

il disegno di Tito, rischia di essere lo specchio di qualcosa che è stato; occorre liberarsene, oltrepassare il successo, andare più avanti. Così per Planchon, Tito acquisisce il ruolo preminente, amore e gesto, diventano un bisogno di *essere*, un modo di imporsi. La disperazione e il pianto di Tito (« Sei imperatore e piangi, mio signore! ») sono elemento del personaggio, la sua stessa espressione.

Così la tragedia d'amore diviene la tragedia del potere; Tito diventa re; sa che il senato non permette la presenza di Berenice in Roma. Dovrà scegliere; ma sceglierà perché, in definitiva, così egli ha deciso, perché *vuole* affermare la sua autonomia.

Antioco, fedele ad entrambi, dovrà comunicare nei giorni di gioia la triste notizia all'amata Berenice. Ogni cosa si svolge rapidamente, la disperazione come l'intrigo. Per Tito non è solo una scelta tra amore e dovere; è, forse, un modo spietato di andare avanti, di procedere con freddezza determinazione ad un disegno di potenza; per Antioco potrebbe essere il momento della felicità ritrovata, il suo canto d'amore per la donna che solo la presenza di Tito confonde; per Berenice è la fine di anni e anni di sogni accarezzati e solo in parte attuati; è la morte di una conquista, la morte di un innamoramento che è, tutto insieme, gioia e potenza, calcolo e debolezza. Il senato che vuole il suo allontanamento, è la voce della città, il *niente* che turba e intimorisce Tito, desi-

deroso di recitare la parte del sacrificio e al tempo stesso di sottolineare la sua sete di solitudine nel potere.

Tragedia incruenta, dove la morte è possibile ma non attuata, dove il gesto e la recita sottono i sentimenti più sottili, dove la grandezza di una rinuncia è intessuta di altri significati indiretti. Tito recita la sua disperazione e questa recita scarica la stessa disperazione di Berenice, la restituisce alla vita e la convince all'esilio. Il silenzio che conclude con la partenza la disperata vicenda, chiude la congettura.

Planchon, nell'inscenare il testo, ha sottolineato il carattere ambiguo. Ha visto la tragedia più come esteriorizzazione di vari modi di sentire, che come canto d'amore. Così il Tito, si carica di significati precisi e la sua doppiezza traspare dai gesti. Samy Frei è esemplare nel rendere anche esteriormente i segni di una nervosa presenza, è sicuro nel portamento quanto fragile quando questa sua debolezza deve, per calcolo, rappresentarsi. Francine Berge è Berenice; la sua gioia è autentica, il senso di amore e di potere la fa splendente; poi, d'improvviso, l'annuncio recatole da Antioco, che dovrà abbandonare Roma, la distrugge e la getta in una disperazione profonda. Concluso in un arco serrato di tempo, lo spettacolo ha una sua corposa unità, anche formale, recitato com'è senza pause, tutto d'un fiato.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

“Gruppi” e “individui” nella musica italiana di oggi

È necessario rilevare una caratteristica comune a molti musicisti italiani contemporanei, specie nei giovanissimi; la rinuncia alla ricerca di un proprio linguaggio e la conseguente esistenza di raggruppamenti di compositori, vere e proprie *équipes* delle quali molti di essi fanno parte senza accor-

gersene; in questi gruppi è evidente da molti anni oramai la ricerca dei timbri; pochi strumenti che emettono suoni elaborati con cura, sovrapposti con cura al suono di altri strumenti, in un dilagare di sonorità più o meno piacevoli che generalmente non sono definite dal ritmo anche esso vago e saltuario. Le *équipes* in tanto possono essere considerate tali in quanto la produzione è apparentemente uniforme: qualche volta è possibile notare un

accenno al « discorso », cioè a dire al comporsi dei suoni in una forma qualsiasi, e allora abbiamo la sensazione che il compositore stia per liberarsi dalle espressioni comuni per qualificarsi in una propria caratteristica. Questi gruppi accolgono musicisti nei quali è evidente la conoscenza, diciamo così accademica, della musica, e altri che si ha l'impressione ben poco sappiano dell'armonia e della forma tradizionali; mentre per i primi il comporre è un atto di ribellione cosciente all'obbligo di un linguaggio, negli altri è la partenza avventurosa verso paesi sconosciuti che solo pochi riescono a raggiungere. In sostanza è possibile scoprire le differenze tra i professionisti e i dilettanti; tuttavia bisogna aggiungere che alcuni di questi ultimi sono capaci di acquisire una tecnica personale e grazie ad essa di comportarsi da professionisti. Diciamo subito che coteste constatazioni fanno pensare alla necessità di modificare l'insegnamento nelle scuole di musica e vedremo, altra volta, in qual modo.

