

ha una sua ragione umana; la lontananza dell'uomo, il dubbio (ma... s'ei... più non vivesse?) e il ricordo della crudele decisione di sacrificare la figlia Ifigenia a Diana giocano a favore di questa analisi dei sentimenti condotta da Alfieri con una spietata e moderna consequenzialità.

La modernità dell'*Agamennone* è proprio in questa misura umana che ha saputo dare ai personaggi, in questa demistificazione che accende di verosimiglianza gli antichi fatti, le leggendarie imprese di eroi lontani ricondotti in vita nell'età della ragione.

Mettere in scena *Agamennone* è cosa ardua proprio per i molti pregi della tragedia. Al rigore del verso di Alfieri, della essenzialità dell'endecasillabo in una azione scarna di gesti, stretta com'è attorno ai personaggi, deve far riscontro una sobrietà stilistica, una scena semplice che polemicamente contrasti con tutta la cartapesta del teatro secentesco. Renzo Giovampietro che ha curato anche la regia e Gianni Polidori che ha disegnato una scena esemplare, hanno impostato l'opera con rigore e semplicità. Più come regista che attore — il suo Egisto non ha avuto la forza sottile, il carattere nuovo, contraddittorio, crudele — Giovampietro ha mostrato di aver assimilato la lezione di Alfieri, muovendo con geometrica esattezza al cuore stesso del rinnovamento che il teatro del 700 operava nella scena italiana.

Dopo la caduta

Dopo la caduta di Arthur Miller ha la dimensione di una biografia critica di estremo interesse proprio perché si svolge nell'ultimo trentennio della storia americana negli anni brucianti durante i quali quella società si è andata definendo dal « New Deal » roosveltiano alla « Nuova frontiera » di John F. Kennedy. È una biografia particolarissima, spesso amara, che riguarda da vicino tutta una generazione precocemente maturata che ha vissuto sulla propria pelle il dramma dell'intolleranza, la speranza del socialismo, la grande delusione di scoprirsi — dopo il filtro delle positive esperienze — ancora una volta isolata e incapace di comprendere e amare.

In questo spaccato moderno l'analisi di Miller può anche (ma non necessariamente) essere autobiografica, può intendersi come espressione di un particolare stato d'animo di delusione e di incertezza, che richiude una speranza, imperiosamente aperta dal passaggio di Kennedy. « Nonostante il mio amore, li ho abbandonati tutti e traditi e consegnati senza batter ciglio alla rovina e alla morte! Per poter vivere io! » Quentin — il protagonista del dramma — così conclude la sua disperazione, seguendo dappresso un lungo itinerario della memoria, un esame di coscienza in cui genitori, amici, parenti, estranei, tutti si affacciano in una mobile visione del mondo a tessere un ritratto difficile. Esame di coscienza messo in moto dal meccanismo della memoria e della commozione, durante una visita in un ex campo di concentramento tedesco: « geografia informe, plastica, come un magma lavico, nella quale, come nella lava si aprono avvallamenti e anfratti. La mente non ha colore, ma le sue memorie brillano vivaci sullo sfondo grigio del suo panorama ».

Personaggio pieno di dubbi, di incertezze, di incapacità, ambiguo se si vuole, anche nella sua confessione, Quentin ha una dimensione concreta se lo si rapporta alla società americana e al suo bisogno di rompere la tendenza all'isolamento, di confermare le nuove posizioni raggiunte.

Il lungo vento di follia del maccartismo è la parte del dramma che più convince: amici che non si parlano più; che si denunciano per salvarsi dall'accusa di progressismo. La disperazione di una solitudine che si rinserra perché il sospetto, la paura sembrano riprendere il sopravvento è sempre intrecciata con ricordi privati, con gli affetti familiari che non hanno saputo dare tutto ciò che si richiedeva, con gli intimi dissidi con la moglie che si rifiuta di accettare ciò che un certo egoismo tradizionale le impedisce ormai di comprendere.

