

G.A. 6903 LUGANO

temporale

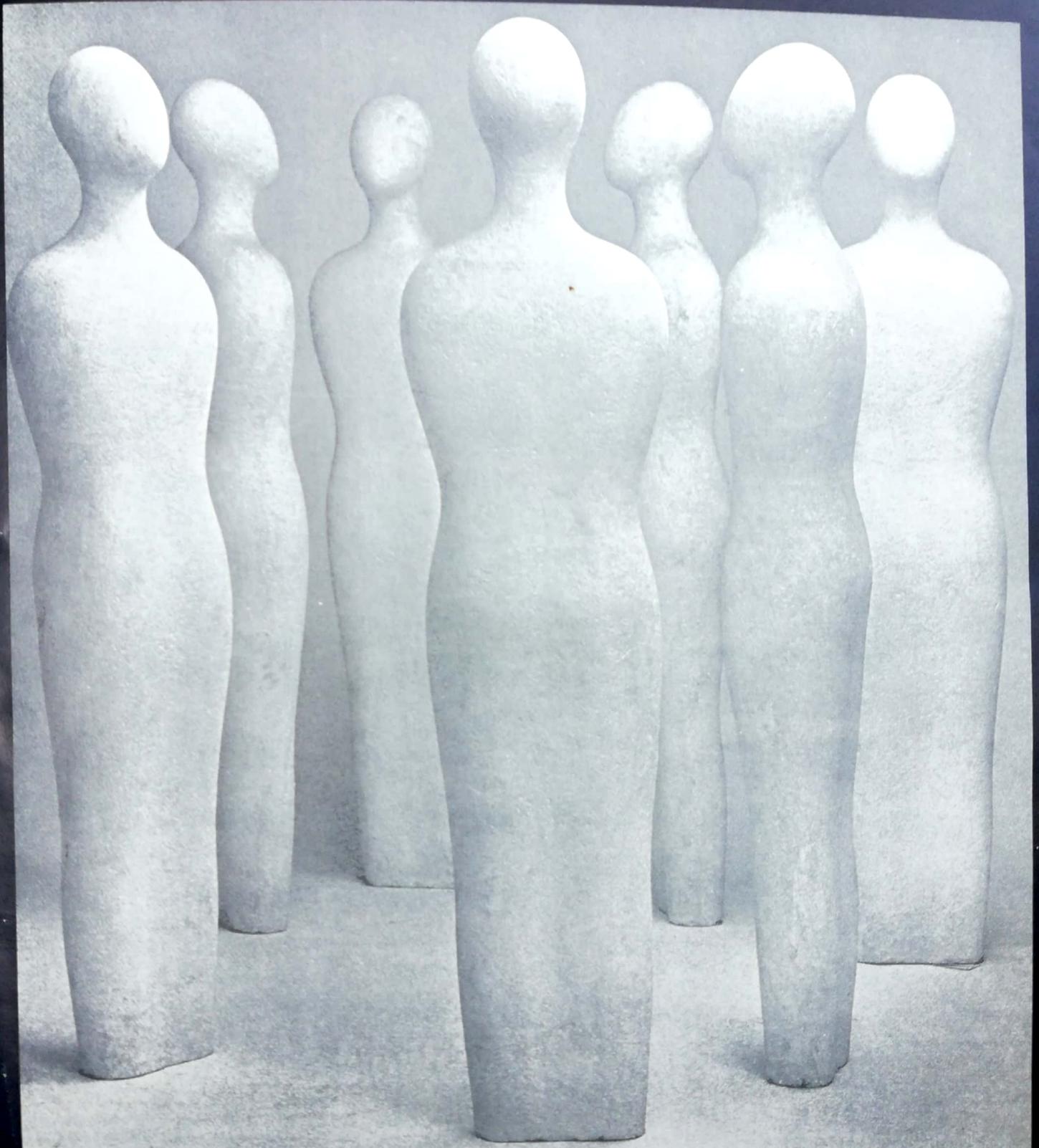
RIVISTA D'ARTE E DI CULTURA

LUGANO - PERIODICO TRIMESTRALE

FRS. 3.-

N. 6 SETTEMBRE 1984

Edizioni d'Arte Dabbeni - Dir. responsabili: Stefano e Tiziano Dabbeni - Casella Postale 2461 - 6900 Lugano - Svizzera



IL TEATRO MUSICALE CONTEMPORANEO, DUE ESEMPI MOLTO DISPARATI:

SAMSTAG AUS LICHT, di Karl Heinz Stockhausen - Palazzo dello Sport, Milano

A QUIET PLACE AND TROUBLE IN TAHITI, di Leonard Bernstein - Teatro Alla Scala

di **FRANCESCO LEPRINO**

SAMSTAG AUS LICHT (sabato da luce)
opera in un saluto e 4 scene per 13 interpreti musicali.