Se il genere di musica che deriva da cotesti gruppi crea il tessuto sonoro del nostro tempo, qualche cosa che può paragonarsi al manierismo del '700, esistono anche in Italia musicisti dei quali è facile identificare la personalità e illustrare le caratteristiche.

Parlare della musica tipica di questi anni, porta anche a guardare le opere create oggi dai compositori delle generazioni giunte alla maturità, e considerare se esse sono contribuito alla evoluzione ovvero ripiegamento nella involuzione. I maggiori, quelli che avevano già definito e caratterizzato il loro linguaggio, sono arrivati a posizioni più avanzate: si sono liberati cioè delle derivazioni più o meno evidenti dai maggiori autori contemporanei che oggi consideriamo in certo senso classici, avvicinandosi con sensibilità nuova e intendimenti liberi alle fonti italiane della polifonia e della musica strumentale del Rinascimento. I compositori italiani nati nella seconda metà del secolo scorso furono i precursori di questi contatti con un « passato » sconosciuto o quasi in quanto avvertirono il bisogno di liberarsi finalmente dalla imposizione del « melodramma » che dominò in Italia fino a tutto l'800:

essi, e ricordiamo Respighi, Alfano, Malipiero, Casella ed altri, si dedicarono finalmente a composizioni strumentali e sinfoniche, le quali risentirono dapprima delle influenze allora dominanti: il romanticismo che si ricomponeva nelle forme classiche (Brahms) ovvero esplodeva nella esasperazione cromatica di wagneriana partenza, e l'« impressionismo » francese che già andava scrivendo le sue pagine migliori. Educati tutti alla pluralità delle forme allora in uso, seppero però difendersi dalla tentazione di continuare nella esposizione accademica di sinfonie, sonate, quartetti, generi che quando furono trattati apparvero indipendenti dalle leggi scolastiche e alimentati invece da orientamenti nuovi. I poemi sinfonici di Respighi, le varie opere di Casella e soprattutto i lavori di Malipiero nacquero indipendenti e freschi da una sensibilità nuova e da una cultura approfondita fino alle musiche lontane dall'« Ars Antiqua ». Ebbene i compositori della generazione che seguì, ci riferiamo a quelli che si affermarono con personalità evidente, capaci di creare musiche stilisticamente definite, quali ad esempio Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola, hanno perfezionato man mano nel corso degli anni le loro caratteristiche liberandosi, dell'influenza rispettivamente di Strawinski e di Schönberg nonché dei maggiori esponenti della scuola viennese.

Le composizioni più recenti di Petrassi mostrano una ulteriore cura nella ricerca dei timbri per raggiungere espressioni più liriche, in un'atmosfera rarefatta, dove gli elementi tematici si dissolvono in astrazioni preziose e il ritmo cede ai diritti della contemplazione liberandosi anch'esso dalla tirannia degli accenti. *Estri*, sua recentissima composizione, è tipica del nuovo orientamento di Goffredo Petrassi, il quale però non esita a creare anche opere corali come i canti sacri dove la polifonia è libera, dettata dal senso delle parole e non già da concetti contrappuntistici, e i bellissimi *Non-sens* nei quali è un ricordo del madrigale drammatico della fine del '500: noi siamo portati ad avvicinare questi lavori allo spirito di Orazio Vecchi e di Adriano Banchieri, per il gioco che la voce umana crea percorrendo tutta la gamma dei suoni, non esclusi quelli liberi da intonazione rigo-