Dopo la caduta è tutto in questo doppio raffronto tra la vita privata e la vita degli altri. E i ricordi di una infanzia infelice, di una madre autoritaria, della crisi economica, dei suicidi a catena, sono come scatole cinesi, una dentro l'altra, a costruire

una vita che è testimonianza cruda, cinica, dolorosa di una età difficile. Miller con *Dopo la caduta* vuol darci una precisa testimonianza del suo tempo e con essa l'espressione di un sentimento di colpa universale, del quale siamo tutti partecipi. «È lecito, è giusto non sentirsi in colpa per l'azione di un altro?» Eppure qualcosa di questa vasta sincerità non convince; c'è nella confessione come il bisogno di voler dare una giustificazione e una risposta, quasi una volontà di assolvere nello stesso momento in cui si condanna. Le ragioni addotte a spiegare un comportamento; la situazione difficile dentro la quale si è maturati, lascia il sospetto della ricerca di un alibi. È il limite della commedia ed il vero aspetto ambiguo del dramma, più sottile di quello che si è voluto esprimere nello stesso personaggio principale. I rapporti con Maggie non sono mai completamente sinceri. Maggie è vita, incostanza, capriccio; ma è soprattutto un essere umano che nell'incontro con gli altri dà tutto, concede compiutamente se stessa, senza riserve, senza incertezze. Quentin è offeso da questa partecipazione totale; ne è umiliato ed umilia; esaspera i contorni difficili, contribuisce alla distruzione anche fisica della donna, perché sostanzialmente la respinge. Ma il richiamo al peccato universale — dopo la Caduta — non può servire ad affermare la tesi di un fatalismo inesistente, che soffoca il nostro libero arbitrio e pone la soluzione che lava o condanna tutti, fuori dalla storia.

Così nella conclusione *Dopo la caduta* rischia di ripiegare verso una sospensione di giudizio proprio quando la materia cerca di universalizzarsi verso l'auspicio di una speranza: «mi sembra soltanto che sia possibile ... forse ... non avere paura...».

La commedia, in ogni caso resta espressione dell'esperienza di un intellettuale testimone del proprio tempo, maturato attraverso un periodo particolare. Aperta alla confidenza l'opera di Miller rompe la struttura tradizionale, si ricomponne brano per brano nel lungo viaggio della memoria, richiamando alla mente avvenimenti memorabili e avvenimenti usuali, in un'alternanza di attese deluse, di speranze, di scatti improvvisi. Troppo giustificata per accettarsi come confessione autentica, è in ogni caso testimonianza di un rigore intellettuale che anche attraverso l'autocritica, cerca di richiamarsi ad una solidarietà, che anche nella solitudine sente il bisogno degli altri.

Questo lento itinerario nella memoria ha suggerito al regista Zeffirelli una scena mobile, dove alla *informe geografia plastica* è stata sostituita una razionale suddivisione degli spazi. Luci e penombre aderenti alle piattaforme stilizzate che una invisibile macchina solleva e affonda creano una tensione particolare e una atmosfera onirica. Dentro la quale la recitazione di Giorgio Albertazzi, così ricca di colore e di amore, sembra prolungare la testimonianza di uomo consapevole, che già notammo nel suo ultimo Amleto.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Speranze nella musica nuova

Sono 40 anni oramai che siamo in cima a questo osservatorio per sentire quel che accade nel mondo della musica. Tutta una vita se a questi 40 aggiungiamo gli anni impiegati per metterci al passo degli altri e cioè gli studi, le letture, le ricerche nelle sale delle biblioteche, la corsa verso la luce delle esecuzioni vive, sempre con l'intento di

avvertire il movimento della musica: perché la musica, in fondo, altro non è che movimento. Cogliere nella interpretazione l'adeguamento della opera del passato alla sensibilità di oggi, nell'opera di oggi il riflesso della vita che procedendo si trasforma; abbiamo camminato con essa e forse per questo ci sentiamo come 50 anni or sono sempre pronti a raccogliere le voci di anno in anno diverse, variazioni di temi antichi o recenti,

