



La provocatoria opera di Hindemith ripresa a Ravenna

SUSANNA: SANTA O DEMONIO?

di Bruno Cagli

A luglio, per il Ravenna Festival, 'Sancta Susanna' di Hindemith, con la regia di Chiara Muti e la direzione di suo padre, Riccardo. Una delle ultime volte in cui l'opera di Hindemith andò in scena, prima della recente ripresa scaligera, fu nel 1978, all'Opera di Roma, con la regia di Giorgio Pressburger, scene e costumi di Mario Ceroli, e la direzione di Marcello Panni. In mezzo a contestazioni, soprattutto cattoliche. Per il programma di sala dell'Opera, il 'rossiniano' Bruno Cagli scrisse allora questa presentazione che ripubblichiamo.

Archivio storico dell'Opera di Roma



Quando, il 4 giugno 1921, il ventiseienne Hindemith presentò al Landestheater di Stoccarda i suoi due primi lavori teatrali poté apparire, e per tanti aspetti in effetti era, un vero catalizzatore di tutte le tendenze artistiche che in quegli anni travagliavano e rendevano estremamente vitale il mondo culturale della Germania del dopoguerra. Che Hindemith

avesse affrontato il mestiere di musicista con doti tecniche eccezionali era già evidente dai suoi primi lavori cameristici. Ora il teatro e le prime opere per orchestra dimostrarono che la sua maestria nel dominare le forme codificate si associava ad una notevole capacità di appropriarsi degli stimoli offerti dai movimenti culturali più eterogenei. A distanza di anni è certo ben chiaro che la vocazione dell'autore

di avanguardia non si addiceva al musicista che avrebbe tentato di far vivere in rinnovata concordia passato e presente, il suo presente. Ma in quel 1921 tutto era troppo vicino e in fermento perché fosse possibile un giudizio sereno, e del resto Hindemith si gettò sul teatro con una veemenza pari a quella con cui si dette a scrivere musica sinfonica e da camera e con cui si mise a far l'esecutore. Il primo testo messo in musica per il teatro fu dunque quel 'Morder, Hoffnung der Frauen' (Assassino, speranza delle donne) che Oskar Kokoschka aveva pubblicato nel 1907 e che, accettando certi schemi, può essere considerato il primo dramma interamente espressionista. E non era un caso che fosse un pittore ad aprire la strada ad un tipo di teatro in cui l'intreccio con la sua logica veniva messo completamente in disparte e sostituito da una tavolozza di effetti emergenti dalle plaghe del subconscio o dell'anima (come si seguitava a dire) il cui grido irrefrenabile, l'Urschrei doveva diventare per quegli autori una specie di divisa e di fine liberatorio. Certo il grido dell'anima espressionista aveva già avuto modo di vivere in 'Erwartung' di Schoenberg, che è del 1909, ma Hindemith, il che sarà pure una spia interessante della sua saggezza nel conciliare, riuscì ad andare in scena

con 'Morder', tre anni prima del suo meno fortunato e accettato rivale, la cui opera giunse sul palcoscenico soltanto nel 1924.

Il primitivismo (o se vogliamo l'amore per il primigenio e l'immediatamente espressivo o il più scopertamente tale) che contraddistingue l'opera su soggetto di Kokoschka ebbe un abile e forse ancor più interessante pendant nella seconda opera, la commedia per marionette che rimane intitolata 'Der Nusch-Nuschi' che Hindemith scrisse su libretto di Franz Blei. Qui egli sperimentò con successo le forme chiuse ed introdusse tutta una serie di danze in uso nel cabaret e nei locali notturni d'oltre Atlantico con una parata di umori satirici e grotteschi che suonarono condanna del linguaggio aulico post-wagneriano arroccato su temi nobili. La citazione del motivo che compare nel 'Tristan' nel momento in cui Re Marco scopre di essere tradito fu usato da Hindemith nel punto in cui il protagonista della commedia viene castrato come punizione del suo erotismo

sfrenato. Il che volle certo significare prender le distanze. Se solo si fosse notato come Hindemith aveva utilizzato quei ritmi e quelle danze come pure forme musicali, si sarebbe potuto divinare l'avvenire del grande conciliatore. Ma il dittico suonò in quel momento profondamente dissacratorio e pochi dopo la prima di Stoccarda, Hindemith si apprestò a completarlo con un terzo lavoro.

