

MANZONI GIACOMO

**Compositore e critico musicale italiano
(Milano 26 IX 1932)**



Si accostò alla musica come autodidatta nel 1944, ma dal 1948 iniziò studi regolari con G. Contilli a Messina. Nel 1950 s'iscrisse al conservatorio di Milano dove studiò pianoforte con A. Mozzati, diplomandosi nel 1955, e composizione con O. Fiume (diploma nel 1956).

Iscritto nello stesso periodo all'università Bocconi, si è laureato in lingua e letteratura tedesca con la tesi *Die Rolle der Musik im Werke Thomas Manns*.

Per qualche tempo strumentista d'orchestra e maestro di coro, nel 1958 ha assunto la critica musicale dell' "Unità", tenuta per dieci anni, mentre ha sviluppato un'intensa attività pubblicistica accanto a quella principale, di compositore, già avviata quand'era studente.

I suoi primi lavori risalgono infatti al 1951-1952, ma è fra il 1954 ed il 1958 che sono nate composizioni come *Preludio - "Grave" di W. Cuney - Finale* per soprano, clarinetto e 3 strumenti, *Cinque vicariote* per coro ed orchestra, *3 Poesie di Eluard* per soprano e 5 strumenti, con cui Manzoni si è qualificato fra i protagonisti della nuova musica in Italia.

Attratto dal teatro, nel 1960 ha scritto per il festival di Bergamo *La Sentenza*, su testo di G. Jona che è stato anche l'autore del libretto di *Atomtod*, il secondo lavoro teatrale di Manzoni, commissionatogli dal teatro alla Scala ed eseguito alla Piccola Scala nel 1965.

Nel frattempo si è estesa la produzione sinfonica e cameristica a cui si aggiungeva sempre più vasta la produzione saggistica, di cui vanno ricordati gli scritti su Dallapiccola, K. Stockhausen, L. Nono, Schonberg, Monteverdi, condotti con rigoroso metodo di matrice marxista.

Insegnante di armonia e contrappunto al conservatorio di Milano dal 1962 al 1964, è poi passato al conservatorio di Bologna dove ha insegnato composizione.

Partito nei primissimi lavori (e senza incertezze) dall'atonalità, Manzoni si è rapidamente accostato alla dodecafonia (*Klavieralbum, Preludio, recitativo, finale* per orchestra da camera, il citato *Preludio - "Grave" di W. Cuney - Finale*, tutti del 1956), ma senza condividere i rigidi codici costruttivi del postwebernismo, anche se la sua presenza a Darmstadt, capitale della Neue Musik, è stata, durante gli anni Cinquanta, assidua e corredata da numerose esecuzioni delle sue opere.

Lo interessa soprattutto, l'indirizzo generale di Schonberg, nella cui musica coglie la tendenza principale a dissociare ed associare i suoni in organismi di qualità già materica e tuttavia garanti di un'espressività

nient'affatto affidata ad oggettive determinazioni.

Di qui l'attitudine ad una gestualità sonora diretta a precisi scopi comunicativi, che meglio di quanto si possa ritrovare nei primi lavori, si riconosce nelle ben più mature *3 Poesie di Eluard* e poi specialmente nelle *Cinque vicariote*, nell'Opera *La Sentenza* ed in *Don Chisciotte* per soprano, piccolo coro ed orchestra (1961): lavori che rivelano anche l'esigenza di Manzoni d'esplicare un proprio discorso ideologico e civile. In particolare, le *Cinque vicariote* su testi di carcerati in dialetto siciliano si muovono nello spazio di una sonorità orchestrale livida ed aggressiva, nella quale sono intrecciate le voci del coro frantumato in figurazioni ostentatamente prive di enfasi ed aderenti alla provocazione delle parole, scandite da una musica la cui stravolta e fredda violenza trasmette il senso doloroso della frustrazione e dell'accusa popolare.

