

MONDI SONORI, 1

Bianca

**Franco Ballardini - Cosimo Colazzo - Alberto Cristani - Franco D'Andrea
Mila De Santis - Emilio Galante - Andrea Mascagni - Peter Anthony Monk
Emanuela Negri - Riccardo Piacentini - André Waignein**

CONTO APERTO

Scritti sulla musica del '900

a cura di Cosimo Colazzo

**Conservatorio di musica "F. A. Bonporti" - Trento
Istituto Superiore di Studi Musicali**

© 2002, Conservatorio di musica "F. A. Bonporti"
Via S. Maria Maddalena 16
38100 Trento
tel. 0461 231097; fax 0461 266644
<http://www.conservatorio.tn.it>
<http://www.conservatorio.tn.it/mondisonori>

Prima edizione maggio 2002

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

L'immagine di copertina è di Ivo Fruet.
Dello stesso autore sono i disegni nel corso del libro.

Impaginazione: Paolo Bannò
Stampa: Nuove Arti Grafiche - Trento

Conto aperto : scritti sulla musica del '900 / [scritti di] Franco Ballardini ... [et al.] ; a cura di Cosimo Colazzo. - Trento : Conservatorio di musica F. A. Bonporti, 2002
189 p. : ill ; 24 cm. - (Mondi sonori ; 1)
I. Ballardini, Franco II. Colazzo, Cosimo
1. Musica - Sec. XX - Saggi
780 (CDD 13)

(scheda a cura di Maria Casamichele)

Sommario

Prefazione di *Cosimo Colazzo* pag. 11

Studi

FRANCO BALLARDINI
Ferruccio Busoni e le avanguardie storiche del Novecento » 19

EMANUELA NEGRI
"L'ineffabile Parigi" del primo dopoguerra » 29

FRANCO BALLARDINI
Ezra Pound sulla musica, nella Parigi dei primi anni Venti » 41

ALBERTO CRISTANI
Béla Bartók: la terza via della musica del Novecento » 53

MILA DE SANTIS
Testi poetici e rappresentazione musicale in Luigi Dallapiccola » 71

COSIMO COLAZZO
Carlo Belli, teorico dell'arte astratta in Italia negli anni '30, e la musica » 91

FRANCO D'ANDREA
Scrittura ed improvvisazione nel jazz » 109

Flash

FRANCO D'ANDREA
Il mondo di Thelonious Monk » 123

RICCARDO PIACENTINI
Brevi note su la voce contemporanea in Italia » 127

ANDRÉ WAIGNEIN
Una scrittura funzionale per banda tra didattica e creatività » 131

Strumenti

PETER ANTHONY MONK

Perché dobbiamo occuparci della musica contemporanea?

Una domanda rivolta agli interpreti degli ottoni » 137

EMILIO GALANTE

Mozart a Mannheim,

con un'analisi del Concerto in sol maggiore per flauto e orchestra » 147

EMILIO GALANTE

Analisi di Syrinx » 155

Thesaurus

ANDREA MASCAGNI

L'insegnamento della musica in Italia » 163

Appendice

Conto aperto e Mondi sonori » 175

Gli autori » 185

Il Conservatorio Statale di Musica di Trento "Francesco Antonio Bonporti" è un'importante istituzione della Città di Trento e svolge un ruolo culturale assai esteso, oltre i confini del puro insegnamento musicale. È infatti aperto al territorio con una precisa intenzionalità di dialogo con la città, sviluppando percorsi di approfondimento e di proposte concertistiche rivolte ai cittadini.

Tale caratteristica è un fatto che testimonia la volontà di fare rete fra i diversi soggetti e istituzioni musicali, in modo che l'offerta a livello cittadino sia ricca e multiforme all'interno di un sistema sempre più coordinato.

Da alcuni anni "Mondi sonori" rappresenta un appuntamento significativo di musica e di pensiero sulla musica contemporanea.

C'è infatti uno sforzo di ricerca, di riflessione sulla evoluzione dei modi di espressione dell'arte musicale, su alcuni aspetti specifici.

Tale ricerca, nei momenti di conferenze di informazione/divulgazione, aperti alla cittadinanza, permette di mettere a fuoco le scelte estetiche dei diversi compositori e le modalità di traduzione della cultura di un'epoca attraverso proposte e generi musicali: e tutto ciò concorre ad una più ampia formazione del pubblico.

Ritengo che sia importante la scelta di raccogliere questi contributi in un volume, che costituirà traccia di un lavoro svolto, ma anche documentazione utile per quanti vogliono approfondire la conoscenza dell'argomento.

MICAELA BERTOLDI
Assessora alla cultura
del Comune di Trento

Bianca

"Mondi sonori", manifestazione di punta del Conservatorio di Trento, rivela ogni anno una grande vitalità. Se scorriamo il programma delle varie edizioni, notiamo come si sia sondato il Novecento musicale in espressioni importanti e riconosciute, e in aspetti che sono stati meno studiati, e qui hanno trovato una occasione di esplorazione. Notiamo anche quanto si sia fatto rispetto alla musica contemporanea, non numerose prime esecuzioni assolute. I numeri sono notevoli.

È opportuno ricordare che il festival è interamente prodotto dai docenti del Conservatorio di Trento. Accanto ad esso, c'è un'attività che si svolge in parallelo, fatta di molte iniziative culturali, come conferenze, seminari, incontri. Il tutto è raccolto nel ciclo di manifestazioni "Conto aperto", eventi paralleli in "Mondi sonori". Anche qui, scorrendo le cinque edizioni di "Conto aperto", si noterà un grande fermento di attività.

Il libro, la cui edizione qui stiamo salutando, raccoglie una parte dei testi delle conferenze che si sono tenute nell'ambito di "Conto aperto", dal 1998 al 2000. Siamo grati a tutti gli studiosi e artisti che hanno portato il loro contributo a questo lavoro. Salutiamo, con esso, la prima uscita editoriale della collana "Mondi sonori".

Siamo convinti che l'identità di un'istituzione come il Conservatorio si disegni soprattutto attraverso una visione dell'attività didattica in stretta relazione e continuità con l'attività artistica e di ricerca. Questo è il lascito di un'istituzione di grande tradizione e importanza come il Conservatorio, il suo nucleo di identità che intendiamo curare, nel mentre lavoriamo anche ad aggiornare l'offerta formativa, rispetto a quanto emerge come domanda da una società che appare assai complessa e molto mobile.

LUCIANO GITTARDI
Presidente del Conservatorio
"Bonporti" di Trento

ARMANDO FRANCESCHINI
Direttore del Conservatorio
"Bonporti" di Trento

Bianca

PREFAZIONE

di Cosimo Colazzo

Questo libro percorre in parte, e sino a un certo punto, la storia di "Mondi sonori", una manifestazione organizzata dal Conservatorio di Trento, dedicata a sondare aspetti rilevanti del Novecento musicale e della musica contemporanea; in forma di concerti innanzitutto, ma poi anche di incontri, seminari, conferenze. Si tratta di una storia ormai lunga, che data oltre cinque anni.

"Mondi sonori" si articola essenzialmente nella produzione di un festival, e, a lato, di una serie di iniziative culturali, raccolte nel ciclo "Conto aperto", tese a dibattere e approfondire tematiche inerenti la musica di oggi o del secolo scorso.

Il libro dà testimonianza dell'attività svolta nelle prime tre edizioni (dal 1998 al 2000) di "Conto aperto". Lo fa raccogliendo una parte dei testi delle conferenze che si sono tenute in quel periodo. In un altro volume, che sarà pubblicato prossimamente, troveranno posto interventi tenutisi nelle edizioni successive della manifestazione, e testi del primo periodo che qui non sono apparsi.

Il libro si struttura essenzialmente in quattro sezioni. In una prima parte, "Studi", vengono raccolti interventi piuttosto lunghi e approfonditi, in forma di saggio; che si rivolgono ad affrontare importanti questioni estetiche; a dibattere la visione poetica di un autore; a definire il profilo di una tendenza o di un periodo storico; a indicare vie insolite di rapporto, tra musica e letteratura, musica e arte, poco battute, e tuttavia tracciate, se vi sono autori che si pongono proprio su una soglia tra dimensioni artistiche diverse, e anche rispetto a questo definiscono la propria identità di autori e di artisti; a dibattere questioni cruciali per il linguaggio musicale, come quella del rapporto tra scrittura e improvvisazione. In una seconda parte, non a caso titolata "Flash", si danno brevi interventi, che possono connotarsi nel senso di un resoconto sintetico, stenografico, atto a offrire spunti pratici per ulteriori approfondimenti; oppure nel senso di un flash di immagini, che lavora di più per suggestioni, e così, in questa forma, invita a conoscere l'argomento. In una terza parte, di impronta più didattica, dal

titolo "Strumenti", sono raccolti interventi tesi a promuovere l'interesse, soprattutto da parte degli studenti, per la musica del Novecento e contemporanea. In una quarta parte, "Thesaurus", si ritrova un intervento già apparso in altra sede, alcuni anni fa, che si è voluto qui richiamare, come documento di una visione della didattica musicale e di un'idea di riforma degli studi musicali.

Entrando nel merito delle varie parti, notiamo come la prima, "Studi", realizza, nei vari interventi, un arco tematico abbastanza unitario. Si inizia con Busoni, il quale è autore che si pone sul crinale tra Otto e Novecento, e tuttavia appare interessato a promuovere una visione rinnovata del linguaggio musicale, se perviene, addirittura, a formulare, per quanto da una prospettiva meramente teorica, e non empiricamente messa a fuoco, la possibilità di una musica per terzi e sesti di tono. Fa questo - come evidenzia Franco Ballardini nel suo saggio - muovendo da un'idea estetica che lo vede legato alla visione romantica di "musica assoluta", per cui l'"assoluto" è una ricerca, un muovere verso il largo, verso i difficili marosi dell'inedito (con tutto il carico di retorica che questa visione comporta); tuttavia di fatto, nella pratica, è autore che appare pronto a mettere in crisi il linguaggio tonale, a produrre una pressione forte ai confini di esso, per aprirlo a nuove possibilità.

Antiretorica, volutamente antiromantica è la posizione di quell'avanguardia coraggiosissima, che, eletta Parigi a sua capitale, nei primi decenni del secolo pone subito una frattura tra vecchio e nuovo, e non teme di agire nel segno del rumore o della dissonanza, di essere violenta e dissacratoria. Con gli anni '20 si assiste a un'involuzione, come rileva Emanuela Negri: l'ansia di sperimentazione quasi svanisce, o, meglio, prende un'altra direzione, per cui si ritrova non tanto nel gesto dirompente e trasgressivo, ma in un linguaggio fattosi nitido, trasparente, di un'intelligenza quasi cinica, percorso da venature critiche, sino all'ironia e alla parodia. È un altro modo di declinare, comunque, il rifiuto dell'Ottocento.

Un altro intervento di Ballardini ci pone in rapporto con la figura di Ezra Pound, grande poeta, che non mancò di interessarsi, in prima persona, alla musica. L'attività di critico musicale lo condusse a affrontare varie tematiche. Spicca un particolare impegno a promuovere la musica nuova, quella che porta una visione quasi vergine delle cose, con i suoi urti dissonanti, i ritmi pungenti, le sventagliate di fiati, le percussioni violente. Si tratta di produrre un atteggiamento diverso, che esclude l'impasto timbrico-armonico, l'effetto sfumato, il morbido integrarsi dei suoni, e, all'ascolto, vuole proporsi con la perentorietà di una musica che è fatta soprattutto di masse sonore in movimento. Visione assai innovativa, che aveva un suo riscontro nella musica di un autore come George Antheil, compositore di grande

talento, di ispirazione futurista, capace, nonostante tutte le innovazioni messe in campo, di una straordinaria tenuta di discorso e di coerenza. In una seconda fase della sua produzione Antheil avrebbe ridotto la sua creatività in esiti più funzionali, tuttavia quando Pound lo conosce e ne fa come il ritratto della musica che vorrebbe, effettivamente egli va producendo partiture di grande impatto, capaci di smontare ogni abitudine d'ascolto.

Alberto Cristani illustra quella che egli definisce una "terza via" del Novecento musicale, tra Schönberg, da una parte, e Stravinskij, dall'altra. Bartók si rifà al folclore di varia provenienza, indagandolo con attenzione e rigore, per trovare nuove scale, sonorità diverse, altri modi di disegnare la forma: una ripresa non coloristica del folclore, con transiti che vanno a incidere nella sostanza strutturale del linguaggio. In Bartók c'è il gusto di scoprire e trattare i materiali. C'è, insieme, una estrema cura della forma e della costruzione, sino a una visione quasi germinale dell'evoluzione musicale a partire da elementi primari. Il linguaggio di Bartók, fortemente dissonante e ampiamente cromatizzato, non muove da una visione preventiva delle cose, si definisce nel suo svolgersi; nello stesso tempo è un linguaggio fortemente costruito, controllato nei più vari livelli.

Un autore italiano di fondamentale importanza è Luigi Dallapiccola. Postosi entro il solco tracciato dalla generazione precedente, dei Casella, dei Malipiero, si è segnalato per il suo accogliere la dodecafonìa, e elaborarla nel filtro di una sensibilità particolarmente votata a pronunce liriche. Il suo amore per la vocalità ne è testimonianza. Rispetto a questo Mila De Santis, con grande lucidità analitica, mostra come le scelte poetiche di Dallapiccola, degli autori e dei testi da musicare, seguissero un percorso fatto di lunghi approfondimenti, e di scelte che poi maturavano, a un certo punto, sulla base di influenze e determinazioni che a volte seguivano vie nascoste, linee carsiche di evoluzione. Necessario quel lungo lavoro di studio e di letture accanite, di ramificazione e di estensione degli approfondimenti: l'esito non era mai, tuttavia, un disegno fatto di scansioni precise; una fioritura, invece, a volte improvvisa, e tuttavia perfettamente misurata rispetto al progetto musicale.

Carlo Belli non è figura di musicista, bensì di critico d'arte. Negli anni '30 diventa un riferimento, soprattutto con il suo libro *Kn*, per quanti auspicano la possibilità, in pittura, di un'arte astratta, non più figurativa in senso tradizionale. Egli si richiama spesso all'opera di musicisti come Dallapiccola, Petrassi, Casella. Questi compositori, secondo Belli, realizzano una musica fortemente antiromantica, che tende a presentarsi come asciutta, vigile rispetto a ogni espansione retorica, nettamente ritagliata nelle forme, dura e sintetica nelle espressioni. Egli invoca anche per l'arte un'opzione di questo tipo, che tenda a ripudiare ogni riporto di realtà, ogni cedimento alla figura, per

trovare il senso di una pittura pura che, come la musica, linguaggio autoreferenziale per eccellenza, consista nei suoi propri materiali, nella forma che essi trovano, dopo aver scelto di elidere ogni rapporto con la realtà umana. Non è ammesso, secondo Belli, alcun riflusso di questa realtà nell'arte, perché l'arte è - deve essere - qualcosa di intransitivo. Le avanguardie hanno mosso guerra alla figura. Ora si tratta di progettare, provare, mettere in campo la possibilità di un'arte pienamente astratta.

Franco D'Andrea sviluppa un discorso sul rapporto tra scrittura e improvvisazione nel jazz, evidenziando come esso si definisca su una difficile soglia, per cui, quando si lascia traccia di un'opera, si tenta di trovare una misura per un'informazione scritta che resti duttile, in certo senso aperta. Le sensibilità degli autori sono varie e diverse. Alcuni prediligono tendere a essere precisi e ricchi di informazione; altri lasciano tracce meno incise. In ogni caso il jazz ha l'immagine di una creatività che non si conclude nella pagina scritta, che da qui trascorre verso il momento dell'improvvisazione. E quindi la partitura già si fa carico di certe esigenze del musicista che improvvisa, del musicista che verrà; e, più in generale, dell'idea, fondamentale per il jazz, che l'opera non si conclude con i confini della pagina scritta.

Nella sezione "Flash" troviamo un bell'intervento di D'Andrea, che, in poche righe, disegna un profilo di Thelonious Monk, anche attraverso una rapida analisi di alcune sue pagine: quasi una partitura jazz, quest'intervento, fatto di poche tracce, ma dense, offerte così alla lettura. Spunti per approfondimenti sono nell'intervento di Riccardo Piacentini, sulla vocalità del Novecento e contemporanea in Italia. André Waignein riflette sull'evoluzione della cultura compositiva in relazione allo strumento della banda, e sulle ricadute che questa modificata visione ha a livello didattico, dove si pone, ora, la questione di una creatività originale, in rapporto funzionale con le specifiche esigenze dell'organismo banda.

Nella sezione "Strumenti" Peter Anthony Monk, compositore che molto si è dedicato alla scrittura per ottoni, svolge un discorso sull'opportunità didattica, per gli studenti di questi strumenti, di entrare in rapporto con il repertorio contemporaneo, capace di produrre visioni rinnovate del suono, della musica, dello strumento, dell'interpretazione, e di alimentare, rinvigorire, così, la cultura e la creatività musicali. Emilio Galante espone un dittico di analisi, una di un concerto mozartiano per flauto e orchestra, l'altra di un brano di Debussy. Si tratta di analisi condotte in funzione di un possibile uso da parte degli studenti di flauto. Spesso gli studenti di strumento conducono uno studio della partitura sulla base di un'idea solo intuitiva dell'opera; il che non significa che manchi, a questo livello, un'elaborazione dei percorsi di costruzione della partitura. L'analisi può contribuire ad enucleare maggiormente tali percorsi, e a trovare ulteriori motivi della

struttura. In questo senso essa si può porre in dialogo con lo studio dell'interpretazione, trovare nell'esperienza dell'interpretazione spunti per i suoi approfondimenti, e, dalla sua parte, utilmente indicare all'interpretazione alcune delle sue scoperte.

Nella sezione "Thesaurus" ha trovato posto un intervento di Andrea Mascagni. Compositore e didatta della composizione, ha svolto anche un'intensa attività politica, indirizzata soprattutto alla riforma degli studi musicali. Si è ritenuto utile dare testimonianza, attraverso un suo importante scritto, delle sue posizioni sulla didattica della musica e sugli indirizzi possibili per una riforma che agisca sia al livello di base che al livello specialistico. Pare importante il suo richiamo a un atteggiamento sempre molto articolato e flessibile, che tratti la questione della formazione musicale, tenendo conto di come essa si misuri secondo tempi assai particolari, e richiami modi di intervento peculiari.

Bianca



STUDI

Bianca

**FERRUCCIO BUSONI
E LE AVANGUARDIE STORICHE DEL NOVECENTO**

di **Franco Ballardini**

Bianca

Per prima cosa, come sempre, è opportuno precisare l'argomento di questa conversazione. Ferruccio Busoni, come si sa, fu un musicista poliedrico, un artista e un intellettuale dalle molte attività musicali: *enfant prodige* e concertista di fama mondiale, celebre trascrittore per pianoforte (in modo particolare di brani organistici bachiani), autore di opere non solo pianistiche ma anche sinfoniche e teatrali, illustre didatta (di pianoforte e di composizione: ad Helsinki, Mosca, Boston, Berlino), critico musicale (agli inizi della carriera, da Vienna per "L'Indipendente" di Trieste), teorico e saggista (in maniera non certo sporadica o occasionale, come dimostra la mole del volume che ne raccoglie gli scritti)¹. Qui però non ci occuperemo di "tutto" Busoni, ma solo del Busoni teorico: anzi, solo del suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Abbozzo di una nuova estetica della musica*, 1906-1916), il suo più noto scritto di poetica musicale. Nel contempo, tuttavia, non ci limiteremo "solo" a Busoni, ma - come promette il titolo - proporremo una lettura dell'*Entwurf* nel quadro delle poetiche musicali a cavallo tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento.

Una seconda, breve, premessa può essere utile ed è il rapido richiamo delle coordinate cronologico-geografiche in cui ci troviamo: non un riassunto della biografia di Busoni, ma solo un veloce promemoria prima di proseguire; per ricordare innanzi tutto che l'epoca è quella di Albeniz e Granados, Debussy e Satie, Mascagni e Puccini, Richard Strauss e Mahler, Sibelius e Janáček - vale a dire la generazione nata intorno al 1860 (Busoni è del '66) e protagonista delle vicende musicali europee fra il 1890 e la prima guerra mondiale (*dopo* i grandi romantici del secondo Ottocento ma *prima* della vera e propria avanguardia esplosa negli anni '10 con autori nati attorno al 1880: Stravinskij, Schönberg, Bartók, ecc.). E poi per sottolineare il cosmopolitismo del personaggio - come si è già visto poco fa a proposito delle sue molteplici iniziative in campo musicale - ma anche il suo forte radicamento nel mondo culturale tedesco: nato in Italia, ad Empoli, già nel '71 si trasferì infatti con la famiglia a Trieste (allora austriaca) e la sua formazione avvenne tra questa città, Graz e Vienna; dopo di che, nonostante i vari incarichi in Finlandia, Russia e Stati Uniti, e le frequenti *tournées* internazionali, abbiamo il

¹ Il testo a cui faremo riferimento è naturalmente FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto, Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il saggiatore, 1977.

lungo soggiorno berlinese, tra il 1894 e il 1913; e dopo la parentesi bolognese (1913-1915) e quella svizzera (1915-1920), il ritorno a Berlino come docente di composizione all'Accademia delle arti (1920-1924; insegnamento che, alla sua morte, sarà assunto da Arnold Schönberg). L' *Entwurf* dunque si colloca al centro del primo periodo berlinese (la prima stesura è del 1906), nella piena maturità dell'autore (Busoni aveva quarant'anni), con qualche anno d'anticipo rispetto ai primi clamorosi scandali suscitati da Schönberg (il II *Quartetto* del 1908) e Stravinskij (*Le Sacre* parigino del 1913).

Il saggio si presenta, a prima vista, proprio come un "abbozzo", quasi una serie di appunti su vari argomenti, dalle dimensioni abbastanza contenute, una trentina di pagine in tutto. I preliminari partono addirittura dai grandi temi dell'estetica filosofica: dalla distinzione tra le *qualità immutabili* dell'opera d'arte (lo *spirito*, il *sentimento*, l'*umano ch'è in essa*) e le sue *qualità transitorie* (la *forma*, i *mezzi espressivi*, il *gusto* di cui è figlia); oppure dalla comparazione tra le varie arti (scultura, pittura, architettura, poesia, musica), mettendone in evidenza l'*essenza* specifica e lo *scopo* comune ("ritrarre la natura ed esprimere i sentimenti umani"). E nel seguito si passa da Mozart a Beethoven, da Bach a Wagner, dal rapporto fra musica e teatro ai problemi dell'esecuzione musicale, dai limiti della notazione al senso della trascrizione, dalla critica del concetto di *musikalisch* alla relazione tra *sentimento*, *gusto* e *stile*, dal concetto di *profondità* al conflitto tra la *creazione* artistica e la *routine* imposta dalla tradizione, dalle convenzioni, dai manierismi degli interpreti, ecc. ecc.; una quantità di idee, commenti, riflessioni, condensata in brevi paragrafi, apparentemente allineati uno dopo l'altro.

Ma è lo stesso Busoni ad avvertire, fin dalle prime righe, che "anche se nella forma letteraria si presentano alquanto slegate fra loro, queste note sono in verità il risultato di convinzioni maturate a lungo e lentamente"; e che "con apparente disinvoltura vi si pone un problema assai grande", quello in pratica di una situazione musicale contemporanea avvertita dall'autore come situazione di crisi: "mi sembra che le molteplici strade che vengono battute conducano sì ben lontano - ma non verso l'alto".

Al di là dell'esegesi analitica e puntuale di ogni passaggio - che certamente sconfinerebbe dai limiti di questo colloquio - è forse possibile dunque tentare di individuare il nucleo principale del saggio, o quanto meno gli snodi cruciali delle sue argomentazioni. Fin dalle prime pagine, in effetti, troviamo una tesi fondamentale, anzi una duplice *petitio principii* chiaramente affermata, circa l'*astrottezza* e la *libertà* della musica:

Il fanciullo vola! I suoi piedi non toccano la terra. Non è soggetto alla gravità. È quasi incorporato. La sua materia è trasparente. Aria che vibra. Quasi la natura stessa. Egli è libero [p. 42].

Le parole chiave che ricorrono anche nelle righe seguenti sono *immaterialità*, *incorporità*, da un lato, e *libertà* dall'altro (un binomio strettamente congiunto nel pensiero dell'autore, che vede il primo aspetto come condizione favorevole e incentivo del secondo).

Non stupisce quindi la prima conseguenza che Busoni ricava immediatamente da simili premesse:

Perciò rappresentazione e descrizione non sono l'essenza della musica; e con ciò noi pronunciamo il rifiuto della musica a programma [...] [p. 42].

Il tema è ripreso, più diffusamente, qualche pagina dopo:

Invero un'arte limitata, primitiva! Certo, esistono espressioni musicali descrittive evidenti [...] ma sono mezzi scarsi e piccini che della musica formano una parte molto esigua. Il più evidente è l'avvilimento del suono a risonanza, nell'imitare i rumori della natura: il rimbombo del tuono, il mormorio degli alberi, le voci degli animali; e già meno evidenti, simboliche, le riproduzioni delle percezioni visive, come il balenare del lampo, gli sbalzi improvvisi, il volo degli uccelli; e comprensibili solo attraverso una trasposizione attuata dalle facoltà intellettive, il segnale delle trombe come simbolo di guerra, la zampogna come evocazione pastorale, il ritmo di marcia a significazione del camminare, il corale come latore del sentimento religioso. Aggiungiamo gli elementi caratteristici nazionali - strumenti nazionali e motivi nazionali - e avremo esaurientemente enumerato tutti gli espedienti della musica a programma. Tempo mosso e tranquillo, minore e maggiore, acuto e basso nel loro significato tradizionale completano l'inventario. Nel vasto campo della composizione musicale tutti questi possono essere utili mezzi sussidiari, ma presi in sé, nulla hanno in comune con la musica [...] [pp. 46-47].

Ci siamo lasciati prendere la mano dalla citazione: sia per la sua esemplare efficacia, che riassume con abile sintesi gli argomenti contrari alla musica a programma, ma anche per la sua indubbia chiarezza sulla posizione di Busoni al riguardo.

Fin qui d'altronde nessun problema. Ma se torniamo qualche pagina indietro, subito dopo le righe sul rifiuto della musica a programma, troviamo un'altra affermazione che può invece sorprendere:

Musica assoluta! Quel che i legislatori intendono con questa parola è forse quanto in musica ci sia di più lontano dall'assoluto [p. 42].

Busoni dunque esclude sia la *musica a programma*, sia la *musica assoluta*; e la sorpresa nasce dal fatto che le due espressioni sono tra loro antitetiche, anzi, sono solitamente usate proprio per indicare le due opposte tendenze presenti nelle poetiche musicali romantiche: da un lato la musica *descrittiva*, nel nome dell'unità delle arti, dall'altro la musica strumentale *pura*, unica arte capace di elevarsi al di sopra delle cose terrene. Dal rifiuto della prima c'era quindi da attendersi l'adesione alla seconda, ma così non è: perché? Perché Busoni respinge la musica *assoluta*? Qual è la sua idea di *immaterialità* e *libertà* della musica?

Lasciamo un poco in sospeso la domanda per seguire una breve digressione, che forse potrà risultare utile. Pochi anni dopo questo saggio, all'interno di due poetiche musicali che saranno addirittura considerate come emblematiche del primo Novecento, ritroviamo l'insistenza sull'astrattezza della musica; il fatto curioso è che le due poetiche in questione saranno anche ritenute diametralmente opposte tra loro, eppure la concezione astratta della musica si ripresenta in entrambe. La cosa, naturalmente, non è di per sé assurda, poiché vari autori hanno condiviso una simile concezione: ciò che appare strano è che in questo caso possa trattarsi davvero della medesima concezione. I due compositori, come si sarà intuito, sono Schönberg e Stravinskij. Del secondo sono note le celebri dichiarazioni sull'“impotenza della musica ad esprimere alcunché” (affermazioni pronunciate, per la verità, con tono e intento volutamente provocatorio, e in seguito precisate in termini meno scandalistici, ma sostanzialmente ribadite, esclu-

dendo cioè qualsiasi contenuto *extramusicale*)²; ma anche Schönberg - del quale spesso si sottolineano i forti legami con il romanticismo - è in realtà assai lontano dalla musica a programma (salvo qualche opera del primo periodo) e tutta la sua poetica si fonda sulla priorità dell'*idea*: qualcosa cioè di puramente musicale e che consiste, in pratica, in una determinata relazione intervallare tra i suoni³. Ebbene: si tratta di una singolare sintonia tra due poetiche che per tutto il resto differiscono profondamente, oppure la coincidenza è solo apparente e confonde due concetti diversi?

Entrambi gli interrogativi, in realtà - quest'ultimo e quello relativo a Busoni -, possono trovare risposta facendo qualche passo indietro, risalendo cioè al primo e secondo Ottocento, grazie all'ottimo studio dedicato dal musicologo Carl Dahlhaus proprio all'*idea di musica assoluta*⁴. In esso infatti la genesi e l'evoluzione di tale idea viene puntualmente ricostruita in una fitta rete di riferimenti incrociati tra poetiche musicali, estetica filosofica e letteratura, e, sia pur sacrificando qui la ricchezza e le sfumature dell'analisi di Dahlhaus, possiamo dire che le idee di *musica assoluta* che ne risultano sono almeno due: da un lato la sua accezione *metafisica*, elaborata agli inizi dell'Ottocento dai primi romantici (soprattutto Hoffmann, Tieck, Wackenroder, fino a Schopenhauer), che interpretano la musica strumentale pura come espressione dell'infinito (rovesciando in positivo quell'*astrattezza* che nel Settecento era stata considerata per lo più un limite); dall'altro la sua ridefinizione *formalista*, a partire naturalmente dal celebre libro di Hanslick del 1854⁵, che pur ribadendone l'*astrattezza* in opposizione alla musica a programma, ne alleggerisce il significato metafisico secondo un atteggiamento più vicino all'empirismo scientifico positivista⁶.

A questo punto dunque l'equivoco è sciolto e tutto torna: è evidente infatti che Schönberg si richiama alla prima concezione (tra l'altro citando esplicitamente Schopenhauer), mentre Stravinskij alla seconda. E analogamente si chiarisce la posizione di Busoni: il vero bersaglio delle sue critiche è appunto la *musica assoluta* di Hanslick, non quella metafisica dei romantici, che anzi sostanzialmente riprende, com'era da attendersi. Ecco infatti cosa scrive:

"Musica assoluta" è un gioco formale, privo di programma poetico dove la parte più importante è la forma. Ma appunto la forma è l'opposto della musica assoluta, che ebbe il divino privilegio di librarsi a volo, libera dai vincoli della materia. [...] Invece la musica assoluta [in senso formalista] è qualcosa di freddo, che fa pensare a leggi ben allineate, al rapporto di tonica e dominante, a sviluppi tematici e code [pp. 42-43].

² IGOR STRAVINSKIJ, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935, trad.it. *Cronache della mia vita*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 52-53.

³ Cfr. in particolare ARNOLD SCHÖNBERG, *Strumenti musicali meccanici* (1926) e *Problemi di armonia* (1927), in *Analisi e pratica musicale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 62 e 67.

⁴ CARL DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1978, trad.it. di Laura Dallapiccola, *L'idea di musica assoluta*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

⁵ EDUARD HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, trad.it. *Il bello musicale*, Milano, Giunti-Martello, 1978.

⁶ Dahlhaus, per la verità, rileva anche nella prima edizione del libro di Hanslick le tracce della concezione metafisica romantica, poi rimosse nelle edizioni successive; ma qui, come s'è detto, non possiamo riprodurre la ricchezza di sfumature del saggio di Dahlhaus.

Nelle pagine seguenti troviamo anche un riferimento diretto ad Hanslick:

In realtà la musica a programma è altrettanto unilaterale e limitata di quei disegni da tappezzeria sonora magnificati da Hanslick, che si proclamano musica assoluta [p. 45].

E rifiutando l'alternativa tra questa *musica assoluta* e la *musica a programma*, Busoni sostiene “una terza possibilità che stia al di fuori e al di sopra di queste due”, e che sembra proprio ricollegarsi alla concezione di Hoffmann, del quale una lunga nota a pie' di pagina cita un ampio brano letterario (da *I fratelli di Serapione*), presentandolo come espressione di un *ideale di musica* assai vicino “all'ordine d'idee del presente opuscolo” (vale a dire dell'*Entwurf*) [p. 51].

C'è poi un altro passo interessante, nel quale la *musica assoluta* "dei legislatori" (vale a dire, dei formalisti) viene contestata per la sua funzione conservatrice, in quanto modello formale dedotto dai capolavori del periodo classico ma poi assunto staticamente come "dogma di fede" [p. 43]. La vera musica *assoluta*, secondo Busoni, è quella del tutto libera da schemi formali:

In generale i compositori si sono avvicinati alla vera natura della musica soprattutto nei brani di preparazione e di congiunzione (preludi e transizioni), nei quali credettero fosse loro concesso di trascurare la simmetria e sembrarono respirare, senza saperlo, liberamente. [...] Ma non appena essi varcano la soglia del tema principale, il loro portamento diventa rigido e convenzionale come quello di qualcuno che entra in un pubblico ufficio [p. 44].

E con ciò siamo dunque all'altro motivo conduttore del saggio, quello più conosciuto e già annunciato nel titolo: l'esaltazione della libertà della musica, la proposta di una *nuova* estetica musicale. L'ultima parte dell'*Entwurf*, circa una decina di pagine (1/3 del totale), è dedicata appunto a questo: dall'apologia generale dell'*artista creatore* in perenne conflitto con le *leggi* della *tradizione*, ai limiti storici del sistema temperato e dei due soli modi maggiore e minore, dalla proposta di 113 scale musicali diverse - ottenute *abbassando e innalzando* i sette suoni della scala diatonica - a quella, ancor più rivoluzionaria, di una musica basata su terzi e sestoni di tono. Sono pagine famose, che non è necessario ripetere qui puntualmente. Piuttosto può essere utile, anche in questo caso, accennare a un problema riguardante il rapporto tra le tesi di Busoni e il contesto delle poetiche musicali del momento, ossia, più in particolare, il problema del suo contrasto (reale o apparente) con Schönberg.

Vi sono infatti, nel primo (e forse principale) testo di poetica schönberghiano - l'*Harmonielehre* (*Manuale di armonia*) del 1911 - un paio di passi nei quali l'autore prende le distanze dalle proposte finali dell'*Entwurf*⁷. Un distacco poi enfatizzato da chi ha successivamente interpretato la dodecafonica come conferma del sistema temperato basato sui 12 semitoni equalizzati. In realtà il fondamento teorico onnipresente nell'*Harmonielehre* è il richiamo al fenomeno fisico dei suoni armonici, i quali, com'è noto, non coincidono con la scala temperata. E infatti, nei due passi in questione, Schönberg non la difende, né critica il proposito di superarla, anzi: è anch'egli con-

⁷ ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Vienna, 1911, 1922², trad.it. *Manuale di armonia*, Milano, Il saggiatore, 1963 (pp. 29-31, 494-496).

vinto sostenitore di un infinito progresso musicale verso rapporti sonori sempre più ricchi e complessi, secondo una prospettiva che vede ogni acquisizione come parziale e transitoria. La tesi centrale del saggio di Busoni non è quindi messa in discussione; Schönberg semmai esprime al riguardo alcune riserve in ordine ai tempi e ai modi della proposta: da un lato cioè la giudica prematura - ritenendo viceversa necessaria e sufficiente, per il momento, la piena emancipazione del totale cromatico - dall'altro si mostra perplesso sul *calcolo* a tavolino delle nuove scale, invocando una volta di più la priorità dell'*istinto*.

Differenze tattiche, potremmo dire, non di strategia. E, in fondo, anche queste più apparenti che reali: non è infatti lo stesso Busoni a spostare nel futuro l'uso dei terzi e sestoni di tono, suggerendolo come una meta stimolante, sì, ma non immediatamente attuale?

Soltanto esperimenti coscienziosi e lunghi e una continua educazione dell'orecchio renderanno questo straordinario materiale maneggevole ai fini dell'arte e lo metteranno a disposizione della generazione a venire [p. 69]⁸.

Quanto al rapporto tra istinto e calcolo: l'adesione di Busoni alla musica assoluta *metafisica* del primo romanticismo - ribadita da molti altri passi oltre a quelli qui segnalati - toglie ogni dubbio in proposito; e Schönberg, per parte sua, non disdegna certo l'uso del calcolo combinatorio nella fase di preparazione *artigianale* del materiale compositivo, pur rivendicando all'istinto l'invenzione dell'idea originaria e le scelte decisive nella effettiva composizione dell'opera: basti pensare non solo al successivo metodo dodecafonico, ma già alla *pantonalità* esposta negli ultimi capitoli dell'*Harmonielehre*, dove i nuovi accordi basati sulla scala cromatica sono appunto definiti alterando sistematicamente gli accordi tonali tradizionali - con un procedimento molto simile a quello con cui Busoni ricava le sue 113 scale.

Insomma: la musica come linguaggio astratto e metafisico, l'arte come continua ricerca, l'impiego di tecniche combinatorie... Quel che emerge dal confronto diretto sembra proprio mostrare una straordinaria affinità tra le poetiche musicali dei due compositori, e fa nascere l'ipotesi che, al di là delle relazioni dirette, personali tra di loro - che non furono particolarmente strette -, tali poetiche abbiano catalizzato, in maniera anche reciprocamente indipendente, idee diffuse nel clima culturale tedesco dell'epoca.

Due ultime questioni allora - per concludere, ritornando più specificamente all'*Entwurf* - entrambe ricorrenti nella bibliografia musicologica su Busoni. La prima riguarda il rapporto fra le teorie contenute nel saggio in esame e l'attività compositiva dell'autore. Modi melodici diversi da quelli tonali tradizionali furono in effetti impiegati da Busoni in alcune sue opere - come ha segnalato ad esempio Roman Vlad a proposito della *Berceuse élégiaque* e della *Sonatina Seconda*⁹. Quanto ai terzi e sestoni di tono, l'atteggiamento *moderato* che abbiamo appena constatato da parte di Busoni rispetto al loro effettivo utilizzo non deve far ritenere che siano stati inseriti nell'*Entwurf* come

⁸ L'atteggiamento moderato di Busoni è confermato anche dal successivo breve articolo *Relazione sui terzi di tono* del 1922 (trad. it. in Ferruccio Busoni, *op.cit.*, pp. 137-138).

una pura provocazione intellettuale del tutto slegata dalla concreta pratica compositiva, tant'è vero che in coda al saggio Busoni individua anche uno strumento in grado di realizzarli certamente più realistico di quelli escogitati in seguito da Alois Hába:

[...] mentre mi sto occupando di questa questione ricevo direttamente dall'America una notizia autentica, che risolve il problema nel modo più semplice. È la notizia dell'invenzione del dott. Thadeus Cahill. Quest'uomo ha costruito un grande apparecchio che permette di trasformare una corrente elettrica in un numero di vibrazioni esattamente calcolato, inalterabile. Poiché l'altezza del suono dipende dal numero di vibrazioni, e l'apparecchio si può regolare in modo da ottenere qualsiasi numero di vibrazioni si voglia, ne risulta che l'infinita graduazione dell'ottava è semplicemente l'opera di una leva che corrisponde all'indice di un quadrante [pp. 68-69].

L'altro dilemma che spesso si riaffaccia nella critica e nella storiografia musicale a proposito di Busoni è invece quello della sua collocazione storica: tardo romantico o profeta delle avanguardie? Ricapitolando tutto quel che si è visto sin qui, ci pare di poter dire che si tratta di un problema mal posto, nel senso che entrambe le componenti appaiono presenti e irrinunciabili: innegabile il recupero della *musica assoluta* del primo romanticismo tedesco, ma altrettanto indiscutibile la carica innovatrice delle proposte su modi e scale musicali. I due termini insomma non sembrano proprio in contraddizione tra loro, nell'ambito della poetica musicale di Busoni - ma la stessa cosa, come si è notato, si potrebbe dire per Schönberg, e forse per una parte consistente dell'Espressionismo tedesco.

⁹ Cfr. ROMAN VLAD, voce *Busoni, Ferruccio Benvenuto*, in DEUMM, *Le biografie*, II, Torino, Utet, 1985, p. 7.

Bianca

"L'INEFFABILE PARIGI" DEL PRIMO DOPOGUERRA

di **Emanuela Negri**

Bianca

Premessa

Questo intervento, nato in seno alla seconda edizione di “Mondi sonori”, è stato concepito quale preambolo propedeutico al motivo conduttore della rassegna, “Parigi capitale del XX secolo”. Si propone di illuminare alcuni aspetti della vita culturale e musicale della capitale francese dei primi due decenni del secolo: anni veramente significativi, attraversati da multiformi esperienze che influenzarono non solo l'arte e la musica ma la vita stessa, rispettando e, per certi versi, esaltando, il nuovo, il diverso, lo sperimentale.

L'euforia intellettuale e la libertà che permearono quel periodo mi hanno suggerito un "parallelismo metodologico" con uno dei testi più amati di Vladimir Jankélévitch (1903-1985), *La musica e l'ineffabile*¹, al cui titolo mi sono ispirata. Jankélévitch, infatti, tenta di esprimere l'inesprimibile demistificando ogni partito preso, ogni criterio o idea convenzionale attraverso un'avventura di pensiero simile a quella che percorse Parigi nel primo dopoguerra: una splendida età della nostra storia musicale sospesa tra eventi ineffabili ed esperienze oggettive, caratterizzata da grande apertura verso tutte le tendenze moderne e da una profonda sensibilità per le nuove culture.

1. La guerra

Parigi fu una delle capitali europee dove si giocarono le sorti delle civiltà ottocentesca e poi - per gran parte - di quella del '900. Tutta l'intellettualità europea riconobbe a Parigi un ruolo guida per ogni moda letteraria, artistica o anche soltanto di costume; e, per certi versi, ancora oggi è così.

Prima della Grande Guerra, la cultura parigina aveva raggiunto i suoi più alti livelli anche per il concorso di un internazionalismo variopinto, ma senza dubbio prezioso. Parigi era stata il punto d'incontro di spagnoli e di italiani, di russi e di inglesi: Albeniz,

¹ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 1998.

Granados, De Falla, Casella, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Stravinskij, Prokof'ev. E mai scambio culturale era avvenuto in una sola direzione; ognuno aveva dato, ognuno aveva preso.

Ma, con lo scoppio della guerra, i cenacoli artistici, i luoghi d'incontro si svuotano, come d'incanto. Indipendentemente dagli orrori materiali, la guerra rappresentò per Parigi un vero e proprio conflitto nel mondo dell'arte, delle idee, della musica. Nella solitudine, la cultura francese alimentò un nazionalismo esasperato e spesso nevrotico che non risparmiò i musicisti.

Claude Debussy (1862-1918) non poté arruolarsi a causa dell'età (aveva poco più di cinquant'anni) e dello stato di salute. Nondimeno visse questo periodo con slancio: l'effetto immediato fu quello di interrompere quasi tutte le sue attività musicali e, nello stesso tempo, di firmare le sonate di quegli anni (1916-17) con l'appellativo "musicien français".

Voi sapete che non ho il minimo sangue freddo, e ancor meno un'anima militare, non avendo mai avuto occasione di maneggiare un fucile

scriveva il compositore all'editore Durand l'8 agosto 1914.

Aggiungete i ricordi del 1870² che mi impediscono di lasciarmi andare all'entusiasmo, l'inquietudine di mia moglie che ha il figlio e il genero sotto le armi! Tutto ciò mi fa vivere una vita al contempo intensa e agitata, in cui mi sento un piccolo atomo schiacciato da questo terribile cataclisma; tutto quel che faccio mi sembra così miseramente piccolo! Riesco persino ad invidiare Satie che si accinge a difendere Parigi in qualità di caporale. E così, caro Jacques, se avete del lavoro da darmi, pensate a me; scusatemi se conto sulla vostra amicizia, ma non ho che voi!³

Anche **Maurice Ravel** (1875-1937), solitamente così freddo e distaccato, fu travolto dagli eventi bellici. Sentì il dovere di arruolarsi volontario come autista di camion al fronte, ma l'abilità del guidatore di camion era senza dubbio inferiore a quella del musicista; così, dopo un paio di incidenti, lasciò il fronte.

Ravel non scrisse però musica celebrativa e guerresca; il segno più incisivo della guerra rimane nella suite di brani pianistici *Le Tombeau de Couperin*, dove ogni brano è dedicato ad un compagno morto in guerra: un accostamento a prima vista incomprensibile, a meno di considerare come, di fronte al dolore e alla follia collettiva, il musicista non potesse che proporre quasi timidamente un mondo di ordine, come quello del Settecento qui rievocato nella scrittura pianistica nitidamente cembalistica, nelle forme antiche, in un atteggiamento di pudore espressivo portato ai limiti dell'introversione.

La guerra ebbe poi un altro ruolo nella vita musicale francese: e fu quello di generare una vera e propria diaspora da Parigi verso il resto d'Europa; De Falla ritornò in Spagna; Casella ritornò in Italia, dove ormai risiedevano stabilmente Malipiero e Pizzetti; i futuristi italiani, dopo i lunghi soggiorni francesi⁴, operavano prevalentemente

² Gli eventi del conflitto franco-prussiano.

³ E. LOCKSPEISER, *Debussy*, Milano, Rusconi, 1983, pp. 488-512.

⁴ Il Manifesto del futurismo di Marinetti era stato pubblicato nel 1909 sul "Figaro".

mente a Milano; Stravinskij si rifugiò in Svizzera ma con l'animo costantemente rivolto alle sorti della guerra e della rivoluzione in Russia.

Sarebbe un poco semplicistico ridurre questa diaspora all'insorgenza di motivi nazionalistici diversi: ma certamente tutti costoro, dopo aver respirato l'aria "internazionale" di Parigi e l'arditezza delle sue avanguardie si posero, chi più chi meno, il problema di trasferire quanto appreso sul terreno della propria nazione.

L'intellettualità italiana, ad esempio, fu percorsa da motivi nazionalistici altrettanto - anzi, più - accesi di quelli francesi, alimentati per lungo tempo nei circoli letterari e nelle riviste ("La Voce" *in primis*). Anche Stravinskij, nell'isolamento valdese, accentua un ritorno a motivi popolari russi: lo testimoniano *Les Noces*, ma anche il completamento di *Rossignol* e una particolare attenzione a forme di spettacolo "popolare" che sono alla base sia di *Renard* sia dell'*Histoire du soldat*⁵.

2. Il dopoguerra. L'influenza del jazz. I Sei

Con la guerra avvenne anche un altro cambiamento.

Le esperienze delle ricerche artistiche che solo qualche anno prima erano sembrate arditamente innovative invecchiarono rapidamente, per ragioni diverse. Era più che naturale che un compositore schivo e umile come **Gabriel Fauré** (1845-1924) continuasse a produrre nella totale indifferenza dei giovani: alla fine della guerra aveva 73 anni e pochi si accorsero che, nonostante l'età, alcune delle sue migliori opere, stavano vedendo la luce proprio in quegli anni⁶.

