

# Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI



*The Bassarids* è un'opera nella quale si intrecciano molte influenze musicali. Alcune di queste sono state esplicitamente riconosciute dall'autore, che ha citato Mahler a proposito della scena tra Dioniso e Penteo, e Bach nella scrittura corale della grande scena finale, chiaramente ispirata alle *Passioni*. Altre suggestioni sono più nascoste, ma comunque inconfondibili: echi dell'*Oedipus Rex* ma anche delle composizioni religiose tarde di Stravinskij (soprattutto nella scena iniziale dell'opera), o della *Salome* di Strauss (nel cui finale, proprio come nei *Bassarids*, viene portata in scena una testa mozzata). Ma la più nota e citata - e la più sorprendente - di tali influenze è quella che ci racconta lo stesso compositore: il librettista,

W.H. Auden, disse che gli avrebbe consegnato il testo solo a condizione che egli ascoltasse attentamente *Götterdämmerung* (*Il crepuscolo degli dei*) di Wagner. Al di là dell'ovvia considerazione che entrambe le opere, *Crepuscolo* e *The Bassarids*, si concludono con il crollo di un mondo, una città data alle fiamme, è difficile, almeno a un primo ascolto, trovare altri punti di contatto tra i due lavori. Che cosa dunque Auden si aspettava che Henze potesse trarre dall'opera wagneriana? "La capacità della musica di dimenticarsi di sé stessa in certi istanti, la messa al bando di ogni maschera stilistica, la cruda evidenza dell'espressione musicale", ci dice il compositore.

Henze decise di dare all'opera una forma particolare. Pur contenendo alcune inconfondibili arie - momenti solistici e introspettivi - e almeno un paio di duetti, *The Bassarids* non è un'opera a nu-



meri" come molte delle precedenti prove teatrali del compositore tedesco. La partitura è esplicitamente suddivisa in quattro "Movimenti", come una sinfonia. Movimenti che a dire il vero si succedono senza soluzione di continuità, e che forse non sono così chiaramente distinguibili come certe descrizioni dell'opera sembrano voler affermare (c'è chi identifica un "primo movimento in forma-sonata", uno "scherzo", un "adagio" e un "finale"); ma ad ogni modo la ripartizione voluta dal compositore indica la precisa volontà di dare un "tono" sinfonico all'opera, di porre l'accento sulla continuità musicale, in particolare orchestrale, della partitura. In questo esperimento Henze aveva naturalmente avuto illustri predecessori: le due grandi opere di Alban Berg (in particolare il *Wozzeck*, 1922) sono attraversate, per ammissione dello stesso autore, da numerose suggestioni "sinfoniche", direttamente ispirate

a forme strumentali come la suite o la sonata. E qualche commentatore ha voluto riconoscere una costruzione sinfonica, in quattro movimenti, perfino nel primo atto della *Turandot* di Puccini (1924). L'idea di Henze si inserisce insomma nel solco di una ben documentata tradizione novecentesca, la ricerca di una fusione, una sintesi tra la drammaturgia teatrale e scenica e il "respiro" sinfonico e strumentale.

Si potrebbe quindi dire che uno dei protagonisti dell'opera è l'orchestra, e infatti la partitura dispiega una grande varietà di idee strumentali. Ma Henze, con notevole senso del dramma, alterna i momenti più ricchi e immaginifici dal punto di vista sonoro a istanti in cui la strumentazione si fa volutamente scarna, e quasi pietrificata: alcuni snodi drammatici cruciali, come ad esempio il dialogo tra Penteo e Dioniso travestito nel corso del secondo Movimento, prevedono l'accompagnamento di rarefatti accordi dell'arpa con un effetto di "straniamento" sonoro quasi arcaico (Henze voleva probabilmente evocare la cetra greca), così come alcune brevi ma intensissime scene incentrate sul personaggio di Agave (nel secondo, nel terzo e nel quarto Movimento) vengono sostenute soltanto da poche note del fagotto in registro acuto (una sorta di travestimento dell'antico *aulòs*, verrebbe da pensare).