Parimenti con l'Opera *La Sentenza* (ispirata ad un episodio della rivoluzione cinese) che spezza il muro di diffidenza dell'avanguardia postbellica verso la scena, la musica, di misura epica e sgombra di psicologismi, riesce ad implicare, nel conflitto individuale e nel corso particolare, la questione generale di tutta una società di fronte a nuovi valori sociali.

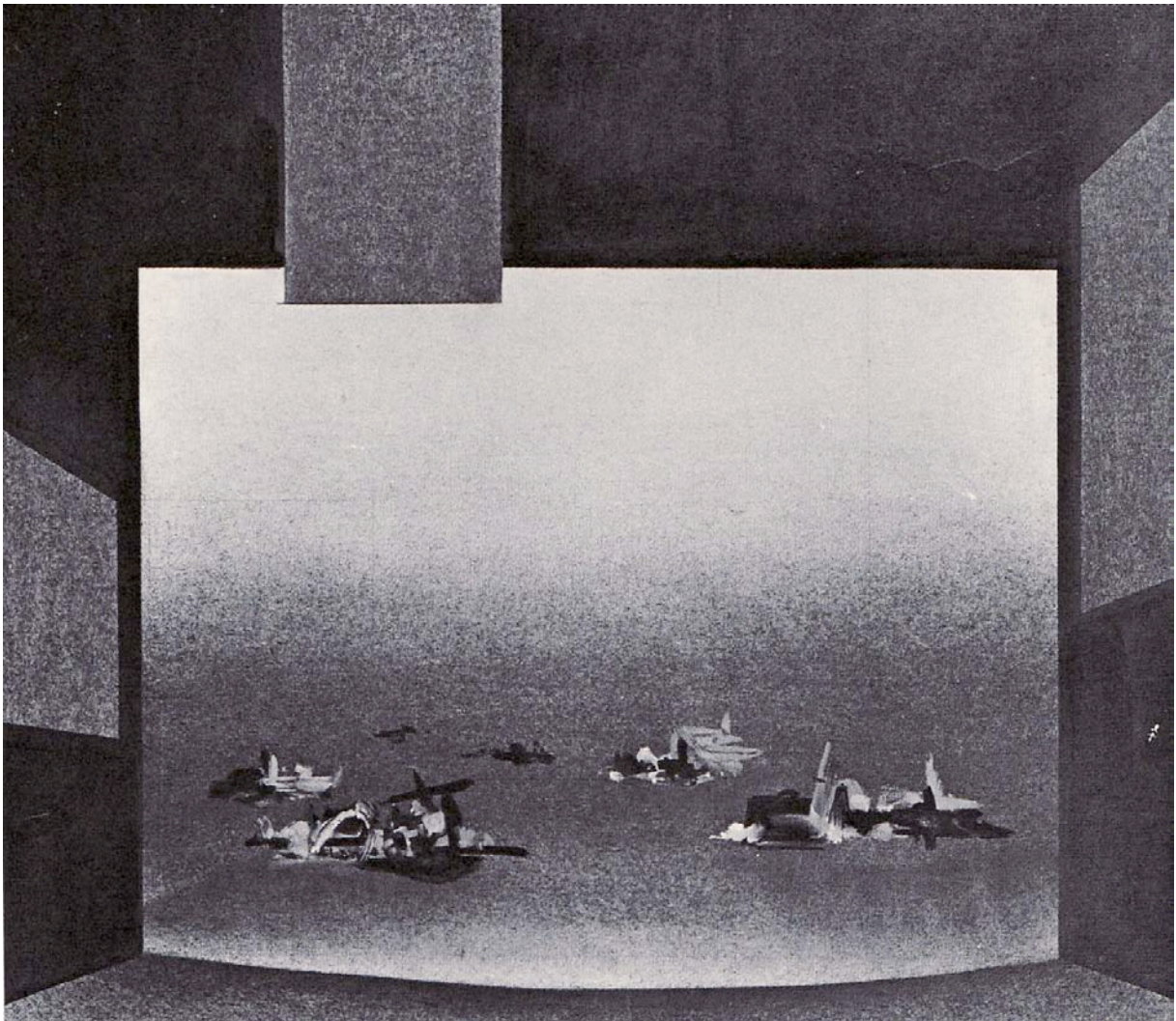
I procedimenti seriali di base tendono a sciogliersi dai retaggi espressionistici, ancora latenti, cosicché nei movimenti migliori dell'Opera (gli episodi corali, l'intera parte di Sun-te, la protagonista, il finale inquietante) Manzoni proietta per le situazioni drammatiche, un risvolto critico capace di straniare, fino a renderle emblematiche (privandole cioè di interessi psicologici e soggettivi), le specifiche, umane tensioni.

