

Spettacoli



Cento anni fa nasceva il grande compositore della «Scuola di Vienna»: con Schönberg e Webern cambiò il linguaggio musicale

Tenero, tragico Alban Berg

«Come già il nostro Schubert, il nostro Bruckner, il nostro povero indimenticabile Hugo Wolf, anch'egli nell'amatissima e ingrata città natale, che pure lo custodisce nel profondo del cuore, è morto di fame. Ancora un anello nell'infinita catena degli immortali»: così Alban Berg immaginava con macabra ironia il proprio necrologio, secondo quanto racconta Adorno. La città amatissima e ingrata era naturalmente Vienna, dove Berg nacque cento anni fa, il 9 febbraio 1885, e morì nel dicembre 1935, dopo una sostanzialmente appartata e povera di avvenimenti (e esteri), legata alla capitale asburgica da un irrinunciabile rapporto di odio-amore.

C'è qualcosa di viennese anche nell'umorismo disperato che secondo Adorno (che fu uno dei suoi non numerosi allievi) era un aspetto essenziale del carattere di Berg: la sua figura umana e la sua opera appaiono inseparabili da Vienna, dalla città dove seguì con fanatica ammirazione l'attività di Mahler, conobbe Kllmt e Kocoshka (e in modo occasionale anche Freud), dove fu amico di Altenberg e Loos, frequentò assiduamente le conferenze di Karl Kraus e dove, ovviamente, si compì la sua formazione musicale, non nel celebre Conservatorio, ma solo alle lezioni private di Schönberg.

Un aspetto essenziale lega Berg, Schönberg e Webern agli altri grandi protagonisti della cultura viennese dei primi decenni del secolo: la strenua attenzione al linguaggio, la consapevolezza critica della perdita del centro e di ogni «valore», la coscienza della impossibilità di chiudersi nell'ordine del linguaggio ereditato o comunque di contare su vie d'uscita certe e rassicurate. Partendo da tale consapevolezza, e dalla comune tensione morale verso una incessante ricerca di «verità», le vie di Berg, Schönberg e Webern furono profondamente divergenti: riconoscerne l'indipendenza significa anche comprendere il rigore e la coerenza interna del percorso di ognuno dei musicisti della «Scuola di Vienna», senza tentare di interpretarli alla luce di dogmatiche certezze, oggi più che mai impossibili, sulle vie che il linguaggio musicale deve percorrere: significa dunque anche prendere le distanze dalle tendenze forzate degli ormai lontani anni Cinquanta, quando i giovani compositori allora emergenti vedevano in Webern una sorta di cartello indicatore per il futuro della musica e guarda-



Un autoritratto di Alban Berg e sopra due foto del musicista nel 1934



vano quasi tutti con una certa diffidenza a Berg, in quanto «coscienza del passato», all'interno della «Scuola di Vienna», incline a mediazioni retrospettive che in un polemico articolo del 1948 Boulez liquidava come «ardoromantiche».

Oggi la grandezza di Webern ci appare in una luce diversa, e il significato delle scelte di Berg e di Schönberg si mostra assai più complesso ed enigmatico, denso di affascinanti ambiguità. L'inclinazione a mediare tra recuperi «regressivi» e soluzioni radicali si rivela allora come un aspetto di una poetica che si pone sotto il segno del labirintico, intrecciando istanze divergenti: convivono in Berg una razionalistica tensione costruttiva capace di procedimenti di minuziosità, controllatissima sottigliezza, e una urgenza espressiva intensissima, una forza inventiva di immediata seduzione. Lo scavo analitico dei più recenti studi su Berg continua a scoprire aspetti e stratificazioni della sua complessità labirintica, della sua capacità di controllare con sovrana coscienza stilistica

molteplici ambivalenze, e Boulez dal polemico articolo del 1948 è passato all'invito a indagare in Berg la «pollivanza dei livelli di lettura», fornendone un esempio anche con la attività di direttore d'orchestra. Interprete rivelatore del «Wozzeck» e della «Lulu», del «Tre Pezzi» op. 6 e del «Kammerkonzert».