E fu appunto la 'Sancta Susanna' che andò in scena a Francoforte nel marzo del 1922 e che suscitò ben prevedibile scandalo seguito dalla sospensione delle recite. E anche questa volta, Hindemith aveva at-

tinto, per il soggetto, ad un lavoro che rappresentava in tutti i sensi uno dei primi momenti dell'espressionismo teatrale.

Per destino o per vocazione (il che può far lo stesso) August Stramm aveva rappresentato quanto di indefinito e sfrenatamente velleitario vi era stato nel nascente espressionismo letterario. Era nato a Muenster, nella Vestfalia, nel 1874 e per volere del padre aveva seguito una grigiamente onorevole carriera nelle poste, fino a giungere al grado di ispettore e al ruolo di funzionario nel ministero a Berlino. Contemporaneamente si laureava in filosofia a Brema. Né la carriera né il dottorato possono in alcun modo imparentarsi con la sua produ-

zione, se non fosse per effetto di un irrefrenabile spirito eversivo. La morte di Stramm fu più coerente con la sua arte. Appena quarantenne cadde sul fronte russo nel settembre del 1915.

A partire dal 1911 aveva pubblicato, sulla rivista 'Der Sturm' alcune poesie e negli ultimi mesi della sua vita si era dedicato anche al teatro che, insieme ad alcune piccole raccolte di poesia, andò ad arricchire il suo lascito. Ma più che di lavori teatrali veri e propri si trattava di schemi e di ipotesi di teatro. Come la poesia di Stramm aveva prediletto il frammento spinto fino al monosillabo, così il suo teatro consisteva per lo più di frasi interrotte da puntini di sospensione e, dal punto di vista dell'azione, di allusioni o di svolgimenti ed accadimenti ipotizzati. La 'Sancta Susanna', che uscì nel 1914, adotta in pieno questo registro. E' facile scorgere le suggestioni a cui Stramm soggiaceva in questo brevissimo testo. Da un lato naturalismo e simbolismo, dall'altro il desiderio di spingere alle estreme conseguenze il



Chiara Muti



tema dell'erotismo sulla via già percorsa, gloriosamente, dal vero padre dell'espressionismo letterario, Frank Wedekind. Ma conseguenze ancor più estreme di quelle proposte da Wedekind con 'Frueblings Erwachen' (Risveglio di primavera) con 'Hidalla' e con le due tragedie che compongono 'Lulu' non erano raggiungibili se non dirottando verso il simbolismo ed il misticismo.

Così alle spalle di Stramm non è difficile scorgere Maeterlinck, a cui riconduce il clima irrealista, carico di incubi, presentimenti e simboli, del breve dramma. Nella chiesa, ai piedi del crocifisso, Suor Susanna e Suor Klementine sono turbate dagli afflivi dei lillà, dal rumore del vento, dal risuonare di note (es klingt... ein Ton; risuona... una nota). Si sente lo scalpiccio di passi e il singulto di voci femminili.

Nella notte l'incanto cresce e si fa spasmodico il ricordo della colpa di una suora che commise peccato con l'immagine del crocifisso e il cui corpo fu murato insieme con le pietre della chiesa.

L'azione resta inesistente ed è ricondotta alle frasi spezzate di Klementine e Susanna, all'apparizione di un grosso ragno, al breve momento di esasperazione di Susanna che si strappa il velo e il soggolo. Nel finale le arcate della chiesa risuonano di un triplice grido ripetuto tre volte ciascuno: Beichte, confessa, Satana e, il terzo, ripetuto da Susanna: Nein.

La chiusa è dunque una esaltazione della passione viva a carnevale di Susanna che appare quasi aureolata nel semicerchio delle monache accorse per il mattutino.