Per una ragione opposta, per l'eccessivo successo presso il pubblico tradizionalista, anche l'ultima produzione di **Maurice Ravel** - ormai da tempo un compositore affermato e famoso - venne considerata da tutta la giovane intellettualità parigina come passata e accademica, non capendo che la modernità delle sue composizioni, ispirata ad ideali di ordine e chiarezza, priva di sentimentalismo e permeata di ironia, esprimeva un rifiuto non meno radicale di ogni forma di romanticismo.

La musica di **Debussy** fu invece quasi completamente dimenticata, considerata troppo presto una propaggine del romanticismo.

Proprio il romanticismo fu, infatti, uno dei grandi capi d'accusa delle nuove avanguardie, impegnate sia nel superamento della tradizione ottocentesca (quella romantica, appunto) che nel ripensamento del rapporto con le altre arti: il che poi significò, come sempre, una ridefinizione del ruolo della musica nell'ambito della cultura, una ridefinizione della sua funzione civile in senso lato. A temi analoghi, e non solo, si rivolgevano nel frattempo anche altre avanguardie europee, a Vienna, a Berlino, in Russia; i loro messaggi si imposero con maggior lentezza ma incisero più profondamente e più a lungo di quelli parigini.

⁵ G. SALVETTI, *La cultura musicale europea di fronte alla Grande Guerra*, "Grande Storia della musica", VI, Milano, Fabbri, 1978, pp. 24-25.

⁶ Le due *Sonate* per violoncello e pianoforte (1918 e 1921), il *Quintetto* per pianoforte ed archi (1921), il *Quartetto* (1924) e il *Trio con pianoforte* (1924).

Le avanguardie parigine ebbero una rapidissima circolazione ma consumarono le proprie prospettive a volte nel giro di pochi anni, dopo aver intessuto una rete molto intricata di rapporti con culture di diversa matrice: il nazionalismo russo, il folklore spagnolo, la musica ungherese, lo spiritualismo italiano e non ultimo il jazz che rappresentava la miglior immagine in musica del disimpegno espressivo, della morte del romanticismo. Ma il jazz fu anche e, forse, soprattutto, un fenomeno di costume. Grazie al jazz, nel primo dopoguerra i locali della capitale francese riaprono i battenti; il clima della città si fa galvanico, tutto intriso da ambientazioni americanizzate e dall'amore per il ragtime e il jazz capaci di favorire incontri, chiacchiere, discussioni...⁷: nelle *soirées* delle ricche case aristocratiche s'incontrano Cocteau e Satie, Milhaud e Picasso, Goll e Léger; al Vieux Colombier e al Théâtre Beriza gli esperimenti dei surrealisti suscitano entusiasmo o indignazione. E mentre la città si innamora dei nuovi ritmi venuti dall'America, Maurice Ravel, Erik Satie, Igor Stravinskij, Paul Hindemith, Francis Poulenc e Dmitrij Šostakovič, tra gli altri, cercano ispirazione nel jazz, riuscendo ad integrare forme e stili della musica americana in composizioni di architettura tradizionale con effetti ora raffinati ora ironici. Non a caso nel 1928, durante una lunga tournée in Nord America, Ravel dichiarava:

All'estero noi prendiamo sul serio il jazz. Esso esercita un'influenza sulla nostra opera... Personalmente trovo il jazz molto interessante: i ritmi, il trattamento delle melodie, le melodie stesse⁸.

Anche **Francis Poulenc** (1899-1963) all'età di diciotto anni si gettò con entusiasmo sulla moda del jazz: si fece conoscere con *Rhapsodie Nègre* (1917) e *Mouvements perpétuelles* (1918) per pianoforte nei quali già emerge il suo stile caratteristico, semplice e tuttavia brillante.

L'opera di Poulenc in cui sono maggiormente presenti gli influssi del jazz è il balletto con coro *Les biches* (Le cerbiatte), messo in scena dai *Ballets Russes* di Diaghilev al Teatro di Montecarlo il 6 gennaio 1924. La musica si adatta ad un soggetto molto esile: il corteggiamento di tre giovani nei confronti di sedici fanciulle. Il gusto per la citazione (riferimenti a canzoni antiche, richiami a Mozart, al barocco), il taglio ironico e graffiante, il ricorso a elementi jazzistici (la *rag-mazurka* coniuga la danza salottiera con il ragtime) si fondono con coerenza nell'elegante vivacità della partitura.

Poulenc apparteneva a quel gruppo di musicisti, detti **Les Six** (I Sei)⁹, che operano in modo abbastanza omogeneo tra la fine della guerra e la prima metà degli anni Venti, rappresentando una delle avanguardie più prolifiche di quel periodo.

Milhaud, Honegger, Auric, Durey, Tailleferre, oltre a Poulenc, erano legati da amicizia e da comuni principi estetici. Tutti ammiravano Apollinaire, Picasso e Braque, con i quali collaborarono più volte, ed erano accomunati da una radicale avversione al romanticismo e all'impressionismo. Anche se non ufficialmente appartenenti al gruppo,

⁷ Una delle più significative fonti a proposito è il libro autobiografico del compositore americano George Antheil, *Bad Boy of Music*, nel quale viene descritto lo spirito "americanizzato" della Parigi del primo dopoguerra. Cfr. G. ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, New York, Samuel French, 1990.

⁸ M. RAVEL, *Contemporary Music* in "Revue de Musicologie", Parigi, dicembre 1954.

⁹ Il termine fu coniato nel 1920 dal critico musicale Henri Collet.

ne facevano certamente parte sia Cocteau sia Satie, "l'unico musicista della generazione di Debussy che per tutta la vita aveva tenuta ben alta la bandiera dell'eterodossia e della ribellione" (Mosco Carner): il primo, coetaneo dei Sei, cercò di chiarire gli ideali comuni di rinnovamento con articoli e polemiche e scrivendo un vero e proprio manifesto, *Le coq et l'Arlequin* (1918); il secondo rivestì, suo malgrado, il ruolo di "capo spirituale" e modello. Furono, d'altronde, proprio i legami con Satie e Cocteau a garantire il "lancio" dei Sei presso tutte le maggiori istituzioni dell'avanguardia.

Le coq et l'Arlequin, scritto in uno stile scanzonato, tra il beffardo e il violento, aveva chiarito alcuni motivi comuni ai musicisti del gruppo in quegli anni: il gallo, cioè il francese, rappresentava le forze progressiste, mentre *l'Arlequin*, esprimeva tutto ciò che appariva antiquato e reazionario.

La musica, secondo il programma dei Sei, doveva essere svincolata da ogni implicazione psicologica, per esser improntata alla sua realtà fisica: un mondo di suoni che esprime solo se stesso. In questa ricerca di semplicità e purezza d'espressione, i Sei accolsero tutti gli spunti dissacranti e prosaici che il presente offriva loro: motivi appartenenti al mondo delle macchine, allusioni al caffè-concerto, al music-hall, al circo, al jazz, coltivando e mescolando volutamente elementi eterogenei: il luogo comune, le banalità, l'operetta, il balletto francese settecentesco, l'opera dell'Ottocento...

Accettati questi principi base, i Sei si mossero, fin dall'inizio, secondo le naturali inclinazioni di ciascuno.

Darius Milhaud (1892-1974), ad esempio, mostrò una spiccata predilezione verso i ritmi sudamericani, da lui ritrascritti nel soggiorno all'ambasciata francese di Rio de Janeiro tra il 1917 e il 1919. In *Le Boeuf sur le toit* (Il Bue sul tetto), 1920, si susseguono tanghi, sambe e un fado portoghese. Né mancò in lui l'amore per il jazz, a cui si accosta durante una visita ad Harlem e che riprodusse nell'orchestra di diciassette strumenti usata nel balletto *La Création du Monde*, del 1923. Tra i più fecondi del gruppo, Milhaud raggiunse una piena maturità nel 1925, in un periodo, cioè, in cui la coesione del sodalizio stava andando irrimediabilmente in crisi.

Marginale all'estetica dei Sei fu, viceversa, l'esperienza dello svizzero-francese **Arthur Honegger** (1892-1955) che non aderì pienamente alle tendenze oggettive e antisentimentali del gruppo. A differenza di altri componenti dei Sei, Honegger adoperò uno stile radicalmente antitradizionalistico in un numero esiguo di opere, tra le quali spicca *Pacific 231*, 1924, il suo brano forse più celebre, che descrive con un normale organico orchestrale e con risorse esclusivamente musicali, la marcia di una locomotiva di 300 tonnellate lanciata a 120 chilometri all'ora.

Georges Auric (1899-1983) fu precocissimo autore di musica pianistica, scritta per lo più nello stile di Ravel. Ma il suo destino fu segnato dal grande successo che ebbe la sua musica per la colonna sonora del film *A nous la liberté*, di René Clair, 1932: da allora compose moltissimo e con risultati discontinui, oscillando tra raffinatezze settecentesche e musica da consumo.

Durey (1888-1979) e la **Tailleferre** (1892-1983) furono sicuramente figure minori del gruppo.

Per tutti il momento magico fu la collaborazione negli stessi spettacoli: come avvenne nel 1921 con *Les mariés de la tour Eiffel*, su testi di Cocteau musicati ognuno da un appartenente al gruppo. In seguito scoppiarono dissapori personali e un senso diffuso

di stanchezza: il clima generale nel dopoguerra diveniva, soprattutto a Parigi, quello del superamento delle avanguardie, alla ricerca di un nuovo classicismo e forse di un nuovo accademismo.

3. I Ballets Russes. Stravinskij

Ma più ancora che dal Gruppo dei Sei, l'antiromanticismo e l'antimpressionismo, le avanguardie ed il modernismo, sino alla riscoperta del passato furono espresse dai *Ballets Russes* che verso gli anni Venti erano diventati organicamente rappresentativi non solo delle opere dei Sei ma di tutte le tendenze della musica contemporanea a Parigi: dal neoclassicismo del *Pulcinella* di Stravinskij, 1920, alle creazioni di Prokof'ev.

In realtà, i *Ballets* dominavano la scena parigina già dagli anni Dieci: dal 1909 e sino al 1929, anno della morte del suo fondatore, Sergej Diaghilev (1872-1929), la compagnia franco-russa fu un irripetibile crocevia di talenti: Debussy e Stravinskij, Ravel e Prokof'ev, Apollinaire e Cocteau, Picasso e Léger, influenzandone il gusto, gli orientamenti e, spesso, le scelte. Da uomo colto e sensibile qual era, Diaghilev riuscì nel suo intento di far aderire anche la danza, arte "minore", alle avanguardie musicali, pittoriche e letterarie, stimolando e producendo spettacoli innovativi, talvolta dissacranti, ma sempre vivaci e raffinati. Fu così che i *Ballets Russes* utilizzarono, accanto alle splendide coreografie di Fokine e poi Massine e Balanchine, per citare i principali coreografi della compagnia, l'apporto dei maggiori musicisti e pittori, russi e francesi; poco per volta, soprattutto per l'accentuarsi del modernismo di Diaghilev, passarono attraverso tale esperienza i più significativi artisti delle avanguardie post-impressioniste: Stravinskij, Prokof'ev, De Falla, Matisse, Picasso, Braque, Dufy.

Il programma di rinnovamento di Diaghilev attraversò varie fasi: cominciò con il recupero della danza romantica (*Les sylphides*, *La bella addormentata*); proseguì con l'esotismo russo di Borodin, Balakirev, Rimskij-Korsakov (*Shéhérazade*); infine approdò ad una nuova estetica del balletto, fondata perlopiù

su balletti brevi, folgoranti come visioni rare, su musiche di grandi compositori, su scene e costumi ideati da pittori ispirati [rendendo] il balletto uno spettacolo serio, che creava un suo pubblico e reclamava uno spazio a sé riservato¹⁰.

I compositori francesi vennero affascinati dalle nuove possibilità offerte dai *Ballets Russes* e attratti per primi nell'orbita di Diaghilev, fornendo nuove musiche o concedendo l'uso di vecchie composizioni: ricordiamo, ad esempio, *Le martyre de Saint-Sébastien*, oratorio scenico su testo di Gabriele D'Annunzio (1911) e *Jeux* (1913) di Debussy, il poema *Daphnis et Chloè* di Ravel, (1909), *La Péri* di Paul Dukas (1912).

Ma la grande intuizione di Sergej Diaghilev fu quella di rivelare il talento di **Igor Stravinskij** (1882-1971), che sarà fino all'ultimo il più grande musicista dei *Ballets Russes*. La buona riuscita del balletto *Les sylphides*, che nel 1909 aveva inaugurato la stagione dei

¹⁰P. VEROLI, *Le compagnie di Diaghilev e di Börlin*, "Musica in scena - L'arte della danza e del balletto", a cura di A. Basso, V, Torino, Utet, 1995, p. 257.

Ballets Russes con il contributo di Stravinskij quale trascrittore di brani chopiniani, spinse Diaghilev a commissionare al compositore russo un balletto, questa volta con musiche proprie. Fu l'*Oiseau de feu* rappresentato nel 1910, con la coreografia di Fokine, che per il suo autore rappresentò il primo grande successo di portata internazionale. Il soggetto è ispirato a fiabe popolari russe; il principe Ivan cattura e libera un magico uccello di fuoco; quindi con il suo aiuto vince il malvagio gigante Katscei e ne distrugge gli incantesimi, conquistando l'amore di una delle principesse che teneva prigioniera.

Questa partitura rivelò la personalità di Stravinskij mettendo in luce qualità che meravigliarono in un giovane ai primi passi e gli fruttarono l'interesse del mondo musicale parigino, Debussy e Ravel fra i primi.

Dopo il successo dell'*Oiseau de feu*, Diaghilev commissiona a Stravinskij un altro balletto: l'argomento avrebbe dovuto riguardare la Russia pagana, e sarà il futuro *Sacre*. Ma nel frattempo a Stravinskij svilupperà un'altra idea, quella del burattino *Petrouchka*, una partitura innovativa e geniale, andata in scena un anno dopo l'*Oiseau de feu*.

Dopo aver assicurato ai *Ballets Russes* i primi successi del nuovo stile, Stravinskij fu destinato all'operazione provocatoria, e per l'epoca scandalosa, del *Sacre du printemps*, 1913, nel quale la danza (coreografata da Vaslav Nijinskij) si esprimeva in un linguaggio inedito, diverso, imponendosi per potenza plastica e dinamica e rivelando l'aspetto poco rassicurante di una natura violenta e caotica.

La guerra interruppe solo parzialmente l'attività dei *Ballets Russes*, dispersi tra Russia, Svizzera e Stati Uniti e infine ricomposti a Roma, nell'aprile del 1917, per *Feu d'artifice*, che segnò l'incontro di Diaghilev con i Futuristi italiani e per le goldoniane *Femmes de bonne humeur* una commedia coreografica di Massine su musiche clavicembalistiche di Domenico Scarlatti orchestrate da Vincenzo Tommasini; a queste opere vennero ad aggiungersi nuovi balletti di Satie, Respighi, De Falla, Stravinskij, Auric, Poulenc, Milhaud, Prokof'ev.

Sempre nel 1917 Diaghilev ritornò a Parigi, al Théâtre du Chatelet, con il brio fantasioso e scandalistico di *Parade*, balletto su tema di Cocteau, musiche intrise di jazz di **Erik Satie** (1866-1925), coreografia di Massine e scene di Picasso in stile surrealista e cubista. L'ambientazione è quella della fiera, con prestigiatori, ballerini cinesi e tutte le stramberie di quel contraltare al buon senso borghese che parve essere il mondo del circo; il mondo esterno interferisce con lo spazio uditivo della fiera, e vi penetra con colpi di pistola, ululati di sirene, rombi di motore, ticchettii di macchina da scrivere. Tre numeri da parata - prestigiatore cinese, acrobati e ragazzina americana - costituiscono l'esile trama del balletto, ambientato a Parigi; per la partitura Satie utilizzò rumori singolari come la macchina da scrivere, il motore d'aereo, i colpi di pistola e le sirene, disdegnando con ostentazione ironica e polemica le sonorità sinfoniche dell'orchestra romantica. I nuclei motivici fondamentali ricalcano spregiudicatamente la musica da fiera: come disse Auric "il *music-hall* invade l'Arte con la A maiuscola" e forza i limiti che sinora hanno separato lo spettacolo colto da quello popolare.

Alla fine del conflitto, nel 1919, l'attività dei Ballets riprende regolarmente a Londra con l'allestimento del marionettistico balletto *La boutique fantasque* (1919) di Respighi-Derain, su musiche di Rossini, e l'ispanismo del *Sombrero de tres picos* (stesso anno) di Falla-Massine-Picasso, che rappresentò per il suo autore il raggiungimento della piena maturità.

Manuel De Falla (1876-1946), a Parigi dal 1907 e da subito protagonista delle tendenze più avanguardistiche, si era già fatto conoscere con le musiche per il balletto con canto *El amor brujo* (L'amore stregone, 1915): in origine Falla doveva e voleva scrivere solo una canzone e una danza per lo spettacolo della ballerina zingara Pastora Imperio, ma l'idea originale prese spazio e in poco tempo si trasformò in una partitura di balletto, comprendente tre canzoni.

El sombrero de tres picos (Il cappello a tre punte) nasce originalmente come pantomima per i *Ballets Russes*; la vicenda descrive la beffa che un bella ma non infedele mugnaia gioca a un troppo galante Corregidor. In seguito Diaghilev chiese a Falla il rifacimento del lavoro in forma di balletto, in una più ampia dimensione orchestrale e scenica, frutto della cooperazione tra il musicista, il librettista (Martinez Sierra), il coreografo (Massine) e lo scenografo (Picasso). La nuova partitura, realizzata tra il 1918 e il 1919, venne presentata con trionfale successo a Londra, il 22 luglio 1919, sotto la direzione di Ernest Ansermet. Il successo premiò questo capolavoro, espressione del talento di De Falla, capace di accentuare, con un uso ampio della dissonanza, la sfrontatezza ritmica della musica popolare spagnola senza scadere in facili effetti pittoreschi.

Il ritorno dei *Ballets Russes* a Parigi, nel 1920, fu foriero della nascita di un altro celebre balletto di Ravel, *La valse*, che precedette di otto anni il famosissimo *Boléro*, dedicato ad una grande della danza, Ida Rubinstein.

Questo ultimo periodo di attività (dal 1917 al 1929), dominato dagli estri geniali di artisti come Cocteau e Picasso e, coreograficamente, da Leonid Massine e George Balanchine, che subentrarono a Fokine e Nijinsij, vide il declino del monopolio della scena parigina da parte dei *Ballets Russes*, ai quali altre compagnie e altri artisti contendevano pubblico e nuove formule. Anche in questo frangente Diaghilev seppe manifestare il proprio talento di uomo di spettacolo rinnovando tematiche e proposte grazie alla ritrovata collaborazione con Stravinskij che produsse capolavori quali *Pulcinella*, *Le chant du Rossignol*, *Les noces*, fino al neoclassico *Apollon musagète*, 1928: opere che riflettono profondamente l'aspirazione stravinskiana ad intendere la musica come "oggetto" incontaminato, risolto nella purezza ed eleganza dello stile come momento autonomo e anti-conoscitivo.

Dopo l'influenza del jazz, quella della musica popolare, i modernismi provocatori dei Sei e gli spagnolismi di De Falla, la Parigi del primo dopoguerra si apriva così ad una sorta di "ritorno all'antico": la ricerca di un rinnovato rapporto con la tradizione del repertorio medievale, barocco e classico sviluppata lungo le strade della rivisitazione e rielaborazione oppure della creazione di suoni apparentemente antichi ma nella sostanza profondamente nuovi.

Illuminante è quanto dichiarò Stravinskij a proposito di *Pulcinella*, la più celebre delle sue composizioni cosiddette neoclassiche:

Pulcinella fu la mia scoperta del passato, l'apparizione attraverso la quale divenne possibile tutto il mio lavoro successivo. Era uno sguardo indietro, naturalmente - il primo dei miei amori in quella direzione - ma era anche uno sguardo allo specchio. A quell'epoca nessuno lo capì e io fui attaccato di conseguenza per essere un *pasticheur*¹¹.

¹¹E. W. WHITE, *Stravinskij*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 339-340.

Il "balletto con voci e piccola orchestra" *Pulcinella* su temi, frammenti e pezzi di Pergolesi andò in scena all'Opéra di Parigi il 15 maggio 1920, diretto da Ernest Ansermet, con le coreografie di Massine - che danzò la parte principale - e le scene e i costumi di Picasso. Il balletto ottenne un grande successo di pubblico; i critici, invece, si divisero in due partiti. Gli accademici e i conservatori gridarono al sacrilegio, mentre le giovani generazioni musicali restarono incantate. Dalle dichiarazioni del compositore non si può ricostruire come sia avvenuta la scelta delle musiche che forniscono il materiale per la riscrittura: è certo comunque che esse appartengono in gran parte a falsi pergolesiani: solo nove sono gli autentici pezzi di Pergolesi.

L'opera era stata commissionata a Stravinskij da Diaghilev, che aveva avvertito la crescente predilezione del pubblico per la musica antica. Ma lo stesso Diaghilev in un primo momento rimase contrariato dalla musica di *Pulcinella*: l'impresario russo avrebbe voluto solo un'orchestrazione elegante, invece Stravinskij compose un'opera originale. In seguito lo stesso Stravinskij affermò che la sua musica gli aveva provocato un tale shock che per un bel po' andò in giro con uno sguardo che faceva venire in mente "Il Secolo Decimottavo Offeso". Infatti *Pulcinella* non è una semplice trascrizione di musiche del passato. La ragione di ciò sta nella concezione dell'elaborazione da parte di Stravinskij: egli modifica i tempi, la metrica regolare e la lunghezza dei periodi, distrugge la struttura dell'armonia tonale con false combinazioni, dispone uno dopo l'altro pezzi completamente divergenti. Tutto questo non è un ammicciare affettuoso al passato e neppure un mero aggiungere dissonanze alla musica antica, ma rappresenta qualcosa di nuovo: il procedere di Stravinskij fa apparire nuovi gli elementi costitutivi dell'antico, scomposti, decomposti nella loro originaria regolarità.

Dopo la morte di Diaghilev, avvenuta nel 1929, l'autore di *Petrouschka* scriverà ancora per il balletto, collaborando con l'ultimo coreografo dei *Ballets Russes*, George Balanchine. Porterà al limite estremo l'avventura di Diaghilev, scoprendo il balletto astratto, senza trama alcuna; il punto culminante di questa ricerca sarà *Agon* del 1957. Ma il rapporto tra Diaghilev e Stravinskij rimane esemplare; fu un'intesa umana e artistica straordinaria, irripetibile. Non a caso Stravinskij volle essere sepolto a Venezia accanto alla tomba dell'amico scomparso.

Le avanguardie musicali francesi si esaurirono in concomitanza con la crisi dei *Ballets Russes* e con la crisi del Gruppo dei Sei, ormai dissolto come cenacolo e pattuglia di avanguardie alla morte di Satie, avvenuta nel 1925. Da quel momento ognuno prese una diversa strada, sviluppando le proprie personali inclinazioni in un contesto culturale che poco per volta riscivolava verso l'accademismo e il classicismo.

Verso la fine degli anni Venti Durey e la Tailleferre praticamente smisero di comporre; Auric si dedicò quasi esclusivamente alla musica da film e alla musica di scena; Honegger sviluppò la propria inclinazione classicistica adottando grandi ed austere forme; Milhaud si scoprì "romantico".

Ma la lezione stravinskiana, sia pure a vario titolo, influenzò un po' tutti, da Milhaud, che nel 1963 mise in scena le tre tragedie dell'*Orestide* di Eschilo utilizzando direttamente il testo di Eschilo e cercando di realizzare in musica le "quantità" metriche dei greci, a Poulenc che con il famoso *Concerto campestre* per clavicembalo e orchestra del 1928 manifestò una inclinazione settecentista e rococò.

Qualche colpo di coda, in vero, l'avanguardia lo manifestò ancora: nel 1927, ad esempio, Parigi accolse in una serie di tre concerti ventisette intonarumori di Luigi Russolo, uno degli esponenti del movimento futurista: apparecchi meccanici ed elettrici - questi intonarumori - che erano in grado di riprodurre crepitii, ronzii, sibili, ululi, ecc. Reazioni violente, polemiche vivaci e molta curiosità da parte del pubblico e di musicisti di spicco furono gli esiti tangibili di questa operazione. Ma nessun seguito e, quel che più conta, nessun sviluppo futuro.

La tendenza degli anni Trenta andava in un'altra direzione: un mutamento di stile che desse maggior spazio a impegni lirici o ideologici o morali¹².

Una nuova "serietà" in musica. Ma questa è un'altra Storia.

¹² Questa tendenza fu teorizzata da una pattuglia di giovani guidata da Yves Baudrier, Daniel Lésur, André Jolivet e Olivier Messiaen che, nel 1936, pubblicò un nuovo Manifesto, autoproclamandosi *La Jeune France*.

**EZRA POUND SULLA MUSICA,
NELLA PARIGI DEI PRIMI ANNI VENTI**

di **Franco Ballardini**

Bianca

Ho scelto, come argomento per questa conversazione, il *Trattato di armonia* di Ezra Pound, pubblicato in italiano da Passigli nel 1988. Non si tratta quindi di una novità bibliografica, tanto più che i testi che vi sono contenuti risalgono agli anni Venti. Si tratta però di un documento significativo e molto efficace del clima culturale che caratterizzò le avanguardie artistiche parigine di quella fase storica - vale a dire il tema di questa edizione di "Mondi sonori" - e appunto per questo mi è sembrato utile proporre una rilettura. Alla quale devo però premettere, innanzi tutto, qualche informazione preliminare sull'autore, sul contenuto del libro, e su un compositore, George Antheil, che vi riveste un ruolo particolare.

Ezra Pound (1885-1972), uno dei protagonisti della poesia americana del Novecento, non ha certo bisogno di particolari presentazioni. Mi limiterò qui a ricordarne schematicamente le tappe biografiche essenziali: gli studi in America e i primi viaggi europei con la famiglia già verso la fine degli anni '90, il definitivo trasferimento in Europa, prima a Venezia (1908), poi a Londra (1908-1920), Parigi (1920-1924) e di nuovo in Italia, a Rapallo (1924-1945); quindi l'accusa di tradimento (per alcune trasmissioni radiofoniche antiamericane, durante la seconda guerra mondiale) e l'internamento nel manicomio criminale di S. Elisabeth a Washington (1945-1958); infine la riabilitazione e il ritorno in Italia (1958-1972), dove visse fra Rapallo, Venezia e Merano. E accanto a questa sommaria cronologia è forse opportuno aggiungere qualche parola sugli spiccati e non occasionali interessi musicali di Pound: il suo incarico come impresario di una pianista americana, gli studi sulla musica antica con Arnold Dolmetsch, la collaborazione all'edizione moderna di canti trobadorici medievali (nel 1913 e nel 1920), l'attività di critico musicale per varie riviste londinesi, la lunga relazione con la violinista Olga Rudge, la composizione dell'opera lirica *Le Testament de Villon* (rappresentata parzialmente nel 1924 e per intero nel 1926) e di alcuni altri lavori musicali, le varie iniziative intraprese a Rapallo, dopo il 1924, con l'organizzazione di concerti, gli articoli sul giornale "Il Mare", gli interventi a favore della riscoperta di Vivaldi.

Gli scritti compresi in questo libro appartengono appunto al primo periodo *europeo* di Pound, e precisamente agli ultimi anni del suo soggiorno londinese subito dopo la prima guerra mondiale (1918-1920), e a quelli immediatamente successivi, trascorsi a Parigi (1920-1924), prima della lunga permanenza in Italia. L'indice del volume, per

l'esattezza, contempla: una nutrita antologia di brani tratti dalle recensioni scritte a Londra, fra il 1918 e il 1920, con lo pseudonimo William Atheling, per il settimanale "New Age" (*Atheling*, pp. 69-111) e alcune rapide considerazioni appuntate a Parigi nel 1921 (*Varia*, pp. 115-120), il sintetico *Trattato d'armonia* (che dà il titolo al libro, pp. 27-44) e il saggio *George Antheil* (pp. 47-65), tutti pubblicati a Parigi nel 1924 e ristampati a Chicago nel 1927; due brevi scritti su Antheil e sul suo *Ballet Mécanique* (*Antheil 1924-1926*, pp. 123-128, *L'orchestrazione dell'officina*, pp.131-134), apparsi rispettivamente sulle riviste "New Criterion" (1926) e "New Masses" (1927), e poi in appendice all'edizione americana del *Trattato*¹.

Infine due parole su George Antheil (1900-1959): compositore americano, formatosi musicalmente in Polonia (terra d'origine del padre) e a Filadelfia, dal 1920 a Parigi, dove entra in contatto con Stravinskij, Joyce, Pound, e dove svolge una vivace attività di pianista e compositore, guadagnandosi la fama di *enfant terrible* con opere intitolate *Airplane Sonata*, *Sonata Sauvage*, *Death of Machines*, *Jazz Sonata*, *The Profane Waltzer*, e soprattutto con il famoso *Ballet Mécanique* del 1926 per otto pianoforti, pianola, xilofono e percussioni, riproposto l'anno seguente a New York con l'impiego di sedici pianoforti, incudini, clacson e motori d'aereo; nel '29 è a Berlino, come maestro sostituto dello Stadttheater, nel '36 rientra definitivamente negli Stati Uniti, a Hollywood, proseguendo l'attività compositiva con minore gusto provocatorio, e affiancandola con quella giornalistica e letteraria.

Veniamo dunque al contenuto del libro e diciamo subito che il titolo, a prima vista serio, perfino impegnativo, cela in realtà un atteggiamento ironico, provocatorio, tipico insomma delle avanguardie parigine di quegli anni. A pagina 32 infatti si legge:

Capitolo terzo

E forse l'ultimo; perché probabilmente abbiamo detto tutto quello che avevamo da dire [...] [*Trattato d'armonia*].

Ciò non significa che il libro sia puramente scherzoso o parodistico, e che in esso non si trovino anche affermazioni *serie*, pronunciate cioè con intento propositivo, al contrario: tali dichiarazioni sono abbastanza frequenti, ed espresse anzi con il tono apodittico e lo spirito barricadiero anch'essi propri del *clima* delle avanguardie primo Novecento. Certo non si tratta di un "Trattato di armonia" di tipo tradizionale: le tesi che vi sono sostenute sono appunto inconsuete, spesso anticonformiste, o addirittura volutamente dissacranti; e l'esposizione non ha nulla di sistematico, ma procede piuttosto in modo rapsodico, con continue digressioni, parentesi, divagazioni, ragionamenti talvolta oscuri, *boutades*, riflessioni appena abbozzate. Anche per questo il volume è, nonostante le dimensioni ridotte, molto ricco di spunti, osservazioni, annotazioni originali; ed è inevitabile dunque proporre qui *una* possibile lettura: abbastanza indicativa, mi auguro, ma sicuramente parziale e non esaustiva.

¹ Il libro è completato inoltre da un'utile *Prefazione* di Loretta Innocenti, da un ampio saggio di Marcello Pagnini, *The Age Demanded: l'avanguardia poundiana fra musica e poesia*, e da una *Bibliografia*.

Un primo *filo rosso* che attraversa il libro, allora, è proprio la sua vis polemica, rivolta principalmente contro alcuni aspetti della tradizione tardoromantica wagneriana, presenti anche nell'impressionismo francese o nell'espressionismo viennese, in Debussy o in Schönberg:

I primi studiosi di armonia erano così abituati a pensare la musica come forte movimento laterale, ovvero sia orizzontale, che non avrebbero mai immaginato che qualcuno, dico *qualcuno*, potesse essere così stupido da pensarla come stasi; non passò loro mai per la mente che si potesse fare della musica simile al vapore che sale da una palude [Trattato, p. 28].

Esiste in musica un difetto corrispondente al difetto della verbosità nello scrivere. Esiste la retorica musicale. Potete sostenere che Beethoven in una o due sonate ha fatto tutti i *faux pas* che sarebbero diventati la moda ai tempi di Wagner e di Brahms; potete sostenere che Wagner, grande musicista, con la sua grandezza, produsse una specie di zuppa di piselli, e che Debussy la distillò in una nebbia fitta, che i post-debussiani hanno disseccato in una nuvola di polvere diafana [George Antheil, pp. 48-49].

Quando, nei corali luterani etc., il contrappunto precipitò nell'armonia, e progressivamente si arrivò a Schoenberg [...] i compositori di armonie prestarono attenzione ai valori perpendicolari e finirono in una palude tecnica, in ritmi indefiniti, nel pantano tonale [ivi, p. 54].

Il bersaglio dunque è la *verbosità retorica*, la musica *statica*, dai *ritmi indefiniti*, dominata da un'armonia magmatica come una *palude*, una *nebbia*, un *pantano*; il bersaglio sono le melodie infinite wagneriane, i colori e-statici del Debussy più contemplativo, il denso cromatismo del primo Schönberg. Rispetto ai quali Pound invoca una musica dal *movimento orizzontale*, ritmi precisi, chiarezza di forme. Sono, questi, i medesimi principi sostenuti in ambito poetico-letterario dal movimento cosiddetto *imagista*, formatosi in Inghilterra e negli Stati Uniti a partire dal 1912, con il contributo di scrittori come Joyce e lo stesso Pound. Ma riproponendo questi argomenti in campo musicale, Pound viene a trovarsi anche in piena sintonia con il dibattito artistico-musicale in corso a quell'epoca a Parigi - appunto a questo si alludeva dicendo, in apertura, del valore documentario del libro. La polemica contro l'ineffabile romantico, e contro le sue propaggini o sopravvivenze impressioniste ed espressioniste, non era nuova: basti pensare a Stravinskij, e ancor più a Satie, al suo antiromanticismo esposto in maniera esemplare da Jean Cocteau nel libro-manifesto *Le coq et l'Arlequin* (1918) e fatto proprio, negli anni Venti, dal gruppo dei Sei (Milhaud, Poulenc, Honegger, ecc.). Il *neoclassicismo* di questi autori si traduceva solo in parte nella ripresa di soggetti classici antichi, e quasi per nulla nel recupero di precedenti tradizioni musicali, ma consisteva soprattutto nella critica dell'indefinito romantico, delle *nuan-ces* impressioniste, di ciò che rimaneva indeterminato nella pantonalità schönberghiana, e a tutto ciò contrapponeva una musica *cartesiana*, basata su *idee chiare e distinte*, forme precise e nettezza di stile. È questa anche la posizione di Pound, come chiarisce in modo paradigmatico il passo seguente:

Ci sono due ideali estetici: uno, quello wagneriano, che non è dissimile dalla Fiera di Neuilly; vale a dire, si confonde lo spettatore colpendo il maggior numero possibile

dei suoi sensi in ogni possibile momento, il che gli impedisce di notare alcunché con una certa chiarezza, ma lo si può eccitare o sollecitare al punto di renderlo recettivo - in tutta quella confusione si può contrabbandare un sentimento, o gli si può vendere una bambolina o un nuovo tipo di mastice. L'altra estetica è stata sottoscritta da Brancusi, da Lewis e dai manifesti vorticisti; tende a focalizzare la mente su una definizione data di forma, di ritmo, e con tanta intensità da far sì che essa divenga non soltanto più consapevole di quella data forma, ma più sensibile a tutte le altre forme, ritmi, piani distinti o masse. È ripulire gli occhi, purificare i padiglioni auricolari, affinare le percezioni verbali [ivi, pp. 51-52].

Di qui - e siamo alla *pars construens* del ragionamento - la preferenza per timbri *solidi*, linee ben definite, e in particolare una precisa articolazione ritmica. La tesi fondamentale del saggio sull'armonia è appunto questa:

L'elemento più grossolanamente omesso dai trattati di armonia fino ad oggi è l'elemento *tempo*. [...] un suono di qualsiasi altezza, o qualsiasi combinazione di suoni, può essere seguito da un suono di qualsiasi altra altezza, o da qualsiasi altra combinazione di suoni, purché l'intervallo di tempo tra loro sia misurato appropriatamente [Trattato, pp. 27-28].

Credo in un ritmo assoluto. [...] Nel 1910 lavoravo con un ritmo verbale monolineare, ma già si intuiva che i segmenti di ritmo usati nei versi potevano essere usati nella struttura musicale, anche se con altre dimensioni [ivi, p. 30].

Logico, di conseguenza, l'interesse e l'apprezzamento per Stravinskij - soprattutto per il primo Stravinskij, che aveva scandalizzato Parigi con le violente poliritmie del suo *Sacre du printemps* (1913); ma è proprio a questo punto che si inserisce la personalità e la poetica musicale di George Antheil:

Il merito di Stravinskij risiede in gran parte nel prendere delle rigide frazioni di ritmo e nell'annotarle con grande precisione. Antheil continua a fare la stessa cosa; e questi due compositori segnano una definitiva rottura con la scuola "atmosferica"; entrambi scrivono musica orizzontale [George Antheil, p. 53].

Antheil ha ripulito il pianoforte, ne ha fatto uno strumento musicale rispettabile, riconoscendo la sua natura percussiva. "È come lo xilofono o il cymbalon" [ivi, p. 56].

Il suo mondo musicale è un mondo di barre d'acciaio, non di vecchie pietre e di edera. Ci sono le sue analogie con il *Timon* di Lewis, con i "blocchi di ghiaccio" di Picasso. C'è la rottura con la qualità negativa (in senso geometrico) o sospesa, fluida di Chopin e di Debussy. C'è grinta. C'è l'uso del pianoforte non più melodico o cantabile, ma solido, reso compatto come un tamburo. Voglio dire singoli suoni prodotti da un impatto multiplo; distinti dagli accordi che sono specie di catene o pantani di suono [ivi, p. 64].

Con quest'ultima citazione abbiamo in pratica già introdotto un secondo tema conduttore del libro, vale a dire la sua poetica *modernista*. La critica della tradizione romantica, come si è già accennato, non conduce Pound al recupero - per quanto attualizzato o straniato - di modelli classici, barocchi, o ancora anteriori - come sarà il caso, ad esempio, di Stravinskij (lo Stravinskij appunto *neoclassico*, inaugurato con il

Pulcinella del 1920) - ma lo spinge piuttosto verso un'arte strettamente collegata alla società contemporanea e ai suoi rapidi cambiamenti, in primo luogo tecnologici.

Il futuro della musica per pianoforte è nel jazz, e possiamo aspettarci presto un marchingegno più sonoro e più vario fatto di xilofoni, fischi e gong nelle ottave alte e di barre di solido acciaio nei bassi. Questo nuovo futuro arnese dovrebbe, da queste indicazioni, avere sul pii-ano quasi tutti i vantaggi che il fortepiano aveva sui suoi predecessori [*Atheling*, p. 100].

Anche in questo, Pound non è solo: persino *Le sacre du printemps* stravinskiano, nonostante il suo esplicito primitivismo, è stato interpretato come rappresentazione musicale delle nuove sonorità introdotte dalla società industriale avanzata², e già *Parade* di Satie (1917) conteneva il ticchettio di una macchina da scrivere, colpi di pistola e il glissando di una sirena. Negli anni Venti, a Parigi, la linea modernista diventa tendenza: Honegger compone il celebre *Pacific 231* (1923) - descrizione sinfonica di una locomotiva - e *Rugby* (1928); Prokof'ev - pure a Parigi in questi anni - scrive per la compagnia dei balletti russi di Djaghilev il balletto *Le pas d'acier* (1927), la cui azione si svolge in un'officina; nello stesso periodo Edgar Varèse - trasferitosi in America nel 1915 ma formatosi musicalmente in Francia e di nuovo a Parigi fra il 1928 e il 1932 - compone *Amériques* per orchestra e sirene (1918-21), cui seguono varie opere di carattere analogo (*Hyperprism* 1923, *Octandre* 1923, *Intégrales* 1925); mentre il compositore americano approdato a Parigi, George Antheil, stupisce con il suo *Ballet Mécanique* (1926) e gli altri lavori che abbiamo citato in premessa. Pound quindi non è solo, i suoi scritti testimoniano efficacemente lo *spirito del tempo*, e a proposito dell'opera di Antheil scrive pagine che meritano un'ampia citazione.

Lasciando da parte ogni questione di tecnica, ogni nuova "teoria", etc., c'è una ragione per cui le MASSE, nuove o vecchie, dovrebbero notare Antheil. Intendo il fatto che egli ha portato o, in ogni caso, ha trovato un modo per portare la musica fuori della sala da concerto. Il selvaggio ha le sue cerimonie tribali, i primitivi hanno i loro canti di mare e di lavoro. L'uomo moderno può vivere e dovrebbe vivere e ha perfettamente diritto di vivere, nelle sue città e nelle sue officine, con lo stesso genere di ritmo sostenuto ed esuberante che si ritiene il selvaggio abbia nella foresta. L'appartamento non è più scomodo della caverna, né più infestato da parassiti. E non c'è neppure ragione che l'intuizione cittadina debba essere esaurita più di quella del selvaggio. Quanto alle officine, alle fabbriche, Antheil ha aperto la strada con il suo *Ballet Mécanique*; per la prima volta abbiamo una musica, o il germe e l'avvio di una musica, che si può applicare al suono senza riguardo al suo volume. L'esteta va in una fabbrica, se mai lo fa, e ode rumori e se ne va orripilato; il musicista, il compositore, ode del rumore, ma cerca (?) di "vedere" (no, no), cerca di sentire che tipo di rumore è. La "musica", come viene insegnata nelle accademie, tratta dell'organizzazione di minuscoli pezzetti di suono, di suoni che hanno certe variazioni all'interno del secondo, organizzati in forme, o pezzetti di forma che hanno differenze all'interno di un minuto o di dieci minuti o, nelle "grandi forme", di mezz'ora. Ma, nel controllo delle durate più lunghe, vediamo la possibilità di spazio-temporalizzare lo sferragliamento, lo stridio, il whang-whang, il gnnrrr,

² Cfr. MASSIMO MILA, *Le sacre du printemps*, 1948, in *Compagno Stravinskij*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 11-16.

in un'officina, così che il giorno di otto ore avrà il suo ritmo; così che gli uomini alle macchine saranno demecanizzati, e lavoreranno non come robots, ma come membri di un'orchestra. E il lavoro ne beneficerà, sì, i padroni non si devono preoccupare; un mezzo minuto di silenzio qua e là, la lunga pausa dell'ora di pranzo che separa le due grandi metà della musica; questo non diminuirà il rendimento, né peggiorerà la qualità del prodotto. [...] Inutile dire che ogni officina, ogni tipo di lavoro avrà le sue composizioni, ed esse saranno fatte dagli uomini nelle officine, perché nessun esterno esecutore orchestrale conoscerà il suono dell'officina come la gente che vi lavora, o conoscerà quali suoni siano nella natura e nelle esigenze del lavoro. [...] E il suono risultante da questa musica percussiva sarà enormemente migliore del singhiozzare dei bassi tuba [L'orchestrazione dell'officina, pp. 131-133].

L'avanguardia parigina dunque non disdegna la *modernità*, anzi: ne sfrutta volentieri l'urto provocatorio contro la tradizione, e ne trae suggestioni futuribili alternando, secondo i casi, l'entusiasmo positivistico al gioco surrealista. Ben diverso, e in generale più critico, è l'atteggiamento prevalente nell'ambito dell'avanguardia tedesca - si pensi alle opere teatrali di Bertolt Brecht o di Alban Berg, alle tele di Georg Grosz e Otto Dix, al cinema di Robert Wiene e Fritz Lang - dove fanno eccezione alcune affermazioni di Ferruccio Busoni, certe opere (ma non altre) di Paul Hindemith, e naturalmente il progetto del Bauhaus. Ma il collegamento che viene spontaneo leggendo quelle righe di Pound è soprattutto con il futurismo italiano: con le sue polemiche anti-pas-satiste, con la sua esaltazione del movimento, della velocità, delle macchine create dalla moderna società industriale (un collegamento tanto più plausibile se si tien conto dei rapporti intercorsi fra l'autore e la cultura italiana). Il riferimento in effetti c'è, diretto, anche nel libro, che proprio su questo argomento tuttavia riserva qualche sorpresa: Pound infatti cita, in alcuni passi, il futurismo italiano, ma per prenderne le distanze, o comunque per sottolineare una sua significativa diversità - ribadendo in realtà, anche su questo aspetto, le tesi del movimento imagista-vorticista cui aveva preso parte in Inghilterra. In un punto, ad esempio, mette in dubbio che le macchine possano essere un buon soggetto per la pittura o la scultura:

le macchine sono musicali. Dubito che siano anche molto pittoriche o scultoree, hanno forma, ma la loro specificità non è nella forma, è nel movimento e nell'energia; ridotte a stasi plastiche perdono *raison d'être*, quasi la loro essenza [George Antheil, p. 57].

E subito dopo ne contesta l'imitazione "letteraria":

la lezione delle macchine è la precisione, preziosa per l'artista plastico e per i letterati. [...] È ridondanza, perciò cattiva arte, usare la parola dove un mezzo umanizzato meno convenzionale servirebbe allo scopo. Le parole sono superflue per certe cose e inadeguate per altre; [...] So benissimo che si può imitare verbalmente il suono delle macchine, si possono fare parole nuove, si può scrivere: *pan-pam vlum vlum vlan-ban*, etc., ci sono anche parole onomatopeiche come *bu-bu* e *mao, miao*, in greco, cinese, egiziano e in altre lingue, che imitano i suoni degli animali; ma queste sono un bagaglio insufficiente per un uomo di lettere completo, o anche per i menestrelli nazionali. L'uomo meccanico della letteratura futurista è una falsa pastorale, non può soddisfare la letteratura più di quanto poteva farlo l'uomo bucolico. [...] la musica è l'arte più adatta ad esprimere la sottile qualità delle macchine. [...] Le macchine che agiscono nello spazio-tempo, e che quasi non esistono se non quando sono in azione, appartengono principalmente ad un'arte che agisce nello spazio-tempo [ivi, pp. 57-58].

In entrambi i casi, dunque, Pound critica la pittura o la letteratura futuriste in difesa di una *musica delle macchine*, ma non della musica futurista che considera a sua volta inadeguata:

l'articolo sul vorticismismo sulla "Fornightly Review" dell'agosto 1914 affermava che la nuova musica vorticista sarebbe risultata da un nuovo modo di calcolare la matematica dell'armonia, non dalla rappresentazione mimetica di gatti morti in una sirena da nebbia (*alias* intonarumori). Ciò faceva parte della posizione generale vorticista contro l'impressionismo accelerato del nostro attivo e lodevole amico Marinetti [ivi, p. 47].

