

Introduzione

La *Lou Salomé*, opera in due atti di Giuseppe Sinopoli su libretto di Karl Dietrich Gräwe, fu commissionata dal Nationaltheater di Monaco di Baviera e andò in scena per la prima volta il 5 Maggio 1981 sotto la regia di Götz Friedrich. In seguito la partitura fu ritirata e l'opera non poté più essere eseguita: il compositore veneziano, insoddisfatto per il relativamente frettoloso lavoro (varie sviste, omissioni ed errori nel fac-simile del manoscritto pubblicato da ricordi, oltre alla talvolta agitata grafia testimoniano la fretta della composizione) e per il severo giudizio della critica, avrebbe voluto "rimetterci le mani". Tuttavia la partitura della *Lou Salomé* è rimasta quale era nel 1981, avendo da allora Giuseppe Sinopoli abbandonato definitivamente l'attività compositiva per dedicarsi esclusivamente alla direzione d'orchestra¹. Alcuni pensano che l'opera così com'è non sia che un "torso" e che altra cosa sarebbe stata la "vera" *Lou Salomé*, se Sinopoli avesse lasciato "maturarla" senza fretta. Ma è difficile dire in cosa sarebbero poi consistiti i miglioramenti. Le obiezioni della critica furono rivolte in parte al libretto e alla drammaturgia dell'opera, in parte alla composizione musicale, in parte alla messa in scena di Götz Friedrich, e fu riconosciuta solo l'alta qualità dell'esecuzione musicale sotto la direzione stessa del compositore. Come ci ricorda il musicologo tedesco Hermann Danuser in un articolo² l'opera fu fraintesa su più fronti: da quello politicamente impegnato fu sospettata di cercare proditoriamente il favore del pubblico borghese; da quello dell'avanguardia radicale, che ancora feticcizzava il progresso del materiale musicale, fu ritenuta moderatamente moderna, se non proprio anti-moderna per i suoi legami con la tradizione; infine da quello di un pubblico non esperto di nuova musica (la cui reattività è giustificata solo dall'inadeguatezza "culturale"), considerata erroneamente come "solita" musica d'avanguardia e quindi incomprensibile e sgradevole. Prescindendo da queste critiche riportate dal Danuser, le quali in quanto critiche poco sono da tenere in considerazione, è palese la freddezza e il disinteresse (fomentate forse dal compositore stesso) verso quest'opera dalla assoluta

¹ Dall'opera sono state ricavate due suites sinfoniche da eseguire in concerto. Cfr. più avanti , p. 69.

² Hermann Danuser, *Giuseppe Sinopoli Lou Salomé. Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne*, in: *Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, (Studien zur Wertungsforschung, 16), Wien, Graz 1985, p. 154-165

mancanza di studi su di essa. A parte gli articoli (molto pregevoli) di Dino Villatico e appunto di Hermann Danuser contenuti nel programma di sala per la prima rappresentazione monacense³, ad essa non sono state dedicate che poche righe in dizionari dell'opera.

Tra le critiche per esempio non ci sorprende la caustica *boutade* di Boulez: “Sinopoli era un compositore, con la *Lou Salomé* è diventato un romantico”. Ma ci si rende conto della oziosità, se non addirittura idiozia delle critiche e di chi le prende in seria considerazione, se si tiene conto della data di nascita di questa opera. Davvero non si riesce a capire a chi e a cosa ci si riferisce quando si parla di avanguardia agli inizi degli anni '80, periodo in cui la stessa parola avanguardia era diventata niente di più di qualcosa di risibile. “Pertanto, l'avanguardia è finita: viva l'avanguardia! Il termine può accettare solo accezione anodina. L'avanguardia vera, degli anni eroici, ebbe a recidere nessi comunicativi sfilacciati o erosi, per sostituirne di nuovi. Fra il pubblico di *bourgeois* e gli 'artisti' stabiliva provocazioni atte ad intenzionare il futuro, l'ulteriore comprensibilità. Ma 'non c'è avanguardia dove questa continuità dal passato al futuro si nega, dove solo conta l'eruzione storica del presente, e di questa eruzione – ci insegna ancora Brandi – non rimane che un'impronta, il relitto accusatore, lo strappo nella tela di balla, unta di morchia, su cui si rapprende un filo di vernice rossa e quasi di sangue”⁴. Come Mario Bortolotto già nel 1969 in “La nuova musica, il tempo e la maschera” spiegava, dopo la critica all'idea progressiva di tempo (a cui è connessa la conseguente inattività di ogni tensione all'originalità e alla “rottura”) per cui la musica non ha da pagare più nessuno scotto alla tradizione e alla storia , il concetto stesso di avanguardia non può più sussistere. ‘Oltre l'avanguardia’ è appunto intitolato un lucido saggio del 1979 di Armando Gentilucci molto importante per la comprensione delle vicende post-belliche della musica occidentale. Gentilucci, interpretando come ricchezza l'invito alla molteplicità del moderno, scrive: “Dopo che si è spezzata l'unità tonale, e ha perso credibilità anche il suo rovesciamento sistematico nella serialità strutturalistica, le antiche costruzioni sono distrutte, ma le loro macerie hanno tuttavia dato o suggerito un volto diverso al mondo musicale. Ogni riproposizione di

