

PAN L 60-003



edipan

Linea Obliqua

3

Futurismusik

musiche di

Alberto Savinio e George Antheil

Daniele Lombardi

pianoforte

disegni di

Daniele Lombardi

SOMMARIO

3	DANIELE LOMBARDI	<i>Savinio Musicien</i>
11	CHARLES AMIRKHANIAN	<i>Un'introduzione a George Antheil</i>
19	CHARLES AMIRKHANIAN	<i>George Antheil e la Femme 100 Têtes</i>
22		<i>Nota su George Antheil</i>
23		<i>Nota su Daniele Lombardi</i>

DISEGNI

DANIELE LOMBARDI	<i>Studi per "notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione" (matita su carta/1967 - 1968)</i>
------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

già pubblicato:

1. **La musica di Nietzsche**, Spettro Sonoro PAN L60-001
2. **San Casimiro** di A. Scarlatti, Coop. "La Musica" PAN L60-002

Linea Obliqua

N 3 - 1985

© 1985 EDIPAN
Viale Mazzini, 6 - 00195 Roma
Tel. 385574 - 3605952

Alberto Savinio



Sotto lo sguardo compiaciuto del cavaliere e della signora Putignani, la piccola Ilda «faceva» le scale.

Uno strazio.

Scale maggiori e scale minori, scale melodiche e scale armoniche, scale a terze e scale a seste, scale a ottave e scale cromatiche.

Un tormento.

Finite le scale, la piccola Ilda attaccava gli esercizi di Pischna, molto indicati per «sciogliere» le dita.

Una tortura.

Dopo gli esercizi di Pischna, l'inesperta pianista passava a una melensa sonatina di Kullak.

Un supplizio.

(A. Savinio, Achille innamorato (Gradus ad Parnassum), Firenze, Vallecchi, 1938, p.166)

All'inizio di *Scatola sonora* Alberto Savinio definisce la musica una «estranea cosa», una «straniera nel nostro mondo, una intrusa», affermando poi:

«L'essenza della musica sfugge talmente a qualunque possibilità di conoscenza, che l'uomo tenta spiegarsela mediante spiegazioni immaginarie; sia, come Pitagora, assimilandola ai numeri («toi arithmoi de ta pant'epoiken»); sia, come Goethe, presentandola come una «architettura fluida» (ma qui veramente Goethe parla della musica «artefatta», ossia già chiusa e organizzata come arte); sia, come Schopenhauer, facendo di lei l'immagine della volontà pura. Ma a che tentar di conoscere l'inconoscibile? A che voler spiegare l'inesplicabile? La sola definizione che si addica alla musica, è la Non Mai Conoscibile»¹.

La «spiegazione immaginaria» che egli ha tentato, la cifra di questo

mistero, è una pratica lucida ed intuitiva di mitologie, una sorta di teatro della memoria i cui attori si muovono sulla scena in una pantomima che «veste» con la visualità l'evanescenza del suono, usato come citazione descrittiva, nel senso di un collage di spezzoni sonori, apparizioni; personaggi ed oggetti sono legati a questi frammenti-semanticemi in una relazione biunivoca.

Lontano dal considerare la musica come numeri, o forma, o espressione della pura volontà, terrorizzato dalla sua essenza inconoscibile, sente che il suono «in sé» è qualche cosa di inafferrabile semanticamente, preso come «oggetto»; tutta la sua abbastanza consistente produzione compositiva è rivolta al teatro, allo sviluppo di una drammatizzazione, innervata proprio dalla musica.

Si ha quindi una produzione in continua evoluzione anche stilistica, un esercizio di continue metamorfosi, un precario equilibrio sospeso sullo slittamento di un'ulteriore evanescenza visiva. Sulla scena passano, come in una giostra, personaggi, situazioni, emozioni, flussi sonori e verbali.

Il senso di tutto questo vertiginare di sollecitazioni visive e uditive si legge nell'assemblaggio totale degli elementi, una visione di scorcio di sintesi spazio-temporali, manifestazioni sensibili di quel teatro della memoria, appunto, che in Savinio ha radici sia nella sua infanzia, sia nel Nietzsche giovane, quello di *La nascita della tragedia*, ancor prima di *Zarathustra*: Apollo e Dionisio giocano a nascondino nella *Scatola sonora*.

La considerevole produzione che ha esordio nel 1906 con *Carmela*, un'opera mai rappresentata di questo precoce quindicenne, e che si svolge fino all'incompleto Oratorio (o Opera di Bergamo) del 1952, presenta in modo costante una prassi compositiva che si impernia sul meccanismo di alternanza di frammenti sonori quasi sempre in antitesi tra di loro. Questo gioco di contrasti è ottenuto con il gusto dell'inaspettato, del «che cosa apparirà» che collega direttamente questa



musica al meccanismo della poesia surrealista. C'è una serie di dipinti che visualizza queste modalità; mi riferisco a quella serie di *Oggetti nella foresta* o *Objets abandonnés dans la forêt* degli anni 1927-28, che sono un po' come osservare le partiture di *Deux amours dans la nuit* oppure *Les chants de la mi-mort*. Su uno sfondo monocromo o di scarsa caratterizzazione cromatica, sono dipinti, in primo piano ma decentrati, con colori molto accesi, una caterva di piccoli oggetti, quasi una montagna di balocchi, un'architettura casuale di volumi collocati nel disordine delle cose buttate, quasi come pensieri aggraviati insieme in modo alogico.

Questa è la sua musica: l'immagine complessiva di un cumulo di oggetti sonori, l'arruffio di una «Wunderkammer» messa sottosopra nella quale ogni piccolo elemento è di per sé una storia, per cui questa immagine complessiva risulta essere come la fotografia di una diga trasparente che ha compresso e schiacciato bidimensionalmente un lungo e sfavillante flusso di coscienza.

Se tutto questo non appare all'ascolto con la pregnanza dovuta, ciò è la conseguenza della caratteristica di temporalità della musica, per cui la simultaneità visiva è mal espressa in una sequenza lineare «prima-dopo».

In questa musica si esprime anche e soprattutto il rapporto che Savinio ha con il passato, non quello dell'antica Grecia, non il visitato mondo della mitologia, ma quello del suo passato prossimo, del salotto borghese, della musica udita, adolescente, espressione di quel tardo Ottocento coloniale, quando Nivasio Dolcemare si addormentava con:

Ein zwei
Polizei
Drei vier
Grenadier
Fünf sechs
Alte Hex
Sieben acht
Gute Nacht.

L'amore per il mistero, polarizzato dalla figura degli dei antichi, è pari al disgusto, al senso di trasgressione e di scandalo tendente a rifiutare questo suo mondo passato, fatto di convenzioni che ritiene fasulle, e ce ne accorgiamo qua e là come quando:

«Nivasio ruttò, petò, si comportò in maniera così indecorosa, che bisognò portarlo via senza por tempo in mezzo»².

Da questo senso astioso nei confronti delle convenzioni e dei salotti, comune al Flaubert di *Madame Bovary*, scaturiscono tutti quei momenti afasici, quei colpi di tosse espressi con lacerti di tanghi o di valzer, conati di impossibile indifferenza nei confronti di una umanità cieca e sorda ai miracoli, che ha abbandonato con sufficienza l'infanzia e con essa la possibilità di rapporto con un ignoto *eros*.

È nel clima parigino degli anni 1910-1914, con la vicinanza di tanti artisti come Apollinaire e Picabia, che trova un propizio *humus* per dare libero corso alla sua espressione di enfant terrible; il Dadaismo è già nell'aria, mentre Stravinskij ha scandalizzato il pubblico con la *Sagra della Primavera* e gli intonarumori di Luigi Russolo hanno già emesso la loro legnosa voce anche a Parigi. Dopo alcuni anni di approfonditi studi di composizione con Max Reger a Berlino, Savinio si rivela come pianista travolgente, un formidabile funambolo che inventa un approccio «futurista» con lo strumento, uno stile improv-

visativo e violento. Il 24 maggio del 1914 tiene un concerto alle «Soirées de Paris», in Boulevard Raspail, dove esegue alcune sue opere pianistiche destinate poi ad una stesura orchestrale per opera, balletto e «drame-ballet», come appunto l'ultima del programma, la *Niobe* in prima versione. È da notare una forte somiglianza tra alcuni tableaux di *Deux amours dans la nuit*, come *Le violon cassé*, e le ormai famose composizioni dello stesso periodo di Erik Satie, somiglianza nella stesura grafica della pagina; in ambedue una serie di frasi scorre sopra i pentagrammi, e tutte quelle così fitte indicazioni di regia di Savinio appaiono nonsensical quanto le frasi di Satie.

Questo concerto, che farà scrivere al critico musicale Jean Céruse (Serge Férat):

«Il a en horreur le veston, se tient devant son instrument en bras de chemise; et c'est un singulier spectacle que de le voir se démener à l'extrême, hurler, fracasser les pedales, décrire des moulinets vertigineux, lancer des coups de poing dans les tumultes de passions...»

provoca l'entusiasmo di Apollinaire e colloca Savinio nel milieu culturale parigino. Questa occasione è importante anche per un altro motivo: l'indivoltato pianista teorizza la corrente musicale che definisce «Sincerismo», consistente, oltre che nel meccanismo di contrasti cui prima accennavo, in un processo di «dis-armonizzazione», di progressivo cammino verso l'atonalità e l'inserimento di suoni come grida e rulli di tamburi che si collegano direttamente al bruitismo futurista. Nel testo di presentazione scritto a corredo del programma del concerto, indica come interesse predominante un'idea strutturale basata su piccole figurazioni, ciascuna ripetuta anche due o tre volte secondo il bisogno naturale dell'orecchio, per poi passare con o senza soluzione di continuità ad una figurazione successiva.

La prima stagione creativa di Savinio musicista termina pressappoco verso il 1915, quando si dedica alla letteratura ed al teatro, anche in seguito alla vicinanza di Apollinaire e spinto dal particolare clima parigino che ha vissuto e dall'esperienza di *Les chants de la mi-mort*. Ma la vera ragione di questo distacco dalla pratica di musicista, che durerà almeno una decina di anni, sta in quelle affermazioni di timore del suono più volte espresse, che lo portano a sconfinare nel silenzio sospeso e stupito delle immagini metafisiche narrate o dipinte.

Nel capitolo dedicato a M.D. Calvocoressi, in *Souvenirs*, scrive: «I rapporti tra me e la musica, sono esattamente uguali a quelli tra Giuseppe e la moglie di Putifar. Sono quarant'anni che questa sonora dama mi va circondando con le sue armoniose seduzioni, e ogni volta sul punto di cedere io mi salvo con una svelta piroletta, e me ne fuggo via abbandonando nelle bramosi mani di lei il mio mantello»³.