Né a caso nei fugaci interludi strumentali, si preannuncia ciò che in *Studio per 24* (1962) e quindi in *Studio 2* per orchestra (1963) si sarebbe palesato chiaramente, ossia l'approdare della ricerca linguistica di Manzoni ad un materismo estraneo all'incognita del caso, costituito da situazioni, eventi, oggetti sonori che si autogenerano o proliferano dando luogo ad una sintassi contrassegnata dalla "priorità costantemente concessa al gesto, dunque alla figura" (Gentilucci). Questa priorità si collega direttamente a certi spietati atteggiamenti di *Atomtod*.

Questa seconda Opera teatrale di Manzoni impernia il proprio argomento attorno alla minaccia termonucleare sul mondo, intesa però come l'effetto di una logica socioeconomica ben precisa, quella del profitto capitalista che porta alla dissimulazione ed alla morte.

La tematica della mercificazione dell'uomo (cioè la sua degradazione in "cosa"), è dunque al centro di *Atomtod* e quindi della sua stessa musica, che riproduce il processo degradante dell'alienazione umana, ricorrendo fra l'altro a scorie di musica di consumo o a materiali eterogenei tratti dal canto liturgico e dai classici, smembrati e distolti in deteriori grovigli musicali da cui emerge l'idea dell'autodistruzione musicale, in quanto la musica appare proprio svilita a merce.

BOZZETTO **PER L'OPERA "ATOMTOD"**



Ma oltre alla precedente *Musica notturna* per 5 fiati, pianoforte e percussioni (1966), dove è chiaro il lato introspettivo assorto, meditativo del discorso musicale di Manzoni, è ad ogni modo *Ombre (alla memoria di Che Guevara)* per orchestra e voci corali (1968), che riporta il musicista al suo impegno civile od anzi politico, di nuovo affrontato senza cedere nella ben che mima retorica.

La composizione è priva di un testo vero e proprio ed il coro s'esprime in un marasma di fenomeni, di libere parole, o in grida, sussurri, rumori di folla, insomma in una presenza vocale che sprigiona il senso di un collettivo stupore, di un'ansietà, di un dolore e di un'ira senza confini. Calato fisicamente in orchestra, il coro partecipa pienamente a ciò che il lavoro intende significare, esprimendosi mediante una tecnica che impiega di frequente i quarti di tono e rinuncia agli ottoni, con la sola, sintomatica eccezione dei corni e della tuba, per ottenere già in sé la scelta di un colore strumentale senza lucenti riflessi, incupito dall'esito rumoristico cui a tratti propende la gelida, angosciosa, sonorità dominante.

"Un grigio, di una tonalità così struggente, è uscito raramente dalla penna di un musicista d'avanguardia", ha scritto M. Baroni, ed è proprio lo struggimento di quel grigiore nel quale si estenuano le impennate orchestrali e corali, che fissa il senso di *Ombre*, il suo carattere di riflessione di fronte ad un avvenimento che ha lasciato smarrito prima di tutti il musicista e che non ammette la facile esaltazione declamatoria.

