

Titolo || Anatomia del nostro tempo
Autore || Massimo Mila
Pubblicato || «L'Espresso», 23 aprile 1961.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 1 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

Anatomia del nostro tempo

di Massimo Mila

Considerata fra noi come una punta avanzata dell'estremismo d'avanguardia, con i relativi attributi di cerebralismo, astrattismo tecnicistico e via dicendo, la musica di Nono si distingue anch'essa, nel panorama generale dell'arte contemporanea, per quelle doti di plasticità vocale e d'urgenza figurativa che caratterizzano i prodotti della scuola italiana in seno all'apparente cosmopolitismo del linguaggio musicale più aggiornato. Non meno che nel caso di Dallapiccola, è latente in questa musica così "costruita" una vocazione drammatica che talvolta a noi può sfuggire, sopraffatta dalla ricchezza di nuovi riferimenti lessicali e sintattici, mentre ad ascoltatori stranieri appare per lo più evidente, come la traccia d'una tradizione inestinguibile. Certo è che se *Intolleranza 1960* è stata condotta a termine in un tempo considerevolmente breve, il progetto di un'opera, e di un'opera di questo tipo, su questo soggetto di protesta contro le varie forme d'oppressione che angariano l'umanità, esisteva da tempo nella coscienza del compositore. E parallelamente al forte impegno politico e sociale esisteva una convinzione non meno salda circa il tipo di teatro non convenzionale, che tale messaggio avrebbe dovuto concretare. Un teatro totale, nel senso che la collaborazione scenico visiva si pone sullo stesso piano di importanza del testo verbale e musicale: la messa in scena non è soltanto uno strumento per realizzare il dramma consegnato al testo e allo spartito, ma ne è essa stessa sostanza concreta. L'attuazione di questo dramma totale avviene in chiave simbolistica, secondo i dati d'una polemica che da anni Nono e i suoi amici, primo fra tutti il fraterno collaboratore pittorico Emilio Vedova, vengono conducendo nella cultura di sinistra, contro l'identificazione obbligatoria di realismo in arte e di progressismo politico, e all'opposto, d'avanguardia e di reazionalismo borghese. Essi sembrano persuasi, al contrario, che realismo in arte sia necessariamente sinonimo di tradizionalismo conservatore, e su questo ci sarebbe molto da discutere. Ad ogni modo, rifiutata in partenza la soluzione realistica, Nono e i suoi collaboratori si sono attenuti risolutamente a quella simbolistica: la partitura è dedicata alla memoria di Arnold Schönberg, con particolare riferimento a *Die glückliche Hand*, il singolare dramma con musica dove i personaggi umani sono quasi simboli impersonali, e veri protagonisti devono essere invece i colori che di volta in volta investono la scena a seconda del variare delle situazioni interiori ed esteriori. Anche qui, nell'azione scenica di *Intolleranza 1960*, tratta da un'idea di Angelo Maria Ripellino, i personaggi sono simboli che rifiutano d'assumere generalità; ossia individuazione: il protagonista è «un emigrante», intorno al quale s'aggirano «la sua compagna», «una donna», «un ribelle», «un torturato», «4 gendarmi». Questi personaggi sono fin da principio tutti interi nella qualifica con cui vengono designati: ogni divenire e crescere del personaggio su se stesso è escluso in partenza. Qualunque cosa che rassomigli anche solo lontanamente alla psicologia, anch'essa in sostanza ingrediente tipicamente realistico, è estranea al simbolismo di questa concezione teatrale. I personaggi non stabiliscono autentici rapporti umani tra di loro. L'emigrante protagonista, anche se allontanandosi dalle miniere per ritornare alla sua terra abbandona una donna che era divenuta sua possessiva compagna, e ad un'altra si accompagna che incarna le sue aspirazioni di fiducia nell'avvenire e di fraternità umana, anche se con un ribelle tenta la fuga dal campo di concentramento, dal punto di vista drammatico è una monade chiusa in se stessa, intera e incomunicabile, che passa successivamente attraverso diverse situazioni-limite dell'alienazione nel mondo moderno: l'atroce lavoro della miniera, lo sciopero e la manifestazione di protesta, la tortura poliziesca, il campo di concentramento, l'incubo disumano della burocrazia e della stolidità giornalistica (manifestata all'inizio del secondo atto in una specie di grottesco coreografico su montaggio elettronico di voci umane, realizzato dal compositore nello Studio di Fonologia di Milano della Radiotelevisione Italiana), la bomba atomica e il flagello di un'alluvione. Per chi crede nel teatro come fatto eminentemente umano, dove tutti i problemi più universali possono benissimo trovare espressione, purché si puntualizzino nella concretezza di circostanze individuali e si manifestino quali conflitti nella coscienza dei singoli personaggi, hic et nunc realizzati, il simbolismo astratto dell'azione è probabilmente la ragione per cui *Intolleranza 1960*, sebbene si serva d'una musica che stilisticamente sta sullo stesso piano e sullo stesso livello del Canto sospeso, solo parzialmente riesce a ritrovarne la pungente potenza emotiva. Le parti corali, e specialmente il preludio, il coro dei minatori, quello dei prigionieri e quello potentissimo dell'alluvione, ritrovano quella sorprendente rinnovazione dell'antica tradizione polifonica che è una delle forze della nostra musica contemporanea. E tra le parti solistiche spicca specialmente l'alto e prolungato canto della «compagna», nel secondo atto, dove si concretano, almeno in forma di speranza, i valori positivi, di fiducia nella fraternità umana, presenti in quest'opera di protesta. La partitura strumentale è spesso violenta, aspra, aggressiva, con particolare efficacia nella scena della manifestazione di protesta e della sanguinosa repressione di essa. Nel suo insieme l'opera si presenta come una successione di cantate, o di pezzi strumentali, tenute insieme da passi in cui l'impegno musicale diminuisce, e soprattutto si puntualizza in attimi di espressionismo sonoro senza continuità di sviluppo formale, per lasciare libero il passo all'evidenza della realizzazione scenica. Esaltati e ingigantiti dalle proiezioni della lanterna magica dello specialista cecoslovacco Josef Svoboda, i tormentosi simboli figurativi della pittura di Emilio Vedova, quei grovigli atroci di spine, di sbarre, di ferraglie contorte, di forme sfigurate da una furia distruttiva, occupano tutta la scena, colano i loro colori sanguigni sugli elementi del palcoscenico, sulle masse delle comparse, sui personaggi, ed evocano immagini indistinte di sofferenza, d'angoscia, di disastri e d'oppressione. Quante volte è accaduto, di fronte a un quadro di Vedova, o dopo una della composizioni orchestrali di Nono, per esempio il *Diario polacco*, quante volte è accaduto di pensare: «In fondo, questo caos di immagini (o di suoni) è l'aspetto del mondo in cui viviamo». Per lo più cose simili si pensano, ma non si osa dirle a un pittore che viene qualificato "astratto", o a musicisti che professano il più luciferesco disprezzo per qualsiasi riferimento descrittivo della musica. In realtà, se gliele