Di questo periodo è l'opera non completata e mai rappresentata *Le trésor de Rampésnit* (1912), il balletto *Persée* ed una serie di liriche per canto e pianoforte come *Il cuore di Giuseppe Verdi*, *Matinée alphabétique*, *Le doux fantôme*, *Les cirques hurlantes*, e *Les viscères oeuvillées*, che per eccentrica titolazione fanno fare un immediato collegamento a Satie. Ma il teatro metafisico del Savinio «Argonauta» è molto lontano dal gioco di azzeramento semantico del «postino di Arcueil»; mentre il primo è teso a concretizzare fantasmi della memoria ed enigma del presente, il secondo astrattizza eventuali figurativizzazioni nel gioco nonsensical. Un altro collegamento è possibile con un certo atteggiamento neo-classico di Stravinskij, il quale vive l'esperienza del Settecento musicale mitteleuropeo da musicista russo, estraendo dalle attitudini di estetizzazione, di quello che Boccioni avrebbe definito «antigravioso», con modalità forse analoghe alla dissacrante rivisitazione di stilemi compositivi che Savinio indirizza però, nel senso opposto, verso un certo clima aristocraticamente barbarico, da



nascita degli dei. Ma il suo interesse non è rivolta alla nascita, bensì agli ozi post-adolescenziali degli dei, e in questo senso all'ordine formale che implica bellezza; infatti anni dopo affermerà, nella prefazione a *Achille Innamorato*:

«Questo libro non può essere inteso da chi non ha studiato il pianoforte. «Gradus ad Parnassum» chi non lo sa? è una raccolta di studi per il piano. Che perfezione! che serenità. Quanto degni questi studi di allietare gli ozi degli dei! Se gloria non è quella del nostro Muzio Clementi, che zampilla da mille e mille pianoforti sotto le stelle di questo e dell'altro polo, che cosa è la gloria?

Qui però la bellezza della musica clementina vuol essere considerata al modo pitagorico: non per il suono, ma per la grafia.

O tanto sospirata

Silenziosa musa!

E il «Gradus ad Parnassum» a questo modo considerandolo, e considerando che ai primi studi pieni di semplicità e note bianche seguono via via quelli più difficili; e considerando che in ultimo si penetrano foreste folte di accidenti, in mezzo alle quali brilla tuttavia una bellezza arcana nel cui splendore si aprono le porte del Parnaso: nulla, ho pensato, nulla somiglia tanto all'ordine del «Gradus ad Parnassum», quanto l'ordine di questo libro⁴.

In questa prefazione Savinio rivela la particolare contraddizione che fertilizza il suo modo di concepire il teatro musicale: se da una parte l'idea di «bellezza» coincide con l'«arcano» e il Parnaso si dischiude a chi dall'estremo virtuosismo comprende la semplicità, l'idea di «ordine» inteso pitagoricamente appiattisce il mistero e le foreste folte di accidenti non bastano a insuflarlo. Voglio dire che la connessione tra un esercizio della fantasia come esorcizzazione dell'invisibile e l'inscatolamento di immagini fluide nella cifratura di un progetto che rispetta stilemi determina un'operazione creativa estremamente densa e ricca di valenze. Certo è che una volta denunciata una chiusura nei confronti dell'evoluzione storica del linguaggio musicale, una volta dichiarato forfait davanti alla suddivisione microintervallare dell'ottava, il recupero delle prassi storicizzate, imperniato sulla equivalenza di «essenzialità-semplicità-bellezza», con una grossa componente di «sorpresa» nella frantumazione del percorso temporale, diventano la tecnica di questa stagione creativa per il teatro musicale. Nell'avanzare degli anni diventa sempre più inflessibile nei confronti di una «modernizzazione» del linguaggio musicale, arrivando a punte estreme, come nel caso di queste affermazioni:

«È incredibile come la storia del mondo si ripete. Musicista in origine, la musica mi è venuta a fastidio. Ho sperimentato tutte le possibilità dell'ottava. Restava l'illusione di un'ottava più vasta, più sottile. Ma i quarti di tono sono fuori della musica, fuori dal mondo. Una tremenda sete mi ardeva di nuove porte aperte. Ma il quarto di tono non è una porta: è un buco onde si casca nel vuoto. La musica perde il suo sguardo di musica, si squaglia in una sonorità opaca che dà la nausea e il capogiro, in un gioco da sordomuti, in un passatempo da marziani che vivono nel gelo di un pianeta vecchissimo. Allora a te, uomo felice limitato, ti si rivela tutta quanta la tremenda inutilità dell'astrologia⁵.

Anche in *Scatola sonora* mette in guardia il lettore nei confronti di una modernità presunta di Debussy, Ravel e Schönberg, accusando soprattutto quest'ultimo di eccessivo liberalismo formale. Evidentemente la necessità di ancoraggio nell'assemblamento dei suoni si fa sempre più impellente; sospeso tra una avversione per il «Verismo» e

l'«Espressionismo» (scrive a proposito di Berg che l'Espressionismo è il verismo dell'Europa centrale) e una non minore diffidenza verso le espressioni sinfoniche tardo-romantiche (a proposito della musica di Respighi parla di «trappole per elefanti»), crede nella non alienabilità dalle canonizzazioni formali del «Classicismo viennese» a cavallo dell'Ottocento. Ma questo rigore formale non gli impedisce una produzione importante anche per questa sua stagione creativa. Certo non scandalizzerà più i pubblici con esecuzioni indiate, ma lavori come *Histoire d'un homme*, balletto del 1948, rimangono tutt'ora sconosciutissime testimonianze di una linea di ricerca che prescinde dalla sperimentazione sul linguaggio di una singola disciplina per focalizzarsi sulle possibilità intermediali.

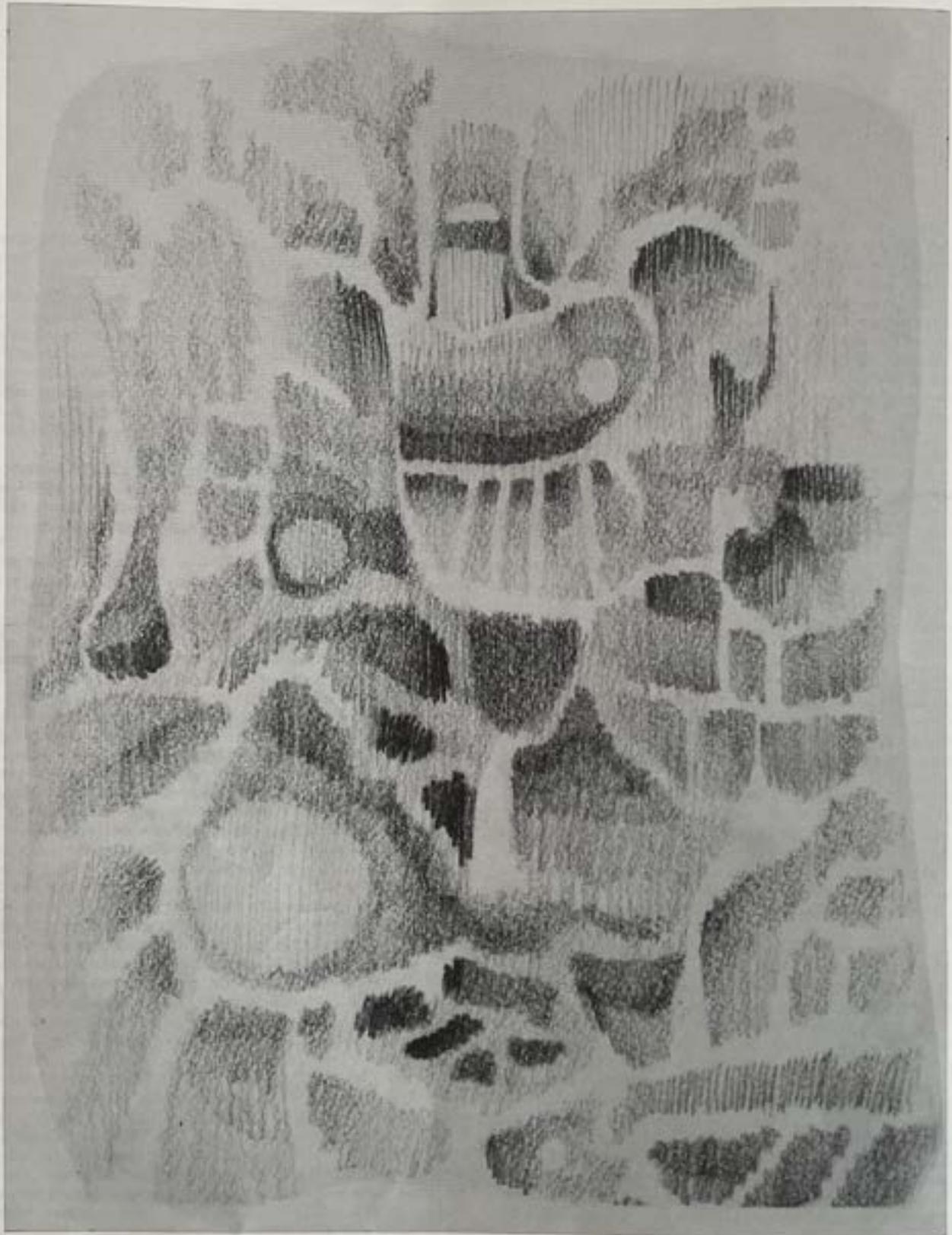
In tutta la sua avventura musicale è protagonista il pianoforte, lo strumento che egli considera «del nostro tempo»; nel 1924 scrive un *Omaggio al pianoforte*, in occasione della presentazione della tragedia mimica *La morte di Niobe* precedentemente citata, in cui dice, tra l'altro:

«Tutti gli strumenti, più o meno, sono dei "nobili decaduti". Il solo pianoforte si salva da questa condizione pietosa e disperata. Il pianoforte è lo strumento nostro. La sua voce è chiara, precisa, rigorosa. Il suo aspetto medesimo, nero e solitario, richiama alla nudezza, alla povertà della tragedia moderna».

Con l'inserimento in partitura di ben tre pianoforti, coro e percussioni varie, Savinio realizza un superamento di quella che chiama l'«Orchestra Wagneriana», cui attribuisce la responsabilità di un danno pari a quello dell'Impressionismo nella pittura. «I risultati ottenuti da Stravinskij nelle Nozze – scrive, – bastarono a sciogliermi gli ultimi dubbi»; il riferimento al clima sonoro delle Nozze è preciso.

Nell'articolo su Gieseck in *Scatola sonora* cerca di spiegare questa sua grande predilezione per il pianoforte indicando come il suo grande segreto, quello di non tenere la nota, cioè, strumento a corda percossa, di tenere il suono per quel tanto «che consente la vibrazione quasi impercettibile della corda a pedale aperto». Descrive invece l'organo una «macchina davidica», un «credenzone» per la sala da pranzo borghese che prolunga a piacere la sua nota piena di vento. Ciò implica un discorso sul tempo musicale, quella poetica di apparizione-sparizione che innerva tutta la sua produzione, nel gioco vero-falso dell'illusione metafisica. Questa altalena tra mimesi e incantato miraggio, tra isocronia metronometrica e attimo sospeso come un «ready-made» si attua nella pratica pianistica come medium ottimale. Savinio intende l'arte nelle sue discipline come una sorta di mistero, di «specchio coperto» e fin dall'inizio della sua produzione è in atto un adeguamento dialettico tra un senso di realtà molto vivo e il suo teatro della memoria costellato di personaggi. L'attività dal 1930 in poi, nella quale l'opera *Orfeo vedovo* (1950), *Cristoforo Colombo* (1951), oltre al citato *Oratorio* e il balletto *Histoire d'un homme*, sono i momenti più significativi, rappresenta una produzione a ventaglio che inonda il suo ambiente presente nei suoi rapporti col passato della civiltà greca e latina, venendo a costituire una tipologia, una geografia di allegorie cui appartiene anche l'elemento musicale, con particolari semantemi, con citazioni-segnali di precisa caratterizzazione. In questa ottica si pone tutta la sua produzione di critico musicale, un momento creativo parallelo; la sua non è mera speculazione critica, perché è in gioco costantemente l'artista-compositore nel suo approccio creativo, da operatore artistico e non da critico.