Il libro - come si è visto - ha una portata che va oltre la poetica musicale di Pound, raccoglie e sviluppa idee diffuse e dibattute nei circoli dell'avanguardia parigina tra le due guerre. Ma accanto a questi temi *comuni*, ve ne sono altri per così dire più personali, più strettamente legati alla sua attività musicale e letteraria - anche se, come si vedrà, saldamente connessi ai precedenti. In primo luogo, naturalmente, il rapporto fra musica e poesia, da Pound ritenuto decisivo per le sorti di entrambe:

[...] musica e poesia erano state alleate nel XII secolo, [...] la separazione tra queste arti non ha giovato né all'una né all'altra [...] l'invenzione melodica si è indebolita contemporaneamente al loro divergere, e poi sempre di più. I ritmi della poesia sono diventati sempre più stupidi e a loro volta hanno influenzato o corrotto i compositori che musicavano poesie. Questa osservazione era naturale per me, poeta, che lavoravo da vent'anni con un ritmo monolineare. La costruzione orizzontale (la meccanica della musica) era andata in malora, o ci stava andando con crescente rapidità [George Antheil, p. 51].

Il *ritmo* di Pound, quindi, non è solo quello delle *macchine*. Qui, anzi, Pound sembra smentire quanto si diceva sopra a proposito dell'assenza, in lui, di nostalgie per tradizioni musicali (o artistiche *tout court*) trascorse. In realtà la sua attenzione rimane proiettata sull'arte contemporanea, sull'invenzione, sul futuro:

l'invenzione tematica in musica ha coinciso con periodi in cui i musicisti erano attenti alla poesia, attenti alla forma e al movimento delle parole. L'invenzione tematica è il punto più debole della musica contemporanea dappertutto. I ritmi del francese sono meno marcati, ma solo in Francia troviamo un attento studio delle qualità verbali. Non credo di aver dimostrato apprezzamento delirante o di essermi sbilanciato per dei francesi moderni, ma tra i loro musicisti ci sono praticamente i soli rispettabili compositori contemporanei di liriche. La poesia contemporanea inglese è, penso, molto monotona e vi è pochissima invenzione ritmica; tuttavia gli scrittori attenti alla melodia farebbero, se fossero seri nel loro proposito tecnico, maggiori sforzi per unirsi ai musicisti e i musicisti tenterebbero di imparare qualcosa dagli autori circa i punti di contatto tra le due arti [Atheling, p. 88].

Dalla lirica trobadorica dunque - che, come s'è detto nei cenni biografici iniziali, aveva avuto modo di studiare da vicino - Pound riprende soltanto l'esemplare *alleanza* tra le due arti, un modello di metodo, insomma, non di contenuti, forme o stilemi poetico-musicali (quel metodo che egli stesso seguì nella composizione dell'opera *Le Testament de Villon*):

la lirica perfetta ha luogo quando il ritmo poetico è interessante in sé e quando il musicista lo enfatizza, lo illumina, senza separarsi bruscamente, o almeno senza allonta-

narsi troppo, dalle cadenze e dagli accenti dominanti delle parole; quando le legature illustrano le qualità verbali, e le piccole melodie e le piccole corone si accordano con i movimenti principali della poesia [ivi, p. 98].

Sarà bene, però, prendere nota che il suo non è un modernismo ingenuo, o che faccia *tabula rasa* del passato.

Analoghe considerazioni suggerisce infine un altro tema particolare e ricorrente nel libro, e cioè l'interesse e le notevoli conoscenze dell'autore per musiche extraeuropee, in particolare per quella araba e indiana; un tema visibilmente collegato al precedente - vale a dire al rapporto tra musica e poesia (e, più in generale, alle esperienze letterarie dell'autore) - e, come quello, indicativo della ricchezza di riferimenti presenti nella poetica musicale poundiana.

I canti di lavoro illustrano, ad ogni concerto della Kennedy-Fraser, il valore di certe basi ritmiche più diversificate che non la prosodia inglese accentuativa fatta in una imitazione non molto ispirata delle degenerazioni medievali dell'imitazione latina dei metri quantitativi greci. La divisione orientale e africana della musica in *tala* e *raga*, cioè ritmo e altezza, è forse più feconda nella diversità. La zangola, il telaio, la spola, i remi, forniscono tutti splendide basi per ritmi distintivi che non possono mai degenerare nella monotonia di semplici giambi e trochei. Mantengono le loro differenze essenziali come non riescono a fare neanche le danze. Tuttavia il vero senso di piedi in movimento, che è così spesso l'anima dell'invenzione tematica in Bach e in Mozart, è sempre più raro in musica [ivi, p. 106].

Ancora il ritmo, dunque (vengono in mente le parole di Nietzsche *contra Wagner e pro Bizet*, leggendo l'ultima frase del passo appena citato): il ritmo della danza, e ancora più della cultura popolare, o di culture extraeuropee, appunto. E non si pensi a un esotismo di maniera: il richiamo ai *raga* e *tala* della musica indiana ritorna più volte nel volume. Semmai si potrà rilevare che pure questo - la curiosità per l'arte africana ed extraeuropea in generale - era un motivo ricorrente nell'avanguardia parigina fin da Gauguin e dai *fauves* d'inizio secolo. Ma ciò soprattutto nelle arti visive, e assai meno in campo musicale, dove i fatti salienti erano - fino a quel momento - la ben nota scoperta debussiana del *gamelan* giavanese all'Esposizione universale dell'89, qualche suo brano di ispirazione orientale, e qualche altro di Ravel o Stravinskij, i *souvenirs* brasiliani di Milhaud e poco altro. Pound insomma sembra andare più in là, in questa direzione, dimostrando una competenza e un'adesione paragonabili forse solo a quelle, alcuni anni più tardi, di Olivier Messiaen (e poi di Cage, o del minimalismo americano, ma nel secondo Novecento). Vale la pena di riportare, per concludere, un'ultima citazione, abbastanza estesa ma davvero emblematica della singolare apertura culturale dell'autore:

[nella musica araba] in particolare, si nota la "straordinaria" lunghezza delle unità della struttura ritmica, paragonabile allo schema ritmico medievale nelle Cansos provenzali, dove ad esempio si trova un disegno di rime che comincia con il refrain a sestina dopo il diciassettesimo suono finale differente. In questa musica araba, come negli schemi metrici provenzali, l'effetto delle ripetizioni più raffinate diventa evidente solo nella terza o nella quarta strofa, e poi culmina nella quinta o nella sesta come

una specie di accordo orizzontale invece che verticale. Si potrebbe chiamarlo "una specie" di contrappunto; se si può concepire un contrappunto che suona non contro un suono nuovo prodotto ma contro il residuo o i residui di suono che indugiano nella memoria dell'uditorio. Nei due casi, musica araba e poesia provenzale, dove non c'era "armonia" musicale né contrappunto nel senso che Bach dava a questa parola, questa elaborazione dell'eco ha raggiunto grande complessità e può dare grande diletto a orecchi che siano "allenati" ad essa o che abbiano un'attitudine naturale per percepirla. In Europa questa attitudine o percettività è durata almeno fino ai tempi di Dante e gli ha ispirato sul relativo merito degli artisti provenzali diverse idee che hanno reso perplessi i "moderni" filologi duri d'orecchio. Per il normale ascoltatore di concerti la prima impressione del canto arabo è che qualcuno stia strangolando un gatto nei dintorni. Dopo che il "cretino nell'orecchio esterno" è stato addormentato dal ritmo; dopo che la ribellione dell'orecchio contro il primo scrollone dato alla sua abitudine si è indebolita, i peluzzi del "pianoforte in miniatura" dentro l'orecchio cominciano a ondeggiare molto piacevolmente nell'andirivieni di questa differente corrente sonora; si è presi dalla nostalgia del sole; la musica è, giustamente, un incanto, e voglia qualsiasi dio ci sia che i musicisti europei possano tornare a quella concezione della musica [ivi, pp. 108-109].

Bianca

BÉLA BARTÓK:
LA TERZA VIA DELLA MUSICA DEL NOVECENTO

di **Alberto Cristani**

Bianca

L'opera del compositore ungherese Béla Bartók (1881-1945) si può giustamente collocare, per i suoi peculiari caratteri di originale modernità e di emancipazione dalla musica del tardo Romanticismo, a fianco delle due principali tendenze e direzioni intraprese dalla musica del Ventesimo secolo, rappresentandone una terza: da un lato la corrente espressionista, con Arnold Schönberg come caposcuola, prosegue, sulla via indicata dal linguaggio wagneriano, verso la completa dissoluzione del sistema armonico-tonale e di tutte le sue relazioni e funzioni, in una esasperazione della dissonanza, che porterà verso la metà degli anni Venti alla formulazione e all'attuazione della tecnica dodecafonica; dall'altro lato il rifiuto del Romanticismo, e soprattutto delle implicazioni di tipo espressivo, emotivo e psicologico porterà un certo gruppo di musicisti, di cui il massimo esponente è stato Igor Stravinskij, a ignorare il Romanticismo stesso e a ricercare i modelli nelle epoche precedenti, ricreandone lo spirito (se non le forme), in una scrittura armonico tonale tendenzialmente diatonica, o modale, che teneva comunque conto delle innovazioni avvenute fino al Ventesimo secolo (col ricorso, ad esempio, a procedimenti di poliarmonia, di politonalità, di polimodalità o neomodaltà): questa seconda via costituisce il "cosiddetto" (per usare un termine quasi sempre associato alla denominazione da Stravinskij stesso) Neoclassicismo. La terza via individuata da Bartók fonda le sue radici nel folclore principalmente ungherese (ma anche rumeno, bulgaro e di altre zone dell'Europa orientale e del bacino del Mediterraneo), che con i suoi particolari moduli ritmici e melodici gli fornì la linfa vitale per un rinnovamento del linguaggio musicale nella prima metà del secolo (si pensi anche all'esperienza simile di Janáček in terra morava).

Béla Bartók era nato nel 1881 a Nagyszentmiklós (San Michele Maggiore), un villaggio della provincia di Torontal nella Transilvania sud-occidentale (all'epoca in territorio ungherese, dal 1920 appartenente alla Romania), che si trovava in un punto d'incontro fra varie etnie: vi si parlava l'ungherese, il romeno, il serbo ed il tedesco. I suoni di tante lingue diverse, oltre che dei canti che ad esse si associavano nella varie circostanze della vita quotidiana, hanno probabilmente determinato nell'infanzia di Bartók quella familiarità che nell'adulto porterà ad una particolare facilità e predisposizione nell'apprendimento delle lingue (ne parlerà correntemente otto, oltre ad avere una buona conoscenza dell'arabo, del turco e di diversi dialetti) e alla curiosità per tutto ciò

che riguarda la musica folcloristica e la vita e la società contadina. I primi insegnanti del giovane Bartók furono i genitori, entrambi buoni musicisti dilettanti (suonavano il pianoforte ed il padre imparò anche il violoncello per suonarlo in un'orchestrina), ed in particolare fu la madre, maestra elementare, la sua prima insegnante di pianoforte fino quasi all'età di otto anni. Il padre morì quando Béla aveva sette anni, ed il ragazzo visse prevalentemente in un ambiente di sole donne, fra la madre, la sorellina Elsa e la zia Irma (sorella della madre), che andò a stabilirsi con loro per dare un aiuto nell'educazione dei ragazzi; ambiente che senz'altro influì in modo considerevole nella formazione dei modi educati, gentili, nell'estrema correttezza, nella predisposizione all'ordine dell'uomo maturo.

Le tappe successive della sua formazione musicale furono gli studi pianistici con Ferenc Kersch, quando, dopo la morte del padre, frequentò il collegio di Nagyvárad (oggi Oradea, in Romania), e quindi, dopo il trasferimento della famiglia dapprima a Nagyszöllös, in Rutenia (attuale Repubblica Ceca), nel 1889, e dal 1894 a Pozsony (Pressburg, oggi Bratislava), studiò pianoforte e composizione con László Erkel. Più che lo studio con Erkel, maestro conservatore, la cui ammirazione si limitava quasi esclusivamente ai musicisti classici, giovarono alla maturazione del giovane Bartók i propri interessi personali, la tendenza a sperimentare al pianoforte nuove sonorità e ardite armonie dissonanti, e soprattutto l'amicizia con Ernő von Dohnányi, più anziano di quattro anni, ma già avviato alla carriera di compositore e pianista. Fu Dohnányi che gli fece conoscere ed apprezzare l'opera di Brahms, soprattutto cameristica, che con le proprie composizioni giovanili, in particolar modo il *Quintetto op. 1* per pianoforte ed archi, furono i modelli di Bartók di quegli anni. E sono opere cameristiche che Bartók scrive fra il 1895 ed il 1899, anno in cui entrò all'Accademia Nazionale di Musica di Budapest (allora ancora Conservatorio), nelle quali si rivela l'influenza brahmsiana. Nessuna fu pubblicata finché Bartók era in vita e fra esse sono sopravvissute una *Sonata in do min.* per violino e pianoforte del 1895, una *Sonata in la magg.* sempre per violino e pianoforte del 1897, un *Quartetto in do min.* per pianoforte ed archi del 1898 ed un *Quartetto in fa magg.* per archi concluso nel gennaio del 1899. A Budapest completò gli studi di pianoforte con István Thomán, che gli fu prodigo di buoni consigli anche nella composizione, lo aiutò ad inserirsi nella vita musicale e condivise con lui l'interesse per le nuove espressioni musicali e per il nazionalismo, che all'epoca si andava sempre più sviluppando in senso sia politico che culturale, come reazione alla dominazione austriaca; quelli di composizione con Hans Koessler, insegnante accademico e pedante, infatuato della musica tedesca. Nonostante i continui attriti, fu però grazie a Koessler che Bartók si interessò in quegli anni della musica di Wagner e soprattutto di Richard Strauss, la cui influenza è evidente nei primi importanti lavori degli inizi del nuovo secolo. È con tali opere, ed in particolar modo col poema sinfonico *Kossuth* del 1903, che il musicista si fece conoscere nell'ambiente musicale non soltanto ungherese, ma anche internazionale (dopo la prima esecuzione a Budapest agli inizi del 1904 l'opera fu eseguita pochi mesi dopo a Manchester). L'ampia *Sinfonia* (così l'aveva inizialmente denominata l'autore) trae il programma dalla vicenda storico-politica dell'eroe nazionale Lajos Kossuth, che aveva guidato l'insurrezione del popolo ungherese contro la dominazione asburgica nei moti rivoluzionari del 1848-49; gli Ungheresi furono sopraffatti dall'esercito russo, al quale l'Austria

aveva chiesto appoggio, e questo tragico epilogo viene evocato nell'opera di Bartók nella *Marcia funebre*. Sebbene risultino le notevoli capacità del giovane musicista nel padroneggiare la complessa partitura orchestrale, sono evidenti gl'influssi Straussiani, fra i quali emergono qua e là atteggiamenti nazionalistici di derivazione Liszt-erkeliana (Ferenc Erkel, padre di László), fondati più sui tratti popolari della musica degli zingari. Curioso è il caso di questa composizione, che vuole essere una denuncia dell'oppressione della dominazione asburgica in Ungheria e che suona invece così "tedesca", tanto che argutamente Zoltán Kodály ebbe a dire: "È tragico che l'inno dell'indipendenza ungherese debba suonare in lingua tedesca!".

Abbiamo appena nominato un musicista, Zoltán Kodály (1882-1967), che approdato nel 1900 alla classe di composizione di Koessler, divenne da quegli anni di studio fino alla morte il più caro amico, sostenitore e condivisore d'ideali e d'interessi, di Bartók, aprendogli l'orizzonte all'autentica musica popolare magiara, che dal 1905 iniziarono a ricercare e a registrare nei villaggi dell'alta Ungheria, a studiare e a trascrivere (ne pubblicarono un primo volume nel 1906). Per il metodo di ricerca adottato, fondato su basi scientifiche, i due musicisti si possono considerare a tutti gli effetti come moderni etnomusicologi: fondamentale per loro era recarsi personalmente sui luoghi di ricerca, registrando, anche più volte, con i rudimentali fonografi dell'epoca i canti, le danze o le musiche strumentali, annotandone ogni riferimento e ricostruzione del contesto in cui venivano eseguite, come ad esempio i festeggiamenti con ricorrenza stagionale o di tipo rituale (cosa che non tutti gli etnomusicologi e musicisti, come ad esempio Leós Janáček - che fu un pioniere di tali ricerche - facevano), per poi trascriverle nel modo più fedele possibile. L'interesse per il folklore, che accompagnò i due per tutta la vita, spinse Bartók ad estendere le sue ricerche a tutte le zone di cultura e lingua ungherese, alla Romania, ai Balcani e più tardi alla Turchia e all'Africa settentrionale (nel 1913), fino a inoltrarsi nelle zone desertiche dell'Algeria.

Il risultato di tale attività fu la sempre più graduale assimilazione nella propria opera di compositore dei moduli della musica popolare, che gli offrì l'occasione di liberarsi definitivamente degli influssi presenti nei lavori giovanili e di determinare quei caratteri di novità e di modernità che contraddistinguono le migliori composizioni della maturità.

I primi frutti si manifestano a partire dai *Due Ritratti op. 5* per orchestra del 1907, anno in cui Bartók assunse l'incarico di professore di pianoforte all'Accademia di Musica di Budapest, e soprattutto dalle straordinarie *Bagattelle op. 6* per pianoforte, dell'anno seguente. Nelle quattordici brevi pagine si possono rilevare due aspetti fondamentali, che d'altronde caratterizzeranno tutta la produzione successiva di Bartók: l'appropriazione degli elementi del folklore e l'apertura alle novità del linguaggio musicale contemporaneo, in opposizione alla generale incapacità di rinnovamento della musica del tardo Romanticismo, al cui idioma e clima espressivo si rifacevano anche le sue opere giovanili. La concentrazione aforistica, ricercata da altri compositori nei primi due decenni del secolo e culminante nelle opere di Schönberg (i *Tre pezzi op. 11* sono del 1909) e per quanto riguarda la musica da camera nelle opere quartettistiche di Anton Webern, fra cui le *Bagattelle op. 9* (1913), è qui sentita come esigenza di esprimere con pochi elementi, con pochi tocchi di pennello o colpi di scalpello, tutto l'esprimibile possibile. Dell'audacia di alcune di queste *Bagattelle* sarà più tardi sconvolto lo stesso autore, che ne ripudierà alcune, considerate troppo sperimentali. Già la

prima si annuncia molto arditamente, con la parte della mano destra scritta con quattro diesis e quella della sinistra con quattro bemolli; bitonale è pure la settima, mentre l'ottava, caratterizzata da continui ritardi armonici che accentuano la dissonanza, è un'applicazione dell'armonia in funzione del risultato timbrico sonoro. La più complessa è la decima *Bagattella*, i cui elementi costitutivi sono basati sull'intervallo di quarta; Schönberg la citò nel suo *Trattato di armonia* (1911) per dimostrare "l'attitudine delle dissonanze a legare insieme suoni". Le ultime due *Bagattelle* presentano dei riferimenti diretti col primo appassionato amore, non corrisposto, del musicista per la giovane violinista Stefi Geyer, alla quale destinò anche il *Primo concerto* per violino e orchestra (di cui rimangono due movimenti), concluso agli inizi del 1908: la Geyer non lo eseguì mai e la composizione fu conosciuta soltanto dopo la sua morte, nel 1956.

Nel mese di gennaio del 1909 Bartók completò il *Primo Quartetto op. 7* per archi: fin dalla produzione haydniana e mozartiana, attraverso quei capolavori dell'estremo linguaggio beethoveniano e ancora i mirabili esempi di Brahms e di Dvorák (e nel Novecento le opere di Schönberg) la forma del quartetto d'archi ha costituito un banco di prova di arduo impegno, alla quale il musicista si affidava o per riassumere i risultati conseguiti nelle opere immediatamente precedenti o, come nel caso di Beethoven, per spingersi oltre i limiti di un linguaggio attuale, più convenzionale e quindi di più facile comprensione. Nel caso di Bartók, se si escludono, dei sei *Quartetti*, il *Terzo* ed il *Quarto*, il quartetto assume la funzione di riepilogo delle esperienze stilistiche conseguite nelle opere immediatamente precedenti, soprattutto pianistiche. Nel *Primo quartetto* il musicista riassume e liquida definitivamente tutti gli aspetti di derivazione tardo-romantica tedesca, sulla scia di Liszt-Wagner-Brahms-Strauss, mentre sono presenti qua e là alcuni influssi debussiani, derivati dalla recente conoscenza, a partire dal 1907, dell'opera del musicista francese, ed i germi del Bartók prossimo a venire. Un'altra questione, quella della forma, che preoccupò sempre il musicista ungherese, venne risolta in quest'opera in modo personale: volendo evitare la tradizionale successione di quattro movimenti, che costituiscono tra loro un equilibrio espressivo e dimensioni equamente proporzionate, Bartók si limita a tre soli tempi che si susseguono in un crescendo agogico unidirezionale: Lento, Allegretto, Allegro vivace. La scrittura a quattro parti del quartetto offre poi al musicista l'occasione di cimentarsi con lo stile contrappuntistico, che sarà fondamentale per alcune opere degli anni Venti e Trenta: in questo caso il modello a cui si rivolge non è tanto quello bachiano, punto di riferimento soprattutto per i compositori di tendenza neoclassica, ma quello dell'ultimo Beethoven - di cui riecheggia l'iniziale fugato dell'Adagio ma non troppo e molto espressivo del *Quartetto in do diesis min. op. 131* - e che rappresenterà la prima tappa di un percorso che lo porterà alla complessità del primo movimento della *Musica per archi, percussioni e celesta* del 1936.

Il pianoforte si impone nella produzione degli anni immediatamente successivi. Se l'ironia e la caricatura dominano la scrittura nuovamente sovraccarica delle *Tre Burlesche op. 8c* (1908-1911), la prima (*Diverbio*) dedicata alla giovanissima allieva Marta Ziegler, divenuta sua moglie nel 1909, il virtuosismo, che si concretizza in un ritmo in dinamico movimento e nella tendenza alla tecnica pianistica percussiva, coniugato al folklore, caratterizza le *Due Danze rumene op. 8a* (1910). L'originalità del linguaggio bartókiano non si è ancora manifestata pienamente, anche se alcuni suoi tratti sono già suggeriti nei lavori di quegli anni; invece un altro aspetto dell'attività musicale di Bartók, l'interesse

per la didattica pianistica, muove i primi passi dalla pubblicazione dei *Dieci pezzi facili* e dei *Für Kinder*, nel 1908-1909: quest'ultima serie di pezzi organizzata seguendo un ordine progressivo di difficoltà fu riveduta e ridotta da ottantacinque a settantanove brani a partire dal 1939 e pubblicata nel 1945, mentre a partire dal 1926 e fino al 1939 il musicista si impegnò nella composizione di un'altra importante raccolta destinata alla didattica, i centocinquantatre brani del *Mikrokosmos*.

Gli anni che precedono e seguono la Prima guerra mondiale vedono un rallentamento dell'attività compositiva: problemi chiaramente contingenti oltre ad uno stato d'animo di preoccupazione e di angoscia, particolarmente forti in un uomo dalla sensibilità così scoperta, fecero sì che Bartók volgesse la sua attenzione soprattutto alla ricerca e alla raccolta di canti popolari. I pochi lavori che caratterizzarono quel decennio furono però fondamentali e costituiscono per ogni genere musicale degli esempi di originalità. A partire dalle due pagine pianistiche forse più note: l'*Allegro barbaro* del 1911 e la *Suite op. 14* del 1916. Già il titolo del primo ci fa comprendere come l'intenzione del musicista fosse quella di reagire all'uso prevalentemente cantabile del pianoforte nell'Ottocento e ancora nei primi anni del Novecento, e di sfruttarne invece l'effetto più "naturalmente" percussivo e ritmico, quasi a voler sottolineare l'elemento primordiale della musica. Quest'aspetto, che riaffiorerà anche in diversi lavori della maturità, sebbene un po' più attenuato, è anche un riflesso del clima di dinamismo, dell'interesse per il progresso e per il tecnicismo che caratterizzavano quel periodo e che produrranno quel cataclisma musicale che fu la *Sagra della primavera* di Stravinskij, la *Suite scita* ed il *Primo concerto* per violino e orchestra di Prokof'ev.

La *Suite op. 14* costituisce il primo esempio di perfetta integrazione di tutti gli elementi che venivano a formarsi in quegli anni nel linguaggio del musicista: la modernità della scrittura; il ricorso al folklore "ricostruito", là dove soltanto per il terzo movimento, *Allegro molto*, il musicista dichiarò di aver utilizzato alcuni temi arabi che aveva raccolto nell'oasi di Biskra, in Algeria; l'espressione della propria interiorità, negli aspetti più visionari ed angosciosi, così come emergono dalla glaciale desolazione del *Sostenuto conclusivo*. Formalmente l'opera si evolve, per i primi tre movimenti, in senso unidirezionale (un po' come avveniva nel *Primo quartetto*), dall'inquietante e misterioso *Allegretto*, all'incisivo e nervoso *Scherzo*, fino al turbolento e precipitoso *Allegro molto*, per poi piombare nella staticità più cupa del *Sostenuto*, che si sviluppa in ricercatezze sonore, armoniche e timbriche. Al pianoforte sono destinati anche i *Quindici canti contadini ungheresi* (1914-17), i deliziosi *Canti natalizi rumeni* (1914) e le notissime *Danze popolari rumene*, del 1915: brani prevalentemente di folklore "inventato", nei quali l'accompagnamento armonico nitido, tagliente e contrastante tende a non inglobare le melodie, ma a evidenziarle ancora di più. A questi si aggiunge la deliziosa *Sonatina* (1915), forse pensata anch'essa per la gioventù, ma non priva di difficoltà soprattutto per quanto riguarda la scrittura ritmica.

Nello stesso anno dell'*Allegro barbaro* Bartók compose la sua unica opera teatrale, *Il Castello del Principe Barbablù*, in un atto e otto quadri, rappresentata però soltanto nel 1918 al Teatro dell'Opera di Budapest, con la direzione dall'italiano Egisto Tango. Con questo lavoro il musicista realizza un tipo di vocalità che, tenendo conto delle particolari qualità foniche della lingua ungherese e delle inflessioni che ne derivano, soprattutto facendo tesoro dei risultati della ricerca e raccolta di canti popolari, si

caratterizza per la particolarità del declamato, molto simile a quanto aveva attuato Debussy col francese nel *Pelléas et Mélisande*, opera che Bartók conosceva bene. I due lavori teatrali hanno in comune l'autore della fonte letteraria originale, il poeta simbolista belga Maurice Maeterlinck, di cui il musicista ungherese si fece adattare una commedia dall'amico letterato Béla Bélász. La vicenda ed i personaggi sono avvolti nel senso di mistero e di vaghezza tipici del simbolismo di fine secolo: Barbablù conduce la nuova moglie, Giuditta, al proprio castello dove la fanciulla, desiderosa di conoscere il passato del marito, apre una dopo l'altra sette porte; le prime cinque contengono le proprietà del principe, che invano tenta di dissuaderla: la camera di tortura, la sala d'armi, la sala del tesoro, il giardino magico, le terre di Barbablù. A questo punto dell'opera è lo stesso Barbablù a spingere Giuditta, avviata ormai verso l'inevitabile destino, ad aprire le ultime due porte: dalla sesta si scorgono delle cisterne colme di lacrime (è la spiegazione che dà il principe alla domanda della moglie), mentre dalla settima escono tre fanciulle, le precedenti moglie di Barbablù, la sposa del mattino, la sposa del giorno e quella della sera; Giuditta sarà la sposa della notte e dovrà seguirle per l'eternità nella settima stanza. Il significato ultimo della vicenda sta forse nel fatto che ciascuno di noi conserva un lato oscuro e segreto della propria esistenza, del proprio passato e della propria interiorità (il castello può essere interpretato come l'anima di Barbablù) che non si può manifestare nemmeno alla persona più cara. A ciò si può aggiungere l'espressione dell'aspetto più visionario del musicista, aspetto che emergerà, oltre che qui, in alcune opere fino alla metà degli anni Trenta.

Se la qualità vocale è piegata alle particolarità della pronuncia della lingua ungherese, in un melodizzare continuo basato sulla modalità, tipica del canto popolare, la musica si avvale ora di aspre durezze armoniche (la dissonanza di seconda, che caratterizza l'apertura di ciascuna porta, simboleggia il sangue) ora di strutture a blocchi accordali e successioni diatoniche, mentre la strumentazione è raffinata e ricercata fin nei minimi effetti: se la vocalità fa pensare al simbolismo debussiano, la musica segue un percorso che va dall'espressione tipicamente simbolista dei primi sei quadri (dall'Overture fino all'apertura della quinta porta) ai primi germi di un espressionismo di tipo bartókiano degli ultimi due quadri.

L'amico Béla Bálász gli fornì anche la trama per un balletto di soggetto fiabesco, *Il Principe scolpito nel legno*, composto nel 1914-15. La vicenda del Principe che prima viene ostacolato dal ruscello e dagli alberi del bosco nel suo viaggio verso la Principessa, sorvegliata da una fata, poi viene da questi incoraggiato e proclamato sovrano, mentre impediranno invece il cammino della Principessa verso il Principe, offriva al musicista l'occasione per esprimere quell'idea animista della natura e degli eventi naturali che aveva maturato fin da fanciullo. La musica si sviluppa su due piani paralleli, che ben caratterizzano i diversi momenti contrastanti: più nitida, nervosa e quasi burattinesca per i personaggi, carica di effetti sonori e timbrici per le forze della natura.

Il *Secondo quartetto op. 17*, del 1917, riassume quanto si era sviluppato nelle opere degli anni immediatamente precedenti. Gli echi del tardo Romanticismo affiorano ancora dal Moderato (le indicazioni agogiche riguardano, come per la maggior parte delle opere di Bartók, soltanto l'inizio di ciascun tempo, che si articola poi in numerose varianti), mentre per l'Allegro capriccioso il ritmo è, come per l'*Allegro barbaro*, l'elemento costitutivo di tutto il movimento, spinto fino al limite del tumulto, coadiuvato da un virtuosismo stru-

mentale che si avvale di tutti gli effetti sonori possibili; dopo tanto dinamismo il Lento, come quello della *Suite op. 14*, segna una caduta nella più raggelata immobilità, dove ogni minima variante timbrica conserva una sua particolare carica espressiva e dove il tipo di scrittura, armonicamente molto tesa, si avvicina ai tratti dell'espressionismo.

Il secondo decennio del secolo si chiude con un altro balletto, che ha conquistato la notorietà delle sale da concerto, *Il Mandarinino meraviglioso* (*incantato o prodigioso*, secondo traduzioni più recenti), composto nel 1919 su un soggetto di Menyhért Lengyel. L'opera nacque in un particolare momento della vita del musicista, durante il quale all'euforia iniziale determinata degli avvenimenti politici, che lo coinvolsero direttamente, seguì il deludente epilogo col conseguente capovolgimento di ogni aspettativa: il breve governo comunista di Béla Kun, durato circa sei mesi, al quale parteciparono, in una specie di Direttorio musicale, i musicisti più all'avanguardia come Bartók, Kodály e Dohnányi, incaricati di rinnovare l'attività musicale del paese. Con la caduta del regime comunista e la presa di potere, di tipo dittatoriale, dell'ammiraglio Horty, i musicisti che avevano preso parte al Direttorio andarono incontro, chi più chi meno, a delle sanzioni disciplinari: Kodály subì un processo disciplinare, Dohnányi fu sospeso dall'insegnamento per un anno e preferì andare all'estero, Bartók fu invitato a prendere un congedo scolastico per sei mesi. Oltre a riflettere lo stato d'animo determinato dagli eventi *Il Mandarinino meraviglioso* evidenzia palesemente la fase espressionista del musicista, e rappresenta anche una forma di esorcizzazione nei confronti di tutto ciò che rappresenta il "cittadino" e la vita caotica e frastornante che ne deriva, da parte di un uomo che da sempre ha amato la natura, la campagna, la montagna e la vita contadina.

L'adescamento di un Mandarinino a scopo di rapina, dopo due fallimenti (un vecchio cavaliere e un giovane squattrinato), da parte di una ragazza costretta da tre loschi individui; il tentativo, alla sua reazione, di ucciderlo senza riuscirvi perché soltanto con l'appagamento del desiderio d'amore, che l'aveva spinto verso la ragazza, il Mandarinino potrà morire, infine, soddisfatto il desiderio, la morte del protagonista, trovano espressione in una musica che dalla frenesia iniziale passa al motivo sinuoso della seduzione, affidato al clarinetto, nuovamente alla concitazione iniziale, poi agli orientatismi che caratterizzano il personaggio del Mandarinino, alla danza erotica della fanciulla, per concludere nel drammatico epilogo, in una concitata caccia selvaggia, mirabilmente realizzata con un fugato sopra un ostinato delle percussioni, che porta al turbinio sonoro, a piena orchestra, della parte di chiusura.

L'atmosfera di forte tensione espressionista del *Mandarinino meraviglioso* diffonde la propria ombra su opere degli anni immediatamente seguenti, prime fra tutte le due *Sonate* per violino e pianoforte (ancora nel *Terzo* e *Quarto quartetto* e nel *Primo concerto* per pianoforte se ne può sentire l'eco). Come osserva Stephen Walsh

Le sonate per violino (in particolar modo la prima) mostrano al più alto livello l'influenza di Schönberg. Ma è comunque arduo definirle derivate: il linguaggio e la tecnica sono bartókiani, e lo spirito di entrambe è decisamente ungherese¹.

¹ WALSH STEPHEN, *Bartók. La musica da camera*, Milano, Rugginenti Editore, 1994, pp. 40-41.

Influenza che emerge soprattutto dal primo movimento, *Allegro appassionato*, della *Prima sonata* (1921), mentre l'aspetto barbarico di certo Bartók s'impone nell'*Allegro conclusivo*. Della *Seconda sonata* è particolare l'organizzazione formale, che come abbiamo già riscontrato preoccupava sempre in modo sensibile il compositore. Essa si sviluppa in due tempi, nella successione (Molto moderato - Allegretto) che caratterizza il *lassú-friss* (lento-veloce) del *verbunkos*, la danza tipica degli zingari del Diciannovesimo secolo, che in quel periodo Bartók stava rivalutando.

Dopo il capovolgimento politico del '19 al musicista fu praticamente preclusa ogni possibilità di esecuzione delle proprie composizioni in patria: le prime esecuzioni delle sue più importanti opere si ebbero in seguito all'estero. Fra le eccezioni la *Suite di danze*, una successione di sei piacevoli movimenti della più genuina espressione popolare, scritti su commissione statale per i festeggiamenti, avvenuti il 19 novembre 1923, dell'unione di Buda con Pest. Bartók ripiegò quindi sulla ricerca etnomusicologica, pubblicando almeno tre raccolte di canti popolari fra il 1923 e l'anno seguente, e sull'attività concertistica, che si intensificò soprattutto dal 1924 (in quell'anno cominciarono a manifestarsi i primi sintomi della leucemia). Sempre nel 1923 aveva divorziato dalla prima moglie e aveva sposato la giovanissima allieva Ditta Pasztory, promettente pianista di eccezionali qualità. Al pianoforte Bartók aveva destinato nel 1920, in pieno clima espressionista, le otto *Improvvisazioni op. 20*, di cui la settima dedicata alla memoria di Debussy: si tratta, contrariamente a quanto possa far pensare il titolo, non di brani di carattere estemporaneo, bensì derivati da altrettante melodie popolari, riadattate ad una scrittura moderna e organizzate secondo una successione espressiva ben precisa.

Ma il pianoforte acquistò un ruolo di primo piano nel 1926, quando il musicista, ormai al culmine della carriera concertistica, raggiunta la notorietà internazionale come pianista, ebbe l'accortezza di comporre delle opere pianistiche adatte a soddisfare ogni occasione. Nacquero quindi pagine come la *Sonata*, la raccolta di cinque brani intitolata *Im Freien (All'aria aperta)*, i *Nove piccoli pezzi* ed il *Primo concerto* per pianoforte e orchestra. La *Sonata*, lungi dal voler riproporre gli schemi e gli assunti della sonata classica e tanto meno romantica, riecheggia dello spirito irruente e martellante, un poco più smussato, dell'*Allegro barbaro* nel primo movimento (*Allegro moderato*), si affida ad una scrittura contrappuntistica, filtrata attraverso la lezione bachiana, nel *Sostenuto pesante*, chiude nel gioioso spirito popolare del saltellante *Allegro molto*, il tutto caratterizzato dalla regolarità di ritmi ostinati e da una sapiente ricerca timbrica. L'appropriazione dei moduli della musica popolare da parte di Bartók è, dalle opere di quegli anni fino alle ultime, ormai totale, ed i caratteri tipici del folklore sono talmente assimilati al linguaggio musicale del compositore da costituirne un tutto unico di personale espressione. Così anche nel *Primo concerto* per pianoforte e orchestra, dove qualsiasi elemento è considerato in funzione dell'accentuazione degli aspetti violenti e barbarici dei movimenti estremi, soprattutto dell'*Allegro molto* finale (con quelle specie di grappoli di note, quasi cluster, che ne risaltano l'aspetto percussivo), e della scrittura contrappuntistica, in particolare nel secondo tempo (*Allegro, Andante*). Opera complessa, altamente virtuosistica, il *Concerto* era stato concepito da Bartók per mettere in evidenza, nello stesso tempo, le capacità del compositore, inserito nella corrente contemporanea e modernista, e le doti del grande interprete. Cinque anni dopo, con lo stesso spirito e motivazioni, nacque il *Secondo concerto*, nel quale la violenza barba-

rica e percussiva viene estremizzata, mentre nell'Adagio appare quell'alternanza nella scrittura fra ampi accordi, dal carattere di corale, che ne esprimono l'atteggiamento religioso, ed episodi più mossi e drammatici, in modo simile a come avverrà anche nell'Adagio del *Quinto quartetto* e soprattutto nell'Adagio religioso del *Terzo concerto* per pianoforte e orchestra. Si parla generalmente a proposito di queste opere di neoclassicismo bartókiano: è vero che la sua produzione dai primi anni Venti fino alle ultime composizioni comprende sonate e concerti (includendo anche la *Sonata per due pianoforti e percussioni* ed il *Concerto per orchestra*, ma si potrebbero già considerare come antecedenti la *Sonatina* e la *Suite op. 14* per pianoforte), ma i risultati espressivi e formali sono ben lungi dal riproporre quanto le due forme strumentali avevano rappresentato nel Classicismo o nel Barocco (ed anche nel più recente Romanticismo), le quali, al contrario, vengono invece svuotate del loro precedente significato. Sonata è intesa piuttosto come l'azione di suonare, di far musica, per uno, due o più strumenti, in un linguaggio completamente rinnovato, e concerto come il gioco di rimandi, di dialoghi sempre più intimistici e di contrasti sempre più violenti, se si esclude il *Terzo concerto* per pianoforte ed il *Concerto per orchestra*, fra uno strumento solista e l'orchestra o fra gli strumenti della stessa orchestra, senza ammiccamenti alle epoche precedenti, diversamente da quanto stavano facendo i compositori della corrente neoclassica, come soprattutto Stravinskij, ma anche Casella o Malipiero o più tardi Martinù. Semmai il riferimento con la musica del passato può trovare un fondamento nel gusto per la scrittura contrappuntistica che il compositore aveva sviluppato nelle opere di quegli anni e che continuerà ad interessare le composizioni future (e in ciò il suo "neoclassicismo" può essere inteso in modo simile a quello di Schönberg).

All'impegnativa *Sonata* e al *Primo concerto* per pianoforte si affianca la composizione dei piacevoli *Nove piccoli pezzi* per pianoforte e soprattutto della breve raccolta intitolata *All'aria aperta*: si tratta di cinque brani che esprimono appieno l'amore del musicista per la natura e tutti gli stati emotivi che essa può infondergli, dall'allegria rustica del primo, *Con pifferi e tamburi*, alla grazia della *Barcarola* e della *Musettes*, per culminare in quell'incredibile descrizione dei suoni della notte del quarto, *Musica della notte*, una delle pagine più intense scritte da Bartók, e alla sfrenata e precipitosa rincorsa della *Caccia maledetta* (il termine ungherese è traducibile come inseguimento della preda con cani).

Dopo l'ampia "parentesi pianistica" il ritorno alla produzione quartettistica, assente da quasi dieci anni, col *Terzo* e *Quarto quartetto* ci ha donato due capolavori non solo dell'arte bartókiana, ma dell'intera musica del Ventesimo secolo. L'occasione esteriore che rinnovò in Bartók l'entusiasmo per la creazione di un nuovo *Quartetto* fu l'audizione a Baden-Baden, nel luglio del 1927, dove si trovava per l'esecuzione della propria *Sonata* per pianoforte, della *Lyrische Suite* di Alban Berg, della quale rimase molto impressionato. In settembre il *Terzo quartetto* era già completato e due mesi dopo il compositore, che si trovava negli Stati Uniti per una tournée, lo presentò ad un concorso della Philadelphia Music Found Society. Poco meno di un anno dopo, e dopo aver composto in breve tempo anche il *Quarto quartetto*, apprese di avere condiviso, a pari merito, il primo premio con l'italiano Alfredo Casella.

Il *Terzo quartetto* è un'opera radicale, sia dal punto di vista formale che da quello espressivo, là dove il musicista fa ricorso a tutti gli espedienti di emissione sonora offer-

ti dai quattro strumenti, estremizzandone i risultati, con effetti di dure asprezze, in un contesto armonico fortemente dissonante. L'elaborazione della cellula germinale che appare all'inizio, in una complessa scrittura contrappuntistica è alla base del primo movimento, Moderato, mentre il secondo, l'Allegro, dall'andamento popolare, si avvale di ogni tipo di effetti e di emissione sonora. La novità dell'organizzazione formale sta nel fatto che a questi due movimenti segue, senza soluzione di continuità, una ricapitolazione abbreviata degli stessi: Bartók non si affida quindi ai tradizionali schemi di tre o quattro movimenti, ma si limita a due soli movimenti, come già era avvenuto per la *Seconda sonata* per violino e pianoforte, nella successione tipica del *lassú-friss*, questa volta ampliata da una specie di ricapitolazione-coda. Nel *Quarto quartetto* il problema del numero e della successione dei tempi, in funzione del conseguimento di un equilibrio formale ed espressivo, soprattutto di contenimento dell'energia aggressiva dei movimenti rapidi, è risolto dal musicista con l'adozione della forma a ponte (o ad arco), che caratterizzerà anche altre composizioni future: dei cinque movimenti il malinconico e contemplativo Non troppo lento funge da fulcro e da nucleo germinale, attorno al quale ruotano gli altri, tutti più rapidi. L'iniziale Allegro, che ricalca la forma sonata, e il conclusivo Allegro molto, che del precedente riprende alcuni elementi motivici, fungono da "guscio esterno" (secondo la descrizione dello stesso Bartók); il Prestissimo, con sordino, tutto sussurrato e rapidissimo nelle sue successioni cromatiche e nei glissando, è in relazione di contrasto con l'Allegretto pizzicato (quarto tempo), che sfrutta quindi un altro espediente esecutivo e presenta delle figurazioni scalari di tipo modale (il compositore definì questi due tempi come il "guscio interno"). È interessante notare come nel Prestissimo il glissando venga assunto, poco dopo la metà del movimento, come elemento strutturale di una specie di scrittura imitativa, in uno slancio verso l'acuto seguito immediatamente dal ritorno al grave.

Simile atmosfera sonora, ma con alcuni momenti di più relativa distensione, e struttura a ponte si ritrovano anche nel *Quinto quartetto*, scritto nel 1934, dove il movimento centrale è però uno Scherzo alla bulgarese, dal tono popolare, quelli pari sono rispettivamente un Adagio molto, meditativo e dalle sonorità del tipo *Musica della notte*, e un inquietante Andante, il primo tempo un ansioso Allegro e in conclusione l'incalzante Finale - Allegro vivace.

Gli anni Trenta s'inaugurarono con un'opera sinfonico-corale, che può essere annoverata fra i capolavori del genere nella musica del Novecento, la *Cantata profana* per tenore, baritono, coro e orchestra, composta nel 1930. A differenza del collega e amico Kodály, Bartók ci ha lasciato una limitata produzione corale, che dalle giovanili raccolte pubblicate fra il 1910 ed il 1917, passa per i successivi *Canti popolari magiari* per coro misto del 1930 ed i *Canti Székely* per coro maschile del 1932, fino a comprendere quelle squisite pagine che sono i *27 Cori di voci bianche e femminili*, alcuni dei quali sono degli autentici capolavori, e i tre arditi brani del ciclo *Dai tempi antichi*, del 1935, che rispecchiano la tendenza delle grandi opere strumentali di quegli anni a "procedere dal mondo del negativo al mondo del positivo, dalle tenebre alla luce" (Miklós Szabó). La *Cantata profana* rappresenta una rinnovata conferma dell'amore del musicista per la natura, di cui l'uomo stesso fa parte, nella sua essenza più segreta e misteriosa e nel suo evolversi secondo la libertà delle leggi della natura stessa. Il testo è stato scritto da Bartók basandosi sul contenuto di alcuni canti popolari rumeni, che

riportano la leggenda dei *Cervi incantati* (tale è il sottotitolo della *Cantata*). Un vecchio cacciatore aveva nove figli, educati soltanto alla caccia e a vagare nei boschi; un giorno i giovani, seguendo un grosso cervo, si smarrirono e, attraversato un ponte, si trasformarono anch'essi in nove cervi. Il padre si mise alla ricerca e sopraggiunto al ponte s'imbatté nei nove animali; mentre prendeva la mira il più grande gli rivolse la parola, invitandolo a non sparare, perché altrimenti sarebbero stati costretti ad attaccarlo brutalmente. Ormai la natura si era interamente impossessata del loro corpo e della loro anima e alle ripetute richieste del padre di ritornare a casa dalla madre che li piange il maggiore dei cervi risponde: "Vai tu a casa dalla nostra buona, cara mamma! Noi non ci andiamo! Non ci andiamo, perché le nostre corna non passano più attraverso porte, ma trovano spazio solo nel bosco; il nostro corpo slanciato non può più andare vestito di abiti, si può adattare soltanto alle verdi foglie; il nostro piede non può più calpestare la cenere del focolare, ma solo il muschio boschivo; la nostra bocca non può più vuotare le vostre coppe, può bere soltanto dalle chiare fonti". L'opera è concepita dal compositore in tre parti, il cui carattere è rispettivamente epico, drammatico e lirico. Dopo l'introduzione orchestrale la prima parte si sviluppa sotto forma di narrazione, affidata al coro; il dialogo fra il padre ed il figlio maggiore, con limitati interventi corali, costituisce la seconda parte, cui segue senza soluzione di continuità la terza, affidata nuovamente al coro, che riprende la narrazione dall'inizio, ma in un'atmosfera di magico lirismo: in conclusione, quando il coro riprende le parole del cervo maggiore, la voce del tenore si associa con un'acuta e selvaggia fioritura melodica, quasi a voler ribadire quanto poco prima aveva affermato. Inno alla natura e alla libertà, la *Cantata profana* si colloca fra i capolavori della musica contemporanea, frutto di quel rinnovato interesse per la musica vocale e corale che si manifestò dagli anni Venti e Trenta del secolo scorso (la *Sinfonia di Salmi* di Stravinskij è dello stesso anno).