La stesura del libretto, per la quale Hindemith si rivolse ad Hermann Uhticke, si mantiene molto vicina all'originale. Il tema dell'erotismo sfrenato di 'Nusch-Nuschi', rivissuto in ritmi e danze molto liberi, qui viene invece risolto con una partitura centripeta al massimo. Hindemith adotta

su larghissima scala il politonalismo ed una continua oscillazione ritmica (per lo più tra i 3/4 e i 2/4). Il tutto è riconducibile ad un unico tema fondamentale, per cui l'opera è stata definita monotematica. Ma da questo tema, dal suggestivo cromatismo e non privo di richiami modali, la musica sembra, più che discendere, essere continuamente attratta. Forse solo il 'Castello di Barbablù' di Bartok mostra, in quegli anni, un simile sfruttamento di un solo tema fondamentale.

La tensione si addensa in massicci aggregati armonici,

mentre altre volte il suono si fa esile e lontano. Per questo Hindemith usa l'organo dietro le quinte, che esegue quasi esclusivamente note tenute, e sempre dietro le quinte, tre flauti e tre ottavini. A questi strumenti più che ad altri sono demandati gli effetti sonori del vento, dello stormire delle fronde, del canto dell'usignolo. Nel finale, prima dell'ambigua ed esasperata apoteosi, risuonano anche le campane. Ma va detto che anche questo simbolismo sonoro, a cui Hindemith rimarrà in parte fedele anche in opere successive come 'Cardillac', non è mai esteriore. Anche in 'Sancta Susanna' Hindemith conferma la sua vocazione di classico dei tempi nuovi, se per classico si intende fedeltà alle forme ed alle possibilità espressive della propria arte, con il rifiuto dell'imitazione delle altre. In tal senso l'adesione all'espressionismo è soltanto parziale.

Le suggestioni letterarie e pittoriche infatti sono inserite nel discorso armonico e divengono dunque elusivamente e strettamente musicali. Così Hindemith restava alieno sia da quel velleitarismo che contraddistingue alcuni esponenti di quella scuola, compreso come si è detto Stramm, sia anche dalla vocazione alla rottura con la tradizione. Il desiderio onnicomprensivo di far musica, proprio dell'artigianato musicale di Hindemith, è già tutto in 'Sancta Susanna'.

Passando come il protagonista di 'Cardillac' (opera emblematica della sua poetica) tra la folla e le esperienze del mondo circostante, l'artista ne trae stimoli per rientrare poi all'interno del suo laboratorio intento a quel lavoro di cesello di cui non può fare a meno, e da cui gli riesce impossibile separarsi.

(Per gentile concessione dell'autore)



Sancta Susanna all'Opera di Roma

TUTTI SCOMUNICATI

di Marcello Panni

Le tumultuose rappresentazioni del 1978 nel racconto del direttore dell'opera. Ora la Santa Susanna di Ravenna viene coprodotta con il teatro dell'Opera di Roma, dove forse approderà nelle prossime stagioni. Ieri come oggi ancora contestazioni e scomuniche?



Nel 1963 ho avuto la fortuna di conoscere molto da vicino Paul Hindemith, con la sua inseparabile moglie Gertrud, detta da lui la Leonessa, (in ogni fotografia autografata o nelle cartoline natalizie la disegnava così, accucciata ai suoi piedi). Venne a Roma a dirigere l'Orfeo di Monteverdi alla Filarmonica portando con sé il gruppo barocco Musica Antiqua Koeln, allora una novità, ed eseguì la sua trascrizione,

che per l'uso di cornetti, regale, liuti, viole da braccio e da gamba, per quei tempi suonava filologica. In quell'occasione fui messo al pianoforte per le prove di sala e la sua semplicità di modi mi conquistò; la sua figura di grande protagonista del '900, musicista a tutto tondo, compositore, violista, direttore, didatta, musicologo, mi marcò più di quanto allora ne fossi cosciente. Giovane adepto delle avanguardie bouleziane (Schoenberg è morto, Berg un romanti-



cone, Stravinsky un rotame, figuriamoci Hindemith!) fu per me una rivelazione.