a volte balenanti di luce nuova, spesso inquadrate pesantemente nelle espressioni uniformi della moda, della convenienza, dell'opportunità; eppure la speranza non ci è venuta mai meno come quando, giovinetti, nel linguaggio di Wagner avvertivamo, inconsciamente, la fonte di nuovi linguaggi, e nelle opere amate dei classici e dei romantici non già un richiamo al conservatorismo ma un impulso alla rivoluzione. Speranza di che cosa? Che appaiono le opere capaci di esistere, di resistere, di restare. Non è speranza da poco codesta ed è facile immaginare le delusioni accumulate in tanti anni: tuttavia ci è stato di conforto constatare che spesso musiche, a prima vista negative, contenevano gli elementi per la continuazione di un discorso, ovvero tamponavano definitivamente un discorso malamente iniziato; in ambo i casi quelle musiche avevano esercitata una funzione: utilissimo perciò il loro ascolto. In altri termini in cima al nostro osservatorio non eravamo in agguato come i cacciatori pronti a sparare contro gli uccelli di passo, ché anzi di essi facilitavamo il viaggio confortandoli con la nostra attenzione e le nostre osservazioni: quanti, sparando loro contro e credendo di averli uccisi, non se li sono visti ricomparire davanti più vivi che mai? Ed è logico perché i fucili di quei cacciatori non hanno che cartucce a salve: fanno chiasso solo nel momento dello scoppio e tutti dimenticano presto l'innocua fumata e il sordo brontolio.

Ebbene, a conclusione dei molti festivals che si sono svolti qua e là nel mondo, e che abbiamo ascoltati direttamente o attraverso le registrazioni opportunamente conservate, ci piace dire, in contrasto con le voci lacrimevoli di numerose Cassandre, che qualche cosa sta accadendo: segni appena percettibili per quanto si riferisce al costume, dimostrazioni evidenti, per quanto riguarda alcune opere che sono arrivate finalmente al di là del conformismo tipico dei nostri tempi.

Fermiamoci per prima cosa al costume che ha grande importanza: se è vero, infatti, che l'abito non fa il monaco è altrettanto vero che la scrittura non fa il musicista; e qui per scrittura intendiamo i modi usati da molti compositori per esporre i

propri componimenti sonori, modi strettamente personali che costringono gli esecutori ad appropriarsi rapidamente di tecniche imprevedute, ammesso sempre che arrivino a comprendere quanto gli autori si attendono da quei segni. È diventato, questo, un problema molto serio ed altrettanto grave: serio per la resistenza degli interpreti ad affrontare esperienze difficili che si esauriscono, per giunta, quasi sempre dopo la prima o unica esecuzione di un pezzo, grave per le enormi spese conseguenza del lungo tempo richiesto per la comprensione delle nuove calligrafie. Possiamo affermare, per esperienze numerose, che alcuni brani della durata di pochi minuti hanno richiesto e richiedono impegni finanziari pesantissimi che i bilanci miseri dei concerti sopportano con grande difficoltà; ed è logico perciò che le trovate spettacolari di alcuni compositori vengano vagliate alla luce delle esigenze finanziarie: tanto più che ogni compositore tende a farsi una propria tecnica sicché la casistica minaccia di prendere il posto delle regole generali; e se continuassimo di questo passo arriveremmo facilmente alla inutilità dell'insegnamento. Non staremo ad esporre le nuove teorie grafiche: queste sono giustificate dagli autori come il mezzo indispensabile per la realizzazione degli effetti desiderati: non tutto risulta chiaro? Ciascun esecutore può interpretare i segni a modo suo? Tanto meglio, è questo che vogliamo, rispondono alcuni autori; che l'interprete diventi il nostro coautore casuale, che la nostra opera appaia diversa in ogni esecuzione, che rifletta le varietà di carattere dei nostri collaboratori ed anche le diversità di umore nello stesso carattere

Alcune grafie hanno sapore arcaico: si rifanno alle *intavolature* o ai *neumi* rivelando negli autori civetterie culturali, faticose da tradurre nella realtà dei suoni; altre ancora nascono da quel gruppo di studiosi che trasferisce la musica nel campo astratto del calcolo sublime portandoci nel mistero delle misurazioni sonore, delle combinazioni che prolungano le musiche all'infinito o, almeno, lungo il corso di migliaia di anni. Di fronte a tanta fantasia e a tanto desiderio di personalizzazione grafica sta la realtà delle orchestre

(che già in alcuni paesi si rifiutano di studiare i nuovi alfabeti), della durata delle prove e conseguentemente, come abbiamo già detto, dell'alto costo delle esecuzioni. Un costo pauroso che mette gli organizzatori di fronte a responsabilità sempre più gravi perché non è facile far comprendere ai consigli di amministrazione, ai comitati, ecc. la necessità che tutte le espressioni della musica contemporanea vengano divulgate: anche quelle la cui lettura non fa prevedere quali impegni di tempo e di danaro richiederanno.