Al *Secondo concerto* per pianoforte e al *Quinto quartetto* seguirono a metà degli anni Trenta altre due opere fondamentali del Novecento musicale: la *Musica per archi, percussioni e celesta*, del 1936, e la *Sonata per due pianoforti e percussioni*, dell'anno dopo. Entrambi i lavori sono il risultato di quanto il musicista aveva maturato in vent'anni di attività compositiva, sorretto da un equilibrio conseguito sia a livello di controllo della materia, che di carica emozionale. Pur non essendo percepibili se non ad un'attenta analisi delle partiture, sono ricorrenti nei capolavori di Bartók schemi formali che rispecchiano la sezione aurea o la serie di Fibonacci (riscontrabile anche a livello delle successioni intervallari), mentre la struttura armonica si può prevalentemente ricondurre ad un "sistema assiale", secondo l'interessante tesi dello studioso ungherese Ernő Lendvai²; non risultano però schizzi, appunti, ammissioni o dichiarazioni da parte del musicista che ci facciano comprendere se l'applicazione di tali procedimenti compositivi fosse consapevole oppure istintiva.

L'aspetto "barbarico", la carica propulsiva e prorompente di alcune opere precedenti, soprattutto pianistiche, vengono attenuati, tenuti sotto un vigilante controllo e limi-

² LENDVAI ERNŐ, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XVI, nn. 2 e 3, 1982.

tati soprattutto al primo tempo della *Sonata*. Il carattere popolare, d'invenzione, s'impone invece nei movimenti conclusivi di entrambe le opere, dalle movenze di danze contadine, che si sviluppano in un gioco di movimento e di colore. Il contrappunto e con esso il procedimento dell'elaborazione motivica sono presenti nei primi movimenti: esemplare è l'Andante tranquillo della *Musica per archi, percussioni e celesta*, una specie di fugato il cui tema, cromatico e dal carattere misterioso, è riproposto con entrate successive per quinte, alternativamente in direzione ascendente dal la al do# e discendente dal re (quinta sotto il la iniziale) al fa, fino a circa metà movimento, dove è raggiunto il culmine d'intensità drammatica, per poi ritornare indietro, col rovesciamento del tema stesso. Il virtuosismo orchestrale caratterizza il secondo tempo, Allegro, della medesima opera, mentre le sonorità sussurrate, la raffinata ricerca timbrica, il senso misterioso che a tratti viene sprigionato dai due movimenti lenti, in particolare l'Adagio della *Musica per archi, percussioni e celesta*, riportano al clima espressivo della *Musica della notte*. Singolare è infine l'organico della *Sonata*, concepita quasi per un insolito quartetto di esecutori (cui potrebbe aggiungersene un quinto per lo xilofono) e per la quale il compositore si preoccupò di indicare la mappa per la disposizione degli strumenti.

Poco dopo la prima esecuzione della *Sonata*, avvenuta a Basilea (da cui era stata commissionata) il 16 gennaio 1938, Bartók ricevette la richiesta dal clarinettista Benny Goodman di comporre due brani per essere incisi sulle facciate di un 78 giri. La durata imposta come limite fu ampiamente superata dal musicista e ne nacquero i tre *Contrasts* per clarinetto, violino e pianoforte, destinati allo stesso Goodman e al violinista József Szigeti (che fu il probabile committente). Dei tre brani i due esterni sprigionano una disinvolta spensieratezza e luminosità, nelle loro movenze di danze (il primo è una specie di marcia) ed incorniciano un tempo lento, la cui denominazione ungherese *Pihenő* (rilassamento) risulta impropria per l'atmosfera carica di tensione e per l'intensa drammaticità.

Mentre componeva i *Contrasts* e già dal mese di agosto del 1937, Bartók tornò nuovamente alla forma del concerto con il *Secondo concerto* per violino e orchestra scritto per il violinista Zoltán Székely, che lo eseguì ad Amsterdam nel marzo del 1939. Il ricorso ad uno strumento melodico come il violino era forse determinato dalla recente tendenza ad esprimere quel lato lirico sempre d'ispirazione popolare, anche se d'invenzione, che il musicista aveva un po' sacrificato nelle opere scritte negli ultimi vent'anni, più inclini a caratteri di energica e a volte violenta vitalità e a nervosi e massicci effetti sonori. Nel *Concerto*, se si escludono alcuni momenti di più marcata concitazione dell'Allegro molto finale, che tende a valorizzare gli aspetti virtuosistici, la scrittura sia del solista che dell'orchestra si piega ad un'espressione di più ricercata serenità, di malinconica quiete, soprattutto nell'Andante tranquillo, che contraddistinguono anche le ultime opere: l'Allegro non troppo iniziale si apre gradualmente sui suoni delicati dell'arpa, che sottolinea anche l'accompagnamento del secondo tempo.

In quegli anni aumentò la preoccupazione in Bartók per il precipitare degli avvenimenti politici in Europa: egli era stato da sempre avverso ad ogni forma di dittatura e non poteva vedere che con inquietudine l'avvento del fascismo e del nazismo, cui l'Ungheria di Horthy dimostrava apertamente le proprie simpatie; soprattutto poi dopo le leggi razziali, il recente Anschluss dell'Austria alla Germania e l'accordo di non aggressione fra Germania e Unione Sovietica. Già nel 1939 aveva pensato di lasciare il

proprio paese, ma gl'impegni familiari e di lavoro, nonché la malattia e morte della madre lo costrinsero a rinviare il suo proposito. Una tournée di concerti negli Stati Uniti, nella primavera del '40, servì a preparare il terreno per l'imminente esilio: nell'ottobre dello stesso anno, in pieno conflitto bellico, dopo un viaggio avventuroso e pieno di contrattempi Bartók e la moglie Ditta Pasztory riuscirono a raggiungere Lisbona da dove s'imbarcarono per l'America.

Al 1939 risalgono le ultime due composizioni scritte prima di lasciare l'Europa: il *Divertimento* per orchestra d'archi, dovuto ad una precisa commissione, ed il *Sesto quartetto*, nato da un'esigenza interiore del musicista. Il *Divertimento* fu composto, come già la *Musica per archi, percussioni e celesta*, per l'Orchestra da Camera di Basilea, su richiesta del suo direttore Paul Sacher, che nel mese di agosto mise a disposizione del compositore un proprio chalet a Saanen, nei pressi di Berna, per lavorare in tutta tranquillità. Dei tre movimenti soltanto il Molto adagio centrale lascia intuire lo stato d'angoscia, la tensione drammatica che il compositore stava vivendo, mentre i due tempi esterni, di carattere popolare, sprigionano una disinvolta spensieratezza.

La composizione del *Sesto quartetto* iniziò nello stesso chalet di Saanen, dove Bartók componeva il *Divertimento*. Esso si distingue dai precedenti per il taglio tradizionale in quattro movimenti e per un più cauto ricorso ad effetti timbrici particolari, che caratterizzavano gli ultimi tre quartetti. Sorprendente appare invece la capacità di controllo del materiale compositivo e della forma quartettistica da parte di Bartók. La chiave di lettura di quest'opera potrebbe essere il Mesto che è posto come motto all'inizio dei primi tre tempi, Vivace, Marcia, Burletta, e sviluppato poi come Mesto nel quarto; questo si evolve poi con la ripresa dei due temi principali del primo movimento, ma in tempo notevolmente rallentato, in una malinconica rievocazione del passato, di quanto già trascorso. Come scrive Stephen Walsh³, Bartók

fa ... assumere ai suoi temi un ruolo quasi drammatico, al punto che essi si rimaterializzano come personaggi riportati alla memoria da qualche altro contesto ma ora alterati, avvizziti dal tempo e dalla tristezza, spogliati della loro precedente vitalità e multiforme energia.

Il Mesto e le sue apparizioni all'inizio dei primi tre tempi non era previsto nel piano originale dell'opera ed il suo inserimento successivo può essere messo in relazione con gli eventi familiari, in particolar modo con la malattia e la morte della madre, e con le preoccupazioni per i fatti recenti della politica europea.

Gli anni trascorsi negli USA furono contrassegnati da notevoli disagi, sia di natura economica che dovuti al peggioramento dello stato di salute del musicista. Non mancarono i riconoscimenti, ma quasi sempre si trattava di onorificenze che non comportavano un vantaggio finanziario. Bartók dovette quindi riprendere l'insegnamento e, finché le forze glielo permisero, l'attività concertistica. Inoltre non abbandonò mai l'attività di etnomusicologo: trascrisse e catalogò numerosi canti, che aveva portato con sé; ricevette l'incarico dalla Columbia University di ordinare un fondo di musiche popo-

³ WALSH STEPHEN, *op.cit.*, p. 114.

lari jugoslave raccolte da un ricercatore e arrivò persino ad interessarsi dei canti degli indiani d'America.

L'attività compositiva invece s'interruppe fino al 1943, quando la Fondazione Kussevitckij gli commissionò una composizione destinata all'Orchestra Sinfonica di Boston. Non una sinfonia, ma il *Concerto* per orchestra inaugurerà la serie degli ultimi lavori di Bartók, che si limiteranno alle forme "classiche" del *Terzo concerto* per pianoforte, del *Concerto* per viola e della *Sonata* per violino solo.

Quel processo di distensione dei tratti espressivi, di minor radicalizzazione, presente già nelle ultime composizioni europee, s'intensifica nelle opere americane: questo fatto non va interpretato come una concessione del musicista al pubblico del paese che l'ospitava, ma rappresenta invece la conseguenza di un raggiunto equilibrio fra aspetti contrastanti insiti nella natura stessa dell'artista, nella sua più profonda interiorità, che l'età matura, gli affanni della vita e la malattia portarono, come naturale conseguenza, al conseguimento di una pacifica riconciliazione. Il perfetto, e nello stesso tempo impercettibile controllo della forma e del materiale musicale, è evidente soprattutto nel *Concerto* per orchestra. In quest'opera Bartók ritorna alla ormai collaudata forma a ponte in cinque movimenti, di cui il terzo, l'Andante non troppo (Elegia), funge da nucleo centrale racchiuso fra il secondo ed il quarto, dal carattere di scherzi, incorniciati a loro volta dal più austero primo movimento e dallo spensierato Presto conclusivo. Il momento di maggiore intensità espressiva, costituito dalla cantabilità appassionata e un po' malinconica dell'Elegia, è bilanciato dall'umorismo dei due movimenti laterali: nel secondo tempo, Allegretto scherzando (Giuoco delle coppie), un motivo un po' ironico, simile ad una marce, è esposto da coppie successive dei fiati, dai caricaturali fagotti fino ai flauti e le trombe (che conducono ad un grandioso corale), sull'accompagnamento dei pizzicati degli archi, mentre il quarto, Allegretto (Intermezzo interrotto), è basato su tre temi di carattere popolare, di cui il secondo, di un lirismo appassionato e un poco nostalgico, viene interrotto da un motivetto da fiera paesana, trasformazione del tema principale del primo movimento della *Sinfonia di Leningrado* di Šostakovic, che Bartók aveva ascoltato in quel periodo, trasmessa alla radio. La sapienza compositiva, e quindi una scrittura contrappuntistica più severa e una strumentazione più complessa, è destinata al primo movimento, Andante non troppo - Allegro vivace, là dove il Presto è invece un intreccio sfrenato e incalzante di danze paesane. Per i suoi modi immediati e accattivanti il *Concerto* ebbe subito un grande successo e fu fin dagli anni immediatamente seguenti alla morte di Bartók, la sua opera più nota in tutto il mondo.

La *Sonata* per violino solo, scritta per Yehudi Menuhin, è l'unica pagina di quegli anni che fa qualche concessione alle forme classiche, esordendo con una ciaccona e proseguendo con una severa fuga; nel terzo movimento, Melodia, si ritrova il lirismo riservato e delicato delle ultime opere bartókiane, così come nel finale riaffiorano le durezze armoniche e le sonorità aggressive, in una scrittura altamente complessa.

Fu il concerto solistico a chiudere l'attività compositiva di Bartók: sia il *Concerto* per pianoforte, nelle ultime diciassette battute, che il *Concerto* per viola, la cui orchestrazione era rimasta in forma di abbozzo, furono completati dall'allievo del musicista, il pianista Tibor Serly. I due concerti, soprattutto quello per pianoforte, e se si escludono alcune parti del finale del *Concerto* per viola, stemperano notevolmente i tratti

virtuosistici e a volte demoniaci dei primi due *Concerti* pianistici, sulla via già indicata dal *Secondo concerto* per violino. Il presagio della fine ormai prossima e l'affiorare di sentimenti religiosi (Bartók aveva aderito da diversi anni alla setta unitaria ungherese, quella forma di protestantesimo che poggia su posizioni di forte radicalismo e razionalismo) stemperarono i moti d'inquietudine e si espressero nel più elevato dei modi nei due tempi centrali, entrambi Adagio religioso: in quello per pianoforte l'incedere maestoso e raccolto, le sezioni a corale dei fiati sono solo momentaneamente turbate dall'episodio centrale più agitato, mentre nel *Concerto* per viola l'acuto lamento dello strumento solista si libera in una dolente preghiera, sopra un delicato e incantato tappeto sonoro dell'orchestra. È questa l'ultima preghiera alla natura del musicista, che si spense il 26 settembre del 1945.

La figura dell'uomo, colto, sensibile, onesto, integerrimo e intransigente su ciò che concerne il rispetto della libertà individuale, e del musicista, esperto artigiano e grande conoscitore delle risorse della materia sonora, e, nello stesso tempo, rivolto sempre verso la ricerca di un linguaggio musicale rinnovato e moderno, radicato nello spirito della propria terra d'origine, sono stati dei saldi punti di riferimento per molti compositori del Ventesimo secolo, in particolare per la generazione nata intorno agli anni Venti. Bartók, per la forte caratterizzazione e per i tratti personali così inequivocabili della sua musica, rappresentò, negli anni in cui visse e svolse la propria attività, una terza via della musica contemporanea, affiancandosi a quelle segnate da Schönberg (e quindi dall'allievo Anton Webern) e Stravinskij. Molti compositori dell'avanguardia degli anni Cinquanta, prima di scoprire le possibilità offerte dal serialismo integrale, suggerito dall'opera di Webern, e in seguito dalla musica elettronica, mostrarono la loro ammirazione ed il loro interesse per i moduli del linguaggio bartókiano: tratti bartókiani si possono rilevare in opere di Petrassi già degli anni Quaranta ed in opere giovanili di Maderna, Berio, Nono e soprattutto Donatoni, per non parlare di musicisti dell'Est europeo quali Ligeti, Lutoslawski e Penderecki. È chiaro che, se si esclude il caso degli ultimi tre nominati, per questi compositori non aveva interesse il recupero degli stilemi del folklore, quanto piuttosto il porsi in modo nuovo di fronte all'organizzazione della materia, in un rinnovato tessuto timbrico, armonico, ritmico e polifonico. Anche se la "terza via" indicata da Bartók è un vicolo cieco, non può cioè che esaurirsi e concludersi in se stessa, è fondamentale per tutte le generazioni successive di musicisti la lezione che il musicista ungherese ci ha lasciato, una lezione di amore per l'umanità e la natura, per il progresso dell'arte e in particolare della musica, che guarda costantemente in avanti, verso il futuro, in un ottimistico sguardo.

Bianca

**TESTI POETICI E RAPPRESENTAZIONE MUSICALE
IN LUIGI DALLAPICCOLA**

di **Mila De Santis**

Bianca

Non è chi non abbia rilevato, ad una semplice scorsa del catalogo di Dallapiccola, la netta predominanza delle composizioni vocali rispetto a quelle destinate ad un organico esclusivamente strumentale: su quarantotto numeri - computo che non comprende le riletture di uno stesso lavoro per diverso organico, né gli estratti, né la musica per film - figurano tre lavori teatrali, una sacra rappresentazione e ben ventotto composizioni per voci singole o per coro, con strumenti o a cappella. La voce è stata peraltro impiegata anche in architetture sonore tradizionalmente afferenti all'ambito strumentale, quali la *Partita* per orchestra, con una *Naenia* per soprano nell'ultimo movimento, e il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* per orchestra da camera, con intervento del soprano nel secondo e nel quarto movimento, cosicché i lavori totalmente privi di apporto vocale si riducono a quattordici. A ciò si aggiunga che, nell'ambito della produzione vocale edita, solo due (*Quattro liriche di Antonio Machado e Rencesvals*) sono le composizioni per voce e pianoforte. Sbilanciamenti, questi, che appaiono tanto più significativi qualora si consideri che Dallapiccola fu pianista e concertista, militando per un trentennio circa in duo col violinista Sandro Materassi, e che ebbe ammirazione per Liszt e un vero culto per Ferruccio Busoni, ovvero per i massimi esempi di connubio tra virtuosismo strumentale e composizione.

Né, ad una critica più attenta, sono sfuggiti le costanti e i ritorni che marcano il suo ricorso al patrimonio letterario: le incidenze classiche, il tributo all'epica anticofrancese, nonché un pervasivo filone spirituale in cui, tra i pilastri delle laude, si ergono testimonianze di umana sofferenza e di sofferta tensione verso la sfera pacificante del divino (Maria Stuarda, Boezio, Savonarola, Castello, Agostino, Machado, Jiménez, Mendes)¹. Ovvio e fin tautologico sarebbe chiamare in causa la cultura umanistica e francofila del compositore, così come il suo violento e problematico sentire religioso.

¹ Invitato a scrivere una Messa per la cattedrale di Coventry, Dallapiccola chiese di poter rinviare l'impegno sino a che non avesse terminato la composizione di *Ulisse*, ma la cosa non ebbe di fatto alcun seguito. "Il testo della Messa - ebbe di poi a dichiarare il compositore - è, ritengo, il più difficile e problematico testo che un musicista si possa proporre e, finora, non mi sono sentito maturo per affrontarlo" (L. DALLAPICCOLA, "Preghiere" per baritono e orchestra da camera, in Id., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introd. di G. Gavazzeni, Milano, Il saggiatore, 1980 - d'ora innanzi PM -, p. 507).

Interessa qui, piuttosto, provare ad insinuarsi nelle pieghe del rapporto intrattenuto da Dallapiccola con il testo letterario, per ciò che attiene sia al suo reperimento, sia - ancorché solo per singoli momenti - ai modi del suo essere nella pagina musicale.

Libera lettura da una parte, grazie alla quale imbattersi in espressioni capaci di porre in vibrazione simpatica la fantasia del compositore, e indagine sistematica ed estensiva dall'altra, stante la necessità di trovare proprio il testo confacente ad un determinato progetto, costituiscono gli estremi entro cui si colloca l'agire dallapiccoliano. Imprescindibile, nel secondo frangente, si rivelò il ruolo della moglie, funzionaria presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fino al varo delle leggi razziali, e ancora per alcuni anni dopo la fine della guerra: fu in seguito ad una sua capillare ricerca, solo per portare un esempio, che vennero reperiti entrambi i testi di *Tempus destruendi Tempus aedificandi*, ovvero di una composizione che - a norma del regolamento del concerto di *Testimonium 1971*, cui Dallapiccola era stato invitato - avrebbe dovuto contenere riferimenti a Gerusalemme². Rare, peraltro, le situazioni pure: la peculiare inclinazione del compositore alla formalizzazione - si espliciti questa nel semplice dittico a carattere marcatamente contrastante, oppure nel più complesso impianto architettonico a volta, basato sul gioco dei richiami speculari - fa sì infatti che ben spesso un impatto casuale comporti di necessità il rinvenimento di altri testi, atti a completare il disegno prefiguratosi. E questi potranno a loro volta riaffacciarsi dalle quinte della memoria oppure venire rintracciati solo in seguito a indagini minuziosissime.

Parrebbe di poter affermare che, almeno in un caso, testi valutati negativamente ai fini di un determinato progetto siano risultati altrimenti fecondi. Inciampato inopinatamente nella *Pregghiera di Maria Stuarda* nel corso della lettura della biografia di Zweig³ e - una volta maturata l'idea di un trittico di *Canti di prigionia* - giunto relativamente presto al Boezio del *De consolatione philosophiae*, Dallapiccola riferì di aver pensato a Savonarola solo dopo una lunga e laboriosa ricerca, che comportò tra l'altro il vaglio e quindi l'abbandono di un madrigale di Tommaso Campanella, delle ultime parole di Socrate e di una lettera di Sebastiano Castello⁴. Se l'individuazione del testo campanelliano è resa agevole da una citazione puntuale⁵ e non vi sono dubbi possibili circa il

² Cfr. Id., *Tempus destruendi Tempus aedificandi*, PM, p. 538. Due blocchetti di appunti di Laura Dallapiccola, in seguito alla sua scomparsa aggiunti al Fondo Dallapiccola, presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (d'ora innanzi ACGV), testimoniano direttamente dell'assidua ricerca condotta in quella occasione (cfr. *Fondo Luigi Dallapiccola*, a cura di M. De Santis, premessa di G. Manghetti, Firenze, Polistampa, 1995, p. 30).

³ S. ZWEIG, *Maria Stuarda*, versione di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1936², pp. 291-292. L'esemplare presente nella biblioteca Dallapiccola, anch'essa conservata presso l'Archivio Contemporaneo (n. 153), reca una dedica autografa di Luigi Dallapiccola ("per il mio caro 'buon papà', per il 31 marzo e per la Pasqua 1938"), nonché alcune sottolineature a margine e un'interessante postilla a p. 308: in rapporto ad un episodio della prigionia di Maria Stuarda, allorché Poulet illude la regina circa la possibilità di un suo trasferimento per attirarla in realtà in una congiura, Dallapiccola annota: "la torture par l'espérance", con riferimento al racconto di Villiers de l'Isle-Adam e al soggetto della propria opera *Il prigioniero*, cui avrebbe atteso sullo scorcio del 1943.

⁴ L. DALLAPICCOLA, *Genesi dei "Canti di prigionia" e del "Prigioniero"*, PM, pp. 408-410.

⁵ Cfr. nota 43.

passo di Socrate (mancano semmai indicazioni precise circa le traduzioni latine consultate), il riferimento alla lettera del Castellio rimane vago. Quanto ai *Canti di liberazione* - concepiti ancora prima di terminare i *Canti di prigionia* quale loro esito necessario e sulla base di calcolate analogie, ma ultimati, come è noto, quasi quindici anni più tardi - Dallapiccola avrebbe in seguito ricordato solamente la dolorosa, inevitabile esclusione di Lampridio per il secondo di essi⁶. Tra le carte del primo abbozzo superstite delle *Parole di Sebastiano Castellio*, il primo dei *Canti di liberazione*, restano però alcune trascrizioni di testi che Dallapiccola prese verosimilmente in considerazione: oltre a quelli effettivamente utilizzati per i primi due *Canti* (un frammento della lettera di Castellio a un amico non identificato, scritta da Basilea il 1° luglio 1555, e un passo da *Esodo XV*, 3-5), troviamo infatti, di mano della moglie, uno stralcio dal trattato di Castellio *De haereticis*⁷, uno scritto di John Hooper⁸, ancora un brano di Castellio, che parrebbe a tutti gli effetti una versione più ampia della lettera sopra citata, nonché le ultime parole di Socrate dall'*Apologia* platoniana, sia in greco, sia nelle traduzioni latine di Marsilio Ficino e di Friedrich August Wolf⁹. Poiché con tutta evidenza queste ultime sono proprio quelle scartate per i *Canti di prigionia*, non sarà allora troppo azzardato supporre che anche la lettera di Castellio accolta nei *Canti di liberazione* corrisponda al testo a suo tempo rifiutato per i *Canti di prigionia* o che, più precisamente, Dallapiccola si sia inizialmente cimentato, senza successo, con la versione più ampia, laddove la versione più sintetica, reperita nella monografia del Buisson¹⁰, lo avrebbe convinto ad inaugurare la nuova serie di canti. Si riportano qui di seguito i due testi, il secondo dei quali effettivamente utilizzato per il primo dei *Canti di liberazione*:

O frater, frater, si esset firma fides, nostra fierent in nobis divino spiritu, divinaque, quae fierit non credit totus mundus. Domine auge nobis fidem. Fortem te praesta, insta, urge Deum praecibus. Ipse solus in nobis ita vincet, si per nos non stabit, ut obmutescant qui negant expugnari posse Chananaeos; ipsi in solitudine moriantur, et qui crediderint intrent in Chananaeam. Fiat enim unicuique sicut crediderint.

O frater, frater, si esset firma fides nostra, fierent in nobis divina...Obmutescant qui negant expugnari posse Chananaeos; ipsi in solitudine moriantur, et qui crediderint intrent in Chananaeam.

Se le nostre supposizioni sono esatte, saremmo dunque di fronte ad una contiguità, o addirittura ad una parziale coincidenza dei materiali testuali indagati per i due cicli corali, ciò che verrebbe a conferma ulteriore, da un diverso punto di vista, della stretta connessione concettuale tra loro esistente.

Frequenti, d'altra parte, sono le selezioni operate all'interno di un insieme letterario omogeneo e circoscritto, sia questo la produzione di un autore singolo (Michelan-

⁶ Cfr. nota 26.

⁷ "Cain ubi est frater tuus [...]. Ite maledicti in ignem aeternum" (una traduzione italiana in S. CASTELLIONE, *Fede, dubbio, tolleranza*, Firenze, La nuova Italia, 1960, p. 90).

⁸ "O Domine, ego inferni abyssus sum, tu vero coelum [...] quo particeps felicitatis tuae fiam" (sul foglio della trascrizione è riportata la data della fonte: 9 febbraio 1554).

⁹ ACGV, LD. Mus. 67.

¹⁰ F. BUISSON, *Sébastien Castellion, sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1892 (rist. an. Gèneve, Droz, 1964), II, p. 423.

gelo Buonarroti il Giovane, Heine, Machado) o una singola opera (il *West-Oestlicher Divan* di Goethe, la raccolta *Piedra y cielo* di Jiménez), o magari di un'intera civiltà letteraria (i lirici greci), passata però attraverso il comune filtro linguistico della traduzione di Quasimodo. Con l'eccezione di alcuni momenti della produzione degli anni Venti e Trenta, che almeno in parte paga un tributo alle principali tendenze culturali dell'epoca (il crepuscolarismo nella poesia dialettale di Marin, il gusto del popolare, la riscoperta dell'antico, per non dire dell'episodico ricorso a D'Annunzio¹¹), è dato ravvisare nella ricerca di Dallapiccola un'attitudine sostanzialmente immutata nel tempo, che egli stesso ebbe a descrivere sul finire degli anni Cinquanta, a proposito di *Requiescant*, tra le righe di un interrogativo retorico:

È effettivamente il compositore che sceglie il testo, oppure è il testo che si palesa al compositore in un momento particolare della sua vita, gravido al suo interno di qualcosa di misteriosamente pre-figurato, in virtù del quale il compositore è indotto improvvisamente a riconoscerlo quasi si trattasse di un proprio atto creativo?¹²

Al di là degli accenti deterministici che caratterizzano il passo, sarà in ogni caso da evidenziarvi lo spiccato senso autoproiettivo con cui Dallapiccola si accosta a un testo letterario. Lettura libera o ricerca mirata si traducono, per il compositore, nel bisogno di rinvenire nella pagina allografa non semplicemente parole 'da musicare', bensì momenti di autorispecchiamento, riflessi di immagini e sonorità già appartenenti alla propria sfera poetica; di riconoscervi insomma gli elementi necessari al definirsi o al compiersi di un determinato disegno. Elementi tematici, innanzi tutto: a partire dal 1936, con l'abbandono definitivo del *coté* burlesco e giocoso culminato nei *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, i testi su cui si appunta l'attenzione di Dallapiccola sono riconducibili ad un alveo semantico sostanzialmente circoscritto a poche, profonde tematiche: la solitudine dell'individuo; la dolorosa constatazione della fragilità, della caducità, della fallibilità della vita umana a fronte della fissità, della immutabilità, della necessità dell'eterno; lo sguardo verso l'alto, ovvero la necessità di elevazione rispetto alle miserie umane e la tensione verso il divino; e infine il desiderio di pacificazione, confidente in un imperscrutabile disegno superiore.

Non meno importanti nell'economia della scelta risultano tuttavia fattori propriamente linguistici e stilistici. Più volte, nell'ambito della produzione saggistica e critica affiancata alla propria attività di compositore, Dallapiccola ha posto l'accento sul peso fonico, oltre che semantico, dei singoli versi e delle singole parole che lo avevano attratto, tanto più se, queste ultime, ricercate e originali.

L'accento di questi versi [della *Chanson de Roland*: "Halt sunt li pui e tenebrus e grant / Li val parfunt e les ewes curant"] rimase in me per qualche tempo [...] Quattro anni più tardi [...] sentii in me risuonare un'altra volta [quei] versi¹³.

¹¹La musicazione della *Canzone del Quarnaro*, componimento a tutti gli effetti distante dall'estetica dallapiccoliana, si spiegherebbe, secondo Kämper, come semplice testimonianza di attaccamento alla terra d'origine del compositore (cfr. D. KÄMPER, *Gefangenheit und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccolas*, Köln, Gitarre + Laute, 1984; si cita dalla trad. di L. Dallapiccola e S. Sablich, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 11-12).

¹²L. DALLAPICCOLA, *Requiescant*, PM, p. 500.

¹³Id., *Prime composizioni corali*, PM, p. 383 n.

Già dai primi passi sul cammino dell'arte la *parola* mi ha sempre interessato (talora addirittura la *sillaba sonora*) [...]. Per me il conoscere a memoria una poesia è il vero modo di apprezzarla; pensandola e ripensandola anche camminando per la strada e assaporandone ogni parola e ogni sillaba¹⁴.

Il vocabolo *firmamento* [nel terzo verso di *Epitafio ideal de un marinero* di Jiménez] mi affascinò, semplicemente. Grazie al vocabolo errato, iniziai gli studi preparatori per questo Epitaffio¹⁵.

Il gusto per la raffinatezza e l'*inventio* linguistiche consente di difendere, a posteriori, anche scelte poetiche più disimpegnate sotto il profilo dei valori e dei contenuti espressi. A proposito di Michelangelo Buonarroti il Giovane, ad esempio, Dallapiccola non ebbe difficoltà ad ammettere che - a differenza di uno Jacopone, di un Campanella o dello stesso Michelangelo senior - non si trattava di un poeta "difficile in quanto pensiero e sintassi", risiedendo tutto il suo interesse in un lessico "ricco e raffinato e poco comune"; e che la seconda serie dei *Cori*, in particolare, su altro non si basava che su "parole scelte con proprietà e versi armoniosamente allineati"¹⁶. Analoga sensibilità per la ricercatezza lessicale e stilistica è certamente - molti anni più tardi e con intendimenti compositivi radicalmente mutati - tra i moventi del pionieristico e iterato approccio musicale alle recenti libere traduzioni dei *Lirici greci* ad opera di Salvatore Quasimodo (i tre gruppi di *Liriche greche*, 1942-45, e *Cinque canti*, 1956):

Salvatore Quasimodo, profondamente permeato di spirito greco, è riuscito a ridarci i lirici greci in italiano, per sua e per nostra fortuna rinunciando al morto linguaggio archeologico, cui troppi altri ci avevano abituati. Egli, in una poetica e libera fedeltà al testo, ha tradotto sì Saffo, Ibico, Alcmene, Alceo... ma allo stesso tempo ci ha dato poesie originali. Demetrio disse una volta che Saffo aveva gran cura di parole e che talvolta amava inventarle. Ciò dev'essere stato continuamente presente allo spirito di Quasimodo durante il suo lavoro di ripensamento poetico¹⁷.

A proposito delle *Liriche greche*, sia detto subito, è stata recentemente posta in dubbio la liceità scientifica dello stabilire precise equivalenze tra la novità rappresentata in questo senso dall'edizione Quasimodo e i nuovi percorsi compositivi intrapresi

¹⁴Id., *A proposito dei "Cinque canti" per baritono e otto strumenti*, PM, pp. 490-491 (i corsivi sono originali).

¹⁵Id., *Sicut umbra...*, PM, p. 535 (Dallapiccola saprà solo al momento delle prove che in spagnolo la parola esatta suona *firmamento*).

¹⁶Id., *Prime composizioni corali* cit., pp. 375, 377.

¹⁷Id., *A proposito dei "Cinque canti"* cit., p. 490. Il primo ad attingere alle traduzioni di Quasimodo (*Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940) risulta in realtà Goffredo Petrassi (*Due liriche di Saffo*, 1942), ma fu probabilmente sulla scorta del modello dallapiccoliano che vi si cimentarono in seguito anche Carlo Prosperi (*Tre frammenti di Saffo*, 1944, e *Cinque strofe dal greco*, 1950), Sylvano Bussotti (*Quattro frammenti greci*, 1947), nonché Luciano Berio (*Tre liriche greche*, 1946-48) e Bruno Maderna (*Tre liriche greche*, 1948). Cfr. G. Becheri, *La musica e la poesia contemporanea nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta*, "Arte Musica Spettacolo", «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 2000, pp. 77-90: 82-88; sul rapporto tra le *Liriche greche* di Dallapiccola e quelle di Berio e Maderna si veda in particolare G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani del secondo dopoguerra*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, atti del convegno internazionale (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995) a cura di M. De Santis, Lucca, Lim, 1997, pp. 357-387.

da Dallapiccola. Se è in effetti relativamente agevole analizzare i possibili rapporti esistenti tra letteratura e musica sui piani dell'assetto formale e retorico e della 'creazione di senso'- esamineremo alcuni casi emblematici nel corso di questo contributo - più arduo, a rischio cioè di interpretazioni arbitrarie, è addentrarsi sul terreno delle corrispondenze dirette tra sistemi linguistici diversi¹⁸. Vale la pena di rileggere le dichiarazioni che lo stesso Dallapiccola ebbe a rilasciare privatamente a Maderna, intervenendo con ciò nello specifico dibattito intorno al rapporto testo-musica sorto sullo scendere degli anni Quaranta proprio negli ambienti interessati all'impiego delle tecniche canoniche in ambito dodecafonico: egli si sarebbe semplicemente rivolto ad un testo 'vago' per poter scrivere una musica 'vaghissima', pur adottando contorni fra i più precisi (canoni, ecc.) che si possano immaginare". Aggiunse in seguito, con specifico riferimento ai *Sex carmina Alcaei*, che il suo intendimento era stato quello di

inquadrare i differenti stati d'animo in una delle più difficili forme musicali e applicare [...] al sistema dodecafonico procedimenti non dissimili da quelli che Bach usò nel N. 3 dell'Offrande musicale. [...] Nessuna poesia, forse qualche scherzetto "in eco", può suggerire lo svolgimento canonico. L'importante è vedere se, a dispetto delle mille difficoltà, la musica è espressiva o no, se contiene quel senso di primavera (N.3) o se non lo contiene, se potenzia lo stato d'animo assai indefinito dei versi o se lo indebolisce¹⁹.

Pare forse un po' troppo perentorio affermare, con Kämper, che Dallapiccola avrebbe creato «l'equivalente musicale della "poesia pura" di Quasimodo»²⁰. Si riafferma qui, piuttosto, come per Dallapiccola l'incontro con il testo letterario non sia stato tanto occasione di stimolo all'esperienza creativa quanto piuttosto necessità, esito naturale di un interesse, se non proprio di un processo compositivo, già in atto, in cui il testo stesso è elemento costitutivo e imprescindibile, ma non necessariamente scatenante. Significative in proposito anche le reticenze in rapporto al concepimento del *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*:

Non sono in grado di dire, a distanza di tanto tempo, se il primo impulso a scrivere il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* mi sia venuto o meno da due frammenti di Jacopone che ne fanno parte. Ogni lavoro viene intraveduto dal suo autore nel suo complesso, nella sua forma definitiva: ma appunto perché soltanto intraveduto, lunga può essere la strada che lo condurrà alla realizzazione dell'opera; lunga e spesso tutt'altro che rettilinea²¹.

¹⁸Cfr. G. BECHERI, *La musica e la poesia contemporanea* cit., pp. 87-90.

¹⁹Lettere di Dallapiccola a Bruno Maderna rispettivamente del 16 novembre 1947 e del 27 giugno 1948, riportate in G. Borio, *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani* cit., p. 359. Si potrà notare in parentesi come almeno uno dei frammenti quasimodiani selezionati, non per le *Liriche greche*, bensì successivamente per i *Cinque canti* (n. 2), suggerisca in effetti il trattamento canonico: "[...] e chi comincia, / chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti: / e l'eco che non tace, amica dei deserti, / lo ripete dal fondo delle valli".

²⁰D. KÄMPER, *Dallapiccola* cit., p. 103.

²¹L. DALLAPICCOLA, *Note sul "Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956"*, PM, p. 497. (Le riflessioni dallapiccoliane sul processo creativo richiamano assai da vicino quelle espresse da A. SCHOENBERG, *Composition with Twelve Tones*, in Id., *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, p. 102. L'esemplare posseduto da Dallapiccola - cfr. Biblioteca Dallapiccola, n. 2558 - reca la dedica autografa dell'autore con data "Juin 1950").

A livello generale, addentrandoci per ora in una disamina più ravvicinata dei testi, si noterà come sia l'iterazione - di catene di parole, o parole singole, o singoli aggregati fonetici - a marcare con tutta evidenza quelli che hanno saputo catturare l'attenzione del compositore. Senza beninteso attribuire alcun particolare significato alla presenza della rima, d'obbligo nel caso di ricorso a forme metriche tradizionali (le laude, i madrigali e i vari metri strofici di Michelangelo Buonarroti il Giovane, le quartine di Goethe, le quartine e le sestine di Heine), si vedano però le rime interne nel ritornello del *Coro degli zitti* ("paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio"), e nei versi conclusivi della *Preghiera di Maria Stuarda* ("Languendo, gemendo et genuflectendo / adoro, imploro ut liberet me"); le consonanze messe in campo da Agostino (*Confessioni*, X, xxvii) e fatte risuonare nel terzo dei *Canti di liberazione* ("Vocasti, et clamasti et rupisti surditatem meam / coruscasti, splenduisti et fugasti cecitatem meam [...]"); o ancora le allitterazioni presenti nella già ricordata lettera di Sebastiano Castello ("O frater, frater...si esset firma fides nostra fierent in nobis divina [...]"), o nei versi di Joyce, solo leggermente offuscate dalla pur suggestiva traduzione montaliana utilizzata per il primo dei *Tre poemi* ("Gracile rosa bianca e frali / dita di chi l'offerse [...]. Fragile e bella come rosa / e ancor più fragile la strana meraviglia [...]")²²; o ancora nella preghiera dell'incompiuta *Lux* ("O lux, quam non videt alia lux; lumen quod non videt aliud lumen; lux quae obtenebrat omnem lucem; et lumen, quod excaecat omne extraneum lumen [...]")²³; o infine le *geminaciones* ancora di Michelangelo junior, nel già ricordato ritornello del *Coro degli zitti* ("Noi siamo, noi siamo gli zitti") o quelle di Dermatus, nell'incipit della seconda parte di *Tempus destruendi Tempus aedificandi* ("Exite, ut dixi, exite de Babilonia; / ite, aut redite Jerusalem [...]").

Frequentissime nei testi selezionati, o anche solo presi temporaneamente in considerazione e poi rigettati, sono figure retoriche quali l'anafora, l'epifora, la simploche. Da ciò che è pressoché implicito nel ricorso al repertorio laudistico e permane evidente laddove più alto è il tasso di spiritualità e più scoperta l'ispirazione religiosa che muove la mano del compositore (tra i parametri dichiarati che ne guidano le scelte per i *Canti di liberazione*, ad esempio, sono proprio le "analogie con la forma di testi liturgici")²⁴, non sembrano del tutto immuni componimenti provenienti da orizzonti antropologico-culturali anche radicalmente diversi. (All'elenco che segue andrà aggiunta l'insistita riproposizione dell'imperativo *Dormi*, nella già ricordata *Naenia B.M.V.*, che compare a capo di verso ben 14 volte, e altre tre volte nel corpo del testo, nell'arco di sei strofe).

[...]
 A me la febbre quartana [...]
 A me venga mal di denti [...]
 A me vengan li fistelli [...]

²²Si veda l'originale inglese "Frail the white rose and frail are / her hands that gave [...] Rose-frail and fair - yet frailest / a wonder wild [...]".

²³*Antiche preghiere cristiane*, a cura di P. L. Zavatto, Firenze, Sansoni (Fussi), [1957], p. 52 (Biblioteca Dallapiccola, n. 171)

²⁴L. DALLAPICCOLA, *Note per un'analisi dei "Canti di liberazione"* PM, p. 473.

A me venga la podagra [...]
A me venga il mal de l'asmo [...]
A me lo morbo caduco [...]
A me venga cechitate [...] (*Due laudi di Fra Jacopone, I*)

Non mi mandar messaggi, ché son falsi
Non mi mandar messaggi, ché son rei,
messaggio sieno gli occhi quando gli alsì
messaggio sieno gli occhi tuoi a' miei [...] (*Divertimento in quattro esercizi, I, su Poesie del secolo XIII*)

[...]
E quando dorme e quando vegghia
E quando trae di gran sospiri
[...]
E lì si calza, e lì si veste
E lì aspetta el suo dolce amor ti (ivi, II)

[...]
Zitti, silenzio, zitti, cheti cheti
Zitti, silenzio, zitti, uomini e donne:
[...]
Zitti, silenzio, zitti, palchi e mura,
zitti, silenzio, zitti, usci e finestre (Due cori di M. Buonarroti il G., III serie, dalla veglia Le mascherate)

Felix qui potuit boni
fontem vivere lucidum,
felix qui potuit gravis
terrae solvere vincula (Canti di prigionia, II, da Boezio, De consolatione philosophiae)

[...]
Quoniam in te Domine speravi,
quoniam tu es spes mea
quoniam tu altissimum posuisti refugium tuum (Canti di prigionia, III, da G. Savonarola, meditazione sul salmo In te Domine speravi)

[...] *Qui gladio percutet, gladio peribit. Qui in captivitate ducit, ducetur in captivitate. Vae civitati sanguinum. Vae vobis divitibus, qui habetis consolationem vestram. Vae vobis qui saturati estis, quia esurietis. Vae vobis qui ridetis nunc, quia lugebitis et flebitis [...]* (da S. Castello, *De haereticis, an sint persequendi*)²⁵

Parricidae cadaver unco trahatur...
Qui omnes occidit unco trahatur...
Qui omnem aetatem occidit unco trahatur...
Qui utrumque sexum occidit unco trahatur...
Qui sanguini suo non pepercit unco trahatur... [...] (Lampridio)²⁶

²⁵ La trascrizione di questo frammento di Castello è tra le carte del primo abbozzo superstite delle *Parole di Sebastiano Castello* (cfr. note 7 e 9).

²⁶ Il testo di Lampridio, vagliato come possibile seconda parte dei *Canti di liberazione*, venne scartato per la sua eccessiva lunghezza (cfr. L. DALLAPICCOLA, *Note per un'analisi dei "Canti di liberazione"* cit., p. 473).

[...]
riporti la pecora
riporti la capra
riporti il figlio alla madre. (*Cinque frammenti di Saffo*, I, trad. di S. Quasimodo)

Eros languido desidero cantare
coperto di ghirlande assai fiorite,
Eros che domina gli uomini, Signore degli Dei. (*Due liriche di Anacreonte*, I, trad. di S. Quasimodo)

Figlio, *per riposar*,
dormir.
Non pensar,
non sentir,
non sognar.
Madre, *per riposar*
morir. (*Tre poemi*, III, da M. Machado, *Ars moriendi*, trad. di L. Dallapiccola)

[...] *chi* comincia,
chi indugia, *chi* lancia il suo richiamo verso i monti [...] (*Cinque canti*, II, da Anonimo greco, trad. di S. Quasimodo)

Dormono le cime dei monti
e le vallate intorno
[...]
dormono i serpenti, folti nelle specie
che la terra nera alleva
[...]
dormono le generazioni
degli uccelli dalle lunghe ali. (*Cinque canti*, IV, da Alcmane, trad. di S. Quasimodo)

Amor, *amore* grida tutto'l mondo,
amor, *amore*, onne cosa clama,
amor, *amore*, tanto se' profondo [...]
Amore, *amor*, tu se' cerchio rotondo
[...]
Amore, *amor*, *Jesù* desideroso,
amor, voglio morire te abbracciando,
amor, *amor*, *Jesù* dolce mio sposo
amor, *amor*, la morte t'ademando
amor, *amor*, *Jesù* sì diletto
[...] (*Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, IV, da Jacopone, lauda LXXXIX)²⁷

[...] *Et si habuero prophetiam* [...] *et si habuero omnem fidem* [...] *caritatem autem non habuero, nihil sum. Et si distribuero in cibos pauperum* [...], *et si tradidero corpus meum* [...], *caritatem autem non habuero, nihil mihi prodest*. [...] (*Parole di San Paolo*, dalla *Lettera prima ai Corinzi*)

²⁷ Cfr. JACOPONE DA TODI, *Laude*, Bari, Laterza, 1974 (ma XC nell'edizione del 1930 consultata da Dallapiccola).

*Combien de pierres
combien de murs
combien de murs de pierre hauts comme
des montagnes (Yvette Szczupak-Thomas)²⁸*

*O fratel nostro, che se' morto e sepolto,
nelle sue braccia Iddio t'abbia raccolto.
O fratel nostro, la cui fratellanza
perduta abbiám, ché morte l'ha partita [...]
(Commiato, III, da uno pseudo-Brunetto Latini)*

È in un caso lo stesso Dallapiccola a forzare in questo senso il testo poetico, selezionando e avvicinando segmenti originariamente distanti: il terzo frammento di *Rencesvals* è costituito dall'unione dei versi 1830-1831 (i già ricordati "*Halt sunt li pui e tenebrus e grant, / li val parfunt e les ewes curant*") e 814-816 ("*Halt sunt li pui e li val tenebrus, / les roches bises, les destreiz merveillus. / Le jur passerent Franceis a grant dulur*") della *Chanson de Roland*, sì da consentire la ripetizione ravvicinata del medesimo incipit (oltre che di singoli lemmi): anafora che Dallapiccola intese sottolineare, in questo caso, con una trasposizione per semitono e microvariazioni di marca eminentemente ritmica dello stesso modulo melodico (es. mus. n. 1a e b)²⁹.