³ L'altro articolo del Danuser *Giuseppe Sinopoli Lou Salomé* è da considerarsi come una lieve integrazione a quello del programma di sala per la prima rappresentazione di Monaco *Musik zwischen Psychoanalyse und Metaphysik*.

⁴ M. Bortolotto, *La Nuova Musica, il tempo e la maschera*, in: Fase Seconda, Einaudi, Torino 1969, p. 71.

unità, di sistematicità totalizzante, è oggi antistorica; vale eventualmente come poetica personale di un compositore, ma rappresenta solo una tra le molteplici possibilità date. Là dove si teorizzi la rinascita di sistemi assolutizzati e soprattutto assolutizzanti, non vi è altro che ipostatizzazione idealistica, che invenzione di un'ennesima metafisica". La dicotomia tra musica rivoluzionaria e musica reazionaria non solo rivela la sua inattualità, ma addirittura la sua inconsistenza. Le stesse tesi adorniane non erano prive di problematicità e ammesse contraddizioni interne. In un punto della *Filosofia della nuova musica* Adorno afferma scandalosamente l'identità aporetica tra Schoenberg e Strawinsky⁵.

L'abbandono al materiale prescritto dal serialismo integrale nei circoli darmstadtiani del secondo dopo guerra risultò essere una mistificazione. Il serialismo nel voler spingere il linguaggio razionalizzato fino "alle sue estreme conseguenze" fu una *reductio ad absurdum* della razionalità compositiva. L'indifferenziazione sonora risultante dal massimo controllo dei procedimenti compositivi finiva per causare la percezione del disordine. L'iper-razionalità produceva l'immagine del caos. Nietzscheanamente la ragione veniva smascherata come ingannatrice unica e originaria. Seppur molto importanti per la riflessione sul linguaggio (e/o sulla sua fine), gli anni del serialismo integrale furono relativamente brevi. Con la golosa ed esotica ricerca timbrica del *Marteau sans maître*, già nel 1953, Boulez cercava di intraprendere strade alternative all'ortodossia seriale impiegando una *prassi a espansione* (cfr. anche la *Seconda Sonata per pianoforte*) con cui si analizzano le possibilità di una

⁵ "La concezione corrente considera Schoenberg e Strawinsky come estremi opposti: e in realtà le maschere di Strawinsky e le costruzioni di Schoenberg hanno di primo acchito una somiglianza minima. Ma ci si può immaginare assai facilmente che un giorno gli accordi tonali alienati e abilmente montati di Strawinsky da un lato e il succedersi dei suoni seriali dall'altro, i cui fili collegatori vengon recisi quasi su comando del sistema, non debbano apparire più tanto diversi come sembrano oggi. Essi sottolineano piuttosto gradi diversi di coerenza in una identica condizione. A entrambi è comune l'aspirazione alla forza vincolatrice e alla necessità, in forza del loro dominio sull'atomizzato, per entrambi l'aporia della soggettività impotente diviene una necessità, prende l'aspetto della norma non convalidata ma pur sempre imperiosa; e in entrambi, naturalmente su piani di configurazione completamente diversi e con differente capacità di realizzazione, l'oggettività vien posta soggettivamente". Cfr. Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 75.