Da alcuni sondaggi, discorsi, riflessioni colti qua e là a noi sembra che per i musicisti più dotati il problema grafico stia risolvendosi nel vecchio pentagramma: è vero, i quarti di tono, e le frazioni più ridotte di esso non hanno posto nelle righe e negli spazi: ma ecco che a questo punto può intervenire la macchina. Non più i *vibratori* incontrollabili che davano a qualsiasi tecnico l'illusione di essere passato senza esame alla licenza di composizione, ma le alterazioni apportate dallo stesso autore alle musiche da lui create. Sono queste alterazioni che sanno ammorbidire lo scatto dei semitoni, portarci nel mondo dell'ultracromatismo, creare le atmosfere che tanti cercano casualmente percorrendo a tentoni strade faticose e buie.

Siamo ora alle opere che più hanno impressionato perché capaci di suscitare la sensazione di qualche cosa di nuovo che sta muovendosi nella coscienza dei musicisti.

Parlavamo poc'anzi delle macchine che si pensava fossero un mezzo indispensabile per produrre determinate atmosfere: ebbene alcuni musicisti stanno realizzando con i soli mezzi musicali, strumenti e voci, notazioni pentagrammatiche, ritmi definiti, composizioni dove il discorso è chiaro ed il risultato sorprendente. Diremo del compositore Ligety (un ungherese che vive in Germania) e del compositore polacco Gorecki, che sono riusciti a darci composizioni che pur essendo nuovissime e fresche nei risultati appaiono evidenti alla semplice lettura. Se la composizione di Gorecki è in certo senso astratta, quella di Ligety, affidata ad un gruppo di strumenti ed a tre voci cantanti, recitanti, tossenti, ridenti, ecc., è risultata uno scherzo divertente, di piacevole ascolto che

ha dato la misura di quanto cammino si possa percorrere attraverso l'utilizzazione di tutte le possibilità vocali e dello sfruttamento integrale delle tecniche degli strumenti.

Nel campo della musica spettacolistica le due opere più importanti sono state « Hiperion » di Bruno Maderna e « Fabbrica illuminata » di Luigi Nono. La prima che impiega registrazioni elettroniche, orchestra, il flauto solista, una voce di soprano e, sul palcoscenico, una macchina fantasiaca ed un gruppo di mimi, espone ancora una volta il conflitto tra la libertà e l'oppressione, tra l'uomo che ama esprimersi liberamente e gli ostacoli che lo arrestano con impedimenti inesorabili. Tema non nuovo, certamente, ma che qui è svolto con mezzi diversi dai soliti, con un impianto di rapporti sonori e scenici inattesi, e che è risolto ottimisticamente nel canto del soprano; canto elevato e commosso, articolato negli intervalli usuali del linguaggio seriale, di una musicalità preziosa; le parole di Hölderlin sulle quali il canto è articolato hanno incontrato una musica che loro si addice perfettamente anche se esse sono apparse, come tutti sanno, circa centotrent'anni or sono.

L'opera di Luigi Nono che riproduce l'atmosfera sonora e con essa l'angoscia stagnante nelle acciaierie tra i rumori assordanti e le luci accecanti, è in parte costituita dalla registrazione realistica dei suoni della officina e dalla interpolazione tra essi delle voci del coro e di brani solistici affidati questi ultimi ad un mezzo soprano. In questa parte è un accenno nuovo, un modo inatteso di proporre il linguaggio vocale che, realizzato nella sua esattezza, l'autore ha poi frantumato e alterato attraverso le macchine di registrazione in funzione delle atmosfere che intendeva creare. Qui abbiamo visto realizzato l'allargamento delle possibilità foniche del coro e della voce, il loro insinuarsi nelle frazioni del tono fino a scendere nella omofonia del parlato. Né questo basta che magica è risultata la sovrapposizione della voce viva su quella registrata: la stessa artista sulla colonna già incisa dalla sua voce articola, durante l'esecuzione, la sua voce viva. È un'architettura di risonanze di