Musica, libretto, danza, azioni, gesti di Karl-Heinz Stockhausen
scene e costumi di Gae Aulenti
regia di Luca Ronconi
prima rappresentazione: Palazzetto dello sport - Milano 25 maggio 1984

A QUIET PLACE and TROUBLE IN TAHITI
opera in 3 atti

libretto di Stephen Wadsworth (A quiet place) e L. Bernstein (Trouble in Tahiti)
Musica di Leonard Bernstein
direzione di John Mauceri
regia di Stephen Wadsworth
prima rappresentazione: Teatro Alla Scala - Milano 19 giugno 1984

Sembra che oggi ci siano due grandi categorie di musicisti: quelli che celebrano la «morte della musica», e quelli che cantano la «musica della morte». Alla prima categoria si può senz'altro ascrivere John Cage, di cui abbiamo detto nello scorso numero, della seconda categoria fanno parte (anche se per ragioni molto differenti) Stockhausen e Bernstein con le loro ultime due opere rappresentate rispettivamente in maggio e giugno a Milano.

Il ciclo **Licht** («Luce. I sette giorni della settimana») è il titolo completo) inizia nel 1981, anno in cui Stockhausen completa la prima «giornata» Donnerstag (giovedì), e si concluderà intorno al 2.000. Filo conduttore di tutte le giornate sono i 3 «spiriti eterni» incarnati da tre personaggi: Michael (giovedì), Eva (venerdì), Lucifer (sabato). «Samstag aus licht» (sabato di luce) è dedicato appunto a Lucifer, eterno avversario di Michael, personaggio che «aspira all'annullamento del tempo e all'espansione nello spazio della creatività pura... Una condizione dello spirito alla quale solo la morte può dare accesso: morte come passaggio dinamico, come esame, come occasione di rinascita dopo l'auspicata dimissione dei sensi corporei...» (ai cinque sensi tradizionali qui si aggiunge anche l'intelletto). Il motivo centrale del precedente «Donnerstag» era l'esistere, il nascere sarà quello del prossimo «Montag» (Lunedì), mentre in questo Samstag è, come abbiamo accennato prima, il morire. Oltre i tre personaggi citati, bisogna comprendere anche i solisti e l'orchestra che, attraverso precisi ruoli scenici e mimici, hanno in quest'opera la funzione di veri e propri personaggi. Tutta la costruzione musicale si basa su una formula di base (una specie di nucleo tematico), che è come una cellula vitale dalla quale si sviluppa poi l'intero organismo. Sarebbe troppo lungo descrivere la fitta e complessa rete di relazioni musicali, simboliche e numeriche che lega tutto lo sviluppo musicale alla formula di base; si potrebbe solo dire che la formula si sviluppa «secondo modalità che richiamano alla mente i processi della crescita vitale e che... si possono ricondurre a due principi: "espansione" e "compressione" nel tempo mediante l'aumentazione e la diminuzione proporzionale delle durate; "ampliamento" e "riduzione" nello spazio attraverso la moltiplicazione e la variazione ritmico-dinamica degli intervalli e degli



Karlheinz Stockhausen

abbellimenti che ne caratterizzano ogni possibile segmento».

Ognuno dei tre personaggi sopra citati è caratterizzato da un parametro musicale diverso: in Michael prevale l'aspetto della «dinamica», in Eva la «melodia», in Lucifer il «ritmo», che è appunto la componente che predomina in questa parte del ciclo.

La concezione scenica è altrettanto complessa: il palazzetto dello sport di Milano funge da gigantesco palcoscenico/ventre (il ventre di Lucifer?), dentro il quale il pubblico è immerso, anzi forma, con i divani disposti opportunamente, un gigantesco volto del dio degli inferi. L'altro volto di Lucifer (ispirato a un disegno di Botticelli) è formato dalla «University of Michigan Sinfony band», le cui sezioni, con opportuni movimenti formano e articolano le varie parti del faccione.