Pezzo di assoluta maestria, *Ombre* contrassegna fra l'altro la disponibilità di Manzoni ad un'indagine musicale che nel contemporaneo *Quadruplum* per 2 ottoni e 2 tromboni si qualifica come deliberato divertimento, esercitato sfruttando iperbolicamente gli strumenti: il punto d'arrivo però è il lato opposto del formalismo, è un piacere del far musica che poi anche in *Parafrasi con finale* per 10 strumenti (1969) sottintende coerentemente la polemica con l'avanguardia del negativo e della morte dell'arte, e quindi la fiducia in una problematica del linguaggio, in una ricerca, in una sperimentazione, che consentono di scegliere responsabilmente i mezzi idonei per superare ed anche per contestare molti aspetti ormai tradizionali dell'arte.

ATOMTOD

Tipo: (La morte atomica) Due tempi

Soggetto: libretto di Emilio Jona

Prima: Milano, Piccola Scala, 27 marzo 1965

Cast: un costruttore (T), un proprietario (Bar), Slam (S), un generale (T), un servo (Bar), un sacerdote (B), donna 1 (S), donna 2 (Ms), uomo 1 (Bar), uomo 2 (B), speaker (rec); operai, uomini e donne

Autore: Giacomo Manzoni (1932-)

A meno di considerare anche l'atto unico giovanile *La legge*, scritto nel 1955 come saggio di composizione, *Atomtod* è il secondo lavoro per il teatro musicale di Giacomo Manzoni dopo *La sentenza* (1960), ancora su libretto di Emilio Jona.

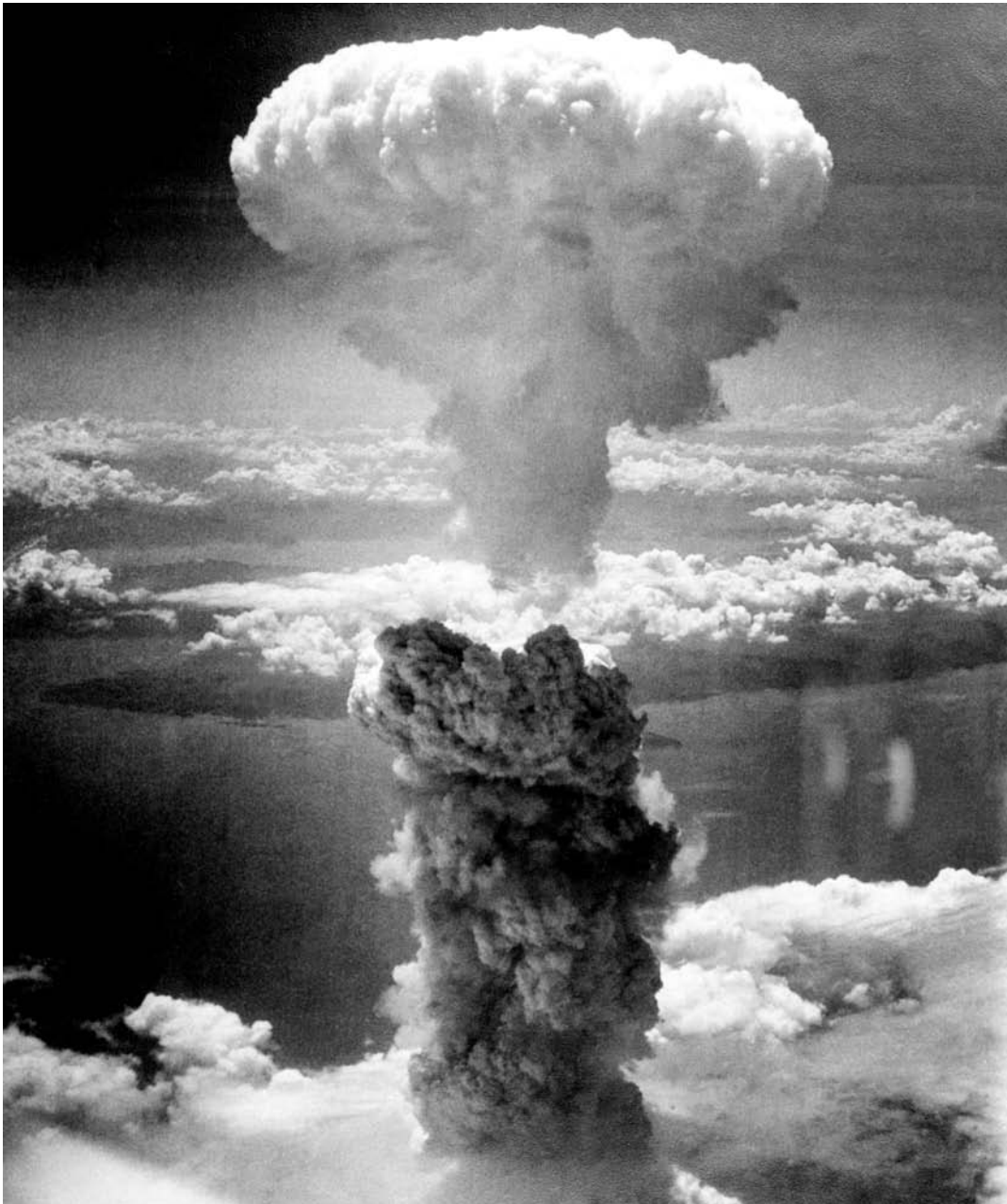
Ed è certamente quello che meglio documenta la fase di impegno politico attraversata dal compositore milanese negli anni Sessanta e Settanta. In tale chiave va letta persino la scelta del titolo in tedesco, in quanto la Germania nazista si può considerare, a detta dell'autore, la patria spirituale della bomba atomica.