In *Scatola sonora*, attraverso un vastissimo repertorio di affermazioni, pensieri e progetti, ci troviamo davanti alla testimonianza del suo vissuto di artista interdisciplinare, il suo personalissimo stile narrativo



George Antheil

proietta una luce tutta particolare sulla lettura della storia della musica a cavallo tra fine Ottocento e inizi Novecento. Ovunque serpeggia una vena anticonformista e fa capolino la dissacrazione nei confronti della vita musicale del tempo; si guardi per esempio la serie di recensioni sui *Concerti all'Adriano* (1940-42), un campionario di felici intuizioni e di arguzia. Affronta i *Trio* di Beethoven dicendo che l'autore «è un signore molto serio ma anche pazzo», rincarando la dose con «Egli è come quei grossi cani che dormono gravemente e filosoficamente, e d'un tratto si mettono a ridere nel sonno, mostrando i denti bianchi fra il pelo nero, e d'un tratto si mettono a battere una zampa come un martelletto di pianoforte» e così via. Il suo atteggiamento nei confronti del mondo dell'esecuzione musicale è distaccato e lucido, ma bonario; in definitiva è umoristico, come quando scrive:

«Se fossi Caligola, farei così: convocherei i più fanatici bachomani a un'audizione colossale dei *Concerti brandeburghesi*, poi, a sala ben calda e piena del cigno di Eisenach, farei interrompere di colpo e attaccare "Vissi d'arte, vissi d'amore", oppure "mi chiamano Mimi", oppure "L'aurora di bianco vestita", e da un angolo mi godrei lo spettacolo».

Tutto sommato il suo è un approccio sensibile alle valenze espressive della musica, un soppesare autoanaliticamente l'effetto del flusso sonoro; questa appercezione traspare spesso come nel sottile:

«Ogni volta che riascolto musiche di Rossini, alla dolcezza del diletto si mischia l'amaro del rimorso. È forse qualcosa di male nella musica di Rossini? Non esageriamo! È assente il bene della musica di Rossini? E cosa è il bene della musica? E perché nella musica si richiede la presenza del bene?»

Ma è estremamente importante in generale la serie di considerazioni personali che, come dicevo, fanno vedere tutta l'esperienza delle avanguardie storiche da una angolazione molto particolare, in medias res, ma con quel distacco tendente al cinico, che coglie in profondità i rimbalzi delle varie operazioni, disvelando tessuti connettivi inusitati, collegamenti tanto sorprendenti quanto sorprendentemente convincenti. Ci si imbatte così con:

«Questa qualità Stravinskij ha in comune con Jules Verne, di un profondo fiuto geografico, di conoscere anche i paesi che non ha mai veduto».

Il meccanismo è analogo a quello di Jorge Louis Borges, c'è un filo sotterraneo che li lega. I suoi giudizi di valore sono altrettanto interessanti, come quando, per esempio, parla della importanza storica che hanno le musiche «burlesche» di Satie. Attribuisce agli ingenui l'eventuale effetto ironico, giudicando queste «musiques en tapisserie» una espressione amarissima «perché cariche di destino», tristissime «perché nascondono il sacrificio del loro autore», opere che «hanno salvato la musica dal pompiertismo».

Resta quindi tutta da leggere l'operazione artistica di Savinio, una produzione artistica multiforme ed ermetica, frutto di un impegno mai dilettantesco. L'analisi del tessuto musicale di tutta la sua produzione fa emergere una «consapevolezza» che a volte lumeggia delle naiveries, una ammiccante ingenuità che è gioco di intelligente e complice contatto con gli ascoltatori. Prescindere da questa caratteristica metalinguistica significa impoverire il progetto estetico che, nel suo caso, è sagace osservazione distaccata, e non comprendere quanto abbia visto lontano.

Luigi Rognoni mette in risalto, nella prefazione a *Scatola sonora*, il procedimento compositivo nelle pagine pianistiche di *Les Chants*, attribuendogli valore di precursore delle modalità compositive di

certi autori contemporanei, come Stockhausen o Boulez. È fuori di dubbio che il legame indiretto tra queste prassi compositive emerge da un'analisi dei testi, e forse è necessario aggiungere che Savinio con questa suite realizza, forse caso unico nell'Italia agli inizi del Novecento, ancor più di Casella, la poetica del Futurismo, compie quella «distruzione della quadratura», teorizzata, ma non con altrettanta efficacia messa in atto, da Pratella.

«Il vecchio pianoforte fremeva di sdegno. Lui che durante la sua gloriosa carriera era stato toccato dalle dita dei Paderewsky e dei Busoni, sentirsi addosso sul tardi dell'età quelle manine inabili e mollicce! E nelle lunghe solitudini notturne, tra i puf di velluto e i fiori di carta, tra il cane di bronzo con l'orologio in bocca, e la fotografia in ingrandimento di Goffredo Putignani giovane in uniforme di bersagliere, il vecchio pianoforte rievocava il passato.

«Dei tanti pianisti che aveva conosciuto, era quel pianista scheletrico, non si sa bene se polacco o boemo, ma israelita comunque, che meglio di tutti lo aveva saputo dominare. Sotto il martellamento di quelle dita ossute, lo strumento, giovane allora e nel pieno delle forze, vibrava come creatura viva.

«Che momenti erano quelli! E quando il pianista, fradicio e traballante si alzava dalla tastiera, le corde fremevano ancora all'uragano degli applausi.

«Questi ricordi rievocava il vecchio pianoforte, e nello spasimante desiderio di ritrovare sulla tastiera ingiallita il tocco delle gloriose dita, la sua carcassa scricchiolava come quercia in mezzo alla bufera, e una lontana, misteriosa musica correva le lunghe corde di metallo».

Daniele Lombardi

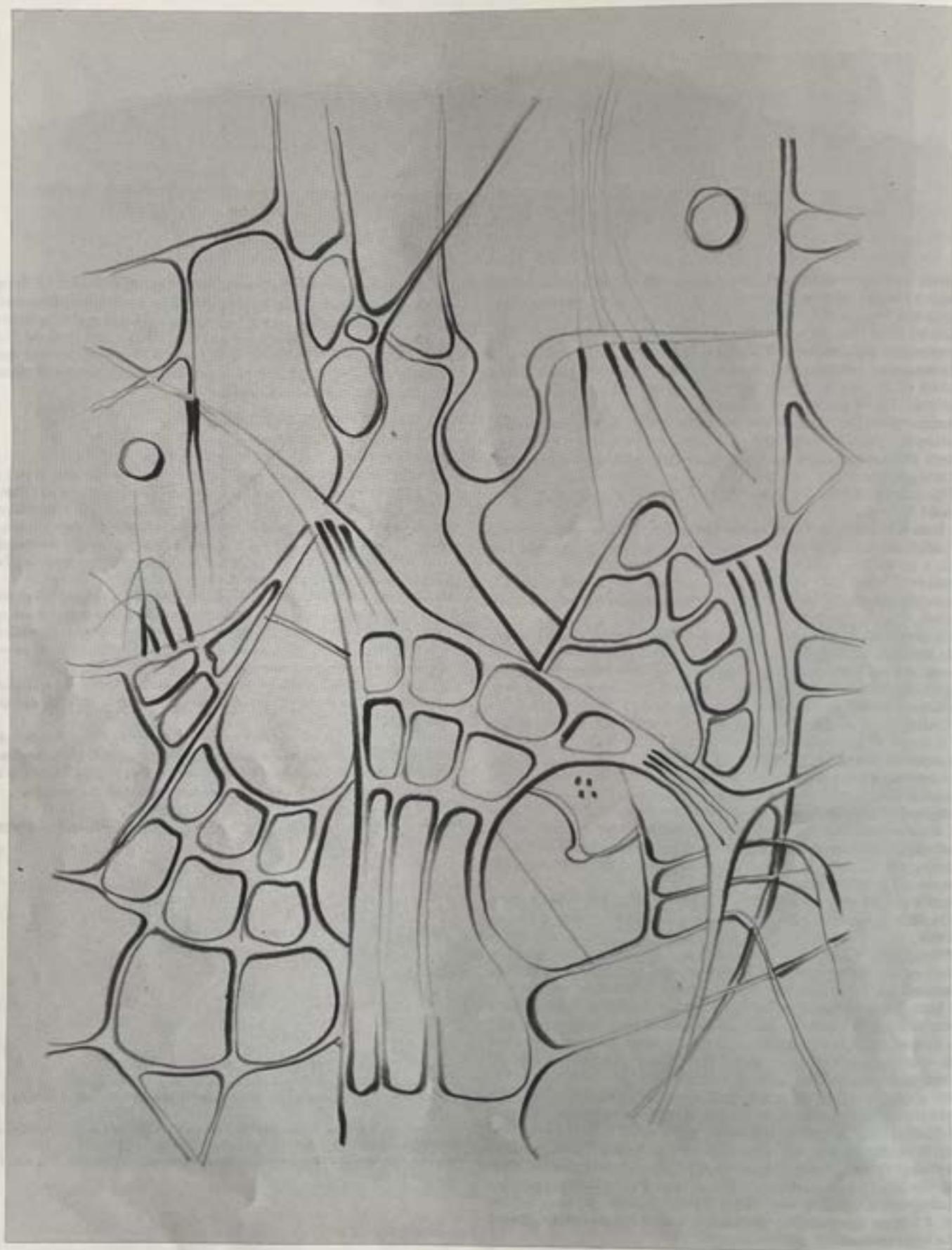
¹ Savinio, A., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977, p. 7.

² Savinio, A., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino, Einaudi, 1973, p. 32.

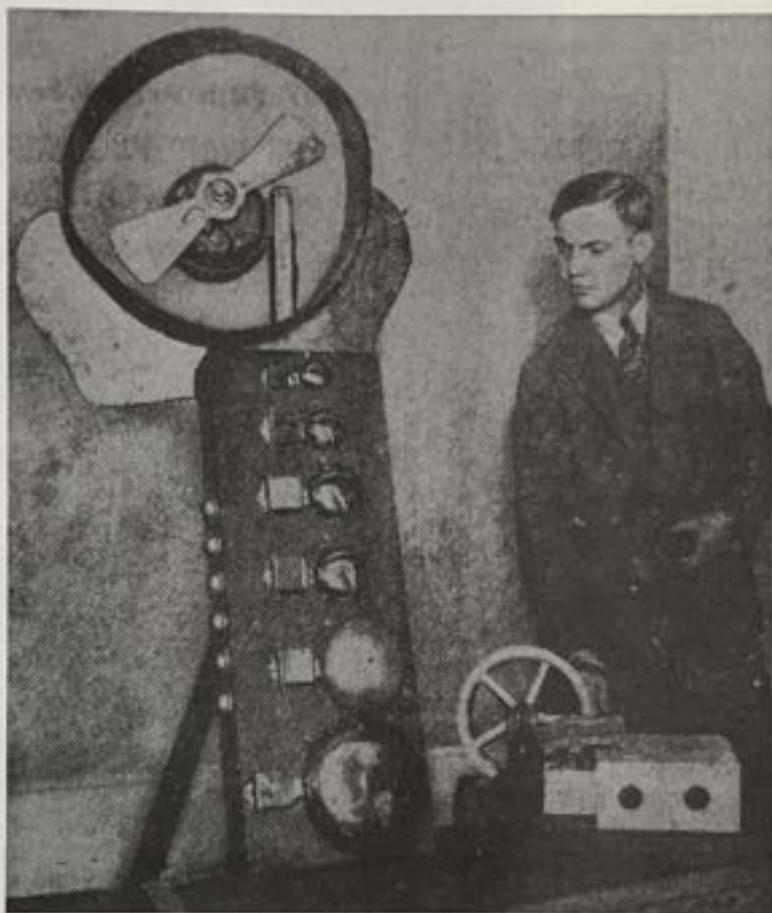
³ Savinio, A., *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 1.