Anche ripetizioni di uno o più versi previste dal dettato poetico (il verso "Quant'era me' per noi" nel *Coro delle malmaritate*; il distico finale di ogni sestina "'N'una diavola infernale, / n'una zucca senza sale" nel *Coro dei malmammogliati*), sono evidenziate dalla ripresa del medesimo modulo ritmico e intervallare, sia pur trasposto su gradi diversi o elaborato con differente tessitura polifonica³⁰. Occorre beninteso avvertire, a scanso di meccaniche equazioni, che il rapporto tra le iterazioni sin qui esaminate e il loro esito musicale - e più in generale tra assetto metrico e retorico del testo, così come recepito e non di rado modificato da Dallapiccola³¹, e suo incardinamento nella struttura musicale - è tutt'altro che automatico. Una verifica sistematica in tal senso, compito troppo vasto per i limiti di questo contributo, recherebbe apporti indubbi all'esegesi di un compositore così cosciente delle ragioni di entrambi i sistemi e per il quale l'iterazione musi-

²⁸ Visionati in occasione della commissione da parte del Festival Testimonium (cfr. nota 2), i versi della Szczupak-Thomas furono scartati perché in francese. Lo stesso titolo *Tempus destruendi Tempus aedificandi*, rinvenuto per il dittico poi effettivamente composto, venne estratto dal terzo capitolo dell'*Ecclesiaste*, in cui "a partire dal secondo versetto si trova, in una sequenza allucinante, 28 volte il vocabolo *tempus*" (Id., *Tempus destruendi* cit., p. 539).

²⁹ Id., *Rencesvals (Trois fragments de la "Chanson de Roland")*, Milano, Suvini Zerboni, 1946, n. ed. 4267, batt. 75-82 e 88-95.

³⁰ Cfr. Id., *Prima serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Milano, Carisch, 1936, n. ed. 18657, a) *Il coro delle malmaritate*, batt. 22-29, 40-47, 71-73 (si noti inoltre il riecheggiamento in coda, batt. 86-92, dei primi due versi del madrigale); b) *Il coro dei malmammogliati*, batt. 123-134, 153-167, 191-203, 240-255.

³¹ A proposito delle anafore del primo dei *Cinque frammenti di Saffo*, ad esempio, è già stato acutamente osservato come Dallapiccola abbia operato una personale gerarchizzazione delle occorrenze, ricorrendo a ulteriori ripetizioni interne all'incipit dell'ultimo verso ("*riporti / riporti il figlio / riporti il figlio alla madre*"). Cfr. G. BECHERI, *Musica e poesia* cit., pp. 86-87.

Esempio 1b

(88-95)
ff ancora più drammatico
Halt tant il guai e il val te no tras, Les
(spinto ten.)
ff
re chan bl mes, les des trein sar vell ina.
poco dim. *riferendo.*
poco moto.
poco moto.

Luigi Dallapiccola, *Rencesvals*, op. cit., batt. 88-95. Per gentile concessione di Sugarmusic SpA. Proprietà per tutto il mondo di Sugarmusic SpA.

cale, imprescindibile veicolo di senso, è in effetti marchio poetico³². Rimanendo su un piano squisitamente formale, può rilevarsi con facilità come nelle non molte laude per cui il compositore opta per l'effettiva riproposizione della ripresa (i primi due numeri delle *Tre laudi*, il movimento centrale di *Commiato*), si verifica in effetti una perfetta coincidenza tra struttura poetica e struttura musicale³³.

Infine, anche in mancanza di iterazioni originali, già a partire dalla metà degli anni Trenta le scelte si appuntano con sporadiche eccezioni su testi brevi, tali da consentire l'eventuale ripetizione di parole o catene di parole. Con ciò Dallapiccola procede ora ad una personale enfaticizzazione dei luoghi salienti, ora ad una loro reinterprete, laddove questi vengano associati ad aggregazioni di suoni semanticamente identificate. Ai rilievi già operati in questo senso (*Quattro liriche di Antonio Machado*, *Due liriche di Anacreonte*, *Estate*³⁴, *Goethe-Lieder*³⁵) si aggiungeranno qui quelli relativi alle ossessive iterazioni delle parole-chiave "pace" e soprattutto "laudate" e "benedicete", nel *Primo inno* del *Concerto per la notte di Natale 1956*; o all'equilibrio, nel primo numero di *Preghiere*, ristabilito dalla ripetizione della dittologia "chiara speranza", laddove Mendes aveva previsto l'iterazione del solo "oscura vita" (cfr. vv. 1 e 4); o, infine, alla isolata epanalessi di "gridare", culmine di una vibrata quanto inane protesta esistenziale, al v. 6 del secondo numero delle stesse *Preghiere*³⁶.

"Né in questa - ebbe a commentare Dallapiccola sullo scorcio degli anni Sessanta, a proposito del suo *Concerto per la notte di Natale 1956* - né in altre occasioni il testo poetico è stato da me considerato una pista di lancio". Si ricorderà che proprio la medesima, originale espressione "pista di lancio" il compositore aveva speso da poco, in un pionieristico saggio di drammaturgia musicale, a proposito del rapporto di mera funzionalità che avrebbe legato le parole dei libretti, esteticamente trascurabili, alle potenti situazioni drammatiche create da Verdi³⁷. Con ciò precisava dunque come scrupolo costante della sua attività di autore di musica vocale fosse stato quello di non minare l'autonomia statutaria del testo poetico, il suo essere in sé, proprio in ragione della coscienza del suo valore estetico. Lo stesso spiccatissimo gusto dallapiccoliano per le componenti squisitamente foniche della parola, anche quando sollecitato dalla più complessa ricerca contrappuntistica, si sarebbe sempre fermato al di qua di una loro autonoma considerazione. Nelle due dichiarazioni che seguono, non certo per

³²Cfr. G. VETTERE, *L'iterazione: un invito alla memoria*, in *Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario*, a cura di A. Quattrocchi, Lucca, Lim, 1993, pp. 187-201. Dei numerosi rilievi condotti sul piano musicale interessa qui quello relativo alle *Due liriche di Anacreonte* (p. 191): associando regolarmente al nome "Eros" una figurazione di terzine, diversamente articolata sul piano intervallare in ragione della diversa contestualizzazione, Dallapiccola non si limita a stabilire un rapporto formale testo-musica internamente alla prima lirica, bensì estende la figura dell'anafora all'insieme delle due liriche, considerate in effetti - nell'ottica della composizione musicale - come organismo unitario.

³³Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Tre laudi*, Milano, Carisch, n. ed. 18906, batt. 1-9, 49-58 e 59-73, 133-148; Id., *Commiato*, Milano, Suvini Zerboni, 1972, n. ed. 7526, batt. 93-98, 125-130.

³⁴Cfr. A. M. VITALI, *Il testo e la voce*, in *Studi su Luigi Dallapiccola* cit., pp. 31-59.

³⁵F. NICOLODI, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., p. 61.

³⁶Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, Milano, Suvini Zerboni, n. ed. 4041, b, *Primo inno*, batt. 17-20, 26-53; Id., *Preghiere*, ivi, batt. 59-63.

³⁷Id., *Note sul "Concerto per la notte di Natale"* cit., p. 497. Per il riferimento a Verdi si veda *Parole e musica nel melodramma*, PM, p. 68.

caso risalenti entrambe al 1961, Dallapiccola marca con nettezza le differenze esistenti tra il proprio modo di accostarsi al testo poetico e quei processi di scomposizione e ricomposizione verbale con cui da non molto si stavano cimentando, magari con fini e risultati diversi, molti esponenti della cosiddetta avanguardia postweberniana.

[...Mi sembra ovvio che] la comprensibilità del testo non possa essere disinvoltamente trascurata. Altrimenti, si mettano in musica delle *sillabe*, com'è stato fatto tante volte, in vari periodi della storia; con perfetta legittimità e ottimi risultati, da Adriano Banchieri a Olivier Messiaen...senza declassare i poeti al punto di servirsene di "pre-testo" o, peggio, di "traccia" [...] (Forse, appunto onde cercar di raggiungere la massima comprensibilità del testo attraverso ripetizioni, nelle opere corali che mi avvenne di scrivere in séguito [ai *Cori di Michelangelo Buonarroti*], ho sentito sempre di dovermi rivolgere a testi molto brevi. Un'unica eccezione a questa regola si può forse trovare nel n. - 3 di *Requiescant*)³⁸.

Come nelle altre mie opere per voce solistica, [nelle *Due liriche di Anacreonte*] ho posta particolare attenzione alla prosodia e alla comprensibilità del testo. In quanto, qualora desiderassi giocare sulle sillabe o sfruttare le innegabili particolarità di certi aggregati di vocali e consonanti, non esiterei - anziché ricorrere ai capolavori della poesia - a scrivere da me un testo di carattere esclusivamente timbrico, indipendentemente da ogni logica discorsiva e dalle particolari caratteristiche della lingua³⁹.

Quali provocazioni si attende dunque Dallapiccola dal testo prescelto? E quale rapporto viene infine a instaurarsi tra struttura letteraria e struttura musicale? Quest'ultima domanda solleva con tutta evidenza questioni di ordine assai superiore a quelli cui questo contributo può oggettivamente far fronte, a partire dalla considerazione che ogni nuova composizione comporta di fatto, da parte di Dallapiccola, il porsi e il risolversi di problemi nuovi. Sembra tuttavia possibile individuare almeno alcune costanti che cifrano l'atteggiamento del compositore, anche al di là del mutare delle tecniche e dei linguaggi.

Circoscritta al semplice recupero dei modi "del sanguigno e vociante madrigale dialogico" italiano, la titolazione "neomadrigalismo", ovvero "rinascita del madrigalismo italiano", usata a proposito dei *Cori di Michelangelo Buonarroti* risulta oggi riduttiva e probabilmente fuorviante⁴⁰. Viceversa, il concetto di neomadrigalismo - ma vorremmo quasi dire ipermadrigalismo - potrebbe risultare di ausilio qualora inteso nel senso più lato di ricerca di "equivalenze musicali" rispetto al sistema verbale, di una ideale "rappresentazione" (per usare due espressioni tipiche del lessico dallapiccoliano)⁴¹ che sta-

³⁸ Id., *Prime composizioni corali*, PM, p. 378. Il significato della parziale eccezione costituita da *Tread lightly*, n. 3 di *Requiescant*, è analizzato da L. ARAGONA, *Strategie seriali in 'Requiescant'*. (A proposito di una analisi di Luigi Nono), in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., pp. 203-232.

³⁹ L. DALLAPICCOLA, *A proposito delle "Due liriche di Anacreonte"*, PM, p. 442.

⁴⁰ G. PESTELLI, *Luigi Dallapiccola. Rinascita del madrigale drammatico*, "La musica moderna", II, 75, Milano, Fabbri, 1967, pp. 161-170: 162.

⁴¹ Mai utilizzato in quanto tale, il progetto di un lavoro drammatico intitolato *Rappresentazione*, assemblaggio di testi o porzioni di testo di provenienza diversa, si sarebbe rivelato come è noto deposito prezioso di materiali almeno in parte impiegati, in seguito, in lavori diversi (ACGV, LD. LI.5). Lo stesso Dallapiccola ha sottolineato il voluto richiamo alla celebre *Rappresentazione di anima e di corpo del Cavalieri*, in ragione della duplice valenza dei testi raccolti (arrivando addirittura a confondere i due titoli: cfr. *Nascita di un libretto d'opera*, PM, p. 514). È tuttavia proprio il concetto in sé di "rappresentazione" ad apparirci quanto mai sintomatico della poetica musicale dallapiccoliana.

bilisce con la parola, e con l'organismo poetico in cui questa si iscrive, un rapporto nuovo e complesso. In questa più comprensiva e insieme più profonda accezione, categoria poetica e non storiografica, il termine potrebbe essere esteso allora a buona parte della produzione vocale di Dallapiccola, anche a prescindere dalla latitudine e dalla collocazione temporale del testo prescelto, così come dall'organico impiegato. Se per le ultime composizioni egli opererà - anche sotto il profilo delle scelte testuali - nel segno di una astrazione e di una volontà speculativa sempre maggiori (si pensi allo "stile di diamante" del San Paolo della lettera ai Corinzi⁴² o allo pseudo Sant'Agostino dell'incompiuta *Lux*), resta di fatto ineludibile la necessità che le parole, e i suoni che le compongono, diano luogo a rimandi semantici precisi, in rapporto ai quali costruire coi materiali musicali sistemi di relazioni vieppiù articolati. Non meraviglia dunque che, all'epoca della ricerca dei testi per il terzo dei suoi *Canti di prigionia*, il madrigale di Campanella che qui sotto si trascrive e che molto lo aveva attratto, venisse infine inesorabilmente scartato:

Anima mia, a che tanto sconforto?
Forse temi perir tra immensi guai?
Tema il volgo. Tu sai
dirsi morir chi fuor del suo ben giace.
Se nulla in nulla si disfà giammai
non può altronde, chi a sé pria non è morto,
morte patir a torto,
né temer guerra chi a se stesso ha pace.
Non ti mova argomento altro fallace⁴³.

L'ostacolo insormontabile era costituito dai vv. 6-7 ("non può d'altronde, chi a sé pria non è morto / morte patir a torto"), ritenuti "puro pensiero", ovvero irriducibili ad una qualsiasi forma di equivalenza in un diverso sistema espressivo. Si pensi, al contrario, all'ideale rappresentazione, da intendersi qui anche nel senso più specifico 'drammatizzazione', concepita per i primi due *Canti*, e in particolare per la *Pregghiera di Maria Stuarda*. Il testo risulta diviso in due parti, in modo che ciascuna abbia in clausola la parola *libera*. Sulla serie posta a base della composizione, e poi dell'intero ciclo, Dallapiccola contrappunta, "a mo' di simbolo"⁴⁴, il celebre incipit della sequenza *Dies irae, dies illa*. La citazione è presentata inizialmente alla stregua di rintocchi funebri di campane. Entrano quindi i suoni, prima solo strumentali, poi le voci del coro e infine su queste si staglia, nettissima, la preghiera della regina.

Perdura ben oltre le esperienze dei *Cori di Michelangelo Buonarroti*, quasi 'grado zero' della rappresentazione musicale, il ricorso ad un descrittivismo di marca tradizionale in presenza di indicazioni testuali precise: si vedano in proposito, a mo' di

⁴²Id., "Pregghiere" per baritono cit., p. 508.

⁴³T. CAMPANELLA, *Poesie*, nuova edizione a cura di M. Vinciguerra, Bari, Laterza, 1938, p. 139. L'esemplare presente nella Biblioteca Dallapiccola (n. 47) reca sul frontespizio la dedica autografa della moglie Laura: "Che questo grande e fecondo spirito, vissuto tanti anni in prigionia, ti aiuti e ispiri nella tua opera di creazione. Ompola. Firenze, 3 febbraio 1939".

⁴⁴Id., *Genesi dei "Canti di Prigionia"* cit., p. 409.

esempio, i già ricordati passi da *Rencesvals* (es. mus n. 1a e b), in cui le vertiginose asperità del territorio sono rese con un succedersi di salti di nona minore (o ottava eccedente) discendente e settima maggiore (o ottava diminuita) ascendente; o la danza evocata in corrispondenza del v. 5 del quarto dei *Cinque frammenti di Saffo*, mediante l'uso di quintine al flauto e di trilli in pianissimo degli archi; oppure ancora il canto dei "dorati uccelli dall'acuta voce" e l'eco che "lo ripete dal fondo delle valli" richiamati nel secondo dei *Cinque canti*⁴⁵. Più sofisticato è il ricorso alla raffigurazione simbolica di ordine grafico, mai divertito gioco intellettualistico, quanto piuttosto filo ulteriore da interessare nella trama dei rimandi intracettivi ed extracettivi propri della composizione: sono questo i cerchi delineati dalle emiserie e dai diversi tronconi di serie nel gioco polifonico del *Secondo Inno del Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (sollecitati dal v. 5 della lauda, "Amore, amor tu se' cerchio rotondo": cfr. d) batt. 25-26 e 41-49); le nove costellazioni astrali fissate dalle note sul pentagramma in *Sicut umbra*; e, prima ancora, le cinque raffigurazioni della croce ritagliate nella partitura del numero centrale dei *Cinque canti*. A quest'ultimo proposito, Dallapiccola ebbe occasione di esplicitare in modo dettagliato le sue intenzioni contaminanti:

Mi ero tante volte domandato se mi sarebbe stato possibile ridare l'*immagine visiva* della Croce attraverso la musica [...] Che la serie dodecafonica da me scelta per i *Cinque canti* sia organizzata in modo che i primi sei suoni corrispondano ai suoni 7-12 nell'inversione retrograda (ed era la prima volta che mi avveniva di lavorare con una serie "speciale") è probabilmente dovuto al desiderio di disegnare sulla partitura una croce con note musicali e, in un secondo tempo, di ridare graficamente, mediante un'altra linea, affidata alla voce umana, l'idea di due braccia attaccate alla croce (v. 3° "Canto", batt. 1-3 e batt. 55-59). La Croce: simbolo di sofferenza Umana. Un frammento di Licimnio [...] mi sembrò adatto a esprimere la sofferenza della vita e, nel tempo stesso, a costituire il movimento centrale dei Cinque canti. Attorno a questo centro dovevano venir costruite le navate laterali, che volli rappresentate da due canti del mattino all'inizio e da due canti della notte in fine⁴⁶.

Al di là dunque del suggestivo accorgimento tipografico, ottenuto eliminando del tutto le battute o le porzioni di battuta vuote, la croce, simbolo della sofferenza umana, è pensata musicalmente come intersecarsi di un percorso orizzontale - le note tenute dei clarinetti, cui si 'appende' la voce umana - con l'asse accordale stabilito da tutti gli altri strumenti (flauti, arpa, pianoforte, viola, violoncello; cfr. es. mus. n. 2). La costruzione a specchio della serie - la seconda emiserie corrisponde all'inversione retrograda trasportata della prima - organizza e riflette al tempo stesso la concezione complessiva dell'opera. I frammenti dei lirici greci sono infatti selezionati e ordinati non solo secondo un parametro temporale (giorno-notte), ma anche secondo uno schema cosmogonico di derivazione dantesca: i brani 1 e 5 rappresentano la sfera celeste; i brani 2 e 4

⁴⁵L. DALLAPICCOLA, *Cinque frammenti di Saffo*, Milano, Suvini Zerboni, 1943, n. ed. 4041, IV, bat. 21 (cfr. G. BECHERI, *Musica e poesia* cit., p. 86); L. DALLAPICCOLA, *Cinque canti*, Milano, Suvini Zerboni, 1957, n. ed. 5354, II, batt. 1-7 e 24-35.

⁴⁶Id., *A proposito dei "Cinque canti"* cit., p. 492.

la terra; al n. 3, al centro - ovvero proprio nel cuore della terra stessa, vista dunque come centro di irradiazione del dolore umano - l'inferno (Acheronte).

Anche da questi pochi accenni risulta evidente come l'intento di Dallapiccola nei confronti del testo selezionato non sia quello del semplice assecondamento, sia pure inteso nel senso altissimo di commento o interpretazione musicale, quanto piuttosto quello della sua integrazione in una dimensione concettuale nuova, che svolge il proprio senso su un piano autonomo e ad esso parallelo; di una "rappresentazione musicale" che di quel testo si avvale per superarlo, senza tuttavia tradirlo e rispettandone pur sempre l'integrità e la specificità⁴⁷.

⁴⁷ Con forzatura efficace, Luciano Berio ha parlato di "invenzione virtuale" del testo da parte di Dallapiccola, riconoscendo al suo deciso superamento dei modi tradizionali del 'mettere in musica' la possibilità, per la generazione successiva, di coltivare interesse per l'uso musicale delle componenti fonetiche del linguaggio verbale (L. BERIO, *La traversata*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive* cit., pp. 67-71: 69).

**CARLO BELLI, TEORICO DELL'ARTE ASTRATTA
IN ITALIA NEGLI ANNI '30, E LA MUSICA**

di **Cosimo Colazzo**

Bianca

1. Carlo Belli e la "Generazione dell'Ottanta"

Intervenendo ad un convegno, tenutosi a Firenze nel maggio 1980, dedicato alla musica italiana del primo Novecento (e in particolare alla cosiddetta "Generazione dell'Ottanta", che rinvia ai nomi di compositori come Casella, Pizzetti, Malipiero)¹, Carlo Belli, il noto critico d'arte, scrittore e giornalista di origini roveretane, principale ispiratore e teorico dell'arte astratta negli anni '30 in Italia, invitato a tenervi una relazione, avviava il suo discorso affermando come gli fosse difficile, se non impossibile, isolare la riflessione sulla condizione della musica negli anni tra le due guerre da quella sulle altre arti. Belli avanzava, nell'occasione, una difficoltà d'ordine personale, non avendo egli mai trattato le questioni di una qualche arte in particolare separando il suo discorso da una considerazione generale dell'arte.

Dovrei parlare dei rapporti tra musica e altre arti, fra le due guerre. Non ci riuscirò perché musica e altre arti (pittura, scultura, teatro, architettura, letteratura) mi sono sempre apparse una cosa sola. Diremo *arte*, dunque: *Arte italiana tra le due guerre*, periodo dominato da quella cosiddetta "generazione dell'80" che con una sventagliata d'intelligenza, riuscì a spazzar via le superstiti scorie di un secolo che era stato gloriosissimo - l'800 - per finire in pesce².

Belli si sente erede della "Generazione dell'Ottanta". Essa avanzava un'idea fondamentale, che sarebbe risultata fortemente produttiva, secondo la quale le singole dimensioni artistiche dovevano aprirsi al contatto, alla conoscenza e al rapporto reciproci, muovendo da una concezione alta dell'arte, la quale non è soltanto mestiere né mira semplicisticamente ad intrattenere, ma è un atto culturalmente consapevole, posto, dal punto di vista intellettuale, all'incrocio tra intuizione e riflessione, frutto,

¹ Si tratta del convegno «Musica italiana del primo Novecento: "La generazione dell'80"», tenutosi a Firenze, a Palazzo Strozzi, nei giorni 9-10-11 maggio 1980.

² CARLO BELLI, *Arte italiana tra le due guerre*, in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento: "la generazione dell'80"*, atti del convegno omonimo, pp. 323-332; p. 323. La relazione appare anche riprodotta in apertura del libro di Carlo Belli, *Interlogo: cultura italiana tra due guerre*, Milano, Sapiens, 1990, di cui costituisce l'introduzione, *Apertura amena*, pp. 17-27.

quindi, insieme, di impulso creativo e di conoscenza, di fantasia come di studio e di approfondimento storico.

Belli, quando afferma di essere indotto a parlare di arte in un senso molto ampio se lo si invita a riflettere sulla musica italiana negli anni '20-30, evidenzia la problematicità di ogni discussione sull'esperienza della "Generazione dell'Ottanta"³, quando la si voglia troppo circoscrivere in ambiti limitati. Perché con questa definizione si identifica un capitolo fondamentale della cultura italiana nel secolo, caratterizzato da un grande fermento culturale, da una fiducia nelle possibilità di rinnovamento e di intervento dell'arte, anche in funzione di cambiamento del mondo: gli artisti, gli intellettuali votati alla modernità si sentivano chiamati ad un impegno di indirizzo e di orientamento della società, legati dal vincolo di una missione di responsabilità verso l'arte e verso l'umanità. Svecchiare l'arte, sondare nuove possibilità di linguaggio, portare uno sguardo diverso, non accademico, non retorico o superficiale sulla tradizione, significa, per loro, intervenire sulla mentalità comune, prospettare possibilità altre, alternative di vedere le cose e di agire. C'è, forte, questo credo, e insieme il sentimento di essere una comunità: una minoranza intellettuale, dotata di una spiccata identità, che proviene dall'essere partecipi convinti dei valori della modernità.

Belli, come altri della sua stessa età, nati nei primi anni del secolo, giovani in via di formazione alla fine della prima guerra mondiale, pronti a dire la propria nel panorama intellettuale quando s'apre la svolta fascista, si sente erede della "Generazione dell'Ottanta", i cui valori ritiene di dovere portare avanti e realizzare. Gli artisti della "Generazione dell'Ottanta" erano in piena attività negli anni fra le due guerre, e trovavano eco, con le loro idee, nella cosiddetta generazione di mezzo, dei nati negli anni '90 (in musica Veretti, Labroca, Ghedini), che praticavano un'analogia poetica, antiromantica, esaltatrice di una creatività dotata di un alto senso della forma. Anche la generazione successiva, dei nati agli inizi del secolo (richiamiamo, tra i musicisti, i nomi di Petrassi e Dallapiccola) si muove lungo questa via maestra.

La "Generazione dell'Ottanta", in particolare, ripudia il melodramma verista, e, con esso, l'idea dell'arte come facile effetto, intrattenimento, piacere emotivo istantaneo. Inoltre, invita a rendere la musica partecipe del più vasto e articolato mondo dell'arte e della cultura, ponendosi in dialogo con le punte più avanzate della ricerca artistica e del pensiero estetico, in Italia e in Europa. Per quanto riguarda il rapporto con la tradizio-

³ Ricordiamo qui che il termine è stato coniato a-posteriori, da Massimo Mila, per definire un gruppo di compositori, anche relativamente eterogenei, che va da Casella, a Malipiero, a Pizzetti, a Respighi, i quali risultano accomunati dalla volontà di ridare dignità alla cultura musicale italiana, reputata compromessa dalle degenerazioni dell'opera apportata dagli autori veristi. Da qui un lavoro di ricerca per trovare un linguaggio affrancato dalle convenzioni dell'opera in musica, depurato da ogni repertorio d'effetti retorici. E inoltre, un lavoro di aggiornamento sulle ricerche che si vanno conducendo anche fuori d'Italia, riprendendo ciò che si ritiene capace di un innesto produttivo, rispetto alla propria personalità, e rispetto alle peculiarità della cultura musicale italiana. Infine, un lavoro di scavo musicologico, a recuperare contatto con una tradizione che è stata interrotta dall'imperio del melodramma, e quindi soprattutto con la polifonia rinascimentale e con la musica barocca strumentale. Queste tensioni culturali accomunano gli autori che Mila comprende nella sua fortunata definizione, ma sono da ciascuno vissute nel filtro di una personalità sempre affatto molto particolare.

ne musicale, si sottrae al luogo comune che identifica la tradizione musicale italiana con il melodramma, per portare luce su un passato, che si è reso sempre più spento nella memoria comune, e tuttavia costituisce il nucleo di ogni possibile discorso sull'italianità in musica. La polifonia rinascimentale e la musica strumentale barocca evidenziano una vocazione autenticamente italiana per un'espressività tersa, ordinata, filtrata attraverso uno spiccato senso della forma, vissuta non come riduzione dell'ispirazione in schemi fissi e convenzionali, ma come il modo attraverso cui l'ispirazione viene alla luce e si distende, assecondando ed esaltando la musica nella sua originaria vocazione di linguaggio autoreferente. Bisogna perciò fare un lungo lavoro di ricostruzione della memoria storico-culturale italiana, svolgendo un'opera, aggiornata dal punto di vista delle conoscenze filologiche e musicologiche, di recupero di un vastissimo repertorio, che non s'ha più occasione di ascoltare, ormai assegnato al chiuso delle biblioteche. È un lavoro su cui troveremo impegnato soprattutto Malipiero, ma che coinvolge un po' tutta la cultura musicale più avanzata del periodo.

2. Belli e le avanguardie d'inizio secolo

Tra le due guerre, oltre la "Generazione dell'Ottanta", resta assai attivo, anche se in una fase di declino, il futurismo. Uno dei caratteri del movimento è la spinta a rendere fluidi i confini tra le varie arti: si hanno, infatti, i primi esempi di poesia sonora o di poesia visiva, mentre le partiture musicali si dispongono ad accogliere didascalie ed immagini, e la stessa notazione si stravolge tentando di emanciparsi da una funzione meramente tecnica. Il futurismo porterà avanti questi esperimenti, tesi ad allargare i confini delle singole arti sino alle estreme conseguenze, senza avvertire alcun timore reverenziale, nella sua spinta trasgressiva, per la tradizione o per l'autorità accademica.

Belli dapprima è futurista, e rispetto alla musica, in alcuni suoi interventi giornalistici, giovanissimo, dichiara la necessità di disfarsi da tutto l'apparato retorico che riguarda il rito del concerto e di liberarsi da ogni idea convenzionale di suono e di forma.

Il quartetto [...] è ciò che di più noioso e nauseante si possa immaginare: [...] musica secca, aridissima, monumento, insigne della più balorda logica, monotona fino all'esaurimento, che tende a una concezione aristocratica, non sentita, [...] macigno durissimo nelle mani dei conservatori⁴.

La polemica di Belli contro la tradizione musicale classica s'accompagna alla esaltazione del suono-rumore, delle possibilità insite nell'intuonarumori, nuova orchestra di timbri e suoni inauditi, che saprà soppiantare l'orchestra classica, museo di una musica che è stata e che non potrà più essere⁵.

Successivamente si distaccherà dal movimento, rimproverando una tensione solamente trasgressiva, la incapacità di promuovere una visione alternativa delle cose, e poi

⁴ CARLO BELLI, *Contro la nauseante insistenza del "quartetto"*, "Italia futurista", Firenze, 26 maggio 1921.

⁵ Cfr., a questo proposito, anche: Id., *Per l'evoluzione dell'Orchestra*, "Il Giornale di Trento", 18 maggio 1923.

una certa superficialità negli artisti, i quali, a dispetto di ogni nozione tecnica, fanno consistere l'opera solamente in una serie di trovate che sorprendono o conturbano il pubblico, ma non durano oltre il primo rapporto, anche se questo produce immancabilmente uno spiazzamento percettivo e comunicativo, e quindi una certa consistenza di significato.

Belli, quando prende le distanze dal futurismo, va già maturando una sua idea estetica, che poi, nell'arco di alcuni anni, troverà maturazione nella definizione dei motivi-guida dell'arte astratta. Tuttavia, egli ha inteso sempre rilevare come l'arte astratta, nella sua visione, si costituisca in continuità con quello spirito avanguardista che ha animato tutta l'Europa culturale e artistica nei primi due decenni del Novecento. L'arte astratta, secondo Belli, porta a compimento un'esigenza che era già ampiamente espressa, di liberarsi dalla narrativa tradizionale; in coerenza con altre, precedenti esperienze artistiche, porta avanti un suo programma, voluto ora radicale, di rifiuto della figura, del riferimento alla natura e alla realtà.

Belli appare assai consapevole del panorama delle ricerche artistiche che si vanno operando in Europa sin dall'inizio del secolo. Le segue nell'evoluzione che incontrano, leggendovi una tensione comune, orientata a liberare l'arte dal vincolo della discorsività e della figuratività tradizionali, compromesse dall'abitudine alla riproduzione realistica e da un sentimentalismo di maniera. Indagherà il futurismo, il cubismo, dada e il surrealismo, la metafisica, il purismo, e così via, distinguendone i diversi caratteri, con una spiccatissima capacità di individuazione critica e analitica.

Evidenza come il mondo dell'arte, nei primi decenni del secolo, si trovi in una condizione, in tutta Europa, di grande fermento, con la nascita di diversi movimenti tesi a sperimentare nuovi linguaggi, sancendo uno stato di rottura con la tradizione. È un momento di grande fluidità, che si ripercuote anche nella considerazione delle singole arti, le quali vivono una condizione polifonica, di continuo dialogo, di apertura al rapporto e alla reciproca conoscenza. Si dà un grande fiorire di attività pubblicistica, che trova riscontro nelle pagine di molte riviste militanti, che accolgono il contributo di pittori, scrittori, musicisti, a definire una comune cifra poetica. Belli ricorderà, da questo punto di vista, in Italia, il contributo apportato da riviste come "Leonardo", "Lacerba", "La Voce", "Valori Plastici", per evidenziare quale rigoglioso movimento intellettuale abbia accompagnato la nascita dell'avanguardia artistica, nelle sue varie connotazioni poetiche.

Nello straordinario movimento di produzione creativa portato avanti dalle avanguardie d'inizio secolo, traluce uno scambio continuo tra gli artisti nei più vari ambiti. Fu - ricorda Belli - una

esplosione d'intelligenza, un [...] biunivoco operare nel campo della pittura, della musica, della scultura, del teatro, della letteratura [...]; era come il suscitamento di una sfera dentro alla quale agivano insieme le varie espressioni dell'arte [...]: musica, poesia, scultura, pittura, narrativa, restavano ben distinte dentro a quella sfera, ma vincolate da un unico canone perché la musica prestava le sue leggi alla pittura, e la scultura indicava nuovi spazi alla musica e la poesia involgeva in se stessa ogni espressione dell'arte⁶.

⁶ Id., *Arte italiana tra le due guerre*, op. cit., p. 330.

Si pensi - rileva Belli -, ad esempio, al contributo portato nella scenografia da pittori come Severini, Savinio, De Chirico; fu straordinario, e costituisce l'avvio di una nuova fase, assai più matura, per quell'arte. Si tratta di un vasto movimento di rinnovamento culturale, che coinvolge tutte le arti nello stesso momento, producendo, quindi, un vero e proprio rivolgimento culturale, un mutamento dell'atteggiamento dell'artista verso la propria opera. A capo di questo movimento Belli pone, significativamente, i nomi di artisti e operatori culturali come Casella, Barilli, Savinio, Bontempelli, Severini, i fratelli Bragaglia, Anton Giulio, Arturo e Carlo.

Formatosi in questo clima, Belli praticherà proficuamente il richiamo di cui s'è detto, a vivere l'arte come un flusso di rapporti. Egli rappresenta concretamente il tipo dell'artista e dell'intellettuale che si muove sulla soglia fra vari ambiti; ed è proprio per questa attitudine che potrà infine addivenire alla formulazione, certo assai originale negli anni '30, dell'idea di un'arte astratta⁷. Egli racconta come, già negli anni '20, giovanissimo, avesse avuto in dono, come una folgorazione, quest'idea, grazie all'esperienza diretta che egli andava maturando della musica, come allievo di strumento e di composizione. La musica gli appare come un linguaggio depurato da ogni elemento spurio, assolutamente autoreferente, consistente in null'altro che nella sua stessa presenza, di suoni e ritmi articolati secondo un ordine eminentemente formale. Modello superiore di questa concezione della musica è Bach, che, come prova la musicologia, si è formato sullo studio degli autori barocchi italiani di musica strumentale. Bach realizza pienamente l'idea di una musica che vive per se stessa, resa autonoma dall'ordine in cui consiste, dove tutto appare reciprocamente funzionale, senza cedimenti ad alcun facile effetto, senza vacui sentimentalismi. Nel Novecento è Stravinskij a mostrare secondo quale via l'insegnamento di Bach, per una musica concepita come linguaggio assolutamente trascendentale, possa essere riattivato. Afferma questa possibilità e questa necessità con la perentorietà di una musica che si dà con l'evidenza materiale di urti timbrici, dissonanze, poliritmie che spazzano via ogni *nuance* e ogni tono nostalgico o evocativo.

Anche l'idea di un'architettura finalmente liberata dal gusto eclettico dell'Ottocento, dal decorativismo esorbitante, decadente nel suo gusto dolciastro, del liberty, da ogni tentazione di monumentalismo, deriva a Belli - come egli stesso afferma, ricordando inoltre l'esempio che gli proveniva, in questo senso, dal sodale Gino Pollini - dalla suggestione della musica. Ricordiamo qui, per inciso, quale contributo abbia portato la viva esperienza della musica, nella formazione di Belli, Melotti e Pollini, compagni di strada per l'affermazione, ciascuno nel suo campo, di una nuova cultura dell'arte, tesa a promuovere i valori di un segno essenziale, di una costruzione linda e senza sbavature. Tutti e tre nati e cresciuti a Rovereto, hanno condotto seri studi musicali, in parallelo con altri studi. Più tardi avrebbero intrapreso ciascuno la propria strada, Belli innanzitutto critico d'arte, ma poi anche scrittore, giornalista, operatore cul-

⁷ Agli anni della sua formazione e della definizione di questa nuova, altra idea di arte, Belli ha dedicato una sorta di diario, una raccolta di riflessioni, appunti, approfondimenti, poi apparsi in libro, per la cura di Giuseppe Appella: Carlo Belli, *1920-1930. Gli anni della formazione*, Roma, Edizioni della Cometa, 2001.

turale, Melotti scultore, e Pollini architetto. Ma si sarebbero mossi lungo percorsi affini di poetica, tutti e tre orientati verso i valori di un'arte astratta, che si pone la questione di una forma essenziale, equilibrata, capace di un suo personale lirismo, per certe atmosfere terse, tutte trascese, vuote e silenti.

Il dialogo con la musica, per Belli, come per i suoi compagni di avventura (legati anche dalla comune origine roveretana), è stato assai importante. Belli reputa dovuto a un caso il fatto che non si sia impegnato professionalmente nel campo della musica e della composizione, verso cui si sentiva fortemente attratto. La musica comunque gli permette di portare uno sguardo diverso nell'ambito delle arti figurative, proponendo una svolta radicale nella concezione di esse. Non si tratta di un innesto sovrastrutturale: la musica mostra la strada di una rivoluzione radicale, globale, che dovrà investire la pittura e la scultura in profondità, facendo problema di abitudini mentali ormai notevolmente radicate. Essa realizza in sé la possibilità di un'arte liberata da ogni condizionamento umano, assolutamente trascendentale e autonoma, non chiamata a riprodurre la realtà, né a solleticare basse corde emotive.

3. Idea di avanguardia in Carlo Belli

Belli vive personalmente l'ideale avanguardista, che è andato affermandosi sin dai primi anni del secolo, che concepisce l'impegno artistico non come qualcosa di limitato e circoscritto, bensì come un'esperienza in continua formazione, ove molto conta la volontà di ricercare il nuovo e di sperimentare nuove possibilità linguistiche, e la disponibilità al confronto, anche tra arti diverse: l'avanguardia da sentire come una comunità virtuale, in cui il legame comunitario è dato dal vincolo dell'impegno per una ricerca continua, che deve andare avanti senza cedimenti alle lusinghe del gusto corrente. Belli ritiene di poter trovare un filo che percorre tutte le tendenze sinora affermatesi, dal futurismo al cubismo, dal purismo alla metafisica, da dada al surrealismo, ed è una volontà di liberarsi dall'imperio della figura, del racconto tradizionale, dalla convenzione del realismo. Tutte le avanguardie sono percorse da un'ansia di liberazione dell'arte verso l'assoluto. Tutto ciò che è convenzione, imitazione, riproduzione viene ripudiato, in quanto si cerca una dimensione ulteriore per l'arte, che è quella di un'espressività originale, autentica.

Carlo Belli parla del fenomeno delle avanguardie riferendosi al campo dell'estetica; non trascura, tuttavia, di evidenziare come tale fenomeno prenda le mosse anche da motivazioni di ordine etico e politico. È ambizione delle avanguardie, secondo Belli, di comportare dei rivolgimenti nell'ambito dei linguaggi dell'arte, ma anche in un senso più ampiamente culturale, sino a coinvolgere, quindi, le mentalità, il costume, i comportamenti sociali. Circoscrive storicamente il fenomeno ponendolo, come data d'avvio, a fine '800-primi anni del '900: è in questo periodo, infatti, che inizia a svilupparsi, presso gli artisti e gli intellettuali, la coscienza di una certa distanza, realizzatasi ormai, rispetto al pubblico e alla società borghese. Nel segno di questa prima frattura, di questo cedimento dei rapporti di continuità tra arte e società, l'artista si ritrova improvvisamente proiettato in uno spazio aperto, privo di riferimenti precisi e di confini solidi. La presa della tradizione si è fatta meno stringente. L'artista d'avan-

guardia, allora, propone un'idea alternativa del mondo e dell'arte, reclamando spazio per la sperimentazione del nuovo, intraprendendo nuove, inesplorate strade. Un'arte anche fortemente dissacratoria vorrà ammonire la mentalità comune sull'angustia delle proprie vedute.

Le avanguardie - scrive Belli - sono un

fenomeno importante e singolare che ha per oggetto, più che l'arte in se stessa, l'etica e la politica. Questo fenomeno appare per la prima volta in Europa negli ultimi anni del secolo scorso e si delinea come una organizzazione delle minoranze in opposizione alla massa intesa come mito⁸.

L'avanguardia, quindi, assume una valenza che trascende i limiti dell'arte, entro cui peraltro si esercita, in quanto, con la sua proposta radicalmente trasgressiva dell'ordine corrente, provoca uno shock culturale, mostrando come relative visioni del mondo comunemente prese per assolute.

Per ciò che concerne la rivoluzione linguistica cui si assiste nei primi del '900, ad opera di vari movimenti artistici, questa trova la sua ragione, da una parte in una necessità d'ordine interno, che riguarda la sperimentazione di nuove possibilità formali ed espressive per l'arte, dopo lo sfruttamento intensivo e la dissipazione del linguaggio operati dal romanticismo, e d'altra parte in una ragione maggiormente calata nella situazione storico-sociale, per cui il contributo delle avanguardie artistiche e culturali appare mirato a svecchiare una mentalità, quale quella borghese, chiusa su se stessa, intorno a valori acquisiti come intangibili. Questa condizione di blocco, che è messa in atto dalla borghesia, timorosa di ogni reale cambiamento, vissuto come perdita della capacità di controllo sociale e politico, è rinvenibile in tutti gli ambiti. Nel campo dell'arte si realizza come chiusura ad ogni nuova ricerca, ed esaltazione di un'arte convenzionale, priva di qualsiasi senso problematico dell'operatività artistica.

È per questo che può accadere - secondo Belli - che in Italia si identifichi la musica, del tutto semplicisticamente, con il melodramma, mentre l'unico aggiornamento ammesso diventa quello apportato dal verismo, perfettamente funzionale alla mentalità borghese, portata al facile effetto e al consumo istantaneo. Si è smarrito, in Italia, complice la mentalità borghese, che parassitizza ogni slancio vitale, il senso della musica come arte, come, cioè, esperienza ricca, profonda e articolata, dotata di una tradizione complessa. Questa tradizione ci mostra che l'opera, invenzione tutta italiana, alle origini, tra Cinque e Seicento, coesisteva proficuamente con una imponente produzione polifonico-vocale, e con una nascente, ma presto gloriosa, pratica (compositiva e esecutiva) di musica strumentale.

L'avanguardia, quindi, nella visione di Belli, muove contro la borghesia, proponendo una concezione ribaltata delle cose, sotto ogni riguardo. Per essa l'arte verista è spettacolarità volgare, non motivata da alcuna ragione propriamente estetica, frutto della volontà di intrattenere il pubblico, fornendogli i soliti, e soli, ingredienti apprezzati. L'arte autentica si situerà all'opposto, nel campo della ricerca, dell'approfondimento,

⁸ Id., *Interlogo*, op. cit., p. 58.

della sperimentazione. A quest'idea dell'arte si riferisce, ad esempio, il futurismo, quando mette in campo una sequela ininterrotta di provocazioni, con opere che sconvolgono ogni senso stabilito dell'arte, revocando in dubbio lo statuto tradizionale dell'autore, delle differenze dei generi, del rapporto funzionale tra segno e senso. E a quest'idea avanguardista dell'arte si rifà il movimento dada, tutto giocato per accostamenti e associazioni inabituali.

L'idea della borghesia come nemico da abbattere si sviluppa, secondo Belli, a seguito dell'impossibilità di trovare un rapporto di consonanza con il pubblico di fronte al vasto movimento di sperimentazione intrapreso, a partire dalla fine dell'Ottocento, dagli artisti più avvertiti. Diventa in seguito un obiettivo autonomo, per cui l'arte si concentra in un'attività di guerriglia della mentalità comune, condotta con operazioni a forte gradiente provocatorio. In questo movimento di continui rilanci consiste l'avventura delle avanguardie d'inizio secolo. Queste, poi, verso gli anni '20, andranno incontro ai primi cedimenti, a causa dell'eccessiva tensione polemica con cui hanno vissuto la loro prima fase; ed infatti subentrerà un atteggiamento affatto diverso, teso a trovare i modi di un'integrazione possibile tra i valori dell'avanguardia e una rinata volontà costruttiva e di recupero di rapporti più evidenti con la tradizione.

La funzione delle avanguardie è consistita quindi - dice Belli - nel

preparare il terreno, [...] indicare i mezzi con i quali la filosofia, l'arte, la politica, le scienze, la cultura nazionale insomma, avrebbero potuto assumere una fisionomia armoniosa⁹.

Il lavoro compiuto dalle avanguardie dell'inizio del secolo, le quali hanno aperto la cultura italiana al dialogo con l'intera cultura europea, è stato, in questo senso, secondo Belli, assai fruttuoso, in quanto ha prodotto un sommovimento generale, che ha avuto effetti di portata anche politica. Perciò si può dire, in generale, che le avanguardie producono dei salutari rivolgimenti dell'ordine comune, per mezzo dei quali si ha una riconfigurazione generale della cultura.

4. Contro il neoclassicismo

Le avanguardie dei primi due decenni del secolo sono, in Europa, a parere di Belli,

il fenomeno spontaneo di una minoranza scaturito da una volontà istintiva di arginare lo sfacelo e proseguire in direzione giusta. Chi porta avanti il secolo XIX sono alcune generazioni di giovani [...]. È l'attività di costoro che tocca il culmine verso il 1925¹⁰.

Dopo si diparte una curva involutiva, che insegue l'illusione di un possibile innesto delle conquiste di linguaggio e percettive operate dall'avanguardia su alcune formule di base riprese dalla tradizione. È, in musica, ad esempio, l'idea di poter travasa-

⁹ Ibid.

¹⁰ Ivi, p. 73.

re il mutato senso della tonalità, allargato in virtù di un più ampio uso, e diverso, della dissonanza, in forme trascorse, scelte in base alla caratteristica di darsi in articolazioni sempre concluse, molto nette e definite. Ecco, quindi, realizzarsi strane combinazioni di vecchio e nuovo, coniugati a definire il senso di una scrittura depurata, controllatissima, oggettiva: l'individuo raffredda ogni personalismo al contatto con la storia, vissuta come repertorio di stili, di forme e di tecniche.

Belli è assolutamente contrario a questa soluzione. Il neoclassicismo gli pare come una strada priva di sbocchi proficui, destinata a diventare una maniera, e l'occasione, nel migliore dei casi, per prove di virtuosismo compositivo. Egli si sente molto più in relazione con lo spirito originario dell'avanguardia.

Scrive *Kn*¹¹, il libro che lo porterà al centro del dibattito artistico e culturale, agli inizi degli anni '30, con la sua proposta dell'arte astratta, sull'onda di una convinzione, fortemente sentita, che l'arte debba proseguire sulla strada indicata dalle avanguardie dell'inizio del secolo, che è, innanzitutto, quella dello sperimentalismo, e, inoltre, della necessità di liberarsi dalla narritività tradizionale, basata sulla trama psicologica e sull'ambientazione realistica. Le avanguardie, ciascuna dal lato della propria esperienza particolare, hanno realizzato il complesso di un'esperienza di emancipazione dalla figura, e dal vincolo della prospettiva che ricrea fittiziamente lo sguardo umano (smarrendo il senso di ciascuna cosa come evento originario, autonomo, libero). In musica, quest'emancipazione si realizza come messa in discussione della tonalità tradizionale, che, ridotta ormai a un complesso di formule, non ha più percezione del suono come un luogo di infinite possibilità, tutte da sondare e da scoprire.