Il soggetto dell'opera trae spunto dalla moda, che imperversava negli anni Sessanta in certi ambienti americani, di cautelarsi, in caso di scoppio di guerra atomica, attraverso la costruzione di rifugi antiatomici. Uno di questi rifugi-bunker domina la scena di *Atomtod* e costituisce la linea di demarcazione dei piani narrativi e scenici: chi vi è dentro, e sono coloro che possono permetterselo, e chi può solo ambire a entrarvi ma senza averne la possibilità.

La trama

Atto primo

Si assiste alla costruzione del rifugio e alla scelta, da parte del proprietario, di chi ospitarvi (vi saranno ammessi soltanto un servo, un generale, un prete e una donna attraente); il tempo si chiude sullo sgomento degli esclusi, sui quali cade un presagio di morte, nonostante uno speaker fuori scena esorti la popolazione alla calma.



Atto secondo

Dopo una rappresentazione in simultanea della vita dentro e fuori il rifugio, si è posti di fronte a quel che resta dopo lo scoppio della bomba: chi non ha potuto ripararsi, ridotto ormai a fantasma di se stesso, si maledice per non essersi ribellato; e ai sopravvissuti, colpiti dalla perdita di identità più che dalla bomba, perdita dovuta alla realtà artefatta nella quale hanno scelto di vivere, non resta che intonare un canto che vorrebbe essere di esultanza, ma che non riescono a portare a termine per i sempre più fastidiosi interventi delle interferenze elettroniche di un nastro magnetico, metafora della distruzione interiore della loro personalità.

Carattere singolare di quest'opera è che un compositore stilisticamente rigoroso come Manzoni traduca l'impegno politico, esplicito nel soggetto, in una molteplicità quasi eclettica di fattori sonori: l'elettronica, le canzonette, il jazz, il gregoriano si inseriscono infatti come elementi drammatico-parodistici nella struttura seriale del lavoro.

Un altro elemento sostanziale risiede nella realizzazione di un ideale di collaborazione artistica tra musicista, librettista, scenografo (Josef Svoboda), regista (Virginio Puecher) e autore degli inserti cinematografici, che il musicista milanese andava propugnando in quegli anni anche a livello saggistico-teorico.