⁴ Savinio, A., *Capitano Ulisse*, dramma moderno in tre atti con una giustificazione dell'autore, Roma, Quaderni di Novissima, 1934, p. 19.

⁵ Savinio, A., *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 166-167.



George Antheil



Gli annali della storia della musica raramente hanno conosciuto una figura spettacolare e imprevedibile come George Antheil; un uomo che una volta estrasse una pistola durante un concerto di pianoforte per far tacere il pubblico inquieto; un uomo che, nel 1923, compose un pezzo che richiedeva il suono di un motore di aereo; un uomo di cui i mass-media riportarono che era stato mangiato vivo dai leoni nel deserto del Sahara; un uomo che collaborò con Hedy Lamarr all'invenzione e al brevetto di un siluro della Seconda Guerra Mondiale. Oggi la sua musica è ingiustamente dimenticata e quasi sconosciuta al pubblico, per quanto molte opere siano eccitanti come le sue avventure extramusicali.

Antheil, polacco americano, nacque l'8 giugno del 1900 a Trenton, New Jersey. Da giovane studiò violino, poi pianoforte, e compose diversi pezzi a programma per tastiera, come *Sinking of the Titanic* per divertire i compagni, uno dei quali divenne poi il famoso cantante d'opera Richard Crooks. Quasi ventenne, Antheil studiò piano e teoria musicale a Philadelphia con Constantine von Sternberg, allievo di Franz Liszt. Quando Antheil aveva diciannove anni, l'anziano von Sternberg consigliò il giovane allievo di continuare gli studi a New York con l'idolo di Antheil, Ernest Bloch.

Dopo essere stato rifiutato una volta da Bloch, Antheil tornò scoraggiato a Trenton, dove compose *Five songs on Texts of Adelaide Crapsy (1919-1920)*. Ritornò da Bloch e sulla base dei songs molto diversi dai suoi precedenti lavori pretenziosi e accademici, fu accettato come allievo. Poco tempo dopo continuò a studiare il pianoforte con George Boyle al Curtis Settlement School (ora Curtis Institute) a Philadelphia. Una sera, durante questo periodo all'inizio del 1922, Antheil fece un sogno spettacolare che doveva avere grande influenza sulla sua produzione di compositore e di conseguenza alterare il corso della storia della musica.

"Sognai semplicemente che vivevo in un tempo futuro, un'età della

«Grande Pace». Questa pace seguiva una grande guerra, persino più vasta della Prima Guerra Mondiale, a cui avevo un tempo quasi preso parte. La nuova grande guerra era appena finita, e mi ricordo che camminavo lungo un fiume europeo o asiatico straripante di cadaveri. Ma era primavera, ora, e una pace diffusa riempiva l'aria; il fiume e i cadaveri erano scomparsi e io mi ritrovavo nel mio paese.

Sulle colline e nelle pianure erano stati costruiti dei begli edifici aereodinamici; le case erano piacevoli, ciascuna aveva la piscina, il campo da tennis, il giardino riparato. Alcune erano grandi, altre piccole, ma tutte magnifiche. Dei bambini correvano nei parchi vicini, ben vestiti, ben nutriti, ben istruiti.

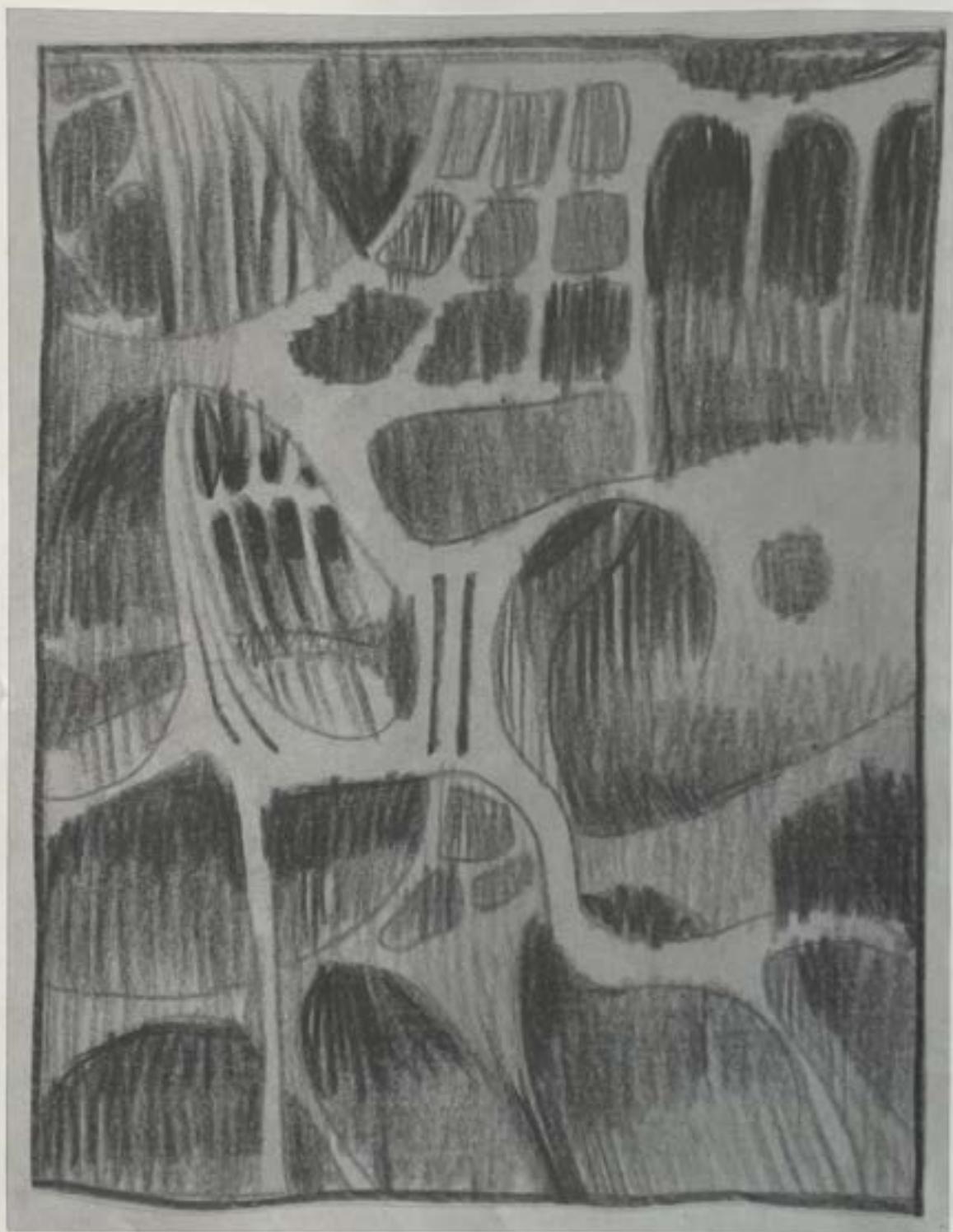
La scena aveva l'atmosfera di De Chirico, senza le rovine, le fabbriche o le guerre. A parte la musica delle voci dei bambini, tutto era stranamente tranquillo.

Mi ritrovai a camminare lungo una strada di villette residenziali. Da ognuna veniva la musica di una orchestra sinfonica – la mia musica! Ma era una musica diversa da tutto ciò che avevo scritto o, comunque, da tutto ciò che avevo sentito. Non era come *The Planets* di Holst o il *Sacre* di Stravinskij, nel senso che era al tempo stesso più difficile da afferrare all'ascolto e più facile. I suoi parenti più prossimi erano Beethoven o Brahms, ma senza i loro accordi, le loro armonie o le loro melodie. Era una specie di musica della *Fratellanza Universale*, la quintessenza della nobiltà e dei più grandi aneliti spirituali dell'uomo.

(Non c'è bisogno di dire che non sono mai stato capace di scrivere quella sinfonia da sveglio, sebbene ci abbia provato in molte composizioni successive).

Mi svegliai e, poiché possiedo una memoria uditiva quasi fotografica – che spesso mi condiziona quando comincio ad amare e ad ascoltare troppo di un compositore – immediatamente presi un foglio di carta da musica e per due ore lottai col problema di buttar giù tutti i fram-





menti che riuscivo a ricordare della musica. Ma, come scoprii la mattina successiva, essi erano ben poco; erano solo accordi, brani di melodie, qualche ritmo che non avevo mai udito da sveglio e dei rapidi abbozzi orchestrali".

Circa un mese dopo, Antheil riprese il foglio che conteneva gli appunti del sogno. "Mi sedetti al piano e li suonai ripetutamente. Poi, afferrando un foglio di carta da musica, scrissi come automaticamente un'intera sonata per pianoforte, molto difficile, la *Airplane Sonata*. Le detti questo titolo perché, come simbolo, l'aeroplano sembrava indicare meglio quel futuro nel quale volevo fuggire".

A metà dell'estate del 1922, Antheil si trovò nella Berlino distrutta dalla guerra, a prepararsi per un giro di concerti come pianista. "L'effetto principale e più importante della Berlino post-bellica su di me fu quello di far piazza pulita di tutti i rimasugli di vecchie pose, falso sentimentalismo, e ultra-idillicità ultra-mielosa. Ora trovavo per esempio che non potevo più sopportare l'immenso sentimento di Richard Strauss o persino ciò che in quel momento sembrava fluida lascivia diafana dei recenti impressionisti francesi. La musica di Stravinskij, dura, fredda, non sentimentale, enormemente brillante e virtuosistica, era quella che preferivo nella mia post-adolescenza".

In questo periodo Stravinskij dovette passare a Berlino due mesi, durante i quali per lunghe ore discusse con Antheil di musica e di compositori. Antheil racconta una storia divertente della madre di Stravinskij, che era una devota ammiratrice di Scriabin. Dopo una lunga discussione col figlio, la signora Stravinskij esclamò: "Via, via Igor! Non sei cambiato per nulla in tutti questi anni. Sei sempre lo stesso - sempre sprezzante con chi è meglio di te!".

Nel dicembre del 1922, Stravinskij, tornato a Parigi chiamò Antheil in Francia perché gli eseguisse le sue composizioni. Poiché George aveva appena incontrato la futura moglie, Böske Marcus, una ungherese che studiava sanscrito all'università di Berlino, non arrivò a Parigi che nel giugno del 1923. Nonostante il concerto di musiche di Stravinskij non fosse poi mai stato organizzato, Antheil visse a Parigi fino alla metà del 1927, quando si trasferì a Vienna per comporre la sua opera *Transatlantic*. Guardando indietro, il periodo parigino sembra il più interessante della vita di Antheil. Il grosso della vivacissima e affascinante autobiografia del compositore, dalla quale questo articolo cita abbondantemente (*Bad boy of music*, Doubleday, 1945) tratta degli anni di Parigi.