Nel rapporto di Berg con il passato, nelle ambiguità (come le allusioni alla tonalità intrecciate con il suo modo di usare la dodecatonia), nella complessità del suo linguaggio si scorge la perdita di ogni salda certezza, la sfiducia in soluzioni univoche e un carattere tutto viennese, quel miscuglio di tenerezza, nichilismo e confidenza con la massima caducità di cui parla Adorno. I materiali che si addensano nelle partiture bergiane, in un processo che talvolta sembra di insaziabile (ma controllatissima) accumulazione, appaiono inseriti in una sorta di flusso magmatico, dove affiorano e scompaiono come relliti irantumati e sommergiti, dando vita ad aggrovigliate sovrapposizioni e stratificazioni, residui travolti in

un vortice, come in un «caos organizzato», che in alcuni casi approda alle soglie dell'informale: si pensi al destino delle reminiscenze mahleriane, dei materiali Jugendstil, delle marce e delle danze nei Pezzi op. 6 o in certe pagine del «Wozzeck».

Anche in questa luce va vista l'estraneità di Berg all'anelito di assoluta purezza e cristallina concentrazione lirica che egli amava nella musica di Webern. A differenza di Webern Berg limitò ad una fase iniziale il proprio interesse per il Lied (con esiti peraltro di qualità altissima, soprattutto nell'op. 2), tendendo prevalentemente a creare percorsi labirintici in articolazioni formali di più ampio respiro. E a differenza di Webern poté riconoscersi nelle potenzialità di un genere per definizione impuro ed ibrido come il teatro musicale: il suo primo capolavoro in quest'ambito, il «Wozzeck» (Berlino 1925) gli diede il successo e la fama, il secondo, «Lulu», ebbe una fortuna postuma che si è accresciuta notevolmente da quando, nel 1979, è stato finalmente possibile conoscere anche l'in-

compiuto terzo atto. Ricavato direttamente dal «Wozzeck» di Büchner (che Berg inizialmente conobbe nella edizione scorretta e manipolata di Emil Franzos, cui si rifà il libretto) il «Wozzeck» conferisce a quel frammento una struttura compatta, conservando però la dirimpiente originalità di una drammaturgia articolata in scene che segnano violenti scostamenti e svolte folgoranti. Mettendo in musica la vicenda del soldato emarginato e ridotto ad una disperata alienazione, Berg sottolinea in senso espressionistico l'attualità di Büchner in quegli anni, esaltando la violenza visionaria e allucinata del suo linguaggio e proiettando tutta la vicenda in una dimensione di angoscioso pessimismo, senza via di uscita.

Profondamente diverso il carattere della «Lulu» (composta tra il 1928 e il 1935 su un libretto tratto dalle due tragedie di Wedekind), dove si addensano enigmaticamente ironia e struggenti tenerezze, inflessioni tragiche inestricabilmente miste al triviale e ad un comico grottesco quasi surreale. La musica della «Lulu» conosce trasparenze e colori nuovi rispetto al linguaggio densissimo e alle tinte scure del «Wozzeck». Come un vandeilite tragica o una onirica danza di morte il folle girotondo di mariti e amanti intorno a Lulu si carica di enigmatiche ambiguità (al di là della stessa concezione wedekindiana, di Lulu come simbolo della forza distruttrice dell'Eros in una società che ipocritamente lo reprime), tra una ironia post-apocalittica e una struggente tenerezza, che investe la figura della protagonista, la sua misteriosa, distaccata inconspicuità, facendone quasi l'immagine di una vagheggiata bellezza avvolta ad un inevitabile destino di morte.