cellula-madre che si fa poi proliferare, cosicché i rapporti e i materiali vengono dedotti a posteriori, a differenza della *tecnica panseriale* con la quale uno schema predefinito viene semplicemente svolto e quindi detta le sue leggi immanenti. Permane tuttavia in Boulez un orientamento estetico di chiara derivazione cartesiana: attraverso il dubbio razionale-sistematico (che non è quello praticato dallo scetticismo classico) si cerca di giungere a verità matematiche e certezze; Boulez tenta di attuare la “realizzazione” del concetto hegeliano di Unità Razionale. In un articolo del 1977 ammetterà di aver sperimentato nelle composizioni *Polyphonie X* (1951) e *Structures* per due pianoforti (1951-63), fino all’assurdo, quei procedimenti razionali che, in quanto estremamente razionali, tendevano praticamente al casuale. La ragione, per dirla ancora con Nietzsche, è la prima ed unica impostora. Inoltre fin dall’inizio fu chiara la posizione eterodossa di compositori che conservarono la fiducia nelle possibilità semantiche della musica. Alcuni scelsero la via dell’impegno socio-politico (per esempio Luigi Nono e Giacomo Manzoni), altri quella del ludo curioso e vitale e della gioia del suonare (Berio soprattutto). Poi l’irruzione di John Cage a Darmstadt (1954) con il brano *12’55.677”* per due pianisti-attori fu il sigillo della fine del feticcio numerico, dei “geometri catastali della serie” e di qualsiasi illusione classicistica. John Cage non fu la vera causa della crisi, come molti sostengono, ma piuttosto un mero alibi: fu colui che diede l’ultimo spintone a coloro che già si trovavano sull’orlo del baratro. Nell’era post-cageana – “dopo Cage siamo tutti cageani” ebbe a dire Bruno Maderna – dopo che tutto era stato detto e fatto, anche chi si ostinava caparbiamente a negarla, fu costretto ad accettare come realtà indiscutibile la molteplicità, la torre di Babele dei linguaggi, la dispersione inevitabile e la perdita di un centro. La purezza del linguaggio si rivelava una chimera e l’eterogeneità estrema degli stili e dei linguaggi, che già era contenuta *in nuce* nella *Romantik*, si affermava incontrastatamente. “Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più opere”, già aveva detto profeticamente Adorno.

Dopo che l’autenticità (o l’illusione di essa?) del materiale era definitivamente compromessa, la gestualità prende il sopravvento nella nuova musica. Già con Wagner, “il grande mimo”, “il commediante *par excellence*”, come lo aveva malignamente appellato Nietzsche, il destino del musicista si confonde con quello dell’attore. La musica si lascia contaminare da un fantomatico “altro da sé”, cioè dall’azione teatrale. Anche la musica pura diviene teatro – essa si fa gesto. In un certo senso può

considerarsi drammatico anche il virtuosismo strumentale : da Franz Liszt fino alla ricercata impossibilità esecutiva (simbolo programmatico dell'impotenza del soggetto) di Brian Ferneyhough. A parte tutto ciò è da notare che dagli anni '60 in poi, molti compositori hanno dato importanti apporti al teatro musicale (inteso quasi nella sua accezione tradizionale) il cui panorama si è fatto sempre più variegato. Gli intenti ovviamente sono diversissimi. Si citano alcuni lavori di questo periodo solo per dare un'idea della varietà del teatro musicale alle soglie degli anni '80: *Intolleranza* (1961) di Nono, *Die Bassariden* (1966) di Henze, *Einstein* (1973) di Dessau , *Amore e Psiche* (1972) di Sciarrino, *La Passion selon Sade* (1965) di Bussotti, *Jacob Lenz* (1979) di Rihm. Tenendo presente l'eterogeneità di questa situazione "post-linguistica", la *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli, andata in scena nel 1981, non può suscitare in nessun modo suscitare scalpore.

Giuseppe Sinopoli, nato nel 1946, appartenendo a una generazione successiva rispetto ai compositori succitati, cominciò a frequentare Darmstadt solo nel 1968, rimanendo peraltro profondamente deluso dal misticismo misto alla *clownerie* di Stockhausen e la sua cerchia. *Outsider* e autodidatta fin dall'inizio della sua carriera di compositore (nauseato dal pedante accademismo fu iscritto al conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia solo per poco) i punti di riferimento ideologico e stilistico della sua formazione, vivendo a Venezia, furono innanzitutto Luigi Nono e Bruno Maderna. Da "Nono-Parsifal" (come Sinopoli stesso lo definisce dedicandogli il suo suggestivo libro "Parsifal a Venezia"), il cui umanesimo musicale sempre cercò di esprimere le dinamiche dell'esistenza con le sue tensioni irrisolte, eredita la concezione di arte come impegno etico. Per Giuseppe Sinopoli tuttavia l' "impegno" non è politico, bensì conoscitivo. La musica, all'interno del suo variegato e multiforme percorso intellettuale, sarà sempre considerata come strumento di conoscenza e mai come gioco fine a se stesso sui materiali e come ornamento, *divertissement*. Come il "poeta petroso" Luigi Nono, Giuseppe Sinopoli, distanziandosi dalla più verace tradizione italiana, (che quasi sempre "ha amato presentarsi all'insegna della festa" e della buffoneria giullaresca), pensava "la musica come anedonia"⁶.