In definitiva, ritiene Belli, il movimento delle avanguardie, dal cubismo alla metafisica, dal surrealismo al futurismo, si connota anche per una comune tensione, di là dalle differenze di sensibilità poetica, a liberarsi dai vincoli di una visione, come quella tradizionale, che tende a tenere legata la creatività a limiti convenzionali, ordinari, estremamente prossimi al senso comune. C'è un'ansia divorante di nuovo, che spinge le avanguardie verso territori ignoti, a scoprire dimensioni ulteriori, non più in rapporto con la visione tradizionale del mondo.

Belli si pone contro ogni recupero nostalgico della tradizione, contro quella fase dei 'ritorni' che ha, a suo parere, bloccato il movimento avanguardista, che sembrava ormai destinato ad approdare al ripudio totale degli ultimi brandelli di realismo. Quei 'ritorni' potranno avere un significato dal punto di vista simbolico, perché sono vissuti, a ben guardare, in chiave anti-romantica, in continuità, quindi, per quest'aspetto, con le posizioni precedenti. Vale l'affermazione dell'arte come luogo della forma, dove la presenza del soggetto appare fortemente trascesa dalle necessità oggettive della composizione. È quest'esigenza che porta a recuperare autori come Giotto o Piero della Francesca in pittura, Vivaldi, Tartini, Scarlatti in musica; nei quali, infatti, si definisce una discorsività che appare conclusa in se stessa, compatta, precisa nel suo andamento. Pur comprendendo il senso della scelta, Belli non la condivide, perché, se ciò consente un com-

¹¹Id., *Kn*, Milano, Edizioni del Milione, 1935; nuova ed.: Milano, Scheiwiller, 1972; 3. ed. accresciuta, Milano, Scheiwiller, 1988. Citeremo, in questo lavoro, dall'ultima edizione.

promesso, forse produttivo dal punto di vista della realizzazione di nuovi canali comunicativi con il pubblico, per cui i fluidi e aperti linguaggi dell'avanguardia vengono integrati in strutture chiuse, definite, coerenti, dotate, peraltro, del pregio della riconoscibilità, in quanto reperite nell'ambito della tradizione (anche di quella istituzionalizzata e accademica; spesso dosando il rapporto in funzione ironica), è pur vero che fa abortire quello slancio utopico che aveva caratterizzato le prime avanguardie, riducendolo alla ricerca, assai limitata e circoscritta, della bella forma, della scrittura pulita, impreziosita da dimostrazioni di grande perizia tecnica.

Bisogna, secondo Belli, riprendere a navigare nel mare aperto, non contentarsi del porto sicuro del neo-classicismo, e lì, dove ogni orizzonte comune scompare, trovare il senso di un nuovo modo di fare arte, dove la stessa tradizione risulta vissuta in un modo diverso. La tradizione, infatti, va richiamata, ma non in forma di citazione, o come pretesto per dare luogo a un'ironia deformante, compiaciuta del suo tipico sapore aspro, degli urti che evidenzia. In certe epoche di straordinaria civiltà - Belli richiama la Grecia periclea e il Rinascimento italiano - s'è data la possibilità di un'arte superiore, partecipe della divina possibilità dell'assoluto, grazie a una forma resa imperturbabile dalla capacità dell'artista di filtrare il mondo sino a sublimarlo: forma libera da ogni condizionamento, sospesa a se stessa, autoreferente. Questa è la tradizione che bisogna rinnovare, secondo Belli, la quale corrisponde ad un progetto che è massimamente d'avanguardia, in quanto esige il ripudio della figuratività e della narratività tradizionale, e l'approdo ad una dimensione pienamente, assolutamente astratta.

5. La ricerca di un nuovo classicismo; che è altro dal 'neo-classicismo'

Secondo Belli, il pensiero moderno conduce a una percezione del mondo "nello spirito dell'angolo retto"¹². Vivere questa condizione ortogonale dello spirito significa, per Belli, porsi di fronte al mondo con una certa leggerezza, non appesantiti dallo strascico lungo della tradizione; nello stesso tempo non cedere al relativismo: "qualche cosa tra la Grecia di Pericle e l'America di oggi"¹³.

Hanno visto la luce, con le varie avanguardie artistiche, ricerche e sperimentazioni stupefacenti. Belli pensa soprattutto al cubismo del migliore Picasso, di Braque e di Juan Gris; al periodo cosiddetto "metafisico" di un De Chirico e di un Carrà; e poi a Le Corbusier, Stravinskij, Apollinaire, Petrossi, Dallapiccola. Queste esperienze sono "la luce contro la nebbia: poesia"¹⁴. Condotte costantemente lunga la soglia del nuovo, dell'inedito, e perciò assai arrischiate, non mancano, tuttavia, di senso della forma: non aprono arbitrariamente all'informe, e, nel mentre forzano i domini del già noto verso l'ignoto, si muovono con spirito costruttivo, ricostituendo un mondo percettivo, rapporti e relazioni che producono un senso.

¹²Id., *Interlogo*, op. cit., p. 93.

¹³Ibid.

¹⁴Ivi, p. 92.

C'è una grande passione del fare, del provare la materia, in possibilità ancora inesplorate. Il gusto del trattamento della materia esula da un culto ristretto per l'arte come artigianato. A questi autori, anzi, spiacerebbe di autolimitarsi ad un condizione di puro artigianato. Se c'è la passione per conoscere da vicino la materia e le tecniche, c'è anche il senso che l'arte non deve concludersi nella confezione di un prodotto ben fatto. È

la ripugnanza per un vivere soltanto da *homo faber*; e il delinearsi di una sempre più sentita aspirazione al trascendente intesa come un ulteriore avvicinamento a Dio; questo sentire la esigenza dell'assoluto [...] pare avvii a una nuova soluzione del problema della vita e della realtà, a una nuova poetica del fare, a un *poieticismo* che soddisfi, infine, l'umanità per un nuovo ciclo di secoli¹⁵.

Per realizzare ciò bisogna trovare il senso del metro, vale a dire produrre, attraverso un difficile processo di evoluzione di sé, una nuova sensibilità compositiva, che sappia prescindere dai riferimenti di realtà, svincolarsi dall'apparato retorico comune, e instaurare l'ordine di una nuova forma; che è la forma di un'arte autonoma, capace di prescindere da ogni pretesto esterno.

Belli ritiene che con la possibilità di concepire un'arte pienamente astratta si sia approdati a una svolta epocale, di quelle che si compiono non nel tempo della contingenza, ma secondo l'arco dei vasti cicli; e perciò, quando arriva a maturazione, è ineludibile, incontrastabile. Preso nella fiducia ottimistica per la sua scoperta, Belli ritiene che, esauritosi il romanticismo, sondati, attraverso le varie esperienze avanguardiste, i territori posti di là dalla tradizione, si sia ormai al punto di culmine di una vera e propria svolta culturale, che produrrà un'arte nuova, piena di valori spirituali; perciò capace di restituire l'arte alla sua dimensione greco-classica, quando essa era tenuta nel conto di un'esperienza sacra, in cui l'uomo si libera di se stesso e partecipa del divino. È questa la dimensione propria dell'arte, il nucleo originario ed essenziale: l'arte come esperienza essenzialmente trascendentale.

L'arte astratta deve attraversare un lento processo di decantazione del linguaggio, che all'inizio consisterà in una radicale spoliatura, nella ricerca di un senso austero della composizione. Si tratta, per Belli, di recuperare come un'ispirazione domenicana nell'operatività artistica. Questo è quanto auspica per l'avvio dell'esperienza astratta, che deve fondarsi su basi rigorose, evitando ogni eclettismo, ed espungendo da sé la tentazione dell'ironia picassiana, che ha per molla una concezione cinica del mondo e dell'arte, tutta esibita, frutto del futile piacere del virtuosismo. Nello stesso tempo Belli non manca di effettuare un richiamo a mantenere viva e flessibile la propria sensibilità, senza mortificarla per una rigidità eccessiva.

L'avvenire dell'arte potrebbe immaginarsi come un giorgionismo e un donatellismo non figurativo, e a questo risultato si sarebbe forse pervenuti se la amoralità di Picasso, per il quale non esistono valori sicuri, non avesse disastrosamente sconvolto, con la sua influenza negativa, la migliore arte moderna¹⁶.

¹⁵Ivi, p. 94sg.

¹⁶Id., *Un nuovo senso*, "Corriere Padano", Ferrara, 9 ottobre 1937.

Bisogna continuare il lavoro compiuto dalle minoranze intellettuali e artistiche d'inizio secolo: la generazione precedente, dei maestri, Bontempelli, Carrà, Casella, Savinio, ecc. Sono state esperienze importanti quelle del futurismo e del surrealismo: con accanimento e sinanco ferocia si sono rivoltate contro la tradizione. In questo sono state parziali, in certo senso cieche, ma hanno lasciato il segno, determinando un forte mutamento nel contesto culturale.

Bisogna perseguire la stessa ricerca lungo la strada del nuovo, senza però perdere una forte volontà di costruzione. Si può decostruire costruendo, forse, se si mantiene un legame profondo, non esteriore, o basato soltanto sul principio di autorità, con la tradizione. L'arte non è artificio, erudizione, virtuosismo, ma vero respiro genetico di un mondo. È questo il filo che collega direttamente Bach e Stravinskij: in un panorama decisamente mutato, il seme di Bach, del senso della musica come architettura, continua ad agire.

6. Il modello della musica

Opponendosi alla fase dei 'recuperi' e dei 'ritorni', particolarmente viva in Italia, ma anche altrove, nella seconda metà degli anni '20, Belli dirà:

il nostro classicismo [...] non si esplica nella imitazione dei modelli passati ma si manifesta con la creazione di nuovi archetipi. Instaurare e non restaurare. [...] La Grecia ci ispira, ma non ci sopprime¹⁷.

Su questa stessa strada, si tende verso una poesia delle costruzioni pure, terse, ordinate; in continuità con certi valori della modernità, che chiedono efficacia dell'azione, velocità, rapida esecuzione, nessuno scarto, non divagazioni, sbavature o sbrodolamenti: linee pure, forme funzionali, atmosfere pulite, contesti asettici. Verso quest'idea di forma e di costruzione, con tutte le risonanze poetiche che essa sa mettere in moto, per cui l'oggetto artistico tende a imporsi alla percezione per il suo valore intrinseco, fatto di armonia e equilibrio, e non per il fatto che si richiami a modelli della tradizione, solleticando il piacere della memoria, si sono posti, con grande consapevolezza, prima di altri, in Italia gli architetti del "Gruppo 7" (Figini, Pollini, Terragni, Libera, Bottoni ed altri), che avevano affermato la necessità di una nuova visione dell'architettura, come anche dell'organizzazione urbanistica, razionale, funzionale, depurata da ogni retorica, elegante in quanto sempre coerente, misurata. Agli architetti razionali, che per primi avevano mostrato la via di un'arte liberata da ogni decorativismo, da ogni affettazione psicologica, guardavano i pittori, i poeti, gli scultori, i letterati, che, mossi da analoga esigenza, non avevano ancora trovato il linguaggio per esprimerla.

Architettura e musica sono i principali riferimenti per gli artisti raccolti attorno alla Galleria "Il Milione", la galleria milanese che sarebbe diventata il centro promotore dell'arte astratta in Italia¹⁸. Queste arti appaiono come più intimamente dotate di una

¹⁷Id., *Interlogo*, op. cit., p. 98.

¹⁸La Galleria "Il Milione" venne fondata a Milano nel 1929. Essa si proporrà nei fatti, oltre che come luogo espositivo, come un vero e proprio centro di cultura moderna. Vi converranno pittori, scultori, musicisti, architetti, poeti, scenografi; sinanco tipografi, mossi dalla necessità di affermare una nuova cul-

capacità di realizzarsi in forme pure. Il "Gruppo 7" aveva per primo mostrato, verso la metà degli anni '20, come si potesse realizzare una diversa concezione dello spazio: la struttura che vi si insedia non per riempirlo, consegnandolo perciò all'annullamento, ma per dargli un respiro formale, farlo parlare in forme che lo articolano e lo forniscono di un ritmo. A quest'idea dell'architettura, come ritmo e ordine dello spazio, ricerca della massima essenzialità, s'era pervenuti - ricorda Belli - sulla spinta di suggestioni che provenivano innanzitutto dalla musica, dal sogno che d'essa s'aveva, come linguaggio 'divino'.

Belli, per sua stessa affermazione, ebbe Fausto Melotti per primo come compagno di cordata nella sua battaglia tesa a liberare l'arte da ogni condizionamento esterno, per poter assumere, come egli dice, "il colore *in quanto colore*, le forme *in quanto forme*"¹⁹. Quest'esigenza muoveva in entrambi, probabilmente, come ricorda lo stesso Belli, dal fatto di aver avuto un'analoga formazione, dove la musica aveva avuto un ruolo importante. Ma probabilmente era un impulso più vasto, che Belli non manca di definire generazionale, per cui la musica appariva come il linguaggio artistico meno compromesso, ancora teso verso l'essenziale e la massima coerenza.

La mia generazione, quella che si raccolse attorno alla Galleria del Milione nei primi anni del 1930, assunse l'idea dell'arte astratta assolutamente su indicazione della musica, dove tutto ciò che non è essenziale stride e diventa ridicolo. Per questo noi amammo Casella [...] più di Malipiero che era [...] impastato a volte di non so quale agreste dannunzianesimo²⁰.

Belli muove dalla sua esperienza diretta del linguaggio musicale, per cui l'ha scoperto nella sua caratteristica essenziale, di essere un linguaggio originariamente autoreferente, per avanzare l'idea della musica come modello per tutte le arti. La sua speranza è che la presa di coscienza di essa e della sua essenza originaria possa funzionare come una leva potente per scardinare pregiudizi radicati e per sperimentare nuovi modi di fare arte. Belli era pervenuto all'idea dell'arte astratta fin dal 1920. A guidarlo verso questa rivelazione era stato lo studio della filosofia e della musica, che perseguiva insieme.

Parlo di quel filone della filosofia che parte, mettiamo, da Senofane, e attraverso Parmenide arriva a Socrate, e da Platone giunge a Sant'Agostino e su fino al Rosmini:

tura del testo scritto, della pagina e dell'impaginazione. Al "Milione" Belli trova realizzato il suo ideale di una comunità artistica ampliata. Entro quest'ambito comunitario egli interviene robustamente per dare un indirizzo omogeneo alla politica culturale della galleria, lavorando molto perché vi diventi dominante la tendenza dell'arte astratta. Negli anni '30, effettivamente, la gran parte delle forze economiche e organizzative risultano, dai proprietari della galleria, i fratelli Ghiringhelli, impegnate proprio sul fronte dell'arte astratta. La linea sostenuta e promossa da Belli sarebbe emersa come dominante, assecondata dalla proprietà. Mentre Edoardo Persico, che era stato chiamato a dirigere la galleria, maggiormente orientato verso una pittura d'intonazione impressionista, avrebbe infine abbandonato l'incarico. Le idee di Belli sull'arte astratta troveranno entusiastica accoglienza da parte dei pittori raccolti intorno alla galleria. Artisti come Licini, Fontana, Soldati, Veronesi, Melotti erano praticamente prossimi a realizzazioni di tipo astratto; in *Kn* troveranno un sostegno teorico, capace peraltro, per certa *verve* del linguaggio, di rinforzare il senso di appartenere a un gruppo, di essere l'avanguardia delle avanguardie, votata per questo alla battaglia polemico-culturale.

¹⁹Id., *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, p. 32.

²⁰Id., *Interlogo*, op. cit., p. 25.

l'idea dell'Essere, insomma, come identità di se stesso; la musica mi forniva un esempio lampante di questo altissimo concepimento: Bach e Mozart, per dire dei prototipi, dove la musica non si appoggia ad alcun pretesto, ma rimane esclusivamente se stessa attraverso un gioco sublime di suoni e di ritmi. E perché la pittura e la scultura non dovrebbero fare altrettanto, vivendo per se stesse di forme e colori, di volumi e di spazi?²¹

La musica rappresenta una dimensione di grande suggestione per la concezione critica di Belli (con la stessa forza agirà nella scultura di Melotti). È la musica alla base dell'idea di Belli che anche l'arte pittorica possa essere pensata come

una manipolazione infinita di forme, volumi e colori autonomi, componenti ogni volta un'invenzione²².

Belli trova in Bach la suprema esemplificazione del carattere di assoluta autoreferenza del linguaggio musicale. Nell'*Arte della Fuga*,

le mutazioni, le combinazioni, le permutazioni dei contrappunti [sono] entità a se stanti, estranee a ogni festa o patema mondani²³.

Bach non si è mai preoccupato

di umanizzare la propria opera; egli si è sempre posto davanti, come un dovere, la musica, ossia la creazione, non dunque la ricreazione o la rappresentazione di una cosa già creata²⁴.

Questa proprietà della musica, di essere centrata in se stessa, senza finestre su altro di esterno, sempre in cammino, ma sempre dentro se stessa, dentro un universo vastissimo ma assolutamente sferico, Belli esprime nella formula "musica=musica"²⁵. Questa immagine, proprio con la sua perentorietà, quasi uno slogan, è alla base della battaglia di Belli per l'arte astratta. Essa impone all'arte figurativa il confronto con un'arte alla quale si è concordi attribuire una speciale capacità, di far coincidere il suo senso con null'altro che non sia la sua funzione linguistica, dandosi, quindi, come qualcosa di puramente estetico, di godibile per valori propri, interni, e non per riferimenti con dimensioni esogene, ritenute basse e corrive in confronto con i più alti valori dell'arte. La pittura soffre la forza di gravità attivata dalla figura, con i suoi riferimenti all'universo naturale e umano. Bisogna restituire all'arte pittorica la sua vocazione propriamente estetica, che è di ricevere senso per se stessa, e non per il riflesso della natura e dell'uomo, di cui sarebbe come una riproduzione, una narrazione godibile e graziosa, ma nulla di più. Bisogna che la pittura si intoni allo statuto della musica, che è di essere un linguaggio astratto ed autoreferente. Così anche la scultura:

un prodotto di idee plastiche che occupano nello spazio un posto che è loro. Essa non vuole rappresentare nulla: essa vuole essere finalmente se stessa²⁶.

²¹ Ivi, p. 18.

²² Id., *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, op. cit., p. 34.

²³ Ibid.

²⁴ Id., *Kn*, op. cit., p. 170.

²⁵ Ivi, p. 29.

²⁶ Ivi, p. 170.

Vale la pena qui ricordare la critica che fece Massimo Bontempelli allo slogan, certo ad effetto, e di forte impatto, "musica=musica". Bontempelli critica vigorosamente l'estetica dell'astratto propugnata da Belli. Con Belli v'erano rapporti di consuetudine, d'amicizia e di lavoro comune (Belli collaborava a "Quadrante", rivista, di cui era stato tra i fondatori, diretta da Bontempelli²⁷ e Bardi), ma Bontempelli non poteva accettare l'idea di un'arte priva di qualsiasi riferimento di realtà, visto che la sua poetica del cosiddetto "realismo magico" si fondava proprio sulla capacità (consonante con certa metafisica pittorica) di insinuare nel reale come uno stato di sospensione, per revocare in dubbio ogni significato univoco, ogni convenzione. Bontempelli poteva avvertire un senso nelle teorie di Belli solo per quanto concerneva l'architettura, perché l'idea del progetto funzionale, dove il tutto e le parti realizzino qualcosa di sovraneamente armonioso, che sappia, peraltro, ben integrarsi nello spazio urbano, gli sembrava assai prossima alla natura di quell'arte, a causa delle condizioni in cui essa deve attuarsi. Propugnava anche Bontempelli, insieme con Belli, un'"architettura razionale" (quella che corrisponde ai nomi di Figini, Pollini, Libera, Terragni), contro l'architettura ufficiale, intessuta sempre più di retorica, medagliata com'era di simboli littori. Non capiva invece la possibilità di un'arte astratta in pittura, dove il problema dello spazio era da porsi in termini diversi che in architettura. D'altra parte le argomentazioni di Belli non aiutavano un confronto sereno, a causa del loro darsi apodittico. Sicché in un commento a *Kn*, Bontempelli rilevava come fosse assolutamente "astratto" l'ideale di Belli per un'arte astratta.

L'argomentazione di Bontempelli non manca affatto di ragioni. Tutte le arti incarnano una tensione verso qualcosa che è al di là del quotidiano, del contingente, per accedere come a un loro mondo altro, autonomo, ma tale tensione resta sempre irrealizzata. È questo stato di ricerca continua che alimenta l'arte, la spinge ad essere.

La tensione verso questo fine e la sua irraggiungibilità costituiscono nel loro contrasto la potenza dell'arte²⁸.

Se il fine propugnato da Belli (tutto di là dai limiti dell'umano) si raggiungesse, nell'attimo stesso ogni potere e vita dell'opera d'arte si sfarebbe nel niente²⁹.

Bontempelli rileva che la musica, per quanto la si voglia considerare linguaggio essenzialmente astratto dalla contingenza, si veicola come linguaggio umano, che proviene dall'uomo e raggiunge l'uomo. Esso si costituisce, quindi, in un rapporto di

²⁷ Ricordiamo che Bontempelli fu un operatore culturale fortemente impegnato, in imprese che ebbero respiro europeo. Nel 1926 fondò, con altri grandi intellettuali europei, "900", una rivista redatta in francese, e diretta, oltre che da lui, da James Joyce, Ramón Gomez de la Serna, Il'ja Ehrenburg, Gorge Kaiser e Pierre Mac Orlan; la rivista ospitò interventi letterari di altissimo livello, il meglio che si produsse in quegli anni. Fu, inoltre, condirettore di "Quadrante" e di "Domus".

²⁸ MASSIMO BONTEMPELLI, *Spunti musicali*, in *Passione incompiuta. Scritti sulla musica. 1910-1950*, Milano, Mondadori, p. 91. Già apparso in "La Gazzetta del Popolo", Torino, 15 febbraio 1935.

²⁹ Ibid.

comunicazione, e non può avere luogo fuori da tale rapporto; come non può avere luogo in un presunto spazio sottratto alla storia.

Se Bontempelli, in termini filosofici, ha ragione, e mette certo in difficoltà la posizione di Belli, mostrandola in tutta la sua presunzione ideologica, Belli non manca di incisività quando richiama una certa linea di tendenza, che si è espressa nei primi decenni del secolo, con cui bisogna fare i conti. È una tendenza che riguarda tutte le arti, le quali hanno avuto il coraggio di sperimentare linguaggi decisamente nuovi, mettendo in crisi tutto il repertorio di figure, strumenti, tecniche sino a quel momento accumulati. Belli richiama la necessità, dal momento che tali tendenze si sono ampiamente definite, di provocare ulteriormente la figura, la realtà naturale e gli oggetti. Le prime avanguardie hanno attuato processi di deformazione o di straniamento, i quali, a ben guardare, sono tutti accomunati dal fatto che risultano sempre più astrattivi. A questo punto si tratta di essere ancora più coraggiosi, e proseguire decisamente lungo la via dell'arte astratta.

SCRITTURA ED IMPROVVISAZIONE NEL JAZZ

di **Franco D'Andrea**

Bianca

Evidentemente il jazz è prima di tutto un linguaggio musicale, e quindi, sotto quest'aspetto, può risultare perfino indifferente il fatto che il codice di trasmissione sia orale o scritto. In primo luogo va quindi chiarito che gli elementi basilari di questa musica provengono in uguale misura dalla cultura musicale dell'Africa occidentale e centrale (aspetti ritmico-timbrici, poliritmia) e dalla tradizione della musica classica europea (aspetti armonico-melodici). Il contributo dei pionieri del jazz americano dell'inizio del XX secolo è stato quello di operare una poderosa sintesi di questi aspetti musicali provenienti da culture diverse e distanti fra di loro, producendo i presupposti perché il linguaggio jazzistico esistesse. È anche importante, per quello che riguarda in particolare l'apporto dei nero-americani, l'invenzione del "blues", che è uno dei principali elementi costitutivi della musica che stiamo esaminando.

Da queste considerazioni potremmo prendere le mosse per entrare nel vivo del discorso riguardante il modo particolare di far musica dei jazzisti. Essendo la cultura musicale africana orientata più su un tipo di tradizione orale, e quella europea nettamente più sulla scrittura, era logico che i primi jazzisti si orientassero verso una sorta di compromesso, e quindi elaborassero un particolare sistema di comunicazione che poi nella realtà rappresenta ancora oggi il codice di trasmissione di questa musica.

Dalla metodologia della trasmissione orale discende la tendenza a introdurre l'improvvisazione, mentre dalla prassi scritta viene quello che possiamo trovare negli spartiti jazzistici.

In genere una composizione jazz viene scritta servendosi di sigle per simboleggiare l'aspetto armonico, mentre la notazione con cui si esprimono la melodia e il ritmo è quella tradizionale della musica classica europea.

Prendiamo ad esempio la parte scritta di una mia composizione, *Deep*, scelta fra quelle più aforistiche, per ragioni di funzionalità didattica (vedi esempio pagina successiva).

Com'è evidente, la parte scritta è esigua e si esaurisce in quello che vediamo, e cioè un tema a "riff" di 12 battute ritornellate, un blues minore modificato. Il fatto è che, da questa scarna indicazione scritta, con grande facilità potrà scaturire un'esecuzione (per esempio di un quartetto jazz) della durata di 8 o 10 minuti.

Evidentemente ci saranno delle cospicue parti improvvisate, per rimpolpare il tutto. Nella realtà la "vera" composizione jazz è costituita da tutto ciò che accade durante l'esecuzione del gruppo. Il tema presentato sul foglio scritto sarà un'importante guida, ma il resto sarà improvvisato (ed eventualmente in parte anche "arrangiato")

Franco D'Andrea, *Deep*

(Medium-Slow)

aggiungendo qua e là delle nuove brevi parti scritte). Ci sarà quindi un apporto creativo dei musicisti che eseguono il brano. Sarà per certo pianificata una sequenza di eventi musicali, per esempio questa: introduzione della batteria ad libitum con timbri africani / tema come scritto eseguito dal contrabbasso con qualche risposta scritta del sax e del piano / assolo di sax contralto / assolo di piano / dialoghi fra sax e piano partendo da scambi di 4 battute / collettivo, eventualmente magmatico / ripresa del tema e breve finale arrangiato.

Il solista, si troverà davanti, come guida, il **giro armonico** simboleggiato da alcune sigle. La **notazione delle sigle** in questo caso è piuttosto scarna e sintetica e probabilmente nel sistema “Brand-Roemer”, più analitico, sarebbe espressa in maniera più esauriente.

Ad esempio:

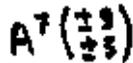
D'altra parte Jamey Aebersold, che è della scuola iper-sintetica si limiterebbe a scrivere così:

d'occhio la linea del contrabbassista che, in genere, tenderà ad enfatizzare le note di base dell'accordo, in particolare la tonica. Così il pianista tenderà a non enfatizzare o addirittura ad escludere questa nota dalle disposizioni accordali di cui si servirà. Proseguendo nell'interpretazione degli accordi le cose saranno facili sul **Fm⁷** e perfettamente uguali sul **Cm⁷** che ritorna alla settima battuta. Sull'accordo alla battuta 9 sarà semplice immaginare di suonare su un semplice **F#m⁷** mentre il basso si occuperà di rimarcare il Do diesis.

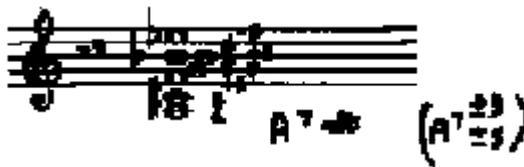
Nelle ultime due battute c'è una serie di accordi di altro tipo, accordi alterati di settima di dominante (**A^{7alt}** **D^{7alt}** **D^{b7+1}**). Per i primi 2 accordi, che sono simili, la notazione è piuttosto ermetica. Bisogna infatti sapere che la sigla usata significa che sia la nona che la quinta sono alterate con diverse possibili combinazioni che potremmo siglare così in riferimento, ad esempio, al **A^{7alt}**.



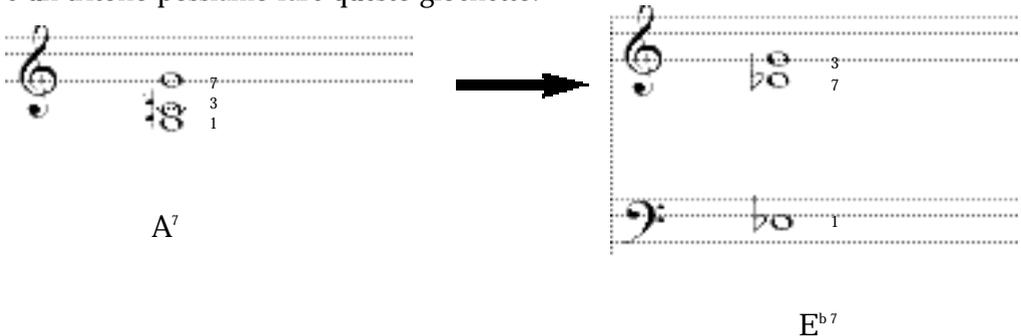
La sigla più analitica sarebbe:



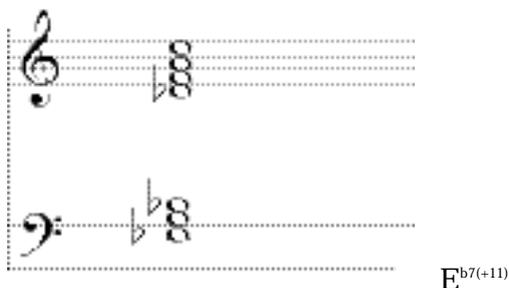
Una disposizione per terze non è facile da raggiungere a causa delle alterazioni. È poco comodo per un improvvisatore trovarsi davanti a una traduzione per esteso della sigla di questo genere:



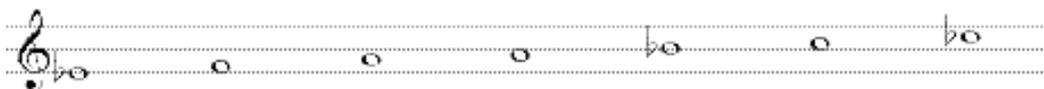
In questo caso converrà andare a vedere se ci troviamo meglio immaginando che ci sia un accordo di dominante più semplice e lineare da concepire come punto di partenza per l'improvvisazione. Cambiando la notazione dell'accordo, ma soprattutto la concezione, possiamo farlo. Infatti, se andiamo a vedere la terza e la settima e proviamo a scambiare la loro funzione, approfittando del fatto che l'intervallo fra le due note è un tritono possiamo fare questo giochetto:



Abbiamo trovato un altro accordo di dominante al tritono rispetto a quello di origine. Aggiungendo le altre note dell'accordo d'origine (il mi bemolle era già presente come 5^a bemolle di $LA^{7\text{alt}}$) otteniamo, usando una disposizione in terze:



L'ostico accordo di $A^{7\text{alt}}$ si è trasformato in un più semplice $E^{b7(+11)}$, che ci fornisce una griglia di riferimento per terze e, dal punto di vista modale, una non troppo complessa scala misolidia con la quarta aumentata:

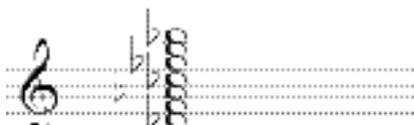


Naturalmente il contrabbasso continuerà ad enfatizzare il la naturale che sta alla base dell'accordo di $A^{7\text{alt}}$, per salvaguardare il colore specifico di questo accordo, e gli improvvisatori in genere saranno dotati di un supporto strutturale mentale più semplice e solido. Certo, si potrebbe dire che forse sarebbe stato più semplice concepire già in partenza l'accordo di $A^{7\text{alt}}$ come una sorta di rivolto del $E^{b7(+11)}$ con la undicesima eccedente al basso, e quindi siglando direttamente $E^{b7(+11)}/A$.

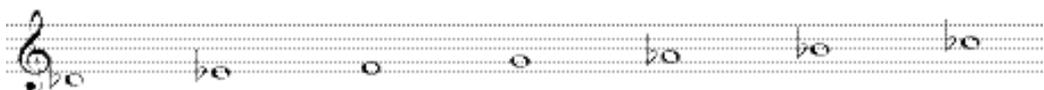
D'altra parte io mi sono attenuto alla scrittura comunemente usata.

Come ben si vede, talvolta l'interpretazione delle sigle è molta macchinosa e si potrebbe discutere sull'opportunità di una notazione piuttosto che un'altra. Ho voluto comunque mostrare un caso limite in cui la faccenda si complica oltre il dovuto, ma per fortuna la maggioranza delle sigle è di interpretazione più semplice. È in ogni modo evidente che occorre uno studio attento e lungo per potere veramente usare queste strutture in modo fluido.

Siamo arrivati all'ultimo accordo del giro armonico e ci accorgiamo che si tratta di una struttura del tutto simile al E^{b7+11} che abbiamo visto. È un $D^{b7(+11)}$ che può essere disposto per terze così:



Il modo corrispondente è un misolidio con la quarta aumentata, e cioè:



Non ho parlato del **B^{7 (-9)}** della terzultima battuta perché, scritto fra parentesi, può essere eseguito nel tema, ma non ha peso nell'improvvisazione.

Come si è visto, le sigle che simboleggiano i vari tipi di accordi sono scritte partendo dalla notazione anglosassone (A per la, B per si, C per do, ecc.).

A questo punto un breve prontuario si impone:

Per gli accordi di settima maggiore: maj⁷ Δ⁷ Δ
(con la undicesima aumentata) maj^{7 (+11)} Δ⁽⁺⁴⁾

Per gli accordi di settima di dominante: 7
(con la nona minore) 7⁽⁻⁹⁾ 7^(b9)
(con la quinta aumentata) 7⁽⁺⁵⁾ 7^(#5) +7
(con l'undicesima eccedente) 7⁽⁺¹¹⁾ 7^(#11) 7⁽⁺⁴⁾

Per gli accordi minori con la settima minore: mi⁷ m⁷ -7 -

Per gli accordi minori con la settima maggiore: mi^(maj7) - (Δ7)

Per gli accordi minori con la quinta diminuita: mi 7^(b5) ø⁷ ø

Per gli accordi diminuiti (di settima diminuita): dim.⁷ ø⁷

Degli accordi di settima di dominante alterati

(con la 5^a e la 9^a alterate) abbiamo parlato anche troppo, comunque:

7^{alt} 7^(+9/-9) 7⁺⁹

Andando avanti nel discorso sull'improvvisazione e sulla notazione potremmo occuparci dell'**aspetto ritmico**.

Riprendendo, come esempio, il brano *Deep*, possiamo vedere come l'indicazione di tempo è "Medium - Slow" senza altre aggiunte. Nella realtà si dà per scontato che il tipo di ritmo che il tipo di ritmo sarà il ritmo "Swing", e questo significa che la pulsazione della batteria tenderà ad una pronuncia terzinata degli ottavi. Infatti la classica figura sul piatto del batterista che suona un brano di questo genere è di solito scritta così:



La pronuncia è:



Questa figura la chiameremo **A**.

Questo avviene perché il ritmo Swing (almeno fino a un tempo "Medium") ha come suo aumentato il 12/8 africano la cui base è da pensarsi più che:



Così (con vari accenti possibili):



Da cui:

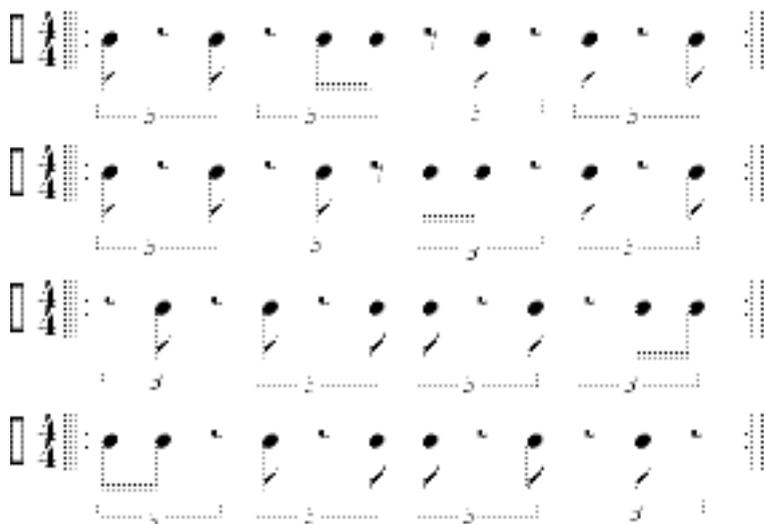
RITMICO SWING



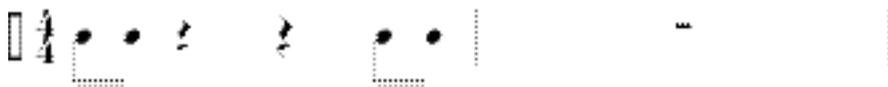
Scritto comunemente per semplificazione:



Naturalmente questo è solo uno schema su cui si sono innestate le variazioni più disparate. Ad esempio alcune figure che vengono dalla tradizione africana scompongono così le terzine:



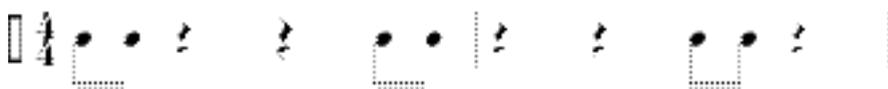
La figura del nostro tema (che chiameremo **B**) è per la prima parte (prime 8 battute) e per le ultime 2 battute:



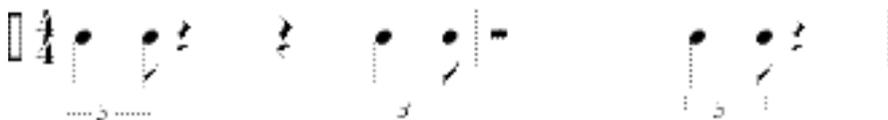
che si pronuncia così:



La figura subisce una variazione nella 9^a e 10^a battuta:



che si pronuncia:



Questa variazione è particolarmente poliritmica perché, mentre il piatto del batterista pulsa regolarmente in 4/4 usando la figura A che divide ogni battuta in 2 parti uguali ($2/4 + 2/4$), il tema tende qui a dare l'idea che la suddivisione interessi 2 battute con questa scansione sottintesa: $3/4 + 3/4 + 2/4$. In particolare l'idea ritmica ternaria, reiterata, sulla base binaria, crea l'illusione e anche la realtà temporanea di un metro nuovo che si sovrappone al primo. La pronuncia terzinata enfatizza il tutto. Del resto anche il tema principale tende a dare la sensazione di una divisione su 2 battute del tipo $3/4 + 5/4$.

L'insieme di queste figure ritmiche può diventare il punto di partenza per ulteriori elaborazioni che arricchiscono l'improvvisazione.

Infine l'**aspetto melodico** del tema, con quella reiterazione dell'intervallo ascendente di terza minore e con la seguente operazione di allargamento dell'intervallo di quarta a intervallo di quarta aumentata e infine di quinta, può dare ulteriori stimoli per sviluppi di vario tipo.

Ecco che a questo punto l'improvvisazione può dar luogo ad una composizione che, partendo dai nuclei armonici, melodici e ritmici del tema, si può sviluppare, ampliandosi di molto e arrivando a conseguenze anche inaspettate.

Tutto questo chiaramente comporta da parte degli esecutori un livello di fantasia e di senso della forma piuttosto alto, unito alla capacità di tradurre tecnicamente sul proprio strumento l'ispirazione dell'istante. Tutto questo comporta anche un affiatamento speciale del gruppo. Si potrà decidere poi di scrivere alcune delle risultanze di queste improvvisazioni, orchestrarle e piazzarle in punti strategici della composizione per

renderla più solida, ma ci sarà sempre qualcuno che a questa progressiva invasione della scrittura cercherà di porre un argine in nome dell'imprevedibilità della singola esecuzione. Questo è lo spirito del jazz, fra l'abbandono all'ispirazione estemporanea e il rigore della scrittura.

Bianca



FLASH

Bianca

IL MONDO DI THELONIOUS MONK

di **Franco D'Andrea**

Bianca

Armonia: somiglianza con Webern

Il senso dello spazio: come Webern: propensione per lo spazio vuoto. Di solito il jazz, soprattutto il pianismo jazz, è fluviale. Monk agisce in economia.

Il senso ritmico: com'è tipico del jazz, uso di poliritmie.

Ma anche radici storiche del jazz (quello di Armstrong, per intendersi). La musica di Monk è astratta, ma ha alle spalle anche questa tradizione. Pratica del riff (Count Basie anni '30).

Rispettoso del sistema tonale, con rare escursioni nel modale. E nonostante questo, riusciva a creare giri armonici che comunque, nel colore, si avvicinano a Webern.

Uso e gestione particolare - comunque coerente - della dissonanza (a volte congiunta con consonanze aperte...). Importante il tocco pianistico.

Modo particolare di muovere le voci, rispetto alla gestione suddetta, di consonanze e dissonanze.

Economia nell'impiego dei mezzi armonici.

Discorso ritmico, che, relato all'armonia, riusciva a tenere come sospeso il discorso armonico.

I giri armonici sono semplici, ma gli accordi sono disposti in modo da ottenere agglomerati dissonanti.

Analisi di *EPISTROPHY*:

Versione 1:

Analisi armonica. Poliritmo di 3/4 dentro un 4/4 di base. Aggiunge uno strato di terzine di semiminime dentro le misure di 4/4.

Versione 2:

Strato di terzine (di semiminime) alla batteria.

Serie dei soli:

Il solo di Coltrane, che risulta molto stretto, un po' sofferente dentro il fitto movimento pendolare di accordi cromatici.

Il solo della tromba, che appare più disteso, perché mette in parentesi il rapido movimento pendolare dell'armonia e immagina una situazione armonica più stabile, con pochi accordi fissi.

Il solo successivo di sax contralto: una via mediana

Solo di basso.

Solo di batteria.

Solo di sax tenore di Coleman Hawkins: riprende l'approccio dell'altista, con risultati di grande vigore espressivo.

Solo di Monk. Come sempre, in economia.

Analisi di *'ROUND MIDNIGHT*:

Ascolto di Monk che prova prima dell'incisione. Comparazione con la versione definitiva (1959) poi pubblicata. Notare il procedimento di sperimentazione dei materiali.

Analisi di *EVIDENCE*:

Brano molto atomizzato. Il ritmo di base è quasi fatto di elementi in campo libero. Rispetto a questo ritmo di base, ciò che accade sopra risulta sempre un po' spostato. Il giro armonico sembra quello di un vecchio pezzo. È realizzato con colonne astratte di accordi, molto spoglie, fatte di pochi suoni. Economia di note e un colore chiarissimo. Il ritmo, pausa di croma più semiminime puntate e varianti è molto importante. Il senso è di una ritmica molto obliqua, con qualche appoggio raro.

Analisi di *WELL YOU NEEDN'T*:

A noi questo brano è arrivato soprattutto nella versione di Miles Davis, che è diversa da quella di Monk. Ad ogni buon conto il solo di Monk è esemplare, come sempre, per economia e per le microvariazioni intorno al tema (leggeri spostamenti ritmici, aggiunge e toglie note...).

CONCLUSIONI

Monk è anche il flusso della musica che sa scendere a patti con l'errore. La vita che entra nella musica. Il contingente che penetra la musica. Contenere, riparare, dirigere, gestire l'errore. Il jazz non aspira ad alcuna perfezione, accetta l'imperfezione. Il gruppo e l'individuo. Avventura e senso dell'umorismo.

**BREVI NOTE SU
LA VOCE CONTEMPORANEA IN ITALIA**

di **Riccardo Piacentini**

Bianca

L'obiettivo di questo incontro non è quello di inventariare un numero più o meno ampio di trovate che, a conti fatti, non rappresentano neppure il fascino migliore della vocalità contemporanea.

Si tratta, invece, di cercare oltre, o sotto, per tentare un percorso di senso che dallo *Sprechgesang* di Schönberg, e per altri versi il Futurismo di Marinetti, ci porti ai nostri giorni.

L'idea che sorregge questo *breve excursus* è l'individuazione di due canali preferenziali, di cui uno rappresenta il coronamento di un modo di *pensare la musica* (così direbbe Boulez) assai più che *pensare la voce*, mentre il secondo si propone mete alquanto imprevedibili sul piano della vocalità vera e propria.

La nostra tesi è diretta: se è vero che lo *Sprechgesang* viene solitamente additato come prima tecnica vocale realmente innovativa nel nostro secolo, è per noi altrettanto vero che esso non coinvolge scelte di sostanziale innovazione per quanto riguarda l'uso della voce ma piuttosto i meccanismi della scrittura musicale *in toto*.

Lo *Sprechgesang* è cioè profondamente innervato in un pensiero musicale che, tutto sommato, lo sovrasta.

Di altra portata è la *poesia sonora* del Futurismo, coeva allo *Sprechgesang*. Nata da esperienze extra-musicali, seppure in origine tentasse un goffo approccio anche con il mondo musicale, in seguito si sarebbe rivelata un formidabile archetipo per successive e più fortunate esplorazioni sul fronte della vocalità pura.

Mi riferisco alle tendenze *gestuali* dei primi anni '60 e, più in genere, alla necessità di emancipazione dai canoni belcantistici verso la quale molti compositori della tradizione colta occidentale dal periodo interbellico a oggi si sono sentiti variamente predisposti.

Come provare tutto ciò in un semplice *breve excursus*?

Abbiamo deciso di partire da una rapida indagine sullo *Sprechgesang* ascoltando uno straordinario frammento diretto dallo stesso Schönberg.

Confronteremo poi questo ascolto con uno di un brano assai più recente, in cui la compositrice Sonia Bo utilizza in chiave straniata la stessa tecnica.

Passeremo quindi ad ascolti...futuristici, con la voce di Filippo Tommaso Marinetti, che in una lontana registrazione del 1924 declama lo storico *Bombardamento di*

Adrianopoli, cui fa seguito una rilettura del compositore romano Fabio Cifariello Ciardi.

Di qui ascolteremo alcune pagine neoclassiche di Ghedini e Petrassi; poi sfioreremo la *dodecafonìa latina* di Dallapiccola (di cui presenteremo una bella interpretazione dei *Tre Poemi*), per orientarci sull'uso della voce nello strutturalismo darmstadtiano, fino alla sua logica conseguenza, l'*alea* degli anni '60 e lo strepitoso *gestualismo* di lavori-cardine come la *Sequenza III* di Berio o il *Sesto non-senso* di Petrassi o, ancora, l'esilarante *Stripsody* di Cathy Berberian.

E infine l'eclettismo (definizione dello stesso Petrassi) degli anni '70-80 o i risvolti della dichiarata professione politico-ideologica di compositori quali Nono e Manzoni.

Il tutto supportato dalla voce su nastro del soprano Tiziana Scandaletti.