Fu in questo periodo che Antheil e Böske presero un appartamento al 12 di Rue de l'Odéon, che fu affittato loro dalla padrona della libreria di sotto. Il negozio era Shakespeare and Company e la proprietaria, Sylvia Beach. Subito Antheil fu al centro dell'attenzione quando, il 4 ottobre 1923, suonò le sue opere per pianoforte solo, *Sonata Sauvage*, *Airplane Sonata*, e otto brevi pezzi intitolati *Mechanisms*, tutti composti a Berlino negli anni 1922-23. Il risultato fu una rivolta del pubblico, che scosse il teatro degli Champs Élysées ed assicurò ad Antheil sufficiente notorietà per diventare un'attrazione da "tutto esaurito" ai suoi successivi concerti a Parigi. Tra il pubblico quella sera c'erano Erik Satie, che applaudiva freneticamente, il gruppo surrealista, Pablo Picasso, James Joyce, Man Ray, Darius Milhaud e i Sei, Ezra Pound e molti altri personaggi, che in seguito sarebbero diventati amici intimi di Antheil.

Attraverso Sylvia Beach, Antheil conobbe Ezra Pound. Pound scrisse un libro basato sui manifesti di Antheil scritti a Berlino per suo divertimento e non per pubblicarli. *Antheil and the Theory of Harmony* era molto Pound e poco Antheil. Comunque il libro trattava certe nozioni

di Antheil che il compositore aveva volutamente esagerato: 1) la melodia non esiste, 2) il ritmo è la cosa quasi più importante da sviluppare in musica, 3) l'armonia è soltanto un problema di ciò che precede e di ciò che segue. Perciò, ogni nota o gruppo di note può precedere o seguire ogni altra nota o note purché esista fra di loro un giusto intervallo di tempo (ritmo). Antheil aiutò anche Pound nella sua opera, *Le Testament* su un testo del Quattrocento di Françoise Villon.

Antheil scrisse due sonate nel 1923 per l'amica di Pound, la violinista Olga Rudge. La seconda di queste è veramente straordinaria; le ultime due pagine sono scritte con accompagnamento più che di piano, di tamburo. Questo, lo suonava invariabilmente Pound che sedeva sul palcoscenico per tutta l'esecuzione insieme alla Rudge e a Antheil per prendere parte al sorprendente finale.

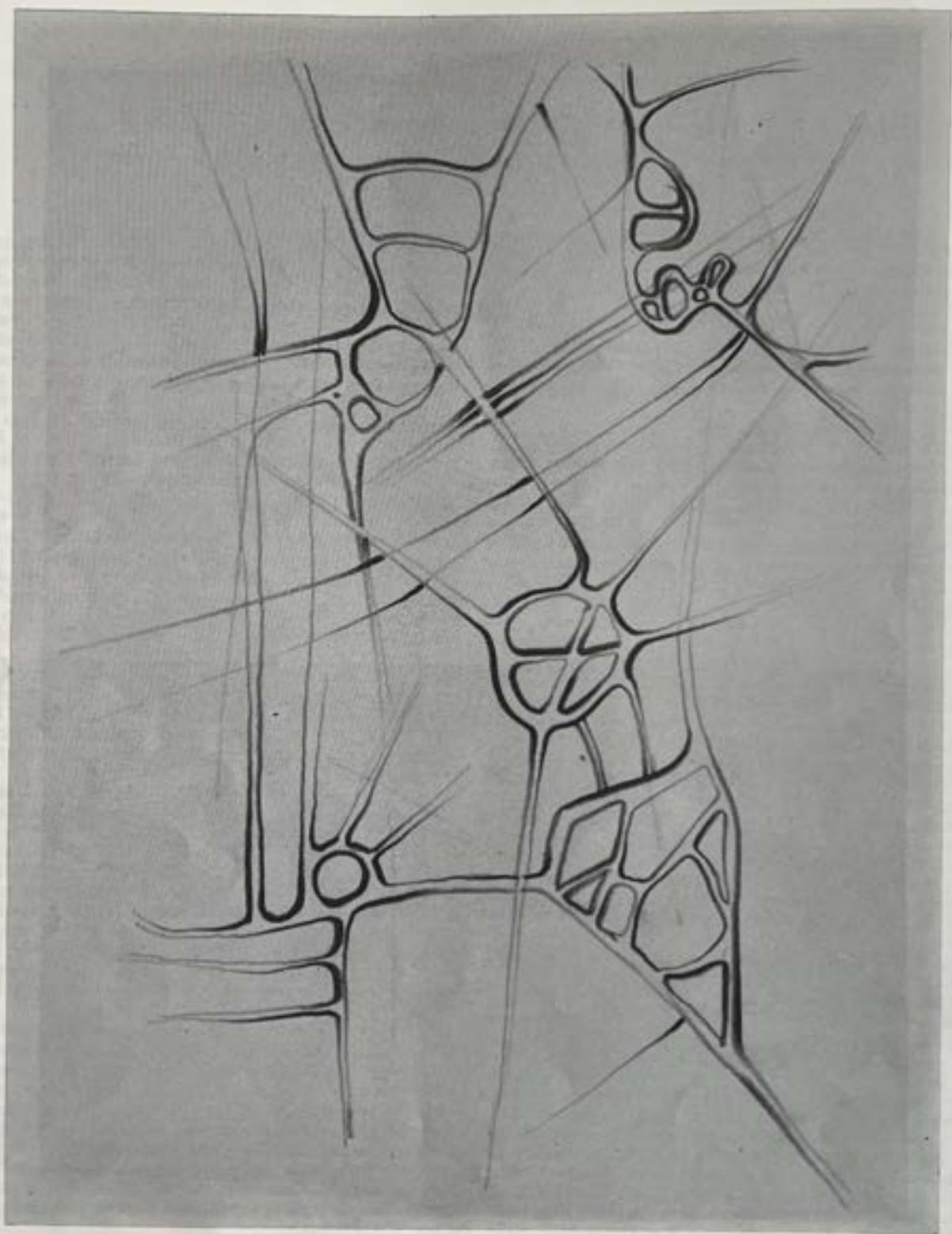
Antheil si trovò in compagnia di quasi tutti i personaggi del mondo artistico parigino di quel periodo. Pound, Joyce, T. S. Eliot, Ford Madox Ford, Ernest Hemingway e Windom Lewis andavano spesso a trovarlo. Egli rappresentava di fatto per un letterato l'ideale del genio musicale ed era più stimato dagli scrittori che dagli altri compositori. A sua volta, Antheil si occupò della prima edizione di *Chamber Music* di Joyce e di *In Our Time* di Hemingway, che furono pubblicate nella rivista letteraria tedesca, *Der Querschnitt*, di cui egli era corrispondente.

Antheil era amico intimo di James Joyce e con lui andava spesso all'opera, che era la passione del famoso scrittore; i due cominciarono insieme un'opera basata su una sezione di *Ulysses*, "Mr. Bloom and the Cyclops" (1924-25). Il lavoro non fu mai terminato, ma ne furono stampate tre pagine in una raccolta di manoscritti di Antheil pubblicata nel 1925 su *This Quarter*.

Poco dopo il primo concerto per pianoforte che Antheil tenne a Parigi, il giovane compositore annunciò alla stampa che stava componendo un pezzo intitolato *Ballet Mécanique* e che cercava un filmmaker che proponesse un film da proiettare in sincrono con la musica. Alla sua richiesta risposero il cameraman americano Dudley Murphy e il pittore francese Ferdinand Léger. L'opera sarebbe stata la celebrazione della fredda estetica meccanicistica, che interessava Antheil e molti altri artisti del tempo. Dopo questo, Satie annunciò che anche lui avrebbe fatto un balletto meccanico, *Relache*, che doveva essere accompagnato da un film surrealista di René Clair e Man Ray. Honneger seguì con il suo pezzo della locomotiva, *Pacific 231*. Prokoviev scrisse *Steel Step Ballet*.

Antheil lavorò a *Ballet Mécanique* durante quasi tutto l'inverno 1923-24. L'opera era il culmine di ciò che egli aveva espresso nei pezzi più brevi per pianoforte, *Airplane Sonata*, *Sonata Sauvage*, *Mechanisms* e *Death of the Machines*. Il *Ballet Mécanique* era un pezzo più lungo, di densa orchestrazione, scritto per più pianole, che dovevano essere sincronizzate nell'esecuzione. Poiché fu evidente che la sincronizzazione era impossibile, il lavoro fu riscritto per otto pianoforti a coda, quattro xilofoni, due motori d'aeroplano, campanelli elettrici e altre percussioni. Quando fu finalmente eseguito, il pezzo fu mal interpretato da molti che credettero fosse un tentativo di imitare il suono di una fabbrica.

L'intenzione di Antheil era piuttosto di estrarre l'essenza del meccanicismo in suoni percussivi che venivano disposti sulla tela del tempo, come un pittore creerebbe un disegno astratto. Il compositore cercava di esprimere la sua teoria spazio-temporale, che tutte le armonie possono essere usate purché gli intervalli tra i suoni siano corretti. "Piuttosto che considerare la forma musicale come una serie di tona-



lità, o come atonalità con un centro tonale, o come assolutamente centrata tonalmente, (il *Ballet Mécanique*) presupponeva che la musica in realtà abbia luogo nel tempo; e che, perciò, il tempo sia il vero principio costruttore, mentre scorre" (G. A., 1953). "Nel *Ballet Mécanique* ho usato il tempo come Picasso potrebbe avere usato gli spazi bianchi sulla tela. Non ho esitato, per esempio, a ripetere una battuta cento volte. Non ho esitato a non avere assolutamente nulla sui rulli di pianola per sessantadue battute. Non ho esitato a suonare un campanello in controttempo e a fare davvero quello che mi pareva con questa tela di tempo, purché ogni parte stesse contro l'altra. Le mie idee erano le più astratte nell'astratto" (lettera a Nicolas Slonimsky, 1936).

Sebbene il film di Léger, etichettato come il primo film astratto mai prodotto, fosse occasionalmente proiettato con la musica eseguita dal vivo, questi erano i giorni del cinema muto (1923-24) e l'esatta sincronizzazione sperata non fu mai ottenuta. Ogni artista andò per la sua strada ed entrambi i lavori sono oggi conosciuti indipendentemente l'uno dall'altro.

Ballet Mécanique segnò la fine del periodo meccanicistico nella composizione di Antheil che, verso il 1925, scriveva musica meno avventurosa. Il *Piano Concerto* (1926) neoclassico fu mal ricevuto a Parigi da chi prima sosteneva Antheil e non riusciva a capire perché lo sperimentalista di successo non continuasse con il suo stile meccanicistico che aveva riscosso tanti plausi.

Inoltre, il *Ballet Mécanique* ebbe una rappresentazione non buona musicalmente e gonfiata dalla pubblicità al Carnegie Hall il 10 aprile 1927, che fu causa di profondo dolore per Antheil. L'agente di New York insisté per duplicare il numero di pianoforti e per aggiungere all'ultimo momento un motore di aeroplano realmente visibile (che non girava abbastanza veloce da creare il suono ma che fu usato solo per l'effetto visivo). Il pubblico di New York, sorpreso, fece una rivoluzione durante il *Ballet* e i giornali del mattino scrissero "non fate una montagna di un Antheil". Quando Sol Hurok avvicinò Antheil offrendogli quarantamila dollari per portare il pezzo in giro per gli Stati Uniti, il giovane compositore, pur disperato e senza un soldo, rifiutò.