Il tutto finisce (ma la storia continua) in maniera «non musicale» con la rottura di decine di noci di cocco da parte di un gruppo di fraticelli-coristi (lo «Händel Collegium» di Colonia) di echiana memoria, mentre una colomba viene liberata dalla sua gabbia.

La dimensione teatrale di tutto questo lavoro è certamente quella liturgica «...nel significato di "manifestazione pubblica del mito"... liturgia è anzitutto "procedura": cerimoniale eterogeneo ma preordinato, nel quale gesti e parole, suoni e colori, concorrono allo scopo non tanto di "rappresentare" quanto di "evocare" ...entro questi termini, dunque, liturgia come il mezzo più efficace per stabilire un contatto fra l'uomo e il mito...».

domanda: Come è arrivato all'opera?

risposta: «Sono sempre stato un acerrimo avversario dell'opera. Non mi ha mai interessato l'opera rappresentativa, né quella storica, o di genere, o surrealistica, o essenziale. L'opera che mi interessa può trattare solo di questioni eterne...» Questa «conversione» mistica di Stockhausen (che comincia nei primi



Studio d'arte contemporanea

Dabbeni

CH-6900 Lugano
Corso Pestalozzi 1
Tel. 091/23 29 80

FAUSTO MELOTTI

DAL 17 OTTOBRE 1984
AL 15 DICEMBRE 1984

ARTISTI IN PERMANENZA:

RODOLFO ARICÒ
LIVIO BERNASCONI
GIANNI COLOMBO
PIERO DORAZIO
HANSJÖRG GLATTFELDER
EUGÈNE IONESCO
MARIO NIGRO
GIO POMODORO
FLAVIO PAOLUCCI
GERARD SCHNEIDER
JOE TILSON
MARIO RADICE
HANS RICHTER
MAX BILL
ANDRÉ LANSKOY

OPERE DI:

LAM, RICHTER, KLEE, NICHOLSON,
MODIGLIANI, KANDINSKY, ARP

Edizioni d'arte

EUGÈNE IONESCO, di Stefano Dabbeni, Lugano 1982 pag. 60 ill. 4 col. + 33 b/n in bicromia, formato 26x25, prezzo fr. 50.—

Edizione speciale in 140 es. con litografia originale colorata, firmata e numerata da Eugène Ionesco, prezzo fr. 300.—

arpass sa

STAMPE · AFFICHES · OLII · ACQUARELLI

CH 6900 LUGANO
VIA LUVINI 9
Tel. 091/23.80.15

anni '70) riteniamo sia dovuta a una sorta di saturazione della razionalità asettica che guidava le composizioni precedenti e che ha coinciso con il processo inevitabile di estinzione di tutta la musica "seriale", giunta davanti a un binario morto fatto di impossibilità esecutive, di incomprendibilità e quindi di incomunicabilità, senza più la possibilità di misurarsi con l'uomo.

domanda: Come è avvenuto un tale cambiamento?

risposta: «Quando uno è in una foresta e incontra un sasso non deve evitarlo, ma deve inciamparci sopra; ma quando la foresta comincia a diventare un labirinto in cui ci si perde, allora bisogna uscirne».

La fervida fantasia e la ferrea razionalità di Stockhausen non potevano che trovare sfogo in questa via: privo del dominio spirituale di chi aspetta, come Cage ad esempio, che le verità gli vengano incontro, il musicista tedesco anela, seppure attraverso laboriose costruzioni artigianali, ai confini dell'eterno. Stockhausen vede tutta la storia della musica in termini di «invenzioni» e «scoperte», non concepisce il musicista che pensa ancora ad una musica «personale», ma lo vede piuttosto come «un biologo, a cui interessa l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo». (Stockhausen)

domanda: Quali sono i compositori delle ultime generazioni che ritiene abbiano operato in questa direzione?

risposta: «A parte Schoenberg e Webern, che sono stati gli iniziatori di un processo, citerei Pousseur, Cage, Berio, Boulez e pochi altri». Bisogna necessariamente porsi in maniera apocalittica per giudicare questo lavoro, poiché lo stesso musicista si esprime e si pone in termini apocalittici. La monumentalità, il barocco, l'allegoria, l'alchimia dei numeri, il tema decadente della morte: ha ancora senso oggi fare un tipo di teatro musicale di tal genere?