Titolo || Anatomia del nostro tempo
Autore || Massimo Mila
Pubblicato || «L'Espresso», 23 aprile 1961.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

dicevate, queste cose, li vedevate illuminarsi di gioia, e la vostra impressione vi veniva confermata con calore e precisione di riferimenti. Ora, dopo Intolleranza 1960, la cosa è fin troppo chiara: la violenza espressionistica del messaggio di protesta è la più palese che si possa desiderare. E talvolta può accadere di dover rimpiangere il reticente ermetismo dell'arte astratta, dove il significato dei simboli bisognava penetrarlo da sé, e ancora non era conclamato in tutte lettere, a caratteri cubitali, per mezzo di scritte proiettate sul sipario metallico della Fenice. Un'opera simile costituisce, dal punto di vista della realizzazione, un fatto senza precedenti, ed è pervenuta ad una impressionante efficacia grazie al valore di tutti gli elementi che hanno concorso all'esecuzione, e alla loro eccezionale dedizione. La direzione di Bruno Maderna e la regia di Václav Kaslík hanno coordinato sapientemente tutti i disparati ingredienti, che andavano dai cantanti solisti alle voci recitanti, dall'orchestra bravissima della BBC di Londra alla banda registrata dal non meno bravo coro polifonico di Milano, sotto la direzione di Giulio Bertola. Altoparlanti collocati in ogni parte della sala, macchine di proiezione che puntavano da vari angoli i loro fuochi, tutto ciò poneva una serie di problemi inediti che sono stati felicemente risolti. E in mezzo a tanto trionfo di mezzi meccanici va dato il giusto merito ai cantanti che si sono prodigati con eccezionale impegno [...]. La rappresentazione si è svolta in un clima di battaglia, forse più politica che artistica, è stata disturbata spesso da manifestazioni di intolleranza che hanno ancor più fatto risaltare la fermezza della direzione di Bruno Maderna e la sicurezza dei cantanti, e si è conclusa con uno schiacciante successo.