

## L'opera in breve

di Raffaele Mellace

Ancora nelle ultime fasi della Grande Guerra, con i formidabili *Tre Lieder* op. 9 il ventiduenne Paul Hindemith aveva dato un primo saggio d'interesse per l'espressionismo. Ben altro impatto ebbe però la rappresentazione del tritico drammatico del 1919-21: tre atti unici (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, su un testo capitale di Kokoschka, *Das Nusch-Nuschi*, commedia per marionette, e infine *Sancta Susanna*), disomogenei nel tono, ma accomunati dall'intento dissacratorio verso la società borghese. Proprio il pannello conclusivo del tritico, *Sancta Susanna* op. 21, raggiunge il culmine della provocazione, sia sul piano linguistico che tematico. Sensibilissimo alle più aggiornate tendenze letterarie, il giovane Hindemith scelse di mettere in musica l'atto unico di August Stramm (Münster, 29 luglio 1874 – presso Horodec, 1° settembre 1915) *Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht*, scritto alla vigilia della Grande Guerra e allestito postumo nel 1918 a Berlino (Stramm era morto sul fronte russo). Fondatore della rivista espressionista "Der Sturm", il poeta rappresentò una delle esperienze più radicali dell'espressionismo. Nei suoi lavori l'azione è condensata in un'essenzialità verbale assoluta, che consegna volentieri a esclamazioni isolate, accompagnate da una gestualità violenta e meccanica, l'intero nucleo drammatico: concisione estrema che trova nel grido lo strumento espressivo più congeniale (da qui l'appellativo di «Schreidramen»). In particolare, in *Sancta Susanna* – dai chiari tratti simbolisti e decadenti (tra i personaggi figurano il Chiaro di luna, gli Usignoli, il Ragno, il Vento, espunti tuttavia da Hindemith) –

«il frammentismo delle proposizioni tutte brevissime e tutte, senza eccezione, interrotte da puntini di sospensione, si tinge di un intimismo crepuscolare maeterlinckiano» (L. Mittner). La giovane suora che dà il titolo alla *pièce* sperimenta il risveglio dei sensi repressi nella pratica dei voti monastici. I suoni e i profumi dell'inquietante notte primaverile e l'incontro con una coppia appartatasi nel giardino eccitano la sensibilità di Susanna, le cui inibizioni crollano quando la consorella Klementia (doppio di Susanna stessa, di cui rappresenta l'istanza morale del Super-Io), le racconta la tragica fine di suor Beata, murata viva per aver commesso atti blasfemi col crocifisso. L'accesa vocazione mistica di Susanna assume allora la forma di un'esaltazione in cui la sessualità trova libero sfogo: il desiderio di Dio diventa per la giovane fusione incolpevole di spirito e carne. Di fronte all'attonita comunità delle suore convenuta in chiesa, Susanna non si pente, ma domanda con allucinata ostinazione lo stesso castigo della consorella, conscia a un tempo del valore assoluto dell'atto compiuto e della sua inaccettabilità sociale.

In cartellone al Württembergisches Landestheater di Stoccarda nel giugno 1921 con gli altri due pannelli del tritico, l'opera venne rifiutata dal direttore d'orchestra Fritz Busch per l'oscenità del soggetto. Hindemith dovette allora ripiegare sull'Opera di Francoforte – nella cui orchestra era spalla – dove *Sancta Susanna* andò in scena il 26 marzo 1922 con la direzione di Ludwig Rottenberg e la regia di Ernst Lert. La "prima" diede scandalo, e lo stesso autore disconobbe la paternità dell'opera, fino a ritirarla nel 1934 (nel

1958 vietò la rappresentazione dell'intero trittico, divieto rimosso dagli eredi negli anni Settanta). Partitura esemplare dell'espressionismo, opera cruciale del giovane Hindemith, solo in tempi recenti ha iniziato a incontrare attenzione, superando l'ostilità – ancora evidente in occasione dell'allestimento romano del 1977 – causata dal soggetto. Scritta all'inizio del 1921, l'opera si colloca nella vorticoso stagione vissuta da Hindemith nel primo dopoguerra, nel panorama vivacissimo della Repubblica di Weimar: stagione, ricca di soddisfazioni professionali come interprete, autore e promotore di manifestazioni musicali, in cui il compositore coltivò con interesse progetti organici di musica vocale, realizzando lavori come *Die junge Magd* su testi di Trakl e *Das Marienleben* su testi di Rilke: tutte indagini, come *Susanna*, attorno al femminile.

Sin dall'apertura – la vibrante notte primaverile, gravida di suggestioni erotiche, luogo della coesistenza di reale e ir-reale, varco per l'irruzione dell'irrazionale che prevale sulle inibizioni del quotidiano – Hindemith ci appare orchestratore geniale, capace di piegare l'orchestra (ricca di legni e percussioni) a effetti di preziosità timbrica degni della più avanzata produzione di Debussy, Zemlinsky o Skrjabin. L'orchestra segue trepidante la vicenda di Susanna, dando corpo, col vibrato di una mobilissima trama iridescente, ad angoscia, pulsioni, fantasia sovraccitata, trascorrendo dall'impressionismo alla gestualità più accesa, senza neppure rinunciare a forme di pittura sonora di valenza simbolica fondamentale (il verso

degli usignoli, inquieto simbolo dell'eros). Il timbro riveste un'importanza capitale per l'intero dramma, aperto nell'atmosfera incantata di sonorità aeree (col contributo del pedale dell'organo) e chiuso all'opposto in un paesaggio cupo dominato da ottoni e bassi.

Tanto meticoloso e trascolorante è il tappeto sonoro orchestrale, tanto solida è la struttura dell'opera, dal rigore di una costruzione fondata sulla forma del tema con variazioni. La partitura è articolata secondo una chiara simmetria speculare culminante nel motivo del bacio di Beata, ragione drammatica dell'intero dramma. Fondamentale sul piano tematico è il motivo dell'usignolo, esposto dal flauto nel preludio, sottoposto a variazioni e origine di una serie di motivi, tra cui quello del clarinetto corrispondente alla comparsa in scena di un orribile ragno. Complessità del tessuto motivico e armonia progressiva non offuscano l'unitarietà dell'opera, costruita sul principio di contrasto (ad esempio tra movimento e immobilità), *pendant* formale dei conflitti carne/spirito, individuo/società caratteristici della *pièce*. L'esito di tale vocazione strutturale, vicina a quella del coevo *Wozzeck* (compiuto proprio nel 1921 e orchestrato entro l'anno successivo), è paradossale: l'apollineo nitore della forma interagisce per contrasto con una materia drammatica incandescente, prendendone distanza per ricostruire un'armonia superiore, e conferendo al tempo stesso, con effetto di tragica ironia, il massimo risalto al tormentato straniamento della protagonista.