Della carriera successiva di Antheil, Virgil Thompson afferma nella sua autobiografia *Virgil Thompson* (Knopf, 1966): "La mia (1925) stima di lui come «il primo compositore della nostra generazione» avrebbe potuto essere giustificata se non ne fosse risultato che oltre a tutta la facilità e all'ambizione non c'era in lui la forza di crescere. Il «Bad Boy of Music» semplicemente crebbe fino a diventare un buon ragazzo. E il *Ballet Mécanique*, scritto prima che avesse venticinque anni, resta il suo pezzo più originale".

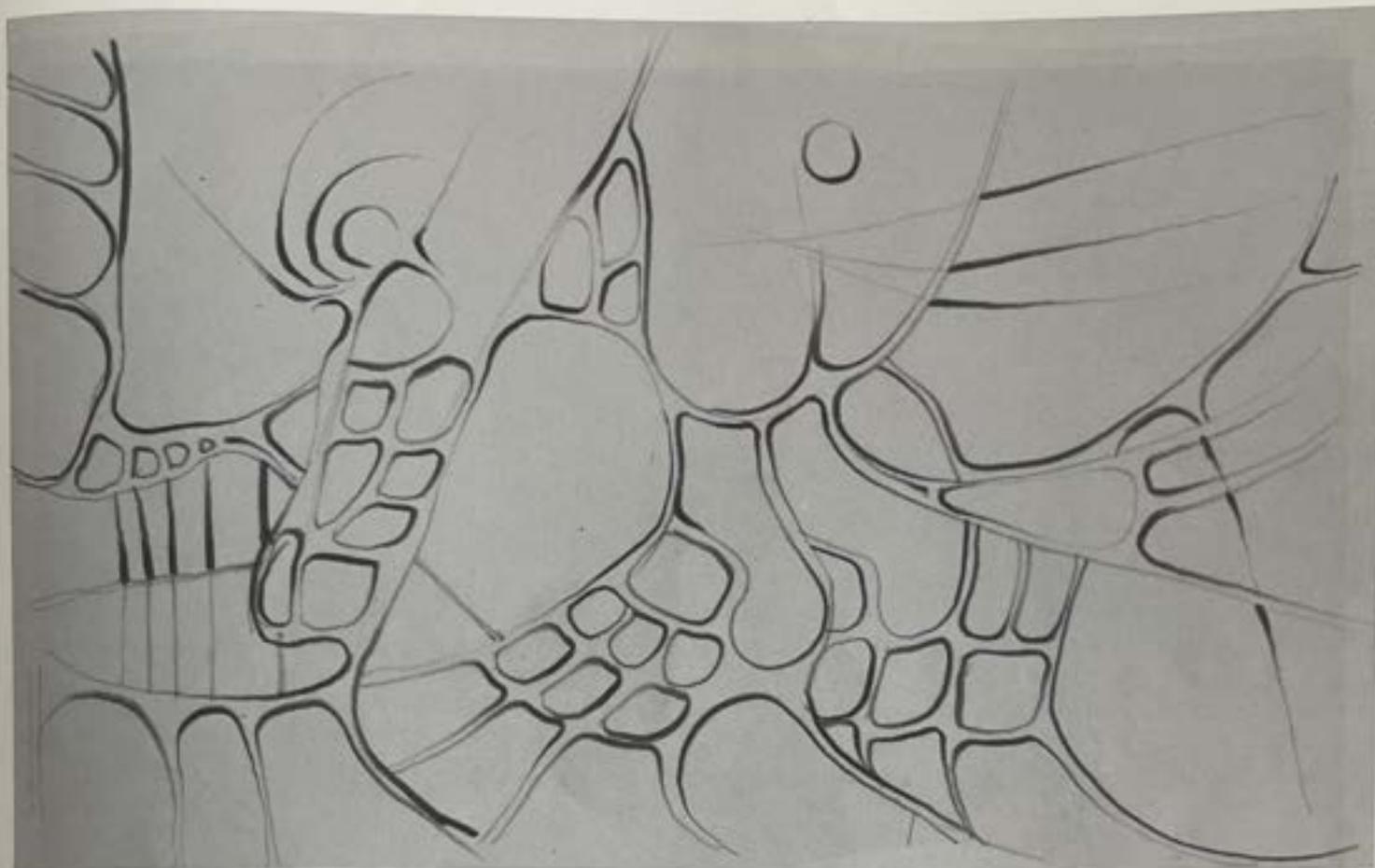
Ma la carriera successiva di Antheil è molto interessante: l'opera *Transatlantic* (1928-29), la prima opera americana mai rappresentata in Europa; *La femme 100 têtes* (1932), preludi per pianoforte sulle incisioni surrealiste di Max Ernst; *Helen Retires* (1932), un'opera su testo di John Erskine; il suo trasferimento a Hollywood verso il 1936, dove rimase fino alla morte nel 1959 e compose occasionale musica da film per sostenere la sua "abitudine" alla musica seria; la *Symphony n. 4* (1942), interessante e ricco lavoro orchestrale (prima esecuzione assoluta NBC Symphony, Stokowsky, 1944); i successivi lavori da camera neo-romantici (1948 e successivamente) e le opere che lo occuparono negli anni Cinquanta: *Volpone* (1950), *The Brothers* (1954), *The Wish* (1956) e *Venus in Africa* (1957) che è stata ripresa nell'ottobre 1970 dalla St. Paul Opera Association.

Nei suoi anni parigini, Antheil fu occupato in molte attività diverse, alcune senza relazione con la musica. Fornì articoli sull'endocrinologia a *Esquire*, scrisse il libro *Every Man His Own Detective*, fu nominato membro onorario a vita della Polizia di Parigi per il lavoro svolto con essa sulla tipologia criminale, scrisse numerosi articoli che incoraggiavano i compositori a fare musica seria per il cinema, tenne una rubrica quotidiana per cuori infranti ("Boy Meets Girl", per il *Chicago Sun Syndicate* negli anni Trenta), e pubblicò *The Shape of The War to Come* (1940), una predizione sorprendentemente esatta dell'esito della Seconda Guerra Mondiale, e fu anche un pittore entusiasta.

Concludendo, c'è qualcosa di elusivo, di primitivo e di non raffinato nella sua musica, che attira. Le armonie e i temi tipici di Antheil e anche certi aspetti delle sue prime innovazioni riappaiono nelle opere successive, scritte in quello che lui stesso chiamò uno stile "neo-romantico". Questo paradossale miscuglio è abbastanza riuscito da far sospettare che la mancanza dell'attuale riconoscimento per tutta la sua musica sia semplicemente ciò che ancora permane di un boicottaggio attuato su Antheil da due o tre generazioni di colleghi-compositori che, per passate gelosie o per pregiudizio tout court, si sono sbarazzati del "Bad Boy", considerandolo un disimpegno che aveva sacrificato tutto all'industria cinematografica di Hollywood. Di certo, un attento ascolto delle sue composizioni proverà che questo è un giudizio erroneo. Il rifiuto di Antheil a riproporre ciò che aveva prodotto i suoi primi successi solo ora diviene accettabile come procedimento fertile per una carriera artistica. Il cambio di direzione di Antheil potrebbe più propriamente essere visto come un'estensione del suo bisogno insaziabile di sondare spazi a lui sconosciuti. La sua fu una coraggiosa decisione che egli, da uomo interessato alle molteplici sfaccettature della vita, doveva prendere, piuttosto che restare fermo e legato per sempre ai confini dogmatici dei suoi pari. Importa meno che questo gioco non fosse di così vasta influenza come i suoi pochi anni a Parigi.

Charles Amirkhanian
Oakland, California
7 ottobre 1970





Il 20 settembre 1933, al secondo Festival Yaddo di Musica Contemporanea a Saratoga Springs, New York, il compositore George Antheil eseguì in prima assoluta i suoi preludi *La Femme 100 têtes*. La musica era stata composta nel Sud della Francia sulla Riviera, a Cagnes-sur-mer, vicino a Nizza, nell'inverno del 1932-33. Antheil viveva in quella città con la moglie ungherese Böske dal giugno del '32 con una Borsa di studio Guggenheim, che fortunatamente lo aveva salvato sull'orlo del collasso economico e aveva riportato la coppia, dopo un breve intervallo negli Stati Uniti, nella campagna scelta di comune accordo. Questa insolita serie di studi visionari, ispirati a *La Femme 100 têtes*, un libro di collages di incisioni, che il pittore surrealista Max Ernst aveva realizzato, assemblando illustrazioni di libri dell'Ottocento e cui aveva dato dei sottotitoli dal tono sottolineatamente suggestivo, è la sintesi della musica di Antheil, di quello che il compositore stesso chiamava il suo primo periodo "meccanicistico" (1922-25).

In una lettera scritta il 7 settembre 1933, da casa sua nel New Jersey, a Mr. Henry Allen Moe, a lungo incaricato del programma Guggenheim, Antheil si riferisce a questi pezzi definendoli "brevi, tersi e d'acciaio" - rappresentanti "il subconscio e strane sensazioni della mia infanzia a Trenton (fantasmi di Jack Dulouaz, il giovane protagonista di *Dr. Sax*, il romanzo di Jack Kerouac di intensi ricordi autobiografici, centrato sulla sua adolescenza nella città industriale di Lowell, Massachusetts).

Verso l'autunno del 1933, con l'ascesa di Hitler al potere e la fine di un'era di artisti americani espatriati che vivevano una vita bohemienne in Francia, Antheil ritornò definitivamente negli Stati Uniti. La composizione di *La Femme* segna la fine di un decennio di sperimentazione e di iniziazione per il giovane Antheil e l'inizio di un periodo di ripensamento.

George Antheil fu il primo compositore degli Stati Uniti a godere di una reale reputazione europea. A metà degli anni Venti, esplose sulla scena parigina con le sue opere per pianoforte coloratissime e aggressive e per qualche anno, tra il '23 e il '26, fu stimato come il più radicale compositore vivente e attivo.

Quando nei primi anni Trenta ritornò in Francia, Antheil si fermò nei consueti luoghi di Parigi, compresa la libreria di Adrienne Monnier (*Les Amis des Livres*), frequentata dagli scrittori sperimentali fran-

cesi e quella di Sylvia Beach (*Shakespeare and Company*), dove si incontravano i modernisti di lingua inglese. Con tutta probabilità fu nel negozio della Monnier che comprò la copia n. 657 della prima edizione in mille copie de *La Femme 100 têtes* di Max Ernst, pubblicata nel 1929 dalle Editions du Carrefour con un'introduzione nientemeno che di André Breton. La copia di George porta l'accurata iscrizione di mano del compositore: "George Antheil - da non prestare".

Antheil era sempre stato interessato alla pittura moderna. Avendone avuto i primi contatti attraverso l'amicizia di Margaret Anderson e Jane Heap, editrici della *Little Review* che vivevano nel New Jersey e avevano conosciuto Antheil prima del suo periodo europeo, il compositore aveva ammirato particolarmente le opere di De Chirico, i cubisti, gli artisti di *De Stijl* e, più tardi, i surrealisti, incluso Ernst stesso che Antheil e Böske avevano incontrato a Parigi.