Tra parentesi fu proprio quell'Orfeo di Roma a procurarmi la febbre per la musica barocca che sfociò in una mia trascrizione "hindemithiana" del Giasone di Cavalli, (Genova 1972) e più tardi nel Flaminio pergolesiano, (San Carlo 1982) che riscosse un successo mondiale. Hindemith morì l'anno dopo (1964), appena il tempo di seguirlo a Vienna, il mese dopo l'Orfeo, come suo ospite alle prove di un concerto bruckneriano che dirigeva alla Philharmonie (altra novità per un giovane italiano). Eseguiva inoltre quella che fu la sua ultima opera, una bellissima 'Messa per coro a cappella', in prima assoluta alla Piaristenkirche, a ingresso gratuito per il pubblico

dei fedeli. Che lezione di modestia! Con lui e Gertrud visitai la cattedrale di Vienna, di cui conosceva ogni pietra, e parlargli, in quelle giornate viennesi davanti a un boccalone di birra, delle sue famose 3 opere in un atto espressioniste degli anni '20, di cui aveva vietato la rappresentazione. Piccato, energicamente mi rispose di averle rinnegate sia per ragioni musicali "una ragazzata, non sapevo il mestiere" sia morali "un'oscenità gratuita e provocatoria". Era in effetti diventato un fervente cattolico e quelle tre "ragazzate" erano per lui solo un peccato di gioventù.

Non valeva la pena neanche di raddrizzar loro le gambe, come già aveva fatto (ahimè) con tutte le sue migliori composizioni di quell'epoca.

Questa risposta mi incuriosì ancora di più, e dopo la sua morte mi procurai da Schott, con il consenso di Gertrud, le partiture ripudiate.

Mi parve subito che, delle tre, 'Sancta Susanna' fosse la più riuscita. Ne proposi l'esecuzione a Francesco Siciliani per la Rai di Torino e la registrammo nel 1971 con la straripante voce di Marjorie Wright nel ruolo di Susanna. Mancava la rappresentazione scenica a convalidarne il valore. Riuscii a convincere



Archivio storico dell'Opera di Roma

Gioacchino Lanza Tomasi a darne una prima italiana all'Opera di Roma. La regia fu affidata a Giorgio Pressburger, il più mitteleuropeo dei giovani registi italiani e insieme andammo a convincere Mario Ceroli a debuttare come scenografo. L'idea era di sfruttare la sua famosa sagoma lignea dell'uomo di Leonardo, tuttora all'aeroporto di Fiumicino, per raffigurare il Crocifisso davanti a cui la castissima Sancta Susanna in un'afosa notte d'estate, perde il senno e si denuda in un'estasi mistico-sessuale. Per evitare imbarazzi, non era poi la piccola soprano di colore Felicia Weathers, procace Salome nella stagione precedente, a spogliarsi nuda e agitarsi sotto il Cristo, ma una professionista di striptease, scritturata come comparsa. Fin qui, per l'astrazione della sagoma

e con la sostituzione della cantante nella scena del nudo, dopo 'Hair' già tra i luoghi comuni del teatro, nulla da eccepire.

La pietra dello scandalo fu invece il finale quando ai primi deliri di Susanna scesero dalla soffitta una pioggia di uomini di Ceroli/Leonardo di tutte le dimensioni ma a testa in giù, simbolo diabolico, Cristo vilipeso.

A proclamare con lettere ai giornali il sacrilegio, fu lo stesso cardinal Vicario con una scomunica per l'Opera di Roma, la sua équipe e gli spettatori.

A muovere i fili in realtà, a sabotare lo spettacolo, inviando cortei di pie donne, davanti al Teatro dell'Opera, innalzanti cartelli veementi contro la profanazione di Roma città santa, era un personaggio romano della Democrazia Cristiana andreottiana, in cerca di benemerenzze con il clero, un certo Tonini. L'opera andò in scena comunque con grande successo, e Paul Hindemith dall'alto dei cieli avrà scosso la testa dicendo "te l'avevo detto di lasciar stare questo mio errore giovanile e peccaminoso..." @