rosa, e i riferimenti onomatopeici capaci di caratterizzare i versi degli animali e gli accenti del parlare umano. Dallapiccola, a sua volta, ha raggiunto dopo un cammino rettilineo e coerente la perfezione del suo linguaggio fondato sulla « serialità ». L'impiego della « serie » in Luigi Dallapiccola è inesorabilmente legata alla sua natura: le strutture delle sue composizioni sono rigorose come quelle della polifonia classica e dei contrappunti severi, ma comprendiamo subito che il compositore ha creato il linguaggio che può permettergli di rivelare quanto ha in animo e cioè quanto egli vede del mondo, quanto scopre degli uomini; non soltanto il suo mondo più intimo e riposto, ma anche le vicende apparentemente esterne a lui che egli riconduce, con la sua mano capace, a se stesso. Questo rileva *Ulisse*, l'opera sua più recente che è stata rappresentata lo scorso autunno a Berlino: dall'unità del linguaggio egli trae la varietà degli episodi attraverso i quali il protagonista si definisce: la « coerenza » è certamente la qualità dell'arte di Dallapiccola che è giunta alla perfezione liberandosi man mano da quanto vi era di estraneo per apparire oggi nel suo stile inconfondibile e inimitabile: come è stato di Debussy e di pochissimi altri autori che restano « unici » nella storia della musica, nei quali il raggiungimento della « unicità » è la catarsi del dramma che ad essa tendeva con tutte le forze: dai *Canti di prigionia* a quelli di *liberazione* attraverso *Job* e *Il prigioniero* egli arriva alla perfezione dell'opera *Ulisse*, e siamo certi che egli è avviato a confermare con altre nuove opere il raggiungimento di questa sua personalità perfetta. Non c'è soluzione di continuità fra le opere così tipiche di Petrassi e Dallapiccola e quelle che seguono di Luigi Nono, di Donatoni, di Berio e di altri, e infine quelle dei più giovani, tra i quali la figura più rappresentativa è certamente quella di Silvano Bussotti. Non si può parlare più oramai di una corrente sola ma esattamente dell'opposto, perché ciascuno di questi compositori sta a sé con caratteristiche chiaramente personali.

Con Nono entriamo nel mondo « impegnato »: la sua musica vuole essere al di qua dell'astrazione: vuole anzi essere un contributo alla lotta politica e morale contro le dominazioni, l'imperialismo, le prepotenze, le oppressioni, ecc. Essa vuol rilevare il mondo, o meglio quella parte del mondo che egli vede oggetto e vittima delle suddette malvagità: è un mondo che si ribella e i toni della rivolta sono la base stessa della musica: il « perdetevi ogni speranza » dantesco costituisce il titolo più degno e significativo di essa. Eppure zone di sereno si aprono nel cielo tempestoso e inesorabilmente nero che egli ci presenta con accenti spietati: quando la disperazione si spiega in canto implorante o quando la « speranza » affiora da tanta angoscia, ecco la musica nella freschezza dei contrappunti nuovi di *Canto sospeso* e di altri suoi brani lirici. *Intolleranza* è l'opera dove la lotta è in atto davanti a noi nei termini di una teatralità dura ma chiara e significativa: gli episodi quasi realistici mettono nella luce giusta gli ostacoli al raggiungimento della felicità; il cammino dell'uomo verso la mèta cui ambisce è impedito dalle armi, dai cataclismi della natura, dalla disuguaglianza che lo divide da altri uomini impedendo la realizzazione di una comunanza di vita. È bene dire che la musica di Nono dà a questo aspetto della vicenda umana un sentimento che è al di sopra della passione politica per diventare fede profonda nella realtà futura di una nuova città del sole. I mezzi musicali di Nono sono i più vari: con i suoni dell'orchestra, le voci dei solisti e del coro che sono non solo canto ma anche recitazione, appaiono i clamori dei nastri elettronici, le percussioni sempre arricchite di nuovi strumenti, sicché le sonorità vi sono ricche e varie.

Donatoni è musicista completo: le sue opere nascono dalla conoscenza profonda della materia sonora: le sue avventure sono scontate in partenza perché egli sa quello che vuole, e conosce a priori i risultati sonori della pagina scritta. È ricco di fantasia timbrica; il ritmo a volte è nascosto nelle pieghe del linguaggio ma se ne avverte l'esistenza e l'importanza, ogni suo componimento è sempre una espressione musicale a sé, la sua

opera perciò è varia pur derivando da una caratterizzazione stilistica ben precisa.