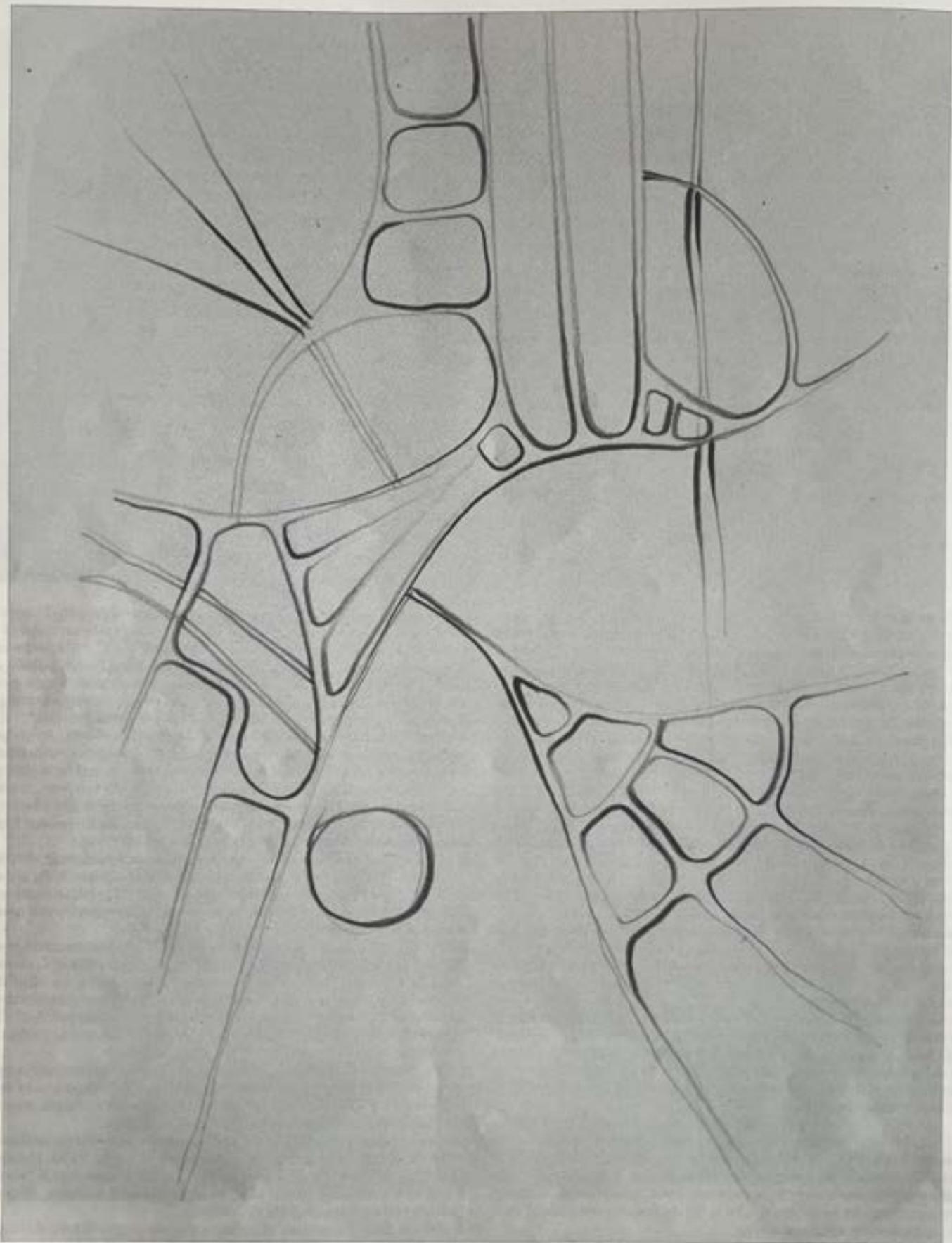
E Antheil aveva attribuito il suo uso non convenzionale di unità modulari ripetitive nel *Ballet Mécanique* all'influenza della pittura cubista, in cui è norma la distorsione prismatica. "Ho ritratto un piede così grande che il resto del corpo deve essere immaginato estendersi oltre i confini del quadro".

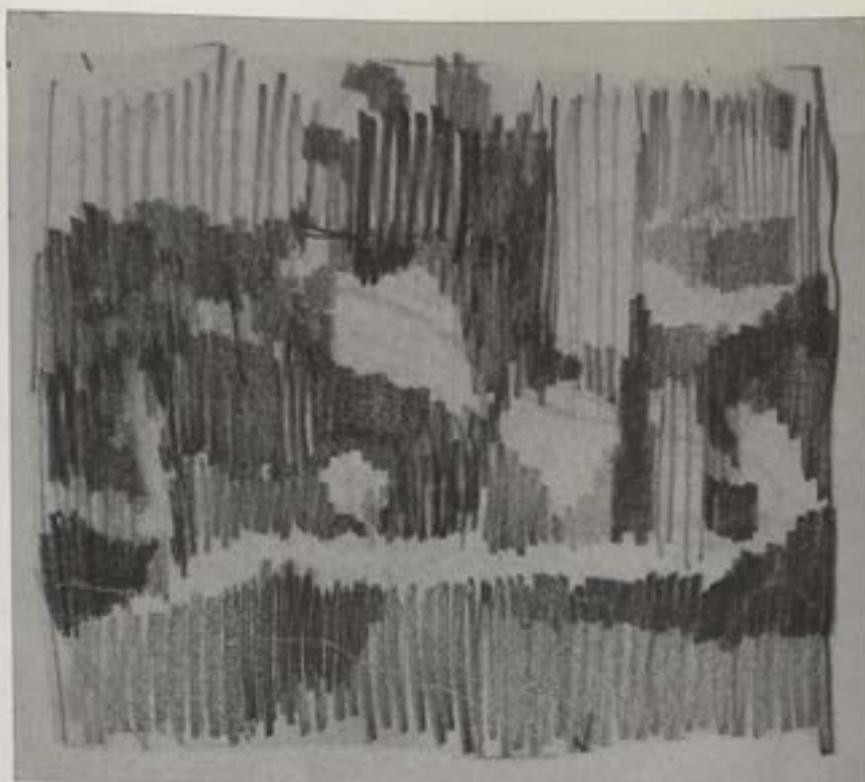
Di fatto, molte delle correnti estetiche nelle arti sperimentali in cui Antheil si era imbattuto nei giorni di Parigi - l'assurdità del teatro in miniatura Dada e i pezzi di poesia sonora - opere simili dei futuristi - l'episodica e spesso austera semplicità della musica per pianoforte del suo amico Eric Satie - senza dubbio rendevano valido per Antheil il genere di brutale e spigolosa qualità di certi preludi nella raccolta de *La Femme*.

La temerarietà della musica, con i suoi richiami epigrammatici a tutto ciò che è pianistico, dalle parodie degli *Studi* di Hanon a echi della pianola del *Ballet Mécanique*, dà all'opera una freschezza stupefacente anche per i criteri di oggi, mezzo secolo dopo.

Antheil scrisse in molte lettere che intendeva fare 100 preludi per il libro di Ernst, traducendone rozzamente il titolo "The Hundred Headless Woman", poiché in francese "cento" è omonimo di "senza" (*cent; sans*). Di fatto, non ci sono né cento collages nel libro, né cento preludi nella serie completa di Antheil.

Il libro di Ernst presenta 146 collages in nove gruppi (capitoli) con un tema figurativo in ognuno dei nove. Ma, per lo più, il filo narrativo è sanamente discontinuo e il lettore viene portato nel mondo di Ernst, un "mondo liberato dove tutto è possibile" (Dorothea Tanning, nel-





l'introduzione all'edizione americana).

Nello spartito esistente di Antheil ci sono 45 preludi, segnati da un numero romano, e una *Percussion Dance* finale. Antheil nota nella sua corrispondenza con Mr. Moe che lui a Yaddo suonò 40 dei preludi - estratti dal gruppo (promesso) di cento. È possibile che qualche altro fosse stato aggiunto più tardi per arrotondare la serie a 46, ma poiché l'olografo a quanto pare è perduto - resta solo la versione di un copista - è difficile determinare con esattezza la precisa storia dello spartito. Per quanto riguarda i numeri, forse è Antheil che ride ultimo; la sua raccolta è *sans cent!* Antheil non dice in *Bad Boy of Music* che la musica de *La Femme* fu usata da Martha Graham per la sua "Dance in Four Parts", un pezzo per danzatrice solista, eseguita per la prima volta al Guild Theatre l'11 novembre 1934.

Per quanto ne sappiamo, la seconda esecuzione in concerto dello spartito intero de *La Femme*, e forse la prima di tutti e 46 i pezzi del gruppo, ebbe luogo il 20 novembre 1970, in un concerto interamente dedicato ad Antheil, finanziato dalla Radio KPFA a Hertz Hall, al campus dell'università di California, a Berkeley, dove furono suonati da Julian White. Una scelta soggettiva di incisioni dal libro di Ernst fu proiettata dall'artista Carol Law durante il concerto in quell'occasione.

Nel 1976 al Holland Festival, durante il quale furono ripresi molti lavori di Antheil da parte del compositore-pianista-direttore Reinbert De Leeuw, il pianista argentino Jorge Zulueta, uno specialista della musica di Antheil, e il suo Grupo de Acción di Buenos Aires, presentò una versione teatrale di *La Femme 100 têtes* in cui i personaggi di Max Ernst, Böske Antheil e George Antheil furono messi in scena con la proiezione dei collages di Ernst.

Una combinazione a flusso di coscienza della musica di Antheil, da questa composizione e da altre degli anni Venti come *Airplane Sonata*, formava la base musicale di quella presentazione.

Dopo *La Femme*, la seconda grande opera *Helen Retires* ebbe la prima esecuzione senza successo al Julliard School a New York (28 febbraio 1934). Il periodo della Depressione, oltre al recente ritorno dall'Europa e all'insuccesso di *Helen*, fece sì che Antheil si mettesse alla ricerca di nuove direzioni.

Quando Ben Hecht e Charlie MacArthur ingaggiarono Antheil per scrivere la musica al loro film *Once in a Blue Moon* (1935), Antheil

intraprese una nuova carriera. Si trasferì a Hollywood nel 1936, guadagnando di che vivere con musica da film, mentre scriveva articoli per *Esquire*, teneva una rubrica per cuori infranti, faceva analisi di guerra alla radio e sui giornali e brevettava un siluro in collaborazione con l'attrice Hedy Lamarr.

Tra il 1939 e il 1951 Antheil compose otto overtures sinfoniche su temi americani. I suoi grandi lavori sinfonici furono eseguiti da moltissime delle maggiori orchestre del paese. La *Symphony N. 4* fu presentata da Stokowski con la NBC Symphony. La *Symphony N. 5* ebbe la prima esecuzione diretta da Ormandy con la Philadelphia (1948) e la *N. 6* da Monteux e la San Francisco (1949).

Il balletto di Antheil, *Capital of the World*, su una storia del suo vecchio amico Hemingway, fu inserito nel programma Omnibus della CBS Television (1953).

Per tutti gli anni Cinquanta, Antheil lavorò indefessamente per affermarsi come compositore operistico. La sua musica per *Volpone* (1953) di Ben Jonson contiene una magnifica scrittura vocale virtuosistica, in un lavoro ricco e affascinante che faceva serata. Altre opere rappresentate successivamente furono *The Brothers* (1954), *The Wish* (1955), tutte e due su libretti dello stesso Antheil, e *Venus in Africa* (Mychael Dyne, 1957).