Certamente il confrontarsi della musica con la morte, ha come scopo di dimostrare la propria vitalità, la propria capacità di potere ancora esprimersi (almeno fino al 2000, anno in cui il Nostro pensa di completare il suo ciclo).

Nel 1981 Stockhausen dice: «Viviamo immersi nella concezione medioevale della morte, vista come uno dei tre personaggi riuniti per incutere terrore all'umanità: il Cavaliere, la Morte, il Diavolo... e dopo il terrore è venuto il fascino della morte, la sua inquietante attrattiva, infine c'è stata la rimozione della morte... per gran parte del pensiero contemporaneo la morte rappresenta nulla più che un fatto materiale, biochimico...» Ecco che Stockhausen si confronta con la «grande forma» della Morte certo di uscirne vincente in virtù di una grande fede nella forza della musica.

La forza che il musicista tedesco intravede nella musica è però basata sull'idea di progresso e di accumulo della memoria storica, concezione completamente opposta a quella di «depensamento» e di oblio della memoria di Cage, e opposta anche a quella dello stesso Boulez, darmstadtiano, quando dice: «Credo che si entri in un'era in cui il fardello della storia non conterà più... È questo il momento, o mai più, di liberare la memoria da molte cose...» (P. Boulez da "Per volontà e per caso").

D'altronde sembra che ormai da tempo la cronologia non fa più giustizia della stessa storia: nel 1952, anno in cui Cage compone "4'33'", il suo pezzo silenzioso, Bernstein scrive «Trouble in Tahiti», opera in un atto intrisa di Gershwin, musica da film, jazz... sogno americano.

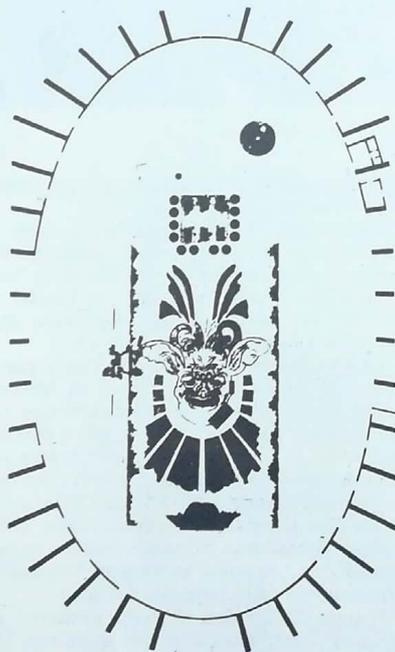
«Trouble in Tahiti» ritorna a distanza di più di 30 anni come flashback del sogno americano fra i due atti di «A quiet place», opera che Bernstein compone su commissione multipla ("La Scala", "Houston Gran Opera", "Kennedy Center" di Washington). La nuova ope-



Leonard Bernstein (foto Lelli & Masotti)

ra è ancora più densa di forme musicali diverse (a quelle sopra elencate si aggiunge un po' di Ives, un po' di Varese, un pizzico di Stravinskij e certo Frank Zappa), mentre a livello drammaturgico predomina una mistura di Tennessee Williams e Harold Pinter, per cui possiamo anticipare che siamo di fronte a un'opera di concezione classica.

«A quiet place» potrebbe essere il west side



pianta della scena
Teatro alla Scala-stagione 1983-84

dell'omonima story, il famoso musical di cui lo stesso Bernstein aveva composto le fortunate musiche. A differenza della spigliatezza di West side story, Bernstein vede l'America di ieri e l'America di oggi con una certa amarezza. Il tema fondamentale dell'opera è l'incomunicabilità, che si nasconde fra le pieghe della disillusione del «sogno americano». **Il soggetto:** Il sipario si apre su una camera ardente dove si celebrano i funerali di Dinah, moglie del vecchio Sam, morta in un incidente d'auto. La veglia funebre diventa un pretesto per i ricordi: Sam e i figli, che non si vedevano da anni, finiscono per litigare davanti al feroce della scomparsa. Nel secondo atto vediamo Sam che legge i diari di 30 anni prima: con

la tecnica del flashback la scena si sposta indietro di 30 anni nella casa di Dinah e Sam che litigano continuamente in un clima di incomunicabilità. Sam si occupa degli affari, lei racconta all'analista un sogno di un posto tranquillo, l'incontro casuale a pranzo costringe i due ad inventarsi delle scuse reciproche allo scopo di evitarsi... Sam vince una gara sportiva, Dinah vede uno stupido film dal titolo "Trouble in Tahiti", ma quando si ricontrano si comportano come due estranei. Il terzo atto, che ritorna ambientato ai giorni nostri, si apre nel giardino di Dinah con i figli e il vecchio Sam che vogliono ancora una volta riconciliarsi, ma il tentativo fallisce.