⁶ Cfr. Mario Bortolotto, *La nuova musica*, cit., p.103-104.

Bruno Maderna, invece, fu per Sinopoli, come per tanti altri giovani compositori italiani (lo era stato per Luigi Nono stesso), il grande papà, o forse meglio il fratello maggiore, il mentore per eccellenza, guida e figura di riferimento nel panorama musicale dell'epoca. Noi comunque riscontriamo una influenza determinante della liricità e della espansività trasognata inserite in una complessa e densa struttura sonora "costituita di rapporti cromatici e diatonici, di impasti densissimi e filigrane melodiche" degli ultimi pezzi orchestrali di Maderna (*Quadrivium, Aura e Biogramma*) proprio sulla musica ultima di Giuseppe Sinopoli, la *Lou Salomé*⁷.

Nel 1970 ci fu l'incontro con Franco Donatoni: a detta di Sinopoli, questi è da considerarsi come il suo unico e vero insegnante, anche se da lui non ricevette lezioni di composizione nel senso stretto della parola. Egli fu colui che l'aiutò a chiarire problemi fondamentali in se stesso e a costringerlo a rafforzare la propria personalità compositiva. Il loro rapporto anni dopo si ruppe anche per la insinuante divergenza delle loro poetiche.

Le prime opere di Giuseppe Sinopoli, seppur largamente influenzate dallo studio dei lavori di Boulez e Stockhausen, già profilavano una fisionomia compositiva personale soprattutto nella ricerca di una aporetica complessità soprattutto per quanto riguarda il ritmo e l'organizzazione temporale. I lavori più rilevanti fino al 1975 sono sicuramente *Numquid et Unum* per flauto e clavicembalo (1970), i pezzi per orchestra *Opus Daleth* (1970) e *Opus Ghimel* (1971) e la cantata *Opus Shir* (1971), *Numquid* per ensemble da camera (1972). In *Souvenirs à la memoire* (1973-1974) un lavoro diviso in sette parti per tre voci soliste e grande orchestra (in cui le parti 3-5 formano un Intermezzo di musica da camera), mantenendo una complessa costruttività, comincia a palesarsi un forte legame alla musica della *Fin de siècle*. Qui come nel successivo ciclo *Tombeau d'armor* da Tristan Corbiere (1975-1978) – due pezzi per orchestra e un concerto per violoncello – la vicinanza alla musica a cavallo tra il XIX e il XX secolo, la "musica tra due mondi" di Mahler e di Berg, è senz'altro più di natura estetica che stilistica. Nella seconda metà degli anni settanta questa tendenza decadentistica di Sinopoli si accentua e i rapporti con quella musica si fanno sempre più stretti. Il *Kammerkonzert* del 1978 è composto in maniera palese sul

⁷ Sinopoli fondò nel 1976 un ensemble di musica contemporanea intitolandolo "Bruno Maderna". Inoltre è da ricordare la pregevolezza delle incisioni dei pezzi orchestrali di Maderna citati, proprio sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli.

modello di quello berghiano ed è testimonianza di quella sempre più chiara propensione al “ribaltamento del razionale condotto alle sue soglie più liminari, nell’irrazionalismo più privato e pericoloso”. Più avanti, nel nostro capitolo intitolato “Lou, figlia di Lulu” si chiariranno più a fondo le suggestioni e le influenze del “fare compositivo” di Alban Berg sulle scelte stilistiche e poetiche di Giuseppe Sinopoli. Anche Wolfgang Rihm e altri compositori della sua generazione furono attratti da quel periodo musicale a cavallo del XIX e del XX e cercarono di recuperare un’espressione musicale soggettiva, dopo però che il soggetto era stato definitivamente liquidato⁸.

Alla fine di questa “evoluzione” compositiva nasce appunto l’opera *Lou Salomé*, che presenta un profondo, ma ormai per Sinopoli inevitabile e intuibile approdo al teatro che provoca un forte cambiamento stilistico e una palmare trasformazione del linguaggio.

L’approdo alla scena teatrale permetteva a Sinopoli a questo punto di perseguire una “musica espressiva” che potesse seguire principi formali e strutturali giustificati non dal materiale ma dal procedere drammaturgico. All’interno di una ripartizione del materiale musicale che prevede gradi diversi di complessità – sono comprese strutture di disarmante semplicità – viene dato un grande peso a materiale tonale, naturalmente straniato e avvelenato, e alla spontaneità e semplicità del melos, che già era notevole nel concerto per violoncello del 1978, costituente la terza parte del *Tombeau d’armor*.

