Il Grieg, assecondando il gusto del « pezzo caratteristico », che trae la sua origine dalle romantiche figurazioni dello Schumann, diffonde

raccolte di vignette pianistiche, di conclusi paesaggi, adagiati in nitidi schemi e ventilati da un modesto intimismo lirico (*Pezzi lirici*).

Dal Clementi al Debussy il pianoforte compie la sua parabola. Acuta è l'osservazione che la « bravura strumentale » di Debussy « soprattutto, e prima, è bravura musicale, ossia gusto dell'orecchio più che delle dita ». Infatti il pianismo di Debussy è calligrafico e denota il gusto del segno preciso, della cifra rara e armoniosa, del disegno ordinato e simmetrico.

Fine pure l'osservazione che mentre « Bach concepiva in astratto una musica senza materia, senza strumenti, senza timbri particolari, e poi si accontentava di darle una consistenza sonora fisica, traducendola o trascrivendola per l'uno o l'altro degli strumenti a sua disposizione », invece « Debussy concepiva una musica ormai gravida di timbri... e poi si adoperava, nel passaggio al mondo dei suoni udibili, di abolire lo strumento, di superare i suoi mezzi e i suoi timbri, sino a liberarne una musica che dietro di sé ha un pianoforte irreal e una scorporata orchestra, e vive unicamente dei suoi concetti ».

Per quanto il Dal Fabbro avesse parlato di un'orchestra immaginaria anche a proposito della musica pianistica di Beethoven, e sebbene più avanti asserisca il carattere assolutamente pianistico della musica debussyana, il rilievo non manca di certa suggestione. Ma io direi che la musica di Debussy vive sì di concetti; ma di concetti calati nel colore e nel timbro. Non va tuttavia dimenticato che la novità del linguaggio e la sintesi pianistica del Debussy derivano non solo dalla originalità delle forme, ma anche delle invenzioni e dalla loro perfetta adesione allo strumento, sia pure trasvalutato.

La musica debussyana è infatti cresciuta nella temperie di raffinate esperienze spirituali, tanto è vero che anche la musica « infantile » del Debussy, in confronto di quella dello Schumann, è non poco intinta di certo raffinato intellettualismo.

Per quanto possiamo acconsentire che la letteratura per pianoforte, dopo i *Preludi* del Debussy non ha dato altra opera che regga il confronto e proponga una nuova parola, tuttavia non dobbiamo per questo parlare di un crepuscolo del pianoforte. Dal travaglio della musica moderna sorge, anzi sono già in atto, un nuovo stile e un nuovo vocabolario, i quali stanno originando una nuova letteratura, che non mancherà a suo tempo di compendiarsi in un'opera e in una sintesi definitiva, che rispecchi e significhi l'anima moderna.

SALVINO CHEREGHIN