Oltre ad una concezione drammaturgo-formale diversa, «Lulu» sceltica in confronto al «Wozzeck» una scrittura di più riflessiva economia stilistica, che caratterizza tutta la seconda fase della maturità di Berg. Si pensi alla distanza che separa il geniale eroempe del «Quartetto» op. 3 (1911) dalla «Lyrische Suite» (1925-26), il cui percorso verso la morte è desolazione e corruzione, si compie con una serrata logica lirico-drammatica, in cui coincidono l'assoluto rigore costruttivo e l'intensissima evidenza espressiva. È una delle pagine più eseguite di Berg, insieme con lo struggente, straziato congedo del Concerto per violino (1919), mentre si ascolta in controstacco un'aria di «Lieder», op. 4 su testi di Altenberg, «I Tre Pezzi», op. 6 o il «Kammerkonzert», pagine essenziali come tutte quelle che formano il catalogo di Berg, necessariamente esigue, data la severa tenerezza del melos, e con un certo richiamo alla complessità e densità del suo pensiero musicale.

La ricorrenza centenaria segna l'inizio dell'edizione critica delle opere, che comporta anche la pubblicazione di inediti; ma si tratta soprattutto di pagine giovanili. Pochi compositori hanno lasciato una produzione matura così compatta e coerentemente conclusa, quasi senza frammenti o progetti incompiuti.

Le prime immagini del «Quo vadis?»

ROMA — Le prime, primissime immagini del «Quo vadis?», ancora senza doppiaggio, sono state presentate ieri nel corso di un affollato incontro alla stampa nazionale ed estera. Un lungo spot, da portare ai mercati televisivi, è quindi uscito con le scene più spettacolari, ma che proprio per questo non può dare il segno di cosa sarà sui nostri piccoli schermi questo kolossal da 15 miliardi. Il direttore di Raiuno Emanuele Milano, il capostruttura Franco Silva ed il regista Sergio Rossi (lo stesso che ha diretto l'«Odissea» e che si appresta a chiudere questa trilogia con l'«Iliade») hanno iniziato così il «lanco» del grande film per la tv che andrà in onda dal prossimo 24 febbraio. Si è parlato degli attori, di Klaus Maria Brandauer che primeggia nel ruolo di Nerone, di Max Von Sydow, che è l'apostolo Pietro e che — a detta del regista — anche come temperamento sta a Brandauer come il giorno alla notte, tanto il primo ha un «caratterino», quanto l'altro è flemmatico. Ma si è parlato soprattutto di affari: il prodotto insieme a Francia, Germania, Inghilterra e Svizzera, non è ancora stato venduto in America. Alla Rai dicono che si tratta di una scelta: per mantenere autonomia nella produzione, e per uscire al prezzo dovuto l'uscita italiana.



Una ricca biografia di Taviani ripercorre successi e ambiguità del «primo grande navigatore»

Cristoforo Colombo, marinaio e martire

Sette anni ci separano ancora dal quinto centenario della scoperta dell'America (1492) e già si difendono nozze della più disparate iniziativa che si stanno preparando per ricordarla l'avvenimento o approfondirne il significato. Ma intanto, a segnare un punto abbastanza fermo negli studi su Cristoforo Colombo, è uscita quest'opera dell'ex ministro dc Paolo Emilio Taviani — appassionato e fine esperto di geografia storica, allievo del grande «colombista» Elliot Morison — che viene a completare l'altro studio di Taviani, uscito nel '74, anch'esso in due volumi, sulla «genesi della grande scoperta». In questi primi due volumi Taviani aveva ricostruito modi e tempi in cui Colombo aveva marciato l'isola di Cuba e il Giappone e poi le Indie attraverso una rotta occidentale, e il convergere delle componenti storiche, culturali e politiche che rese possibile, pur tramite una sorta di «errore providenziale» una delle più grandi imprese dell'uomo.

Nel successivo recentissimo dei nuovi volumi («I viaggi di Colombo», edito da l'istituto De Agostini), che prendono le mosse dalla partenza delle navi da Palos per terminare con la morte del grande genovese, vengono ora studiati nel dettaglio i quattro viaggi di Colombo: il primo, del 1492, con lo sbarco a San Salvador e successivamente a Cuba e ad Haiti; il secondo (1493-95) con la scoperta della Dominica, dell'Giamaica e della Giamaica; il terzo (1498-1500), cominciato con l'arrivo a Trinidad e lo sbarco nel continente (Venezuela) e terminato tragicamente con l'arresto e il ritorno in caten in Spagna; e, infine, il quarto, del 1502, con la lunga ricerca dello «stretto per le Indie» dalle coste dell'odierno Honduras fino alla Colombia.