Luciano Berio si direbbe si sia installato da maestro nella musica: come un padrone di casa, egli la conosce negli angoli più riposti e nella vastità dei suoi ambienti, sicché può permettersi qualsiasi varietà e ricchezza negli arredamenti, trovate ardite e, nello stesso tempo, allontanandosi nel tempo, il collocamento al posto giusto di ricchi mobili e suppellettili di tempi passati. Ricordo di lui uno dei primi impieghi dei mezzi elettronici, un montaggio che egli fece di alcune frasi dell'*Ulisse* di Joyce: da queste frasi annunciate da una voce recitante, egli trasse una infinità di variazioni, nella velocità, nelle sovrapposizioni, nel vero e proprio contrappunto alla maniera madrigalista, nell'intensità del suono, nel suo adagiarsi in pianissimi appena percettibili: tutto sommato un lavoro mirabile di un genere nuovo basato sulla neutralità timbrica della voce parlante, e che, pur tuttavia, diventava linguaggio musicale: una specie di disegno in bianco e nero e in chiaro scuro, abbozzo lineare d'un quadro che attende il colore. La fantasia lo accompagna sempre nelle escursioni che compie frequentemente: le sue opere sono sempre avventure imprevedute quando non sono addirittura scoperte sensazionali, e allorché annunzia una nuova composizione non sappiamo immaginare quello che ci aspetterà: tuttavia siamo sicuri che sarà opera pienamente musicale e proprio in questa musicalità sicura e spavalda saranno il suo carattere ed addirittura il suo stile; anche quando scherza con la musica degli altri, quando impasta melodie popolari o addirittura *beatles* con un preludio di Bach, egli finisce per compiere un'opera personale; se poi si tratta di una creazione tutta sua ci imbattiamo di certo in un lavoro che si definisce con un linguaggio spregiudicato e coerente.

E veniamo ai più giovani non senza ricordare i «divertimenti» e gli «scherzi» di Castiglioni che da un frammento minimo sa trarre un fuoco d'artificio rumoroso e vario; razzi, luci di bengala, architetture effimere che scompaiono ben

presto nel silenzio; le «preoccupazioni» di Clementi per il quale ogni composizione è un problema da risolvere e arriviamo a Silvano Bussotti che ama farsi precedere, come i virtuosi di un circo equestre, dalla grancassa di una pubblicità geniale: egli parte, a volte, come un distruttore e spara grossi colpi sulle convenzioni e sulle inconvenienze teatrali cui contrappone le sue convenzioni e le sue inconvenienze, stuzzica il pubblico che ad un certo punto, stanco di essere spettatore di iniziative a volte geniali ma lontane dalle sue consuetudini e dalle sue capacità di comprendere, si trasforma in attore recitando la parte del guardatore e del vandalo, mettendo cioè a soqquadro il palcoscenico e in pericolo il teatro. Ma Bussotti è geniale e sappiamo che certe sue monellerie sono una necessità polemica che si risolve in attraenti programmi di lavoro che egli realizzerà secondo un piano preciso. Vasto è il suo mondo e quando si presenta a noi con le sue composizioni polifoniche comprendiamo finalmente la sua sensibilità, il bisogno di contemplare panorami più vasti e distesi dei quali la tenerezza e la commozione sono la grande parte.

Abbiamo iniziato con i raggruppamenti delle *équipes* involontarie per scoprire alcune delle personalità che da essi sono emerse: ma dobbiamo parlare ancora dei «raggruppamenti» per ricordare l'insieme romano «Nuova Consonanza» i cui componenti improvvisano sopra canovacci sommariamente indicativi composizioni brevi ma di una importanza evidente. Ogni composizione ha un suo carattere timbrico e il linguaggio è di volta in volta frammentario ovvero solidamente costruito: ciascuno dei componenti conosce la tecnica dei compagni e non avvertirete mai stridori stilistici e sconvenienze. Tirando le somme, concludiamo per dire che le musiche di oggi affondano le radici in secoli lontani, quando i musicisti improvvisavano entro i confini estremi della «melodia» e del «basso continuo» ovvero componevano per la chiesa e le corti i mottetti e i madrigali.

MARIO LABROCA