Hermann Danuser fa notare che per queste relazioni stilistiche con la musica della tradizione in molti tra il pubblico e la critica alla prima rappresentazione furono propensi a considerare la *Lou Salomé* come opera post-moderna. Danuser discute poi sulla giustezza o meno di questa classificazione, sostenendo l’impossibilità di stabilire l’appartenenza della *Lou Salomé* al moderno, al neomoderno o al post moderno, dato che l’opera presenta un incrocio di tendenze diverse: è post-moderna in quanto per essa non vale più “il canone del divieto” imposto dall’avanguardia radicale; è moderna perché il pensiero musicale avanguardistico continua tuttavia ad avere una grande rilevanza per Sinopoli, e la ricerca sperimentale volta al trattamento separato dei vari parametri (ritmo, timbro e altezze) tipica delle sue composizioni precedenti continua ad agire; neomoderna infine per lo stretto rapporto con le opere della *Epoche der Moderne*, soprattutto con la drammaturgia, la strumentazione e la sintassi della musica

⁸ Cfr. a proposito il nostro paragrafo “La commedia della conoscenza”, p. 72.

teatrale di Puccini e di Berg, anche se è ben lungi dagli esempi più *naive* del neomodernismo che cercano di riprodurre in forma non mediata i gesti musicali dei modelli stilistici a cui fanno riferimento. Anche se è indubbio che v'è pur qualcosa di vero in tali considerazioni, continuiamo a non comprendere la necessità di creare nuove camicie di forza semantiche che finiscono per obbligare e allo stesso tempo a dissuadere dall'uso di tali usurate e stantie denominazioni quali manierismo, romanticismo, espressionismo, modernismo, post-modernismo ecc...

Concordiamo comunque nelle conclusioni del Danuser che, sfidando la critica ottusa e morbosamente ripetitiva su questioni ormai vecchie e logore, ritiene questa opera di Sinopoli un documento rilevante della post-avanguardia della seconda metà del ventesimo secolo.

Tuttavia la questione *Lou Salomé* non può essere semplificata in questi termini, e perciò le sue problematiche saranno discusse più avanti in maniera debita. Si è cercato di desumere (nietzscheanamente come si vedrà) dalle scelte stilistiche in stretta connessione con lo *Hintergrund* filosofico e psicoanalitico, le volontà nascoste di quest'opera e del compositore. In essa si sono scorte tendenze dissolutive, e per questo nel corso della trattazione si è osato definirla come "musica della mano sinistra". Più che comporre, si de-compone: si accettano gli esiti dalla prassi del *de-komponieren* e della *Scheinsprache*, di uno Schnebel o di un Kagel per esempio, ma si finge malignamente di far musica come se fosse ancora possibile, come se niente fosse accaduto. Aporeticamente tale musica delle profondità oscure e torbide è - cum Nietzsche - musica dell'apparenza, della superficie, dietro la quale v'è solo il vuoto. La verità profonda è ormai solo una mera metafora spaziale/spirituale creata dall'idealista che non assume su di sé il destino della modernità. Donatoni annotava: "lo strutturalismo mimava il gesto del linguaggio ... lo strutturalismo è l'ultima tentazione linguistica, quella estrema, pare". Sinopoli ereditò da Donatoni la concezione di una musica adornianamente negativa: "Perfino la possibilità della musica è divenuta incerta...le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più opere" (Adorno). Constatando la probabile impossibilità della musica nel mondo moderno per Donatoni era possibile comporre ancora solo simulando il linguaggio: la musica della *Lou Salomé*, in maniera estrema, mima l'apparenza di una possibilità del linguaggio che è invece fittizia – non è "musica degli affetti", bensì scimmiettamento ebefrenico di essi.

Data l'impossibilità di inquadrare l'opera in un contesto storico, trovandoci in un'epoca post-storica come la nostra, si cercherà di fissare l'attenzione unicamente sull'opera stessa e sulla problematicità del suo linguaggio. Centrale si rivelerà la questione Nietzsche che, come si spiegherà nell'ultimo capitolo, è il segreto (ma non troppo segreto) protagonista della *Lou Salomé*. L'opera nietzscheana, tappa fondamentale e ineludibile per chi intende comprendere il moderno, si rivela essere anche un immenso *work in progress* sulle sorti della musica stessa.