Al metodo di ricerca storico-filologico, Taviani aggiunge (privilegio) quello storico geografico. Egli ha ripetuto, con mezzi moderni, i quattro viaggi di Colombo cercando di ricostruire, mediante l'ausilio di un moderno sistema di proiezioni, lo scopo di attribuirsi la pensione annua di diecimila maravedi (cinquecento dollari attuali) messa in palio dalle maestà Spagna. Taviani ha effettuato un sopralluogo nelle acque San Salvador e ha potuto constatare che dal mare sono perfettamente visibili del falò; oggi appositamente predisposto dai bahamiani, ma che allora venivano accesi dagli indigeni per scacciare i mostri. Ma, necessariamente, non ha nemmeno detto il vero. Il secondo volume dell'opera è costituito interamente da schede dedicate alle singole questioni, affrontate col piglio del racconto, nei capitoli più generali del primo volume. Alcune di queste schede si presentano come micromonografie che spesso travalicano la stessa personalità e le stesse imprese di Colombo. Si pensi, ad esempio, alla scheda sui cannibalismi, che contiene una puntuale rassegna di più recenti ricerche scientifiche sull'argomento, o a quella sulla guerra e la schiavitù, su Amerigo Vespucci, sulla cultura maya. Altro caso: dove si deve collocare l'esatta posizione La Isabela, la città fondata ad Haiti da Colombo. Anche questo caso l'autore è stato sul posto e sul posto ha verificato le varie ipotesi, acquisendo i dati del più recente scavo: basta guardare in «Periferia» del 1953 quella carnica rossa del ciclista che colora lo spazio e i muri di Roma come fa il sole in certi grandi momenti cosmici. Mafai un sole che l'aveva dentro di sé, energico di sensi di sentimenti di idee, e così riusciva a colorire le forme del mondo che tendono a farsi altri le vedevano bianche e gessose come quelle di un cadavere di mondo. Aveva l'aria quasi cinica quando gli parlavi entusiasta della sua «pittura romana», come non fosse cosa sua: essere pochissimi altri pittori come e quanto lui facevano trapassare tanta parte della vita in un colore. Mafai è morto nel 1965; ma pochi pittori sono viventi come lui.

Paolo Petazzi

«Tramonto sul Lungotevere» (1929) di Mario Mafai

dalla materia stessa del colore, è misteriosamente radiante, è il colore della vita sospesa tra amore e ansia.

Tale colore lo ritrovate nei dolcissimi paesaggi di Roma — in quello infuocato del «Tramonto sul Palatino», del 1929, forse c'è una ricitazione di pressione per influenza della Raphael — lo ritrovate ancora nei «fiori secchi» e nelle case sventrate dal sole, nei «Rinascite» dell'urbanistica fascista. Quando, poi, le maschere fasciste fecero lager e stragi di massa, allora Mafai dipinse quegli orrendi carnevali che sono le sue «Fantasie» dei primi anni quaranta dove la violenza delle maschere regna sovrana, i corpi umani hanno ancora un non so che della luce che era dei corpi delle donne che stendono i panni: quasi fosse una luce che nessuno poteva del tutto spegnere. Colore più colore: Mafai ha cavato dalla materia del colore tutte le possibilità costruttive e espressive, spesso quanto più il soggetto era al minimo.

È questo accade anche nel suo periodo sociale neorealista: in genere i suoi quadri basta guardarli non ho mai visto scendere il più recente scavo del 1953 quella carnica rossa del ciclista che colora lo spazio e i muri di Roma come fa il sole in certi grandi momenti cosmici. Mafai un sole che l'aveva dentro di sé, energico di sensi di sentimenti di idee, e così riusciva a colorire le forme del mondo che tendono a farsi altri le vedevano bianche e gessose come quelle di un cadavere di mondo. Aveva l'aria quasi cinica quando gli parlavi entusiasta della sua «pittura romana», come non fosse cosa sua: essere pochissimi altri pittori come e quanto lui facevano trapassare tanta parte della vita in un colore. Mafai è morto nel 1965; ma pochi pittori sono viventi come lui.