UNA SCRITTURA FUNZIONALE PER BANDA TRA DIDATTICA E CREATIVITÀ

di **André Waignein**

Bianca

1 - PREAMBOLO. Una significativa evoluzione della scrittura funzionale per banda è nata durante questa seconda parte del XX secolo. Questo schiudersi, che ha avuto inizio nei paesi ove i gruppi musicali di fiati (bande, fanfare, brassband) conoscono una reale diffusione, fa seguito ad un concreto bisogno per questo genere di formazioni musicali. Fu così che negli USA, in Gran Bretagna e in Olanda alcuni direttori di banda si interessarono ad una **scrittura funzionale** per le orchestre di fiati, quindi per le bande.

Fino agli anni '50 le bande programmavano quasi esclusivamente composizioni scritte originariamente per formazioni musicali formate in gran parte da archi. Pochi compositori di fama in quel periodo erano interessati alle bande. Tuttavia vi furono ugualmente composizioni originali scritte da compositori contemporanei. Purtroppo queste partiture non erano interessanti musicalmente, così come le orchestrazioni-strumentazioni erano veramente mediocri, perché la gran parte di questi compositori non erano preparati per questo genere di creazione musicale. Poche bande poi erano capaci d'interpretare correttamente queste composizioni (o arrangiamenti) in quanto non erano scritte nello spirito e nel carattere della banda. Molti dei problemi (tonalità, tessiture degli strumenti, ecc.) fecero sì che si avvertisse fortemente il bisogno di un repertorio adatto.

2 - OGGETTO. Fu anche su richiesta di Maestri direttori e musicisti delle bande, che alcuni compositori di fama, composero brani originali per banda, così come alcuni compositori americani e olandesi, soprattutto, decisero di scrivere segnando una struttura di **scrittura funzionale** per la banda. Al fine di ottenere risultati concreti e positivi, furono evidenziati certi obiettivi; i principali elementi furono la **didattica** e la **creatività**. Molto rapidamente questi due elementi indispensabili, furono proposti nell'insegnamento specifico per i futuri compositori e arrangiatori interessati alla banda. In effetti la **didattica** mette l'accento sulle possibilità reali di questo genere di organico musicale. È anche vero che comporre o scrivere per fiati (band, fanfara, brassband) non si improvvisa e non ha nulla a che fare, per esempio, con la **scrittura** chiamata **sinfonica**. D'altronde si rende indispensabile una conoscenza estremamente precisa degli strumenti a fiato quanto alla tecnica, le possibilità d'impiego, il ruolo, la coerenza degli strumenti e una corretta ortofonia orchestrale.

Il corso di didattica si rende veramente indispensabile per gli studenti di **scrittura funzionale per banda**. In quanto alla **creatività**, che è sicuramente, a mio avviso, l'elemento principale del corso di **scrittura funzionale**, deve svilupparsi con naturalezza, lentamente, in modo progressivo. Ciò è indispensabile. Naturalmente questa **creatività** potrà essere diversa e sorprendente. È questo che renderà una composizione o un arrangiamento interessante o no.

3 - EPILOGO Come ho avuto modo di suggerire durante il mio intervento al Conservatorio "Bonporti" di Trento, l'aspetto più importante sta nell'essere coscienti di poter rispondere ad alcune domande preliminari alla creazione di una composizione musicale: perché e per chi scrivo ciò? quale stile scegliere? quali le durate e difficoltà del brano? Prima di comporre o di arrangiare un brano, occorre porsi queste domande (didattica). È solo partendo da questi elementi che ci si può consacrare con successo alla **scrittura funzionale** per banda. Certo, il più difficile a volte è iniziare. In seguito diventa una sorta di evoluzione naturale o tecnica.

Questa **scrittura funzionale**, che attualmente è applicata in più parti del mondo, permette alle bande di avere un repertorio specifico, continuamente rinnovabile, perché, e ciò è di buon auspicio, i compositori, soprattutto i giovani, sono particolarmente produttivi e senza dubbio dei veri professionisti della materia. È per questo che si trova attualmente una **scrittura funzionale** basata sulla **didattica** e **creatività** nella maggior parte delle nuove composizioni per banda.

Durante il mio intervento al Conservatorio di musica "Bonporti" di Trento nella classe del Professor Daniele Carnevali ho potuto apprezzare alcuni lavori degli allievi che frequentano il suo corso. Vi ho trovato un reale equilibrio musicale tra la **creatività** e la **didattica** della **scrittura funzionale** per banda. Gli allievi hanno risposto alle mie domande non solo con sapere e competenza, ma hanno sviluppato una loro personalità musicale tanto sul piano teorico, quanto su quello pratico e artistico.

(Traduzione di Daniele Carnevali)



STRUMENTI

Bianca

PERCHÉ DOBBIAMO OCCUPARCI DELLA MUSICA CONTEMPORANEA?

Una domanda rivolta agli interpreti degli ottoni

di Peter Anthony Monk

Bianca

Noi musicisti dediti agli ottoni conosciamo molto bene i metodi di Kopprasch, Arban ecc. E chi tra noi insegna conosce sin troppo bene Kopprasch, Arba, e così via. Poi, ovviamente, ci sono i passi orchestrali, che conosciamo a memoria, e tutti i 'pezzi di battaglia': Rimskij-Korsakov, *Trombone Concerto*; Weber, *Concertino*; e *Carnival of Venice*; e gli infiniti *Morceaux de Concours* - oltre ai numerosi arrangiamenti di canzoni e di musica originariamente scritta per altri strumenti, che forniscono agli esecutori un repertorio più vasto. Di questo repertorio, quali pezzi piacciono al pubblico musicale? Mozart (sicuramente), Weber e Strauss (probabilmente), Haydn (ovviamente), Hummel (forse), e il *Tuba Mirum* (se il cervello è stimolato da una quantità di cioccolato!) Non voglio sembrare pessimista, anche perché ci sono molti pezzi che divertono e sfidano il musicista ingegnoso.

Parliamo dell'allievo: che impara il minimo per ottenere una sua qualificazione, perpetuando, poi, nei suoi allievi la stessa aspettativa; un grosso errore, questo! Molti musicisti non avvertono mai il bisogno di provarsi al confronto con la musica contemporanea, perché la giudicano troppo al di là della loro esperienza tecnica e musicale. Si può dire che è possibile fare carriera (quasi), essendo ignari della sua esistenza, felicemente evitandola come la peste. Probabilmente il rifiuto deriva dall'errore di viverla con paura.

Facciamo l'avvocato del diavolo presentando tutta una serie di argomenti negativi rispetto alla musica moderna.

Varèse, uno dei padri della musica moderna, diceva: "L'avanguardia ha sorpassato il pubblico". Questa dichiarazione è vera e rimane vera (comunque l'hanno sentita, letta soltanto gli intellettuali). Varèse parlava del furore causato da *Le Sacre du Printemps*, *Altenberglieder*, e *The Miraculous Mandarin*. Per l'esecuzione degli ottoni è interessante notare che oltre ai ritmi, ai timbri e alle armonie del ventesimo secolo, l'uso dell'umile *straight* sordina (usata da Schönberg, Webern e Berg) ha contribuito molto ad una qualità aggressiva e anti-romantica nella loro musica. Il pubblico, in genere, preferisce il periodo tardo-romantico: Puccini, Richard Strauss, Elgar, Barber (*Adagio*), Rachmaninov, ecc.

La musica moderna spesso richiede concentrazione e studio in sovrappiù per risolvere scomodi disegni musicali, note a distanze estreme tra di loro, tecniche e sonorità nuove. Peggio ancora, ho sentito molti strumentisti vantarsi che, affrontando un lavoro difficile, suonavano un po' quello che pareva loro, e che sia il compositore che il direttore "non si sono mai lamentati".

In cosa possiamo ritenere, allora, sia radicato questo fastidio per la musica contemporanea?

La musica contemporanea non si sente spesso in tv o per radio. È confinata nei cosiddetti 'canali intellettuali' o 'programmi di seconda serata'. I produttori della BBC hanno soprannominato queste apparizioni a notte inoltrata "il ghetto". L'unico momento in cui il grande pubblico ascolta (o meglio 'sperimenta') la musica che suona 'in modo moderno' è nei film e nelle serie tv horror.

La BBC tiene ogni anno una lunga serie di *promenade concerts*. Ha commissionato ad almeno dieci compositori lavori da presentare nei *last night of the proms*. Per il pubblico deve essere un'esperienza agghiacciante, trovarsi di fronte questi pezzi essendo venuto a sentire, invece, musica di facile ascolto!

Generalmente, per essere più convincenti, viene combinato un pezzo nuovo con la *Quinta sinfonia* di Beethoven per:

1. 'avvicinare' il pubblico alla musica contemporanea;
2. assicurare la vendita dei posti (a insospettabili appassionati di Beethoven).

La BBC sente di dover evangelizzare verso la musica contemporanea; a mio avviso, esagerando.

Avete notato quanto rapidamente imparano i bambini ad usare il computer? Sono troppo giovani per aver sviluppato qualsiasi paura. Così, se a sette o otto anni, ascoltano musica moderna, crescono senza pregiudizi o fastidi. Vengono su 'senza bagaglio', come si suol dire. Se, da quest'età, i bambini vengono portati ad ascoltare quei concerti che presentino, in un sano miscuglio, musica classica dei vari secoli, pesante o leggera che sia, essi ascolteranno con grande gioia. I bambini, infatti, non hanno bisogno di "lecca-lecca" musicali. Se si trascura di usare questo approccio fino agli undici o dodici anni, si può dire che è già troppo tardi. La loro sensibilità è stata già erosa dalla musica leggera.

Secondo quanto sollecita il *National Curriculum* in Gran Bretagna, i bambini nelle scuole primarie dovrebbero creare la loro propria musica (manca tuttavia una vera capacità fra gli insegnanti di elaborare, attuare questo programma). Il bambino dovrebbe essere il solo padrone dalla pre-composizione all'esecuzione del pezzo. È sorprendente come i bambini introducano timbri, strutture, melodie in modo assai naturale.

Durante le lezioni di strumento potrebbero essere facilmente inserite tecniche moderne degli ottoni, che risultano molto divertenti: frullato, glissandi, l'uso delle varie sordine, effetti jazzistici ecc.; evitando così confronti imbarazzanti nel futuro.

La musica moderna è adesso una realtà; ha già un'età di cento anni. La maggior parte delle orchestre la suona, e così le orchestre della radio. I gruppi da camera di

ottoni potrebbero evitare la ‘musica nuova’ suonando Gabrieli, Locke, Scheidt, e arrangiamenti; però, ci sono alcuni pezzi eccellenti, scritti nella seconda metà del ventesimo secolo – lavori di Elgar, Howart, Tomasi, Globokar, Salzedo, Gunther Schuller, ecc. Un po’ di ricerca rivelerà una quantità utile di materiale.

Nel caso di Globokar, la musica non arriva all’orecchio dell’ascoltatore secondo la psicologia dell’armonia convenzionale e le melodie sviluppate durante i secoli. Il lavoro di Globokar è piuttosto un ‘catalogo’ di corti ‘eventi’ musicali in cui si sentono tantissimi effetti speciali:

- cantando e suonando contemporaneamente;
- riempiendo parzialmente di acqua la tubatura dello strumento e soffiando dentro, producendo un effetto di gorgoglio;
- applicando la lingua sulle valvole per creare effetti dolci e percussivi.

Queste tecniche nel suonare uno strumento d’ottone costituiscono per il musicista una grande sfida. Non si sta parlando del ‘bel cantabile’ e del ‘colpo di lingua’ preciso, studiati così assiduamente per tanti anni.

Il cantare e suonare contemporaneamente crea un suono meraviglioso. È una tecnica sviluppata specialmente per i trombonisti – ispirata dalla *Sequenza V* di Luciano Berio – un effetto intensificato coll’uso frequente della sordina *plunger*. Questa tecnica si ottiene gradualmente.

Quando, nel contesto del pezzo, si riesce a muovere lo strumento e la voce in moto contrario si prova una grande emozione. Un’altra tecnica abbastanza conosciuta è il suonare ‘fra le note’ nella parte inferiore della serie armonica; si crea così un altro colore e diventa più sicura l’esecuzione degli armonici normali.

Per chi suona musica leggera, l’impiego delle sordine è del tutto abituale. Anni fa ho partecipato a un recital di solo trombone. Uno dei pezzi prevedeva frequenti cambi delle sordine, e si sono creati molti ‘silenzii imbarazzanti’. Da quel momento ho deciso di trovare una soluzione a questo problema. Ho scritto un pezzo per trombone e cappello a bombetta. Il cappello si montava su un leggio (stile *jazz band*), oppure su un ‘leggio-manichino’ appositamente pensato per cappelli a bombetta. Quando necessario, la campana dello strumento poteva essere rapidamente avvicinata al cappello – evitando così inutili interruzioni della musica. Si può usare una combinazione di sordine: una *plunger* con una *straight* producono un suono molto interessante (dovrebbe essere utilizzata una piccola *straight*, in modo che la *plunger* possa arrivare vicina alla campana).

Secondo la posizione della *plunger* (chiusa o aperta), l’effetto cambia gradualmente da un suono *cup* ad un suono *straight*, con un *plunger doo-wah* come suono in arrivo.

Sarebbe impossibile discutere in modo esauriente tutte le possibili tecniche e notazioni nella musica contemporanea, trovate e sperimentate dai compositori e dagli interpreti, grazie a una fantasia spinta al limite. Alla fine di questo articolo sarà presentato un lessico, per aiutare nel pellegrinaggio attraverso le pagine del repertorio degli ottoni.

Se un esecutore ha semplicemente voglia di sperimentare queste tecniche, egli può imparare a costruirle nella improvvisazione solistica e di gruppo.

L'improvvisazione può essere totalmente 'libera' (i partecipanti lavorano insieme o 'contro' il materiale creato individualmente e collettivamente). Ma può darsi che gli esecutori abbiano bisogno di stimoli da improvvisazioni create nel passato, ricavate da pagine di istruzione o notazioni essenziali, che permettano grande flessibilità (penso, ad esempio, a: *Aus dem Sieben Tagen* di Stockhausen). Opuure, gli esecutori preferiranno disegnare le proprie improvvisazioni, includendo sezioni di effetti speciali.

L'arte dell'improvvisazione è un'utile pratica per il musicista. Egli impara ad ascoltare gli altri, ed apprende, 'per caso' o intenzionalmente, le sonorità, le strutture, e la 'chimica' della musica moderna. Così prende possesso di un mondo sonoro poco conosciuto, senza essere minacciato dalla complessità di lavori intricati. Ci sono alcuni gruppi che improvvisano in modo straordinario; però, generalmente, il risultato è più interessante per l'esecutore che per l'ascoltatore. Comunque, è di importanza fondamentale nella crescita musicale.

Oltre alle opere di Globokar, ci sono diversi altri pezzi che sono una raccolta di effetti sonori speciali. Non so come si debba considerare, da un punto di vista estetico-filosofico, questa ricerca sugli effetti speciali. Probabilmente ha molte ragioni d'essere. Personalmente credo che gli effetti speciali non dovrebbero essere l'attrattiva coloristica primaria, ma dovrebbero intensificare la struttura ed il movimento musicale dell'opera.

All'orecchio dell'ascoltatore la musica contemporanea può sembrare tutta uguale. Nell'apprendere un gusto per questa musica, ci si sente come un allievo alla lezione di "box", per cui si impara prendendo pugni in testa! Via via diventa più facile. Si comincia a 'sentire' la differenza fra gli stili del ventesimo secolo, e poi fra gli stili individuali dei compositori. Finalmente uno distingue nel repertorio i capolavori e pezzi mediocri.

Procede così il pellegrinaggio alla montagna della Musica Moderna: su, su per il versante dell'*ASCOLTANDO* e attraverso il ghiacciaio del *SUONARLO IL PIÙ POSSIBILE*.

Assicuro un'esperienza che remunera gli sforzi e rinvigorisce.

LESSICO

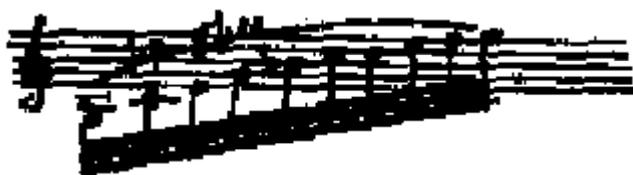
Di seguito viene dato un lessico delle tecniche e notazioni più utili per gli ottoni. Aiuterà gli esecutori ed i compositori desiderosi di scrivere idiomatically per gli ottoni.

'slide' glissandi (per trombone)

Una tecnica frequentemente usata (a volte abusata!) Spesso i compositori esagerano - perfino Prokof'ev. Si dovrebbe scrivere, per ogni posizione del trombone in si bemolle-fa, la serie armonica, e da lì dedurre le possibilità.

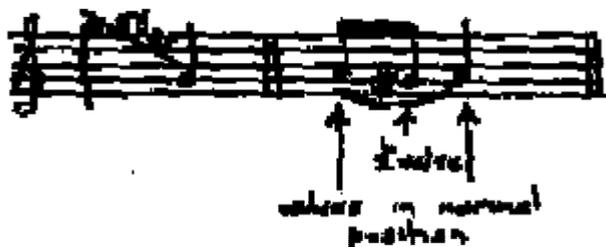
Glissandi delle labbra (per tutti gli ottoni)

Usati prevalentemente dai corni (valvole aperte sul Fa del corno).

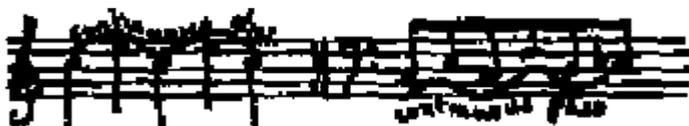


Glissandi a metà-valvola (per tromba e tuba)

Possibile solamente con strumenti a pistone. Sono possibili glissandi corti e lunghissimi.

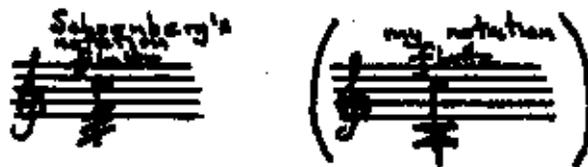


Glissandi continui (per tromba, trombone, tuba)



N.B. I compositori dovrebbero specificare se il glissando comincia all'inizio o alla fine della nota

Frullato (per tutti gli ottoni)
 “Flutterzunge” (Tedesco)
 “Fluttertonguing” (Inglese)



Vibrato (tutti)

Scritto così soltanto se è richiesto un vibrato esagerato



Sordine

Per tromba/trombone, le più comuni sono:

“straight”, “cup”, “harmon”, “plunger”

Altre sordine insolite sono costruite da Humes e Berg, USA

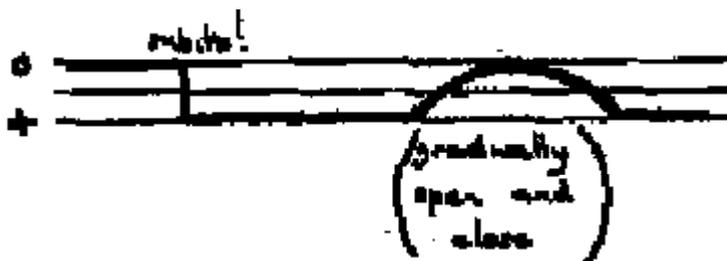
+ “plunger” vicino alla campana oppure “harmon” chiusa con la mano

o “plunger” lontano dalla campana oppure “harmon” aperto

+ “plunger/harmon” vibrato creato attraverso movimenti rapidi della mano

o—+ +—o aprire o chiudere gradualmente “plunger” o “harmon”

Notazione alternativa per “plunger”, “harmon”

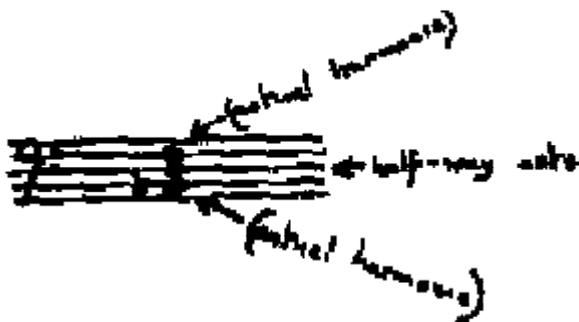


Per corno e tuba, solo sordine “straight”. Ho sentito di una sordina “cup” per corno, personalmente non l’ho mai vista.

Cantando e suonando contemporaneamente (per tutti)



A metà fra le due armonie



Glissando con la mano (Normalmente per il corno, anche possibile per tromba/trombone)

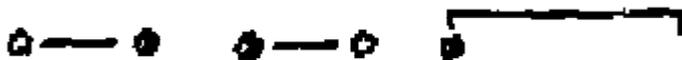
+ Vuol dire “bouché” per il corno. La mano ferma la campana e innalza di un semitono la nota.

Però:

o — +: una notazione usata da Britten e altri per indicare di mettere la mano nella campana per abbassare di un semitono la nota.

Adoperare + e o — + nello stesso pezzo potrebbe causare confusione, specialmente se il compositore usa solo + per indicare un semitono sotto.

La mia notazione è:



N.B. È possibile, certamente, suonare allo stesso momento diversi effetti.

(traduzione di Donna Magendanz)

Bianca

**MOZART A MANNHEIM,
CON UN'ANALISI DEL CONCERTO IN SOL MAGGIORE
PER FLAUTO E ORCHESTRA**

di **Emilio Galante**

Bianca

Nel 1777 finisce il servizio di Mozart alla corte dell'arcivescovo Hieronymus di Salisburgo. È l'inizio di una nuova vita: il musicista di corte diventa un libero artista che gira il mondo per offrire le sue ambite composizioni. Mannheim, Parigi e Vienna sono le tappe dei primi viaggi. Il 30 ottobre i Mozart arrivano a Mannheim. Nella città c'è una vita spensierata e godereccia, influenzata dalla cultura francese e nello stesso tempo percorsa da fremiti di rinascita culturale nazionale; il principe elettore ama molto la musica e le arti. L'orchestra di Mannheim viene considerata la migliore di Europa, con un nutrito gruppo di fiati (i clarinetti entrano in organico già dal 1759) e molti archi (20 violini dal 1756).

Il suono di quest'orchestra è esemplare per la ricerca di accentuate dinamiche, grandi crescendo e diminuendi, per lo studio di tutti i possibili effetti orchestrali. Una generazione di compositori, dai caratteri considerati pre-romantici, viene influenzata da questo suono innovativo ed intensamente espressivo.

Christian Cannabich è primo violino e direttore: con lui e con il flautista Wendling Mozart intrattiene ottimi rapporti. Per i fiati dell'orchestra scrive una *Sinfonia Concertante*, da eseguire a Parigi all'inizio dell'anno seguente. L'esecuzione purtroppo non ha luogo e l'originale versione con il flauto viene perduta.

In dicembre Mozart non è ancora riuscito ad ottenere un lavoro dal principe elettore. Dopo l'entusiasmo iniziale la delusione è forte e sopraggiunge il desiderio di partire, ma Wendling trova una commisione. Per 200 fiorini Mozart deve scrivere tre piccoli concerti e quattro quartetti per il flautista dilettante olandese De Jean.

Le musiche sono da consegnare in tempi ridottissimi, entro il 15 febbraio 1778. All'appuntamento parigino con De Jean solo parte delle musiche richieste sono finite e Mozart riceve solo 94 fiorini. Il compositore scrive al padre il 14 febbraio la frase maledetta che avrebbe perseguitato generazioni di flautisti: "Sono stufo di scrivere sempre per uno strumento che non posso sopportare". A dover lavorare così in fretta tutto diventa insopportabile!

A De Jean Mozart dà tre quartetti (sicuramente il KV 285 in re maggiore, probabilmente il KV 285a in sol maggiore, mentre il KV 285b [Anh. 171] in do maggiore è di dubbia attribuzione, ma potrebbe essere il terzo) e due concerti, in re maggiore KV

314 ed in sol maggiore KV 313. Vale la pena di notare come Mozart in questo momento pensasse al flauto ad una chiave, lo stesso che suonava Wendling, anche se nel 1770 esistono già flauti con tre chiavi supplementari, per il fa, il sol# ed il si.

Il *Concerto in re* KV 314 è una rielaborazione di quello per oboe in do maggiore, scritto per il virtuoso Ferlendi ed eseguito a Salisburgo il 1° aprile 1777. A tutti gli effetti è da ritenere un'opera salisburghese, non concepita nel nuovo *milieu* culturale vissuto dal compositore, mentre il *Concerto in sol maggiore* KV 313, scritto a Mannheim, sembra pensato per la straordinaria orchestra della città e porta tracce di un gusto già *Sturm und Drang* per i contrasti esasperati, per un'espressività intensa e sentimentale: i contrastanti temi del 1° tempo, gli sviluppi spesso sorprendenti, il passaggio alla parallela della dominante nell'esposizione del solo, le veloci modulazioni nello sviluppo del primo tempo ne sono esempi.

L'analisi che Gustav Scheck fa di questo concerto nel suo *Die Flöte und ihre Musik* (Schott, Mainz 1975) è da considerare esemplare.

L'esposizione dell'orchestra (primo ritornello) dura 30 battute: il tema subito esposto ha un carattere molto affermativo, solare, e viene ripetuto all'ottava bassa. C'è qualcosa di marziale nel ribattuto puntato, qualcosa che all'entrata del flauto ricorderà pifferi e tamburi di una banda militare.

Il movimento cromatico alla fine del tema - b. 11- porta verso il secondo tema, che si può considerare diviso in due parti: la prima in mi minore (relativa minore) alla maniera di Tartini, la seconda, una sorta di risposta, in sol maggiore a b. 23. La coda del primo ritornello resta sulla tonica, con un motivo che si riascolterà alla fine dell'esposizione in solo del flauto, su un mormorio di sedicesimi dei secondi violini, seguito da energiche strappate. Il motivo in sedicesimi dei violini a b. 29 verrà poi riutilizzato dal flauto all'inizio dello sviluppo.

L'esposizione del flauto in solo segue dapprima il decorso di quella orchestrale, ma subito dopo l'esposizione del tema un breve tutti porta alla tonalità di mi minore (b. 46), lì dove il flauto inizia un nuovo drammatico tema secondario, che attraverso una rapida modulazione in sol minore torna alla tonica maggiore: a b. 55 tutto è già finito e si ristabilisce l'atmosfera concertante dell'inizio. Scrive Mozart nel 1781: "le passioni, pur violente, non devono mai essere esasperate, e la Musica non deve mai offendere le orecchie, ma bensì sempre dare piacere".

L'orchestra riprende ora il motivo-ponte che avevamo sentito a b. 12, questa volta in la maggiore, raggiunge re maggiore insieme al flauto e dunque il secondo tema, in mi minore (parallela della dominante), a b. 71. Questo è il tema che avevamo già sentito in mi minore nell'esposizione orchestrale. La risposta dell'orchestra è in re maggiore (b. 78), vale a dire alla dominante, come consuetudine vuole. Al Tutti di b. 91 inizia il secondo ritornello dell'orchestra: si tratta di una perfetta ripetizione del primo ritornello, questa volta alla dominante, re maggiore, se non fosse per la chiusa, a b. 103, quando l'ultima battuta viene mangiata dall'entrata del flauto, che sembra entrare spintonando per prendere il suo posto, ripete l'ultima battuta dell'orchestra e comincia lo sviluppo, in dialogo serrato con l'orchestra. Dal re maggiore si passa ad un drammatico re minore, che getta ombre dolorose sul solare modo dell'inizio e dà il carattere a tutto lo sviluppo, contrassegnato da veloci e inquiete modulazioni, che si susseguono da b. 127 (mi minore, la minore, re maggiore, sol maggiore). A b. 135 e b. 137

viene citato il secondo tema dell'esposizione, che perde in qualche modo identità nel suo fluttuare verso l'alto con eleganti scale.

Cambia ancora stato d'animo con il cromatismo discendente e l'energica chiusa: il flauto risponde nella tonica minore alla scala di dominante maggiore degli archi, dominante che poi porta alla ripresa. L'anticipazione della tonica minore a quella maggiore, all'attacco della ripresa, è un gesto tipicamente mozartiano, abbastanza frequente da potersi considerare una cifra stilistica. All'orchestra in tutti (terzo ritornello) risponde subito il flauto con il primo tema variato.

La ripresa si snoda simile all'esposizione fino all'ultimo quarto di b. 163, dove l'orchestra porge al flauto il tema secondario in do maggiore invece che in mi minore, come era accaduto a b. 46. Essendo la ripresa tutta nell'area di tonica, ci si sarebbe attesi un la minore al posto del do maggiore: questo tema secondario ha così un inedito carattere, meno drammatico di quello dell'esposizione.

Il secondo tema è invece in mi minore (b. 189), come l'attesa indicava, e la risposta dell'orchestra in sol maggiore.

Dopo la cadenza del flauto il Tutti finale chiude velocemente sulla clausola già utilizzata alla fine del primo ritornello orchestrale.

Anche nel secondo tempo, Adagio non troppo, le influenze del suono di Mannheim sono molto forti ed ispirano la scrittura mozartiana. L'interprete deve ricordare che i forti contrasti dinamici riportati nel testo sono il carattere distintivo di questo stile preromantico, *Sturm und Drang*, dal quale Mozart in quei mesi è attratto, affascinato.

Ma vediamo nella partitura. La tonalità è re maggiore, la forma quella di Lied tripartita (A-B-A'). Se questo movimento per molti versi assomiglia ad un'aria per soprano non è solo per motivi formali ma ancor più per il carattere di certi gesti musicali. La prima battuta, con quell'arpeggio degli archi con i corni, forte, è proprio l'apertura di un sipario, un gesto da opera seria, da Intrada.

Entrano oboi e violini cantando un tema delicato, sensibile, che vive di rubate svenevolezze, come la caduta dal la al re sul secondo movimento di b. 2 o quel re con un doppio punto sul terzo movimento, che sembra non voler finire mai. A b. 7 l'introduzione orchestrale si avvia a conclusione con luci improvvise date dal contrasto dinamico della forte sincope. Corni e oboi anticipano in canone l'arpeggio in re maggiore che all'inizio era omoritmico: l'entrata del protagonista è così enfatizzata.

Dopo avere esposto il primo tema il flauto propone (b. 17) una nuova melodia in la maggiore, una sorta di secondo tema, costruito su una frase di una battuta che guadagna espressività con l'allargarsi dell'intervallo iniziale.

Il dialogo del flauto con i violini in sordina accompagnati dal pizzicato aumenta di intensità fino alle due fermate sull'accordo di settima diminuita che risolve in si minore in primo rivolto (bb. 23-24): nella ripetizione del flauto all'ottava bassa l'intensificazione, che il solista costretto al minore impatto del registro grave non può permettersi, avviene attraverso una raffinata orchestrazione che aggiunge le voci degli oboi. Le tre battute che seguono (bb. 25-27) assomigliano alla cadenza di un'aria e come tali, con una relativa libertà, vanno eseguite.

Nelle due battute di Tutti che seguono la melodia del violini primi, forte con sordina, introduce la sezione B (bb. 29-37). Il carattere appassionato, tipico dello stile di

Mannheim si rivela nelle quartine di sedicesimi accentati (da suonare con un deciso sforzando-piano) in dialogo con la melodia del flauto, piena di fuoco interiore. La parte B ha il carattere modulante di uno sviluppo, che da la maggiore attraverso mi minore porta alla tonalità d'impianto, re maggiore.

Dopo la Ripresa abbreviata e una Cadenza il Tutti finale si arricchisce delle raffinate fioriture del flauto e di un pedale dei corni di sospesa magia.

Al posto di questo Adagio non troppo si potrebbe suonare l'Andante in do maggiore, pagina meno impegnativa per quanto di deliziosa semplicità. La possibile sostituzione è di penna mozartiana che scrive l'Andante per il povero De Jean, in gravi difficoltà con l'intensità espressiva e l'estensione dell'Adagio non troppo (ricordiamo come i passi fino al fa# acuto di bb. 23-25 presentino notevoli problemi di intonazione ed emissione per un dilettante con nelle mani una flauto ad una chiave).

L'ultimo tempo, Rondeau - Tempo di Minuetto, è un Rondò-Sonata: con questo termine si indica una forma dove il consueto alternarsi di rondò e couplets viene sviluppato dialetticamente.

Il tema principale viene subito esposto da flauto e orchestra. Segue l'esposizione orchestrale, divisa in quattro periodi: [a] una ripetizione del tema (bb. 9-15) seguita da [b] contraddistinto da scale di semicrome staccate discendenti (bb. 16-21), poi [c] con la caratteristica energica sincope tipica di una coda (bb. 22-28), a cui risponde [d] un Minuetto grazioso con ottavi legati (bb. 29-36).

L'esposizione in solo comincia sorprendentemente col motivo [c] che porta alla dominante per un grazioso secondo tema (b. 46) sulle terzine degli archi.

Un nuovo tema sulla dominante viene presentato a b. 67 dopo l'energico periodo a b. 61: si tratta di quattro battute di Tutti ripetute dal solista, abbellite. Non stanco, con virtuosismo di grande intensità ritmica, il flauto ritorna al tema di rondò, che si ripresenta come all'inizio del movimento: il tema [a] ornamentato, la ripetizione di [a] dell'orchestra, le scale discendenti di [b], che però dopo tre battute virano verso la dominante di mi minore. Qui il colore, forte, e soprattutto l'entrata di oboi e corni, attirano l'attenzione, fanno capire che qualcosa sta accadendo: un nuovo tema, in mi minore a b. 83 dà il via allo sviluppo, molto modulante, con appassionati accenti alla Mannheim, ed un gusto per l'eccessivo ed il sorprendente che a volte smentisce il leggendario equilibrio di gusto mozartiano. Così ad esempio quel forte improvviso sul secondo movimento, a b. 128-129, che poi a b. 136-137, su simile figura, è un piano improvviso.

Questo sviluppo ha due caratteri, appassionato e accentato all'inizio e poi fra il burlesco e il virtuoso, con grossi salti, da b. 139.

Da mi minore a do maggiore (b. 124) a la minore (b. 143) si arriva alla dominante della tonalità di impianto, che però prima di risolvere in sol maggiore, inganna, rimanda il ritorno del rondò risolvendo transitoriamente sulla tonica minore (b. 157) con un segno stilistico che si può dire abbastanza tipico di Mozart, già incontrato nel primo tempo, anche lì quasi a ritardare la ripresa. Dopo una fermata, che si potrebbe improvvisare, ecco a b. 166 la ripresa, con i due temi principali alla tonica. Il primo è esposto dal flauto all'ottava bassa, il secondo torna sulle figure in terzine degli archi alle bb. 195-222.

A b. 223 troviamo un nuovo episodio che si sviluppa su figurazioni accordali del flauto, un solo virtuoso, seguito da una ripresa variata del primo tema (b. 242), quasi a puntualizzare il fondamentale carattere di rondò di questo tempo.

A b. 257 inizia la Coda con una sorta di cadenza del flauto, dal carattere concertante, che s'avvia alla conclusione (b. 278) con due periodi presentati nell'esposizione, [c], che, come si è notato, possiede naturalmente l'estro ritmico risolutorio di una coda e il Minuetto [d], una sorta di intimo commiato.

Bianca

ANALISI DI SYRINX

di **Emilio Galante**

Bianca

Le opere che Claude Debussy (1862-1918) scrive per flauto sono molto significative, a cominciare dal *solo* nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*, per finire con la *Sonata* per flauto, viola e arpa, composta nell'autunno del 1915, seconda di sei sonate per vari strumenti, delle quali solo tre vedono la luce.

La *Sonata* è scritta con forti intenti neo-classici, secondo la tradizione dei concerti settecenteschi di Couperin e Rameau, da un compositore che in quel momento sente fortemente il suo essere "musicien français". L'idea originale dell'organico è flauto, oboe e arpa, ma al suono troppo penetrante dell'oboe Debussy preferisce la viola al fine di meglio rendere la leggerezza e la sottile melanconia che anima le pagine di questa *Sonata*, creando così un inedito colore cameristico; le melodie si sviluppano con grande libertà formale in un ambiente armonico dai colori talora politonalità.

Terminati gli schizzi, Debussy scrive al suo editore Durand riferendogli la sua idea di questo brano, per usare la sua espressione, di una "bellezza quasi imbarazzante".

Ma è *Syrinx* l'opera per flauto più nota di Debussy, una breve composizione per strumento solo. *Syrinx*, dal titolo originale *La flûte de Pan*, è l'unica pagina completata da Claude Debussy per la pièce teatrale *Psyché* di Gabriel Mourey, messa in scena il primo dicembre 1913 a Parigi da Louis Mors, ed è pubblicata da Jobert nel 1927. Questa prima edizione viene curata da Moyses, che aggiunge le indicazioni di respiro al manoscritto.

Il mito di *Syrinx*, a noi trasmesso attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio, è il mito della nascita del flauto: l'incantevole ninfa, che danza sulle rive del fiume con le compagne, viene seguita e perseguitata dall'osceno Pan, dio delle greggi e dei pastori, cornuto e dai piedi caprini. *Syrinx* prega gli dei di salvarla e ottiene di essere trasformata in una canna, che farà risuonare ancora la sua dolce voce quando soffia il vento. Ma Pan non può rinunciare al suo amore, lega ingegnosamente la canna ottenendo un flauto a sette suoni, da portare sempre con sé.

Debussy era già stato più volte affascinato da questo mito, come dimostra il *Prélude à l'après-midi d'un Faune* o la prima delle *Chansons de Bilitis* (1900, musica di scena per voce recitante, due flauti, due arpe e celesta), *La flûte de Pan*, titolo originale di *Syrinx*.

Secondo alcuni esegeti *Syrinx* sarebbe un canto di morte di Pan, anche se questa opinione sembra contraddetta da un'attenta lettura delle indicazioni di regia per l'inizio del terzo atto del dramma di Mourey, secondo le quali si tratta piuttosto di un canto d'amore:

La scena rappresenta la grotta di Pan. Attraverso la sua grossa apertura si scorge una radura in mezzo ad un fitto bosco... La luna inonda la campagna, mentre la grotta rimane nell'ombra. Nella radura danzano le ninfe, che vanno e vengono, tutte vestite di bianco, in pose armoniche... Di tanto in tanto si fermano tutte, ascoltando incantate la Syrinx dell'invisibile Pan, commosse dal suono che esce dalle canne cave.

Si può considerare *Syrinx* come un pezzo in forma di Lied tripartita A (bb. 1-8) - B (bb. 9-25) - A' (bb. 26-30) - Coda (bb. 31-35), con l'inizio del B al cambiamento di tempo: *Un peu mouvementé (mais très peu)*. Questo irrigidimento formale si adatta però ben poco al carattere improvvisativo di *Syrinx*, che pare piuttosto una continua variazione della prima battuta, presente in varie forme ben otto volte nel corso del breve pezzo (battute 1-3-9-10-26-28-29-30).



Dalla prima battuta si evincono i caratteri principali della scrittura: l'uso di una scala esatonale (sib-lab-solb-fa-mi-reb), che nel finale (b. 34) diventa a toni interi;



il caratteristico colore della seconda eccedente, che non consiste solo nel mi-reb della melodia principale (b. 1), ma si crea anche come intervallo fra le note di volta cromatiche e la loro risoluzione (si-lab e la-solb a b. 1).

La seconda eccedente (l'intervallo che ad esempio distingue la scala flamenca o quella frigia ebraica) è un intervallo caratteristico dell'esotismo, così come si configura nella musica colta europea di fine Ottocento, ed è anche un segno della prevalenza del linguaggio modale su quello tonale. I cinque bemolli in chiave non corrispondono

infatti ad una tonalità precisa: la tonalità potrebbe essere sib minore (la nota di apertura) o reb maggiore (la nota di chiusura), ma non v'è traccia di cadenze, e vi sono piuttosto molte inflessioni modali, come quella frigia, data dalla seconda minore fra sib e do, a b. 22.



Come in tutta la musica di Debussy, pienamente novecentesca dal punto di vista della pratica esecutiva, le indicazioni agogiche e dinamiche sono da osservare attentamente, anche se per taluni il carattere improvvisativo del pezzo può sottintendere una più libera interpretazione.

L'evidente idiomatismo non consente trascrizioni: Syrinx è il flauto, non potrebbe essere altro, un flauto caratterizzato dal colore scuro e ricco di armonici del registro grave, alla stessa maniera del *Prélude*. Il timbro diventa qui, secondo un principio estetico che si sviluppa all'inizio del secolo, una variante strutturale, non più solo decorativa: il B dell'ipotetica forma tripartita non a caso consiste essenzialmente in un cambiamento di registro.



Bianca



THESAURUS

Bianca

L'INSEGNAMENTO DELLA MUSICA IN ITALIA

di **Andrea Mascagni**

Bianca

Andrea Mascagni è intervenuto a "Mondi sonori" nell'edizione 1999, con un contributo di riflessione sullo stato dell'insegnamento della musica in Italia (Percorsi della didattica della musica in Italia, era il titolo della sua conferenza, tenuta il 7 maggio 1999 al Conservatorio di Trento).

Ricordiamo che Andrea Mascagni è stato un importante compositore e didatta della composizione, docente ai Conservatori di Bolzano e di Trento, e poi anche direttore del Conservatorio di Trento. Accanto a quest'attività, ha svolto un intenso lavoro in ambito politico, come senatore. In sede politica ha rivolto il suo impegno soprattutto alla riforma degli studi musicali. Sono numerose le battaglie condotte. Non tutte hanno potuto trovare esito in realizzazioni concrete, tuttavia tutte hanno costituito un terreno rispetto a cui ci si è confrontati, cercando nuovi motivi di costruzione e di consenso. Il lavoro di Mascagni ha rappresentato, per molti, un punto di riferimento.

Riteniamo utile pubblicare di seguito, con il consenso dell'autore, grazie alla cortese disponibilità dell'editore Symposium di Trento - che nel 1998 ha pubblicato di Andrea Mascagni il libro Scritti sulla musica (a cura di Giuseppe Calliari) -, un testo (precedentemente apparso anche in I concerti, volume pubblicato nel 1992 dalla Scuola Normale Superiore di Pisa), che dà conto di come Mascagni sia stato critico rispetto all'assetto tradizionale degli studi musicali in Italia, e abbia formulato alcune ipotesi di riforma utili a definire in maniera organica l'articolazione di essi nelle varie fasi, senza mai dimenticare la peculiarità dello studio musicale, che abbisogna di modi, tempi e sensibilità assai particolari.

Il nostro processo educativo inteso nei suoi intrinseci significati di formazione culturale, ha accordato netta priorità al linguaggio della parola e della scrittura, quali basi di conoscenza esaurientemente logica e semantica. Ne dovevano soffrire inevitabilmente i linguaggi di immagine, se così li vogliamo chiamare, vuoi visiva, vuoi sonora, quasi che questi linguaggi potessero attentare ad una riconosciuta ed affermata supremazia della comunicazione verbale.

Non è prudente - secondo certe correnti pedagogiche del passato e del presente - concedere troppo alle sollecitazioni emotive, alla fantasia, all'immaginazione, occasioni pericolose di evasione dalla razionalità. Nessuno ha mai inteso respingere l'esercizio di attività estetiche, che attingono a così grande patrimonio della civiltà europea, italiana, per quanto ci riguarda. Tuttavia, sembra obiettersi, l'arte rappresenta una sfida al raziocinio rappresentando la logica della soddisfazione contro quella dell'intelletto. L'attività estetica non la si vuol contrapporre all'intervento intellettuale: ma - ecco la latente obiezione - la sua vera e più intima essenza è pur sempre quella inerente alla sensorialità.

Da tali riserve concettuali deriva una sorta di "paura dell'arte" o, limitando l'indagine al campo educativo, timore di un'evasione di ordine emotivo dalla fondamentale preminenza delle attività critico-intellettuali.

Non poteva tuttavia mancare, in virtù di incidenze ineludibili, un recupero dei linguaggi artistici generalmente intesi. La vecchia consolidata supremazia della parola, assunta a canone di distinzione e diciamo pure di potere attraverso un soppesato perfezionamento del linguaggio verbale, riservato a tutti gli effetti agli interessi delle classi dominanti, non poteva indefinitamente resistere all'irruzione sulla scena della società moderna di forme nuove di comunicazione, attinenti ad uno spontaneo rapporto sociale, al riscatto liberatorio di ansie, esigenze, a lungo represses.

La parola evoluta si è vista costretta dunque a misurarsi con realtà che incalzano e assumono una forza di penetrazione inarrestabile: l'immagine, il suono, i relativi linguaggi di ordine emotivo. Per richiamare fenomeni di massa, si pensi solo al cinema, alla musica cosiddetta di consumo o extracolta, se si preferisce, ma di riconoscibile qualità espressiva, comunicativa. Pare opportuno in quanto maggiormente condizionanti, riferirsi a tali forme immediate, massificate, di comunicazione perché senza dubbio la loro decisiva incidenza sui linguaggi inerenti alla sfera sensoriale ha favorito i processi di affinamento, di elevazione dei medesimi, verso livelli di esercizio gradualmente più ricchi di contenuti, progressivamente più articolati, verso le arti visive, verso la musica colta.

Ma, sia chiaro, la lotta - non esito ad usare tale termine - è dura e aperta. Troppo forti ancora sono i "maîtres à penser" ancorati a posizioni di sufficienza verso le attività sensorie ed emotive, per considerare protetto e coerentemente valutato il linguaggio artistico-musicale, sul piano della cultura nella sua più vasta accezione.

La "voglia di musica" - mi si passi la locuzione - è inarrestabile e perviene, ormai, non più come sorprendente rarità, all'accostamento sempre più convinto della creazione musicale nel suo più compiuto pensiero.

Il terreno tuttavia da dissodare è ancora esteso ed impervio. Va pure detto che un Paese come il nostro, che vanta un patrimonio eccezionale nel campo musicale, è ancora il Paese in cui un gran numero di cittadini, di giovani, rinunciano alla musica - a malincuore, magari per una sorta di formale pudore - denunciandosi come "stonati". È il Paese in cui non ha ancora fondamento apprezzabile l'educazione musicale di base, estesa alla grande massa dei cittadini, come avviene a ben superiore livello nelle aree tedesche, anglosassoni, slave, o in quelle scandinave e magiare.

Pare che ancora, nonostante l'avanzata impetuosa della pedagogia, della psicologia, delle scienze umane, non si sia in grado di intendere che un reale compiuto progetto educativo non può prescindere, pena il suo fallimento, dalla cura di ogni potenzialità naturale dell'individuo. Non certo nel senso di una giustapposizione di distinti interventi di ordine educativo - paradossale insipienza pedagogico-culturale - bensì sul fondamento di una interdisciplinarietà che rispetti l'unitarietà esistenziale e potenziale dell'individuo.