L'opera, battezzata con successo alla Piccola Scala nel 1965, ha goduto negli anni successivi di diverse riprese, ora in forma scenica e ora in forma di concerto. In anni recenti sembra meno destinata ad averne di nuove, in parte perché è scemato tout court l'interesse per la produzione politicamente impegnata, in parte perché superata artisticamente dai successivi lavori di teatro musicale di Manzoni.

LA SENTENZA

Tipo: Un atto in due quadri

Soggetto: libretto di Emilio Jona

Prima: Bergamo, Teatro delle Novità, 13 ottobre 1960

Cast: Sun-Te (S), Li-scen (Bar), Sen-Ko (T), un contadino (T), un banditore (B), due ufficiali (T, B), il giudice (rec); contadini, soldati, giurati

Autore: Giacomo Manzoni (1932-)

IL COMPOSITORE



Insieme con pochissime altre opere rappresentate nel triennio 1959-'61, *La sentenza* segna la data di nascita del teatro musicale per gli autori della cosiddetta avanguardia 'post-weberniana'.

È inoltre la prima opera italiana, dopo *Il prigioniero* di Dallapiccola, a essere interamente costruita con la tecnica seriale, pur rappresentando il compiuto tentativo di mediare l'astrattezza del linguaggio strutturalista con il particolare tipo di espressività teatrale che la drammaturgia di quest'opera, di tipo tradizionale, implica. Magda Laszló e Liliana Poli sono state le interpreti principali dell'opera, in occasione del debutto e di una fortunata ripresa al Maggio musicale fiorentino (1963).

La trama

La vicenda prende spunto da un fatto realmente accaduto in Cina al tempo della guerra cino-giapponese. Il tribunale del popolo deve giudicare Sun-Te, una donna che ha salvato il partigiano della rivoluzione Sen-Ko sacrificando al posto suo il marito, un innocente contadino, che è stato così fucilato dai giapponesi.

Nella sentenza del tribunale si proclama che non vi è luogo né a condanna né ad assoluzione, essendo insondabile se la donna abbia salvato il partigiano per un atto eroico compiuto in nome degli ideali rivoluzionari, oppure per un motivo di ordine sentimentale; solo la donna può conoscere infatti di quale natura fossero i rapporti tra lei e il partigiano quando, a guerra in corso, questi si era rifugiato nella casa di lei.

La vera sentenza viene così rimandata alla coscienza della donna, che si ritrova però altrettanto incapace di sondare il suo intimo: sul suo stesso dubbio cala il sipario.

La sentenza è opera di impianto tradizionale: il libretto, che segna l'inizio della duratura collaborazione tra Manzoni e il letterato Emilio Jona, prevede infatti un intreccio narrativo e drammatico che dà estro al musicista di comporre arie, duetti e altri 'numeri' melodrammatici.

Non per questo il trattamento linguistico è tuttavia meno rigoroso; né si tratta di un intreccio melodrammatico trattato in maniera verista: è stato osservato, piuttosto, come la drammaturgia dell'opera sia fortemente influenzata non solo dagli evidenti modelli della scuola musicale di Vienna, ma anche dal teatro di Brecht.

La ricerca di un teatro concepito in modo da far riflettere lo spettatore, il finale aperto, la convinzione che la donna possa risolvere il proprio dramma solo in un rapporto dialettico con la nuova società instaurata dalla rivoluzione, e soprattutto la tecnica dello straniamento - tanto il libretto quanto la musica si astengono radicalmente dal proporre un commento di tipo soggettivo alla vicenda - sono le tracce più evidenti del modello brechtiano.

Nei confronti della protagonista la musica rivela, nondimeno, un sentimento di umana partecipazione, espresso in pagine di intenso lirismo e vibrante forza drammatica.