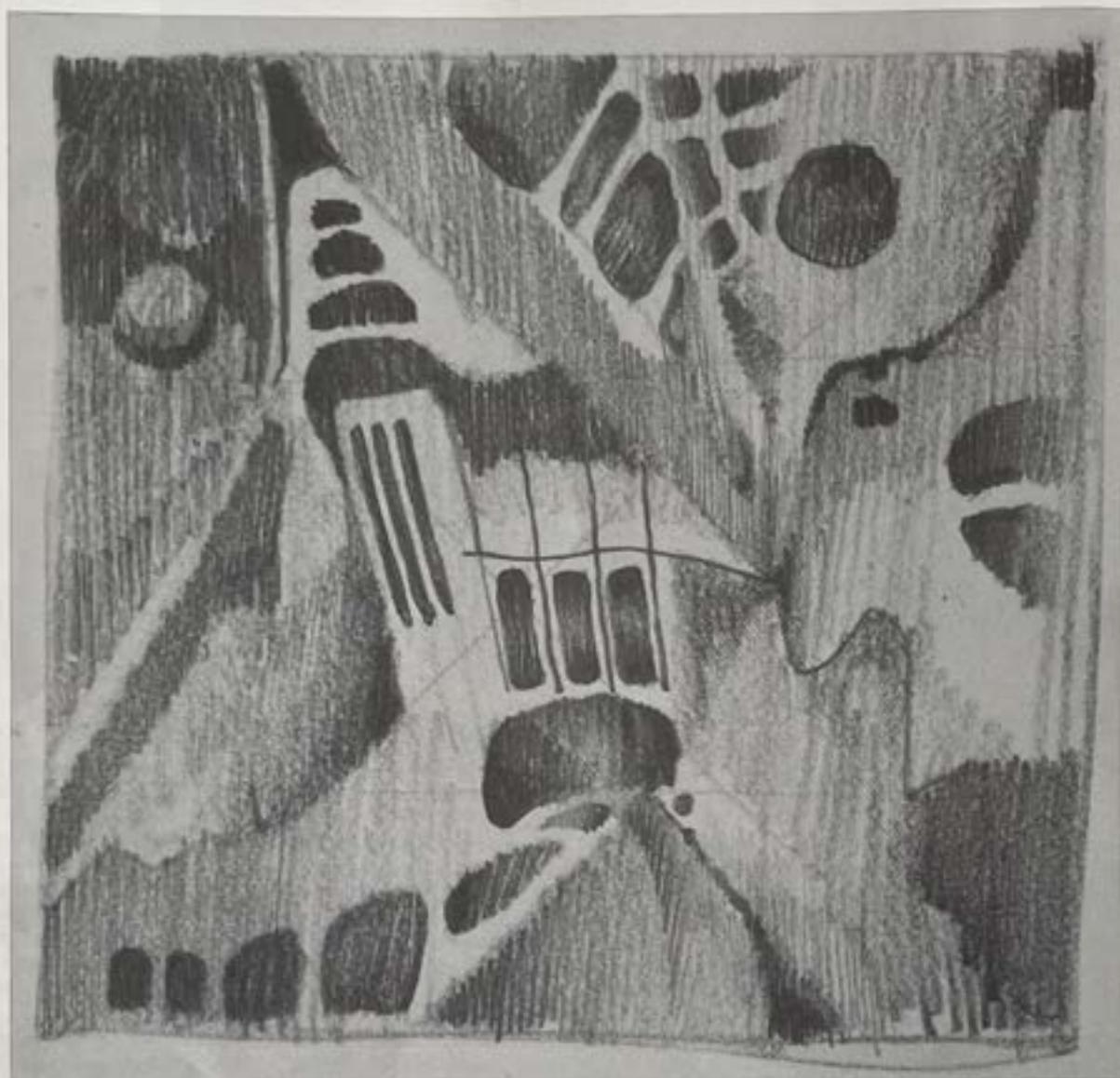
Nel 1958, Antheil tornò a New York a comporre musica per la serie settimanale di documentari della CBS-TV *The Twentieth Century*, presentata da Walter Cronkite. Morì per un attacco cardiaco a New York il 12 febbraio 1959.

La musica di Antheil dopo il 1940 ebbe una svolta verso forme classiche che contenevano la sua combinazione personalissima di lirismo dolce amaro, di parafrasi satiriche di marce militari, di citazioni popolari americane e di ritmi clamorosi di boogie-woogie, spesso temperata dalla dissonanza metallica della sua prima musica.

La posizione di avanguardia di Antheil fu soppiantata dopo la Seconda Guerra Mondiale dai dodecafonisti, ma la sua fede nello stile neoromantico fu rafforzata dai successi dei suoi alleati spirituali Britten, Shostakovitch e Prokofiev.

Charles Amirkhanian
(per CRI)

Belton, Texas
25 dicembre 1983



Così lo presentava H.H. Stuckenschmidt nel *Auftakt* n. 8 del 1926. "Egli si ricordò che la musica è in assenza... qualcosa che avanza di continuo; concepibile solo in movimento poiché le manca l'elemento spaziale. Quindi non gli interessa che il ritmo dalla produzione e dall'ordine del quale cerca costruire gli altri elementi.

"Il suo sviluppo fu rapidissimo... Cominciò a riflettere a fondo, ed il risultato fu la creazione del suo principale criterio: il meccanismo.

"Lo udimmo quando fu a Berlino. Il suo concerto (è buon pianista) suscitò il più grande scompiglio del mondo musicale... Già l'impressione pianistica era inusitata. Questo maestro evita quasi del tutto il pedale, talvolta batte coi pugni sulla tastiera: ripete a lungo, forte e rapidamente la stessa nota, e (cosa più strana) suona ritmico. La sua musica attua l'idea di P. Hindemith nella prefazione della *Suite 1922*, trattare il pianoforte come uno strumento a percussione.

"Questo ritmo squassava e sferzava talmente ed era cosa così nuova, che pochi vi resistettero.

"Anche i partigiani della musica più nuova si irritarono quando, nella seconda parte del suo programma, suonò parodie su Debussy, Ravel, Stravinskij, Malipiero, Casella, insomma su tutti quelli che a fatica si erano scoperti e capiti.

"Ed ora i titoli di tali musiche: *Airplane Sonata*; *Sonata*; *La morte della Macchina*; *Meccanismo I, II, III*; *Sonata Selvaggia*; *I fuochi d'artificio*; *i Walzer Profani* ecc. Pochi sentirono che vi erano espresse una nuova concezione ed una nuova manifestazione degli elementi temporali nella musica, e che l'essenza delle composizioni era condizionata ad un nuovo senso del ritmo.

"Nella *Sagra della Primavera* di Stravinskij si è assistito al fenomeno d'una musica che raramente s'arresta. Antheil ha dato la prima musica che non si ferma mai. Il suo *tempo* è quello del mondo nuovo. *Antheil è americano*".

MUSICA D'OGGI, A. VIII n° 7 (Luglio 1926)

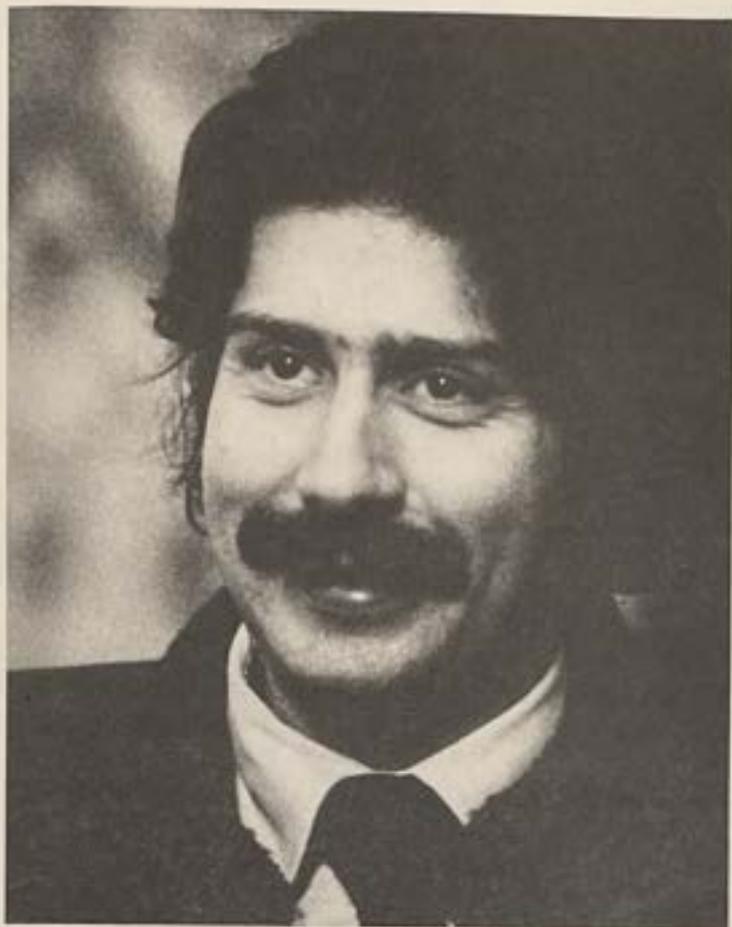


foto: Roberto Masetti

Daniele Lombardi è conosciuto come pianista per il suo lavoro nella musica delle avanguardie storiche degli inizi del Novecento. Come compositore è interessato negli aspetti visivi della notazione e nell'uso di differenti media. È presente nei più importanti festivals e ha lavorato per televisioni e radio europee. Insegna Pianoforte Principale al Conservatorio «A. Boito» di Parma.

Dischi

Costellazione, LP/33, 1978, MaSo 005

Per Pianoforte 1976-79, LP/33, 1979, Edipan PAN PRC S20-04

Musica Futurista, 2LP/33, 1980, Cramps Records Collana Multipla, S204-002

Spartito preso, 2LP/33, 1981 Edipan PAN PRC S20-08

Grande Notturmo a Gargonza, 2LP/33, 1984, Edipan PRC S20-19/20

FUTURISMUSIK

musiche di Alberto Savinio e George Antheil

Daniele Lombardi
pianoforte

Lato 1

Alberto Savinio – Les chants de la mi-mort (16 mai 1914)
suite pour piano

- | | |
|-------------------------------------------|-------|
| 1) Scène: l'homme chauve et l'homme jaune | 1'30" |
| 2) L'exécution du général | 1'00" |
| 3) Daisysina | 2'45" |
| 4) Les anges tués | 1'02" |
| 5) Le roi affolé – le phare. | 1'47" |
| 6) Danses | 3'39" |

George Antheil – Sonatina, "Death of the Machines"

(Sonata III, Berlin-Paris 1923) 12'26"

Lato 2

George Antheil – Venti preludi da:

La femme 100 Têtes – after Max Ernst (1932-3)

- | | |
|--------------------------------|-------|
| 1) Thoughtfully, not too slow | 1'19" |
| 2) Thoughtfully, not too slow | 2'15" |
| 3) Faintly energetic | |
| 5) Furioso | 0'14" |
| 6) Floating | 1'52" |
| 7) Sad | |
| 8) Electrical, spiccato | 0'44" |
| 9) Sad | 1'34" |
| 10) Slightly brutal tempo | 0'32" |
| 13) Nostalgic, twisted, slowly | 1'50" |
| 15) Slowly | 1'49" |
| 16) Lights flashing | 1'02" |
| 25) Minuet? | 0'40" |
| 26) Onward christian soldiers | 1'24" |
| 32) Sad | 1'15" |
| 33) Mystic tempo | 2'12" |
| 35) Furioso | 0'12" |
| 40) Nostalgic | 0'57" |
| 44) A machine | 1'09" |
| 45) Cruel, quick | 0'32" |

3



edipan
Viale Mazzini, 6
00195 Roma
Tel. 06 / 385574