La categoria del *contrasto*, in effetti, appare centrale nella musica dei *Bassaridi*; e non potrebbe essere altrimenti, visto che il senso drammatico dell'opera sta proprio nel contrasto tra Penteo e Dioniso, ossia tra la ragione e la religione o, come scrive Henze, tra libertà e oppressione. (Ma il compositore, per essere precisi, parla di tale contrasto in forma problematica: "Cos'è la libertà? Cos'è la mancanza di libertà?". A ben vedere nell'opera ci sono momenti in cui Penteo ci appare perfino tirannico nella sua inflessibilità "razionale". E il custode dell'ordine, il capitano delle guardie, è pronto a ubbidire indifferentemente agli ordini di Penteo, nella prima parte dell'opera, come a quelli di Dioniso nella scena conclusiva). Si è soliti riconoscere la principale dicotomia musicale dell'opera sul versante della melodia, del *canto*: Penteo non ha praticamente mai uno stile lirico, si esprime più attraverso una sorta di "recitativo" sui generis, mentre le linee vocali non solo di Dioniso, ma anche di Agave e di Autonoe si fanno più espansive ed espressive man mano che il dio si rivela allo spettatore, e man mano che le due donne si lasciano possedere dall'ebbrezza dionisiaca. Il canto come espressione dell'irrazionale e dell'inconscio, quindi: quella di Henze è un'idea perfino tradizionale visto che da sempre, nell'opera, i momenti di espansione lirica danno voce all'interiorità dei personaggi, alle sensazioni e alle emozioni - a ciò che le parole da sole non riescono ad esprimere, insomma.

Ma Henze unisce alla strategia del contrasto melodico un altro artificio costruttivo: quello del ritmo, della pulsazione. Cosa evocano immediatamente nella nostra immaginazione i Baccanti, le Menadi e i riti dionisiaci? La danza. E quindi ascoltando l'opera si no-

terà facilmente come gli episodi riservati al coro siano spesso basati su una pulsazione regolare, un moto di danza che in alcuni casi si cristallizza perfino in ritmi e metri tradizionali (tra i quali il Valzer è il più evidente e ricorrente). Uno sguardo alla partitura non lascia dubbi: l'annuncio fuori scena della "voce" - ossia del puro canto - che proclama l'ingresso in Beozia del dio Dioniso viene immediatamente seguito dall'intervento del coro, che prende lo slancio per qualche battuta e si lancia quindi in una danza "Estatica" (è l'indicazione esecutiva del compositore) basata su un veloce ostinato di semicrome articolato attraverso la semplice alternanza di due note, quasi ossessiva. Ostinato che ritornerà in molti punti del-





l'opera e che costituisce in un certo senso una sorta di *Leitmotiv* (un "*Leitmotiv* ritmico") di *The Bassarids*. Allo stesso modo, la scena della caccia a Penteo nascosto tra i rami è articolata in due parti nettamente contrastanti: dapprima un ampio cantabile estatico del coro, poi, dopo che la voce di Dioniso ha messo in guardia i Bassaridi, una sorta di selvaggia danza che non a caso sembra riecheggiare alcuni istanti della *Sagra della primavera* stravinskiana. Solo nel quarto Movimento il moto di danza scompare, man mano che si rivela ai protagonisti la crudeltà della vicenda e l'inganno di Dioniso (l'inizio del Movimento trasforma addirittura la danza in una marcia "deformata", ossia in un gesto musicale che evoca perfino più direttamente - e in modo ancor più sinistro - l'annullamento della volontà individuale).

L'idea stessa di contrasto, nei *Bassaridi*, viene quindi esplorata su più piani musicali. Al contrasto melodico si accosta quello tra il ritmo regolare, scandito, danzato e un po' "automatico" dei Bassaridi e il ritmo invece più libero, irregolare e inquieto che caratterizza gran parte della musica di Penteo e dello stesso Dioniso. L'unione di irregolarità ritmica e linea melodica accennata e rudimentale sembra voler raffigurare musicalmente, si direbbe, la scissione dell'animo di Penteo, la volontà di soffocare ogni impulso irrazionale ma al tempo stesso anche la propria natura; mentre l'espansione del canto dei Bassaridi, che però si contrae spesso nella regolarità ritmica, addirittura nella tendenza a trasformare il movimento in meccanismo, sembra senz'altro voler esprimere la coercizione, il fatto che il coro, la massa, resti sospeso tra irrazionalità e mancanza di responsabilità e di iniziativa individuale (davvero significativo il fatto che nel grande "Concertato" finale, un esplicito omaggio di Henze alla tradizione operistica italiana, il coro ripeta più volte "non abbiamo visto nulla, non abbiamo sentito nulla", prendendo le distanze dall'orribile morte di Penteo come se in realtà il fatto non li riguardasse, ma si trattasse piuttosto di una faccenda privata tra Penteo stesso, Dioniso, Cadmo e Agave). Libertà e mancanza di libertà, rigore e fanatismo, impulso e ragione si confrontano, si specchiano l'uno nell'altro; e in questo dualismo, che si colora spesso di una nota volutamente ambigua, inquietante, risiede in gran parte il fascino e l'efficacia teatrale di *The Bassarids*.