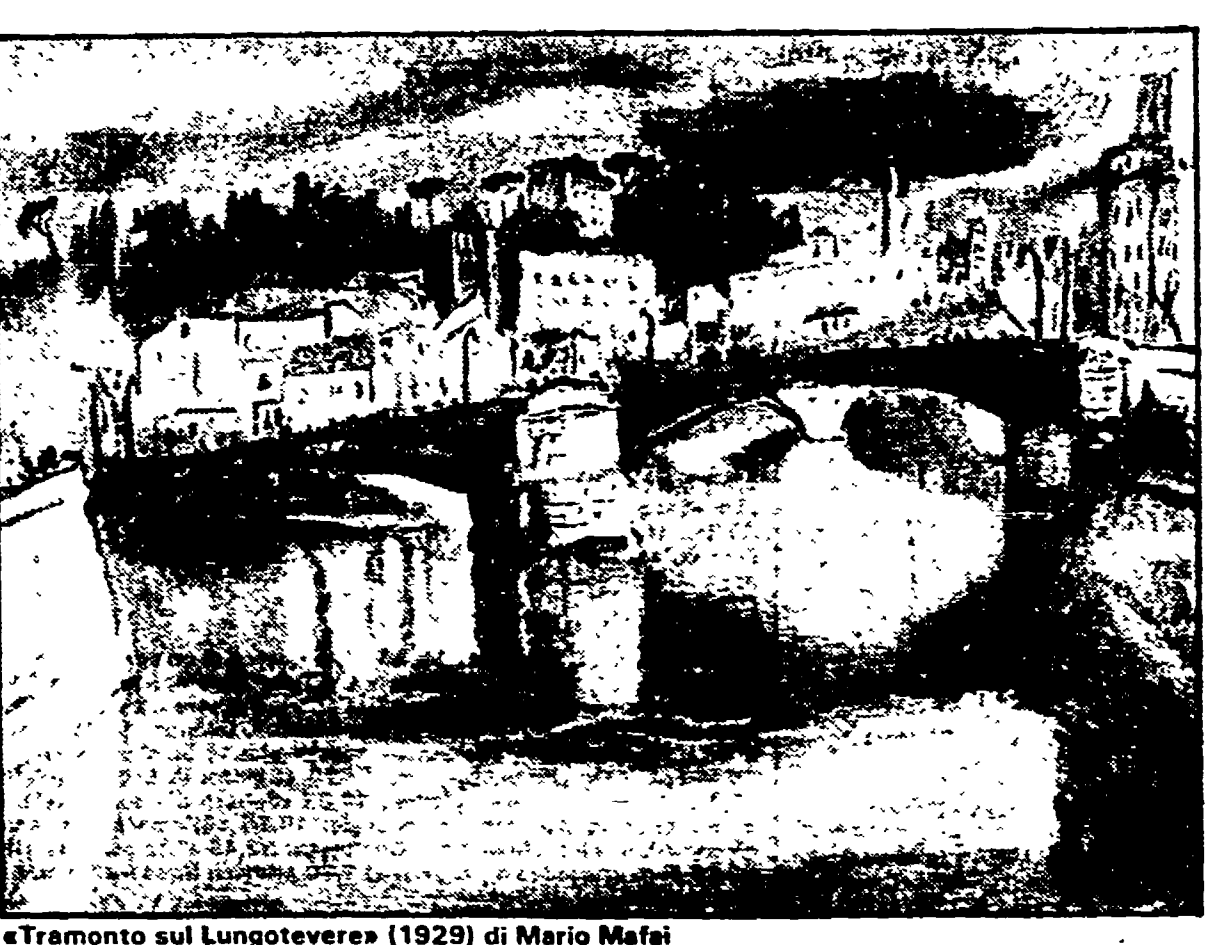
Dario Micacchi

ROMA — Nella storia dell'arte italiana contemporanea la nostalgia dell'antico s'è ripresentata più volte sia perché lo straordinario accumulato di tratti culturali — unico al mondo — è nascoste radici alle fioriture più moderne sia perché certi vuoti e certe pause del presente spingono molti artisti a rindicare con la memoria e la fantasia a un'età d'oro della bellezza pittorica con funzione consolatoria. Oggi, dopo tante utopie e tante speranze l'arte nostra vive un periodo di memorie nostalgiche dell'antico e della bellezza in qualche momento sembra che si sia il trionfo del museo più cimiteziale e che il presente nostro sia un tale vuoto che non si riesca a vedere l'orizzonte. Torna assai utile la riflessione su pittori come Mario Mafai del quale è stata riproposta una bellissima antologia curata da Duccio Trombadori per lo Studio Sotis (via del Babuino, 125) e con un catalogo assai ben fatto che contiene un saggio di Duccio Trombadori «Le maschere della pittura» — quanto ce ne sono oggi —, un ricordo di Renato Guttuso, una buona biografia, un testo di grande misura e moralità intellettuali che fu scritto da un Mafai appassionato — Mafai lo fu sempre ma lo nascondeva dietro un fare sornione e sfottente mentre qui esce allo scoperto — per «Rinascita» nel febbraio del 1945: «Possibilità di un'arte nuova».

Quando Mafai pittore esordì tutta la cultura artistica italiana era invasa e quasi sopraffatta dalla nostalgia dell'antico e della classicità greco-romana - rinascimentale. Era una nostalgia anche archeologica — la Villa dei Misteri a Pompei era stata appena scavata — ma soprattutto era la maschera dell'antico e della classicità che il regime fascista cercava e chiedeva agli artisti per celare il suo vero volto: ci vollero anni di

A 20 anni dalla morte, a Roma una mostra antologica di Mario Mafai. Ecco la rivolta al classicismo fascista di un artista «fanatico del presente»

Il pittore che smascherò l'Italia