Premesse, ovviamente per accenni, queste osservazioni di fondo, volte a delineare a grandi linee le condizioni in cui si pone il nostro ponderoso tema, proviamoci ora a scendere a qualche più specifica considerazione. Mi esprimo sinteticamente per punti.

1) Nel campo delle attività grafiche e coloristico-pittoriche le attitudini "creative" infantili si manifestano con l'immediatezza conseguente alla vasta gamma di impressioni che l'occhio riceve dalla realtà circostante ed agevolmente rielabora. Meno immediato è tale tipo di manifestazioni nel campo sonoro. L'orecchio non è in grado di competere con l'occhio per prontezza di accoglimento, di acquisizione, di discernimento delle sollecitazioni esterne. Donde la necessità che nel rapporto col mondo ritmico-fonico, musicale,

l'intervento educativo sia per quanto possibile precoce ed agisca sul discente in modo direttamente sollecitatorio ed organico nell'educazione al suono ed alla comunicazione linguistico-musicale. Va considerato in proposito che la vita attuale è eccezionalmente investita da una crescente molteplicità di segnali, di messaggi, che determinano forme estremamente differenziate di percezione, derivanti dalle più diverse attività umane e sociali, inerenti all'intera gamma sensoriale. In modo particolare le componenti visive e sonore, che maggiormente interessano la sfera dell'immaginazione, sin dal livello infantile, assumono un rilievo tale da condizionare ampiamente la vita di relazione.

Da ciò la necessità che l'istruzione musicale intervenga nella prima età della ragione, onde preservare lo sviluppo della personalità da influenze nocive e deformanti. Una scuola moderna, dunque, sensibile alle invocate prospettive di un nuovo "umanesimo", dovrà apprezzare nella sua insostituibile funzione un'istruzione artistica e, per quanto ci interessa, musicale, che volga dallo spontaneismo infantile ad un'ampia informazione e conoscenza, per giungere alla formazione del gusto e ad una capacità di apprezzamento critico nell'ambito di una generale crescita della personalità. È questa una delle condizioni irrinunciabili per attuare nel giovane il necessario equilibrio tra attività inerenti alla ragione e manifestazioni riguardanti il sentimento estetico e la creatività, per una piena affermazione di tutte le attitudini umane: superfluo precisarlo, anche ai fini di possibili scelte professionali.

2) Ma, facendo un passo indietro, poniamoci una domanda provocatoria: cos'è, cosa deve essere l'educazione artistica, musicale? Si può realizzare realmente un insegnamento che investa la sfera dell'arte? Perché tali domande? Perché non appare affatto scontato, rispetto a determinati orientamenti pedagogici, accettare tali attività come segnate da un evidente, manifesto significato. Limiti, questi, che sono la conseguenza di concezioni riduttive e confuse di tali realtà educative, secondo una duplice valutazione:

- a) "materie", quelle artistiche, intese come aggiuntive o, peggio, sussidiarie, ricreative, ornamentali e quindi separate, fini a se stesse;
- b) "materie" il cui esercizio viene concepito come ricognizione nozionistica e teorica, come attività di ordine limitatamente imitativo, "materie" che vengono accostate con casualità di scelte, fatte oggetti di generiche esplorazioni.

Va qui individuato chiaramente che al fondo di tali orientamenti sta ancora la concezione che l'arte è anzitutto vocazione, intuizione e che in realtà - per conseguenza - non si può insegnare né a farla, né a capirla. Ci troviamo ancora succubi di vecchie concezioni di impronta filosofico-idealistica: l'arte, l'opera d'arte intese come apporti di una sorta di dono di natura, e dunque intraducibili, non trasmissibili educativamente; il fare artistico estraneo alla razionalità, alla progettazione concettualmente strutturata, sollecitato dall'intuizione elevata a qualità suprema. E l'intuizione non può essere scomposta in concetti, in strutture logiche. In termini diversi tale modo di intendere invoca perentoriamente un'idea assolutizzata della creazione, della creatività. Se l'opera d'arte è intraducibile, se è dunque irrazionale al più alto grado, essa è la proposta di una realtà che prima non esisteva, nemmeno in termini di premesse. A che cosa si può ridurre allora l'educazione artistica e musicale, secondo tali pregiudizi? Ad un addestramento superficialmente informativo che si esaurisce in sé: non dunque preparazione finalizzata ad un'idea, ad un progetto, modesto o meno modesto che sia, ma generico esercizio fine a se stesso, destinato a

rimanere al di qua del fatto artistico. Conclusioni, si capisce, che a qualunque livello vengano espresse vanno respinte e combattute. È superfluo notare come la concezione vocazionale dell'attività artistica, di un senso estetico assolutizzato, porta naturalmente alle diversioni "divistiche", con tutte le ovvie connessioni con il consumismo e con la corsa al profitto.

3) Il problema evidentemente va posto e fatto intendere in termini opposti, va fondato sul riconoscimento che ogni espressione artistica è una forma di comunicazione affidata, al pari di ogni forma comunicativa, anche a componenti razionali. Per cui le tecniche e le conoscenze scientifiche che la sottendono sono supporti naturali, assolvono ad un ruolo di necessaria mediazione. Ecco allora chiarirsi lo spazio reale per l'educazione artistica. Se tale intervento didattico è affidato ad un addestramento alle tecniche di codificazione e di decodificazione, appare chiaro il fondamento di un insegnamento specifico e generalizzato. Ed ancora: se l'educazione artistica è preparazione alle esperienze di comunicazione visiva o uditiva, può, anzi deve accompagnare tutto il decorso formativo di un individuo, fino alla maturità. Altro che attività puramente vocazionali! Giungiamo così ad un'affermazione di fondo, che riguarda il problema essenziale del nostro discorso: l'educazione artistica non solo ha ragione di essere, ma è indispensabile, in quanto si integri in un processo unitario ed armonico che curi ad un tempo lo sviluppo della sfera intellettuale e di quella sensoriale, espressiva, estetica.

Va chiaramente affermato, dunque, che gli obiettivi della presenza della musica nella scuola di tutti, da un lato, e di una moderna riforma degli studi musicali di tipo specialistico, dall'altro, si pongono in rapporto di interdipendenza. La riforma dell'attuale Conservatorio, infatti, in assenza di una vasta e consapevole educazione musicale di base che realizzi un approccio precoce con la comunicazione sonora, rimarrebbe un'acquisizione pressoché priva di significato e di reale portata culturale. E d'altro canto la rivendicazione di una presenza qualificata dell'educazione musicale nella scuola generale sarebbe una pura astrazione, se nell'ambito dell'istruzione musicale specialistica non si ponesse l'obiettivo fondamentale della formazione a pieno titolo di musicisti professionalmente preparati nella didattica di base.

L'insegnamento della musica nel periodo che va dalla scuola materna a tutto l'obbligo scolastico si delinea come un processo di apprendimento graduale e continuo, avente come finalità essenziale lo stabilirsi di un rapporto diretto ed attivo del discente con la realtà musicale, considerata nelle sue multiformi manifestazioni: ritmico/foniche di ordine naturale, storico/linguistiche, inventive, inerenti alla tradizione e all'attualità. Il progressivo accostamento alla musica diviene produttivo sul piano specificamente percettivo ed espressivo alla condizione che sia fundamentalmente attuato come reale penetrante partecipazione, in virtù di una costante sollecitazione ad entrare nel vivo degli eventi musicali.

Nella scuola secondaria superiore unitaria, l'educazione musicale dovrà essere presente nell'area comune, secondo le linee generali che sia pure faticosamente sono andate maturando in ordine a tale scuola e che comunque rientrano nella "sperimentazione". Si delineerà come approfondimento critico degli apprendimenti di impronta spontaneista acquisiti nella scuola dell'obbligo, come ampia ricognizione di periodi, autori, opere di particolare significato sulla base di una inquadratura dei fatti musicali in un più ampio contesto storico-culturale e sociale. Nel corso del quinquennio potranno continuare, nel-

l'area delle previste attività elettive, quelle pratiche corali ed eventualmente anche strumentali che nella scuola media generale si siano produttivamente realizzate.

Per quanto riguarda la formazione dei docenti, l'obiettivo di fondo che va posto e perseguito è quello di dotare gli insegnanti di scuola materna ed elementare, e quelli stessi destinati all'educazione musicale nella scuola media, di una preparazione musicale tecnico/didattica di sicura qualificazione, che assicuri un idoneo insegnamento. Obiettivo perseguibile in un non breve periodo di tempo, in quanto presuppone che nel campo dell'istruzione musicale professionale si attuino e si rendano produttivi corsi completi di didattica musicale. In attesa del verificarsi di tali condizioni, appare necessario, nell'attuale situazione, adottare misure transitorie e di emergenza, che possano garantire sia pure iniziali risultati. In ogni caso è opportuno prevedere anche per la scuola materna ed elementare l'utilizzazione di insegnanti musicisti - dotati di adeguata preparazione nel campo didattico musicale e da impegnarsi, concomitantemente, nella frequenza di corsi formativi e di aggiornamento specifici - in ragione, come obiettivo ottimale, di uno per ogni circolo didattico. Per l'educazione musicale nella scuola secondaria superiore gli insegnanti, in una fase iniziale, antecedente la messa a regime della riforma dell'istruzione musicale professionale, potranno di massima essere laureati in musicologia o in lettere con esame e tesi di storia della musica, laureati nei corsi Dams con indirizzo musicale, e forse anche diplomati in composizione nei Conservatori, dotati di diploma di scuola secondaria superiore.

Esprese alcune indispensabili considerazioni sulle precarie condizioni della partecipazione della musica alla formazione generale del cittadino nel nostro Paese, qualche osservazione ora, necessariamente per grandi linee, sullo studio della musica a finalità professionale:

- Il Conservatorio musicale attuale si presenta ad un esame realisticamente critico come una scuola superata nei tempi, del tutto inadeguata nelle strutture, nei contenuti tecnico-professionali, nelle componenti didattiche e in quelle culturali, sia generali, sia di carattere specificamente musicale; scuola musicale irrealisticamente e riduttivamente unica, con conseguente "predestinazione", di fatto, di coloro che vi si avviino specificamente per eterogenee ragioni.
- Gli studi conservatoriali iniziano con la scuola media annessa, praticamente col vuoto musicale alle spalle, per quanto si è prima indicato. Tale carenza è la ragione per cui l'accesso allo studio musicale a finalità professionale negli attuali Conservatori si affida spesso ad interesse di carattere generico ed occasionale, con incerti riferimenti a specifiche attitudini. Ma è necessario sottolineare che negli stessi Conservatori l'approccio con la musica non asseconda affatto - generalmente parlando - le naturali attitudini ed aspirazioni dei discenti, strettamente legato com'è, all'inizio, a criteri di impronta teoristica (teoria e solfeggio, vera e propria astrazione musicale) e, nel corso degli studi specifici, riduttivamente costretto, salvo in parte nel campo della composizione, negli angusti limiti di un esercizio (strumentale o vocale) fine a se stesso.
- In altre parole, il Conservatorio oggi esistente si pone istituzionalmente il compito di preparare operatori musicali a senso unico, secondo criteri di stretta qualificazione strumentistica o vocalistica, certamente anche di elevata qualificazione. Ma di norma, rimane insoddisfatta l'esigenza di fondo di conseguire una piena formazione artistico-culturale, fondata sulla penetrazione e piena comprensione delle dimensioni storiche ed attuali della musica, nelle sue componenti linguistiche, tecniche, inventive, scientifiche,

didattiche, una formazione che faccia essere *musicisti* a pieno titolo prima che singoli strumentisti o vocalisti e che, perciò stesso, consenta di esercitare ad un livello superiore lo stesso ruolo specialistico.

- Si consideri inoltre che in conseguenza di una forte crescita degli interessi musicali, mentre la scuola generale non assicura al riguardo interventi educativi adeguati, l'unica possibilità esistente per molti giovani è il Conservatorio, unica istituzione accessibile, al quale ci si iscrive superando una parvenza di esame di ammissione, per imparare talvolta solo un po' di musica e poi abbandonare. Così si spiega come i Conservatori italiani, che con le sezioni staccate e gli istituti musicali pareggiati portano ad una settantina le "scuole di musica" di tipo professionale, abbiano circa il 75% degli iscritti nei corsi inferiori, con la conseguenza di corsi medi e più ancora superiori eccezionalmente falcidiati, depauperati.
- Si comprende per quanto accennato, come nessuna contraddizione esista tra la duplice denuncia di un'eccessiva proliferazione dei Conservatori e delle cattedre all'interno di ciascuno, da un lato, e la carenza, dall'altro, nel nostro Paese di musicisti di generale alta qualificazione professionale, rispetto alla richiesta e all'incremento delle attività musicali.
- In questo quadro di indagine assume corposa consistenza un diverso rilevantisimo problema: quello relativo alle cosiddette Scuole di musica popolari o civiche, che sulla base di una crescente diffusione dovrebbero assolvere al compito fondamentale di aprire spazi di apprendimento musicale di tipo formativo generale, amatoriale per intenderci; scuole che quando in termini positivi si pongano tali finalità devono operare secondo metodologie didattiche improntate alle più libere sollecitazioni, a fronte delle accentuate e sempre più ricche articolazioni dell'esercizio musicale; scuole che dunque non devono porsi il compito di agire come Conservatori in formato ridotto.

Ma in questa rapida rassegna dell'attuale situazione dell'istruzione musicale non è possibile trascurare un altro aspetto di fondo: il livello culturale generale dei Conservatori. Va denunciato come intollerabile motivo di dequalificazione della musica e dei musicisti il fatto che tra le grandi discipline l'unica, nel nostro Paese, priva di un adeguato sostegno culturale sia la musica. I diplomi di Conservatorio si conseguono con la scuola media inferiore. Da qualche anno si va faticosamente estendendo fra i Conservatori la presenza di licei ad indirizzo musicale, quali scuole secondarie superiori sperimentali, riconosciute al pari delle altre scuole secondarie ¹.

¹ Il giudizio di Andrea Mascagni, a questo riguardo, è molto reciso. Non è forse inopportuno, tuttavia, rilevare quanto sia diffusa la pratica della doppia scolarità, con allievi contemporaneamente iscritti a Scuola media superiore e a Conservatorio, oppure a Università e a Conservatorio. Mascagni tuttavia ha ragione: il Conservatorio presenta la possibilità di una frequenza in presenza della sola licenza di Scuola media. Quella della doppia scolarità non può rappresentare una soluzione. Pur ampiamente praticata, appare troppo legata alla decisione e alla volontà dei singoli - di non trascurare una ampia formazione culturale accanto allo studio specialistico - per apparire come una soluzione plausibile al problema sollevato. Una scelta di intervento organizzato e articolato è sin da subito apparsa quella dei Licei sperimentali annessi ai Conservatori. I Licei, negli anni che ci distanziano dallo scritto di Mascagni, hanno subito, nei numeri, dopo un certo incremento e una certa diffusione, un forte declino. A Trento il Liceo sperimentale annesso al

L'associazione tra la formazione musicale professionale ed una formazione culturale generale rigorosamente qualificata significa anzitutto e fundamentalmente operare in direzione di un costruttivo incontro tra musica e cultura, nel suo più ampio significato, significa rimuovere le condizioni di inferiorità in cui si trovano oggi nel nostro Paese la musica ed i musicisti. L'unità culturale intesa come garanzia di pieno sviluppo della personalità, del senso critico, di una reale consapevolezza artistica, è la condizione per cui la musica possa riacquistare la propria peculiare funzione di disciplina ed attività concorrente all'educazione del cittadino nella scuola ed oltre la scuola.

Ma deve considerarsi nello stesso tempo un'altra fondamentale esigenza da soddisfare, quella di consentire una responsabile scelta musicale professionale non più a 14 anni, alla conclusione della scuola media annessa al Conservatorio, quando evidentemente lo studente di musica non è in grado di misurare le proprie reali possibilità, ma a 16-18 anni, nel corso di una scuola secondaria superiore ad indirizzo musicale, o per concludere la medesima, con un primo sbocco professionale ed adire eventualmente la fascia superiore degli studi musicali, o per passare ad altre discipline, ad altri indirizzi universitari quando l'esperienza musicale realizzata induca a desistere.

Le precedenti considerazioni di carattere generale portano per logica conseguenza al riconoscimento di un'esigenza di fondo, attinente allo studio e alla formazione musicale di tipo specialistico: il superamento dell'attuale rigido distacco dello studio musicale rispetto all'ordinamento generale del sistema educativo italiano risponde all'inderogabile necessità di realizzare quell'unità e complementarietà di formazione generale e di professionalità, che costituiscono la condizione prima per garantire ai musicisti italiani l'esercizio, in condizioni di pari dignità disciplinare, di una piena funzione sul piano esecutivo, educativo, creativo.

Sulla base di questi orientamenti generali, è possibile ipotizzare per l'istruzione musicale a finalità professionale la seguente articolazione, di massima, degli studi:

Conservatorio ha rappresentato un'esperienza viva e positivamente condotta. A partire dall'anno scolastico 2001/02 il Liceo, in previsione della riforma dei cicli e di quella del Conservatorio, è stato, per decisione della Provincia autonoma di Trento, scorporato dal Conservatorio e aggregato all'Istituto d'arte "Vittoria", conservando col Conservatorio un rapporto organico e funzionale per via di 'intesa'.

Sugli studi musicali in Italia attualmente insistono due riforme: la riforma dei cicli scolastici, per il segmento che possiamo dire di base, e quella del Conservatorio per il settore specialistico. Se ben condotte negli aspetti dell'attuazione, entrambe le riforme, che sinora hanno seguito vie indipendenti e autonome di elaborazione, possono integrarsi funzionalmente, e disegnare, così, una riforma più generale dell'insegnamento della musica in Italia, in modo non molto dissimile da quanto auspica Mascagni nel suo scritto. Le due riforme, agendo ciascuna nel proprio ambito di intervento, concepite in un quadro che le tiene correlate, potrebbero dare risposta all'esigenza, molto avvertita, e da Mascagni sottolineata nel suo scritto, di una formazione musicale che muova da subito, a partire dalla Scuola elementare, prosegua nelle Scuole media - in quella ordinaria e in quella più specificamente orientata (ad indirizzo musicale) - e coinvolga la Scuola media superiore, con Licei a indirizzo musicale; pervenendo, a questo punto, al livello in cui si pone l'azione del Conservatorio. In tal modo l'intervento formativo professionalizzante e specialistico, cui sarebbe votato il Conservatorio, nella nuova denominazione Istituto Superiore di Studi Musicali, agirebbe su un sistema di base organizzato e strutturato. Il nuovo Istituto rilascerebbe quei titoli superiori, che Mascagni chiama, a chiusura del suo intervento, "lauree in musica", i quali, analogamente a quanto avviene per l'università, dovrebbero strutturarsi secondo un primo livello triennale ('laurea' di primo livello) seguito da un biennio specialistico ('laurea' specialistica). Bisogna dire che la riforma dei Conservatori (che è del 1999; in particolare, si tratta della legge 21 dicembre 1999, n.508) tarda a trovare la via di una sua attuazione, a causa del ritardo che per vari motivi va producendosi rispetto alla stesura e all'approvazione dei regolamenti di attuazione. [N.d.C.]

1) Scuola musicale propedeutica: comprendente, al di fuori di rigide prescrizioni, una scuola elementare ed una scuola media con la presenza di studi musicali aventi carattere orientativo specifico, anche strumentistico; tali scuole dell'obbligo ad orientamento musicale appare necessario siano estese sul territorio nazionale, in linea generale in ragione di una per distretto scolastico, nel quadro di un piano di attuazione che tenga conto della richiesta e della progressiva disponibilità di insegnanti idonei.

2) Quinquennio di scuola secondaria superiore ad indirizzo musicale, avente carattere professionalizzante, da realizzarsi sulla base di criteri programmatori relativi ad una razionale distribuzione territoriale ed alla domanda reale; conseguimento, al compimento, di un diploma secondario superiore, che abiliti a determinati livelli professionali (attività orchestrale, eventualmente insegnamento, quantomeno in una prima fase, nelle scuole dell'obbligo ad orientamento musicale) e che consenta l'accesso alla fascia superiore degli studi musicali o a studi universitari di diversa qualificazione con adeguati esami integrativi.

3) Istituto Superiore o Accademia o Conservatorio (istituzione ovviamente diversa da quella attuale) di almeno 4 anni, che assicuri, anche attraverso i necessari collegamenti con pertinenti dipartimenti universitari e con le Accademie di Belle Arti e di arte drammatica, una formazione della più alta e completa professionalità, riguardante di massima i seguenti campi: composizione; direzione d'orchestra e di coro; esercizio strumentistico (anche per complessi cameristici) e vocalistico, con distinzione in specializzazione esecutivo-concertistica, e didattica; pedagogia e didattica relativa all'educazione musicale generale; ricerca storico-musicologica, fisico-acustica; tecniche teatrali; organizzazione musicale. Tali settori di studio dovrebbero essere opportunamente organizzati in veri e propri dipartimenti interdisciplinari per ogni singola specializzazione, facendo salvo sempre il compimento di un qualificato processo formativo nel campo musicale generale.

Delineazione a piramide, dunque, di un'organizzazione degli studi musicali specifici, con larga diffusione iniziale di scuole propedeutiche (ferma restando la presenza dell'educazione musicale come componente formativa nell'intero complesso della scuola generale di tutti) e quindi istituzione del quinquennio di scuola secondaria superiore ad indirizzo musicale per una graduale selezione ai fini di scelte consapevoli, impegnative e definitive, a livello universitario.

Pare possibile ipotizzare che un iter di studi professionalizzanti così delineato, caratterizzato da una forte accentuazione della formazione musicale, in senso storico-critico, tecnico-operativo, aperto ad una costante sperimentazione interdisciplinare, possa dar luogo sulla base di almeno un quadriennio di studi nella fascia superiore, di ordine universitario, ad una *laurea in musica*, con diversi tipi di specializzazione, secondo gli indirizzi prima accennati. Non va dimenticato che un primo sbocco professionale potrà aver luogo, come già precisato, al compimento della scuola secondaria superiore ad indirizzo musicale. Sarà utile prevedere comunque anche corsi superiori biennali per un più generico perfezionamento nelle singole discipline ed il conseguimento di un diploma universitario.

Quanto si è indicato a grandi linee, come superamento dell'attuale arretratissimo ordinamento degli studi musicali a finalità professionale, costituisce un traguardo ambizioso, al quale sembra importante tendere, se ci si vuol porre seriamente l'obiettivo di una professionalità musicale che si collochi a pieno titolo nell'ambito della cultura, della ricerca, della creazione.

APPENDICE

Bianca

CONTO APERTO E MONDI SONORI

“Conto aperto” è il complesso delle attività di formazione e di ricerca, prodotte nell’ambito della manifestazione “Mondi sonori”, o in riferimento ad essa, nella forma di corsi, laboratori, lezioni-concerto, rivolte agli studenti del Conservatorio e a utenti esterni. Alcune di queste attività corrono parallele alla manifestazione “Mondi sonori”, in quanto affrontano alcune delle tematiche su cui si concentrano i concerti in “Mondi sonori”. Altre, invece, sviluppano percorsi tematici diversi, e possono disporsi, anche, in altri momenti dell’arco dell’anno accademico. L’intento è di produrre interesse e attenzione verso le culture contemporanee. Vi si ritrovano impegnati molti docenti del Conservatorio di Trento, accanto, in alcuni casi, a presenze di collaborazioni esterne. Di seguito diamo il programma dettagliato delle edizioni di “Conto aperto” che si sono svolte sinora, in cinque edizioni della manifestazione.

È opportuno ricordare che il presente volume comprende una parte degli interventi, che si sono avuti nelle prime tre edizioni (dal 1998 al 2000) di “Conto aperto”.

“Mondi sonori”, che è il più vasto contenitore entro cui trova spazio il ciclo “Conto aperto”, è una manifestazione organizzata dal Conservatorio di Trento, dedita ad approfondire, attraverso concerti, conferenze, seminari, laboratori, aspetti della musica contemporanea e del ‘900. Sorta nel 1998, per iniziativa del Dipartimento di musica contemporanea, la manifestazione coinvolge artisti docenti del Conservatorio di Trento, che vi si impegnano come interpreti, compositori, musicologi. Ogni edizione del festival è incentrata attorno a un tema fondamentale o a una costellazione di temi. Ricorrente, poi, in ogni edizione, è lo spazio dedicato alle “Ultime generazioni”.

Il coordinamento della manifestazione è affidato a Cosimo Colazzo, docente di Armonia e Contrappunto al Conservatorio di Trento.

Ulteriori notizie sul sito di “Mondi sonori”: www.conservatorio.tn.it/mondisonori

Conto aperto 1998

English-concertina: un vecchio, nuovo strumento

Mercoledì 21 gennaio 1998, ore 9.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Incontro con **Gianfranco Grisi**

Illustrazione del progetto di laboratorio creativo “Ginsberg in musica” con un’introduzione all’opera di Allen Ginsberg

Venerdì 23 gennaio 1998, ore 18.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Incontro con **Emilio Galante**

Repertorio contemporaneo per il pianoforte: problematiche tecniche, interpretative e della notazione

Corso di Pianoforte

Febbraio – maggio 1998

5 incontri

(19 febbraio, 19 marzo, 2 aprile,

30 aprile, 21 maggio 1998)

Conservatorio di musica di Trento

docente **Adriano Ambrosini**

Tromba: nuove tecniche, ricerche sonore, sperimentazioni grafiche nel repertorio contemporaneo per lo strumento

Seminario teorico-pratico in due incontri

Lunedì 9 marzo 1998, ore 10.30

Giovedì 12 marzo 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

docente **Alberto Frugoni**

Sassofono: nuove tecniche, ricerche sonore, sperimentazioni grafiche nel repertorio contemporaneo e jazzistico per lo strumento

Seminario teorico-pratico in due incontri

16 marzo 1998, ore 17.30

23 marzo 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

docente **Pepito Ros**

Tra precisione e abbandono, tra analisi e sintesi, quale scrittura per il jazz? Quali proporzioni tra scrittura e improvvisazione?

Sabato 28 marzo 1998, ore 10.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco D’Andrea**

**Violino: nuove tecniche, ricerche sonore, sperimentazioni grafiche
nel repertorio contemporaneo per lo strumento**

Seminario teorico-pratico in tre incontri

Lunedì 27 aprile 1998, ore 10.00 (aula 29)

Martedì 28 aprile 1998, ore 10.00 (aula 21)

Mercoledì 29 aprile 1998, ore 10.00 (aula 29)

Conservatorio di musica di Trento

docente **Alberto Martini**

**Clarinetto: nuove tecniche, ricerche sonore, sperimentazioni grafiche
nel repertorio contemporaneo per lo strumento**

Martedì 7 aprile 1998, ore 10.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 29

Incontro con **Mauro Pedron**

Musica e letteratura in Dallapiccola

Martedì 9 giugno 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Mila De Santis**

Ferruccio Busoni e le avanguardie storiche del Novecento

Mercoledì 10 giugno 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco Ballardini**

Generazione dell'Ottanta: verso l'astrazione

Venerdì 12 giugno 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Cosimo Colazzo**

La voce contemporanea in Italia. Breve excursus sulle nuove tecniche vocali

Sabato 13 giugno 1998, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Riccardo Piacentini**

Esemplificazioni su nastro

di Tiziana Scandaletti

Conto aperto 1999

La musica contemporanea per ottoni: scrittura e interpretazione

Lunedì 15 febbraio 1999, ore 11.00

Giovedì 18 febbraio 1999, ore 11.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Martedì 16 febbraio 1999, ore 14.00

Venerdì 19 febbraio 1999, ore 14.00.

Conservatorio di Riva del Garda, Auditorium

Incontri e lezioni con **Peter Anthony Monk**

Una scrittura funzionale per banda, tra didattica e creatività

Venerdì 5 marzo 1999, ore 15.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 29

Incontro-seminario con **André Waignein**

Dal traversiere barocco al flauto Böhm. Organologia e repertorio

Sabato 6 marzo 1999, ore 15.30

Sabato 13 marzo 1999, ore 15.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Seminario di **Emilio Galante**

Percorsi della didattica della musica in Italia

Venerdì 7 maggio 1999, ore 10.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Andrea Mascagni**

I grandi maestri del '900. Le esperienze innovative del primo quarantennio

Lunedì 17 maggio 1999

ore 10.00-12.30; ore 16.00-18.30

Mercoledì 18 maggio 1999

ore 10.00-12.30; 16.00-18.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Seminario di **Guido Turchi**

Mouvement: Helmut Lachenmann

Martedì 1 giugno 1999, ore 14.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Stefano Gervasoni**

Giro di vite: Benjamin Britten

Lunedì 7 giugno 1998, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Carlo Galante**

«L'ineffabile Parigi» del primo dopoguerra

Martedì 8 giugno 1999, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Emanuela Negri**

Ezra Pound sulla musica, nella Parigi degli anni '20

Giovedì 10 giugno 1999, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco Ballardini**

Carlo Belli, teorico dell'arte astratta negli anni '30, e la musica

Venerdì 11 giugno 1999, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Cosimo Colazzo**

Conto aperto 2000

Il repertorio flautistico nel secolo scorso: da Debussy a Berio

Giovedì 27 gennaio 2000, ore 16.00

Sabato 29 gennaio 2000, ore 16.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Seminario in due incontri

docente **Emilio Galante**

La chitarra nella musica contemporanea (1)

Lunedì 31 gennaio 2000, ore 14.00-19.00

Conservatorio di Riva del Garda, Auditorium

Seminario

docente **Nuccio D'Angelo**

La chitarra nella musica contemporanea (2)

Lunedì 29 febbraio 2000, ore 14.00-19.00

Conservatorio di Riva del Garda, Auditorium

Seminario

docente **Annette Kruisbrink**

Béla Bartók, la terza via della musica del Novecento

Mercoledì 1 marzo 2000, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Alberto Cristani**

La mia musica per banda

Venerdì 17 marzo 2000, ore 14.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Incontro con **Jan van der Roost**

“Dai boschi e dalle voci della Moravia”:

i suoni della lingua e della natura nella poetica musicale di Leoš Janáček

Martedì 9 maggio 2000, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco Ballardini**

Percorsi della musica americana di fine secolo

Mercoledì 10 maggio 2000, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Susanna Pasticci**

**La sfera e il labirinto: la musica di Morton Feldman
tra contemplazione e gesto informale**

Martedì 16 maggio 2000, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Cosimo Colazzo**

Il mondo di Thelonious Monk

Venerdì 19 maggio 2000, ore 15.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco D'Andrea**

Conto aperto 2001

Profondo Sud: meloterapie magiche, sopravvivenze pagane

Giovedì 17 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Jania Sarno**

Ravel, un basco a Parigi

Lunedì 21 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Alberto Cristani**

Clemente Rebora e la musica

Giovedì 24 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Enrico Grandesso**

(Nell'occasione verrà presentato il volume "La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora", a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Marsilio, Venezia, 2001)

Poetica musicale di Alberto Savinio

Venerdì 25 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco Ballardini**

Musica, stati di coscienza alterati e terapie

Lunedì 28 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Ignazio Macchiarella**

Le altre musiche. Esperienze dell'alterità musicale, tra jazz, musica contemporanea, new age, musica etnica

Giovedì 31 maggio 2001, ore 17.00

Conservatorio di musica di Trento, Aula 21

Tavola rotonda.

Partecipano: **Franco D'Andrea, Emilio Galante, Mauro Pedron, Cosimo Colazzo, Armando Franceschini, Alberto Cristani, Ignazio Macchiarella**

Conto aperto 2002

Eugenio Montale e la musica

Mercoledì 15 maggio 2002, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Giuseppe Calliari**

La concezione ritmica del jazz

Venerdì 24 maggio 2002, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Conferenza di **Franco D'Andrea**

Presentazione del volume "Conto aperto. Scritti sulla musica del '900"

Mercoledì 5 giugno 2002, ore 17.30

Conservatorio di musica di Trento, aula 21

Presentazione a cura di **Giuseppe Calliari**, con un intervento di **Franco Ballardini**

(Il volume, edito dal Conservatorio, prima uscita della collana "mondi sonori", raccoglie i testi di parte delle conferenze, degli incontri e dei seminari che si sono tenuti nell'ambito di "Conto aperto", eventi paralleli in "Mondi sonori", nel corso delle prime tre edizioni, dal 1998 al 2000. Nel libro, scritti di Franco Ballardini, Emanuela Negri, Alberto Cristani, Mila De Santis, Franco D'Andrea, Cosimo Colazzo, Riccardo Piacentini, André Waignein, Peter Anthony Monk, Emilio Galante, Andrea Mascagni).

Bianca

GLI AUTORI

FRANCO BALLARDINI è nato nel 1957 a Rovereto (TN). Dopo aver studiato violoncello prima al Conservatorio di Riva del Garda poi in quello di Parma, si è laureato a Bologna in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo con una tesi su Arnold Schönberg – relatore Luciano Nanni, correlatore Antonio Serravizza. Dal 1989 è titolare della cattedra di Storia della musica ed estetica musicale presso il Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda, e collabora al corso di Estetica tenuto da Luciano Nanni all’Università di Bologna. Ha collaborato con la sede RAI di Trento, con il quotidiano “Alto Adige”, con il Festival internazionale Musica Riva, e con numerose altre associazioni culturali.

EMANUELA NEGRI è nata a Verona nel 1958. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio “F. E. Dall’Abaco” della propria città, diplomandosi in Pianoforte e in Musica corale e direzione di coro. Si è laureata con lode in Lettere e filosofia all’Università di Padova con Giulio Cattin.

Dopo aver svolto per qualche anno attività di critico musicale, si dedica ora esclusivamente alla ricerca storico-musicologica. Ha pubblicato i propri studi presso importanti case editrici (Il Mulino, L. Olschki, Torre d’Orfeo, Minelliana ecc.) e riviste specializzate.

Dal 1983 è docente di Letteratura poetica e drammatica presso il Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento.

ALBERTO CRISTANI, nato a Ravenna, ha iniziato gli studi musicali nella città natale e li ha completati al Conservatorio e all’Università di Bologna, dove ha conseguito il diploma di Pianoforte e la laurea in Musicologia.

Collaboratore di riviste musicali e quotidiani, di associazioni musicali e di RAI TRE, sede di Bolzano, ha tenuto numerose conferenze e seminari e ha al suo attivo diversi articoli, saggi e pubblicazioni, fra cui l’analisi dei *Quartetti op.18* di Ludwig van Beethoven (edizioni Rugginenti) e un *Invito all’accolto di Brahms* (Mursia).

Già bibliotecario e insegnante di Storia ed estetica musicale presso i Conservatori di Bolzano e Lecce, è attualmente titolare della cattedra di Storia ed estetica musicale al Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento.

MILA DE SANTIS, laureata in Lettere con indirizzo storico-musicale presso l'Università degli studi di Firenze e diplomata in Pianoforte presso il Conservatorio della medesima città, ha insegnato Storia della musica nei conservatori di Trento (sezione di Riva del Garda) e di Piacenza. Dal 1999 è ricercatrice di Storia della musica moderna e contemporanea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Firenze. Si è occupata di musica italiana del Settecento e del Novecento (lavorando in particolare agli Archivi Casella, Dallapiccola, Savinio) e di edizioni di poesia per musica di epoca rinascimentale. È membro del Comitato scientifico del Centro di studi musicali "Ferruccio Busoni" di Empoli e collabora al LESMU (Lessico della teoria e della critica musicale), progetto coordinato da Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato. Ha curato il volume *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Atti del convegno internazionale di studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997. È autrice di importanti contributi in volumi musicologici; inoltre collabora con varie riviste musicologiche europee.

COSIMO COLAZZO è diplomato in Pianoforte, in Composizione e in Direzione d'orchestra ai Conservatori di Lecce, Roma e Milano. Inoltre è laureato in Filosofia. Premi nazionali di composizione: Siae, 1983; Belveglio, 1987 (*Dune* per quartetto di clarinetti); "U.S.C.I.", Trieste, 1996 (*Veduta di collina* per coro misto a cappella); "Gesualdo da Venosa", Potenza, 1997 (*Movimento* per quintetto di ottoni). Premi internazionali di composizione: Icons, Torino 1989 (*Quartetto* per archi); Prague Spring, 1995 (*Requiem II* per orchestra); Icons, Torino 1995 (*L'altr'ombra* per violino e marimba); Sanremo Classico, 1995 (*Pende il velo, il mobile* per orchestra); 5th Youth Music Forum, Kiev 1996 (*Secondo quartetto* per archi); ISCM - World Music Days -, Amsterdam-Seul 1996 (*Amara è la morte* per coro misto a cappella); Musica Nova, Sofia 1998 (*Secondo quartetto* per archi). Sue opere sono state eseguite in diversi paesi europei, da importanti interpreti e orchestre di prestigio, e trasmesse dalla RAI, per radio e per televisione. Suoi studi sono stati pubblicati da diverse case editrici: L'Editore (Trento), Madonna Oriente (Melpignano - Lecce), Provincia autonoma-Centro audiovisivi (Trento), Pellegrini (Cosenza), Antenore (Padova), Franco Angeli (Milano); saggi e interventi sono stati ospitati da varie riviste specializzate, musicologiche e di filosofia, come "Nuova Rivista Musicale Italiana", "Segni e comprensione", ecc. È stato fondatore e redattore di riviste culturali, di letteratura e di estetica ("Titivillus", "Dialogica", ARTman, ecc). Collabora alla pagina culturale di quotidiani. Attualmente è docente di Armonia e contrappunto al Conservatorio di Musica di Trento. Dal 1998 è coordinatore del festival di musica del '900 e contemporanea "Mondi sonori", promosso dal Conservatorio di Trento.

FRANCO D'ANDREA è nato a Merano nel 1941. Incomincia a suonare il piano a 17 anni, avendo suonato precedentemente tromba e sax soprano. Nel '63 ha inizio la sua attività professionale con Nunzio Rotondo alla RAI di Roma. Nel '64 incide il suo primo disco con Gato Barbieri, col quale collabora due anni. Nel '68 forma con Franco Tonani e Bruno Tommaso il Modern Art Trio. Dal '72 al '77 suona con il gruppo jazz-rock Perigeo. Nel '78 forma un quartetto chiamando come

collaboratori Tino Tracanna, Attilio Zanchi e Gianni Cazzola. Al gruppo si aggiungono nell'86 il percussionista Luis Agudo, nell'89 il percussionista Naco, nell'89 il trombonista Glenn Ferris e nel '91 il vibrafonista Saverio Tasca. All'inizio del '93 dà vita a un nuovo trio, Current Changes, col trombettista David Boato e Naco. Il suo attuale quartetto comprende il sassofonista Andrea Ayassot, il bassista Aldo Mella ed il batterista Alex Rolle. È anche alla guida di una formazione allargata a 11 elementi, "Eleven".

Nel corso della sua carriera ha suonato con importanti musicisti: Pepper Adams, Barry Altschul, Gato Barbieri, Don Byas, Conte Candoli, Jon Christensen, Palle Danielsson, Joe Farrell, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Slide Hampton, Mark Helias, Daniel Humair, Jimmy Knepper, Lee Konitz, Steve Lacy, Dave Liebman, Albert Mangelsdorff, Hank Mobley, Jean Luc Ponty, Enrico Rava, Frank Rosolino, Max Roach, Aldo Romano, Martial Solal, John Surman, Toots Thielemans, Charles Tolliver, Miroslav Vitous, Kenny Wheeler, Fodè Youla (Africa Djolè), Ernst Reijseger, etc.

Ha effettuato *tours* in Francia, Svizzera, Austria, Germania Est e Ovest, Danimarca, Gran Bretagna, Spagna, Olanda, Belgio, Norvegia, Svezia, Finlandia, Polonia, Jugoslavia, Ungheria, Cecoslovacchia, URSS, Canada, USA, Tunisia, Camerun, Israele, Giappone, Australia.

Ha composto circa 130 brani di cui un'ottantina compaiono nei suoi dischi. Ha ricevuto molti premi prestigiosi. I dischi incisi, in Italia e all'estero, sono più di 100. Ha all'attivo diverse pubblicazioni a carattere didattico, anche su supporto video.

RICCARDO PIACENTINI, nato a Moncalieri nel 1958, è diplomato in Composizione e in Pianoforte, ed è laureato in Storia della musica all'Università di Torino. Suoi lavori sono stati prescelti da giurie internazionali (Radio-France e Accademia Chigiana di Siena in collaborazione con Conservatoire National Supérieur de Paris, Zafred di Roma, Presteigne International Festival in Galles, I.C.O.N.S. di Torino, Nuove Sincronie di Milano, Evangelisti di Roma ecc.).

Ha tenuto concerti e master-class sulle sue musiche all'Accademia Sibelius di Helsinki, al Conservatorio e al III e IV Festival di Musica Nuova di Tashkent, al Teatro Colon di Mar del Plata, al Centro Cultural San Martín di Buenos Aires, e in diverse Università americane (Rutgers University of New Jersey, Bowling Green University, UMBC ecc.). Sue opere sono state eseguite nell'ambito di importanti rassegne internazionali, in Italia e all'estero.

Dal 1980 è docente di conservatorio. Attualmente è titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio di Alessandria.

Come pianista, nel 1997 ha formato con il soprano Tiziana Scaldaletti, il Duo Alterno, compiendo tournée in Argentina, Canada, Danimarca, Finlandia, Francia, Norvegia, Svezia, USA, Uzbekistan, ecc.. Ha realizzato, inoltre, la prima incisione, per la Curci, di *Du Dunkelheit* di Giacomo Manzoni e, per l'etichetta Nuova Era, dell'integrale dei lavori sacri per voce e pianoforte di Giorgio Federico Ghedini.

È fondatore e dal 1986 direttore artistico dell'Associazione musicale Rive-Gauche Concerti, attiva a Torino per la promozione e diffusione della musica del Novecento e contemporanea.

ANDRÈ WAIGNEIN nato a Mouscro, in Belgio, nel 1942, è diplomato in Tromba e in Composizione. Ha effettuato, inoltre, studi di pianoforte e musica corale.

Ha vissuto varie esperienze come arrangiatore di *big-band* di jazz, e ha insegnato in vari conservatori. Nel 1977 è stato invitato a Parigi al Conservatorio Superiore di Musica, dove ha potuto incontrare personaggi di rilievo, come R. Butry, O. Messiaen ed altri. Attualmente insegna al Conservatorio Superiore di Bruxelles e dirige il Conservatorio di Tournai. È spesso invitato in vari paesi d'Europa come direttore ospite, membro di giuria in concorsi internazionali. Il suo curriculum si arricchisce di vari premi in composizione. Più di 300 sono le composizioni edite e registrate di vari generi musicali, con un particolare riguardo per la didattica rivolta agli strumenti a fiato nelle più disparate formazioni, dal duo all'orchestra di fiati.

PETER ANTHONY MONK, compositore inglese, è nato a Hetton-le-Hole, County Durham, England. Ha studiato Composizione con Henri Pousseur al Centre de Recherches Musicales de Wallonie (Liegi, Belgio), vincendo il Primo Premio di composizione e il Secondo Premio di orchestrazione del Conservatoire Royal de Musique di Liegi. Ha studiato, inoltre, con Ligeti e Globokar. Per la musica da film è stato allievo di Don Ray. Successivamente ha frequentato il King's College di Londra per un Master di Musica. Ha lavorato come consulente musicale per la televisione belga. La sua musica è stata eseguita in diversi paesi europei, in Giappone, negli Stati Uniti; è stata trasmessa dal terzo canale radio della BBC, così come dalla televisione e dalla radio belga. Nel 1995 è stato ospite del Festival Internazionale di Ottoni a Verona, ed è stato compositore-residente al Festival Eurobrass.

EMILIO GALANTE è nato a Bologna, dove ha studiato flauto con Giorgio Zagnoni, e composizione. Si è diplomato, poi, alla Hochschule für Musik di Monaco con Walter Theurer. È laureato, inoltre, in filosofia.

Premiato in vari concorsi, tra cui "Palmi" e "Stresa", ha tenuto concerti come solista e in complessi di musica da camera in diversi paesi (Austria, Germania, Svizzera, Spagna, Francia, Belgio, Russia, Cecoslovacchia, Stati Uniti, Slovenia, Santo Domingo). Numerose e prestigiose sono le sedi concertistiche che lo hanno ospitato. Ha inciso per CGD-Suvini Zerboni, Peter Musik, AS Disc, Ermitage e Scatola Sonora, oltre che per le radio-televisioni di stato italiana, francese e svizzera.

Da alcuni anni si dedica alla musica improvvisata e alla composizione, come *solo performer* e in quartetto. Sue composizioni sono state eseguite a Milano, New York, Tokyo e Parigi. Con il quintetto a fiato "Kamera" ha ideato, trascritto e inciso (CD Velut Luna, 1998) un programma interamente dedicato a musiche di rock progressivo (Yes, ELP, Genesis, Zappa). *Linea d'ombra* (Scatola Sonora 1993) e *Doppio Sogno* (Scatola Sonora 1996) sono i CD che manifestano il suo sviluppo artistico, il cui più recente risultato è *Sciare di Fuoco*, con l'ensemble Sonata Islands, pubblicato nel gennaio 1999 dalla BMG-Ricordi e presentato in concerto al Piccolo Teatro Studio nel giugno 1999.

Un recente progetto, "Primo Carnera", una performance su un cortometraggio di Fabrizio Varesco, è stata messa in scena nel maggio 2000 nella rassegna milanese "Suoni e Visioni".

Il suo lavoro di compositore è da sempre legato al flauto. Sue composizioni sono edite da Sonzogno e dalla Falls HousePress. La sua ricerca si svolge in un territorio di confine fra la musica colta, quella jazz ed il rock.

ANDREA MASCAGNI, compositore e critico musicale, nato a S. Miniato (Pisa) nel 1917, si è diplomato in Composizione sotto la guida del padre, Mario, a Bolzano (1939), perfezionandosi poi all'Accademia di S. Cecilia di Roma con Ildebrando Pizzetti. Si è laureato in Chimica pura all'Università di Bologna nel 1940. Professore dal 1946 al 1970 al Conservatorio di Bolzano, vi ha insegnato Composizione dal 1962. Nella stessa città è stato critico musicale del quotidiano "Alto Adige" dal 1951, e direttore artistico dell'orchestra "Haydn" dalla fondazione (1960) fino al 1990. Si è dedicato quindi alla promozione del Conservatorio di Trento, di cui è stato direttore.

È stato membro del comitato redazionale della rivista "Educazione musicale", e segretario regionale del "Sindacato Musicisti Italiani".

È stato Senatore della Repubblica dal 1976 al 1987.

Ha fondato il Festival di Musica sacra del Trentino Alto Adige. Cofondatore e responsabile artistico del Concorso internazionale per direttori d'orchestra "Antonio Pedrotti" di Trento, è stato responsabile per alcuni anni delle attività musicali della Scuola Normale Superiore di Pisa.

Ha composto musica da camera, sinfonica e operistica.

Bianca

Finito di stampare nel mese di maggio 2002
Nuove Arti Grafiche - Trento

Bianca