Ci è sembrato utile in questo caso raccontare sommariamente la trama, poiché il tessuto drammatico si sviluppa su un piano di indagine psicologica legato al genere di teatro «da camera».

A livello musicale il rapporto più interessante è quello col testo, costruito su suoni propriamente americani, di cui è autore il giovane Stephen Wadsworth per quanto riguarda "A quiet place", mentre il precedente testo di "Trouble in Tahiti" era dello stesso Bernstein. Riportiamo un esempio del libretto che è un ritornello intraducibile che serve ad ottenere solo assonanze musicali con giochi di parole: «ratty boo/so-faso far so/automobee/ought to be moby/so-fa far/ever over debout/ever tin over/skid a lit day/abarbanel: who but/abarbanel buys a visa».

domanda: maestro Bernstein come mai un'opera così americana?

risposta: Quasi tutti i musicisti statunitensi hanno sentito il bisogno di un'opera con connotati propri: la lingua americana è quella che predomina in quest'opera, con i suoi ritmi complessi, con i suoi onomatopeici, e tutta la musica (americana anch'essa) è in funzione del testo, della lingua americana appunto!

domanda: Qual è la sua opinione intorno ai termini "musica leggera" e "musica colta"?

risposta: «Ho sempre sostenuto che il compito primario della musica è quello di comunicare al più grande numero di persone possibili, ed è quello che cerco di fare sia come direttore che come compositore, quindi non hanno valore i confini fra gli stili quando l'obiettivo da raggiungere è quello della comunicazione».

In effetti, Bernstein, a parte le esecuzioni in sé, ha cercato sempre una specie di comunicazione emotiva, cercando di trascinare il pubblico in uno stato di eccitazione.

domanda: Lei sembra appartenere a quel genere di persone molto ottimiste, che affrontano con gioia il proprio lavoro. Ricordo ad esempio una sua direzione dell'ultimo tempo della nona sinfonia di Beethoven, in cui lei

letteralmente saltava sul podio sopra le note dell'«inno alla gioia», in perfetta simbiosi con quello che voleva esprimere la musica.

risposta: si sono molto ottimista, nonostante tutto. Mi ritengo un compositore molto fortunato: questa mia ultima fatica va in scena in un teatro come La Scala, col massimo delle garanzie tecniche ed artistiche, poi sono circondato da uno staff di collaboratori geniali, questo lavoro è stato addirittura commissionato da 3 teatri...»

domanda: Come mai l'innesto fra queste due opere così lontane nel tempo?

risposta: In questi 30 anni ho sempre pensato: Cosa accadrà a queste persone? Riusciranno a capirsi prima o poi? Mentre la vecchia opera era una metafora sull'incomunicabilità, la seconda considera il problema della riconciliazione fuori, ormai, dall'ambiguità del «sogno americano». Non potrei fare un'opera pessimistica, ci deve sempre pur essere un filo di speranza.»

Perché abbiamo citato insieme questi due esempi di teatro musicale? Probabilmente per misurare le distanze estreme che separano le concezioni musicali e drammaturgiche contemporanee.

Il genere più «leggero» di Bernstein e la complessità musicale e scenica di Stockhausen hanno comunque in comune, come accennato, una stessa matrice di aggancio a un processo di «costruzione» sull'esperienza storica, che è un ritorno in certo modo alla tradizione del «rappresentare» (anche se il musicista tedesco parla di «evocare») il mondo: la nostra indagine sulle poetiche musicali contemporanee continuerà comunque sui prossimi numeri.



«A quiet place and trouble in tahiti» Modellini di David Gropman per Teatro alla Scala-stagione 1983-84

¹ Tutte le espressioni fra virgolette che compaiono senza la citazione della fonte sono tratte dall'introduzione all'opera curata da Luigi Ferrari.