il fetore orrido del cardinale decano che si decompone in piazza S. Pietro e anche l'eros delle sue meretrici è paurosamente sgangherato e allante morte. Ci sarà a giorni a Milano, al Irc, una grande mostra di disegni di Scipione curata da Giuseppe Appella e si potrà fissare meglio, dopo tanti anni, lo sguardo su questa presenza della morte nell'immaginazione di Scipione: sarà evidente, credo, la carica eversiva anticlassicista e antifascista di tale presenza della morte e dell'eros come ferita e piaga. Mario Mafai si stacca dall'amico Scipione come se l'immaginazione sua decollasse via dalla morte e dalla lenta agonia cattolica. Lo si vede da come Mafai dipinge il corpo, la carne fem-

minile, l'esistenza quotidiana: nel sublime «Autoritratto» del 1929 (non esposto) che è un quadro metafisico ma dove la metafisica è portata davvero alla conseguenza estrema di stupore per le cose ordinarie: carne, sangue, alito della figura umana; sono cose minime che per i più non meritano uno sguardo e che, invece, Mafai rende eterne.

Si guardi qui quel capolavoro sommo che è «Donne che stendono i panni» del 1933 (era stato preceduto da alcune figure solari di ragazzi ignudi con la palla ed è dello stesso anno del «Nudo coricato» dalla carne infuocata che manda luce e che è conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma). Su un prato da casa di periferia, due donne ignude

vollate di spalle stendono due lenzuola, una davanti una indietro; ma non c'è il viso visibile per appendere, così il gesto quotidiano e umile diventa sacrale e la carne diventa rosata d'oro ha uno stacco sublime dal bianco fulgente, puro, assoluto di arcisismo, di primordiale e di quattrocentesco quali amava il grande intellettualismo di Gagli. Poi verranno i grandi nudi di Pirandello, di Ziveri, di Guttuso, di Cavalli, di Ianni, di Capogrossi in una grandissima stagione poetica romana che è italiana e europea. Ma in questo magico dipinto delle donne che stendono i panni Mafai è solo, divinamente solo. E la luce che fa fulgente l'immagine nasce

Gianfranco Ber