

La ricerca delle radici

DANIELE LOMBARDI

A volte una certa frase detta con semplicità, in un momento inaspettato, rimane stampata fortemente nella memoria. Così è stato per quanto mi disse Luciano Berio a proposito dell'evoluzione del linguaggio musicale. La frase era: «ogni musicista crea la sua linea storica andando alla ricerca delle radici». Giuseppe Verdi aveva detto più di un secolo prima: «torniamo all'antico»: sembra un analogo assunto, ma non lo è, c'è una notevole differenza. Per il cigno di Busseto il lago della musica era circoscritto da argini ben noti e condivisi, con un profilo della storia che poi André Gide esprimerà forse meglio nel pensiero che chi ha un solo passato può avere un solo futuro. La realtà storica di Berio era ben diversa e, pur sospinta da una grande energia di ricostruzione dopo il baratro delle guerre mondiali, era sconcertata da un oceano babelico di linguaggi e di estraniamenti *in fieri*, dopo la *tabula rasa* delle avanguardie storiche dell'inizio del secolo che ora è quello scorso: fu in quegli anni che si parlò di "grado zero" di tutte le arti. La sua idea di storicizzazione mediante la scelta di radici, innestando in esse le creazioni successive, quindi era una precisa scelta di campo.

Rimane fondamentale il ciclo di trasmissioni televisive – *C'è musica e musica* – che Berio realizzò per la RAI ormai cinquanta anni fa. In quell'iniziativa, mai più ritentata successivamente da altri musicisti, tese a mantenere la rotta di un concetto di arte musicale che riconosceva a tutti i generi di musica un loro status, ma anche la necessità di una differenziazione per ognuno delle modalità di consumo. In quelle trasmissioni appariva come la musica colta sperimentava liberamente nei linguaggi e nell'esperire nuovi suoni, in una fase di utopia di nuove forme che precedeva il post moderno.

Mi pare molto convincente l'idea che la storia venga profilata dai compositori successivi e non dai musico-

logi e dai critici che ne scrivono a posteriori, al di qua (e non al di là) di quelle che sono poi le fortune che le opere incontrano in contesti sociali definiti. È successo così con Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, supporters di Arnold Schönberg e John Cage di Erik Satie, proprio come Felix Mendelssohn si dedicò a Johan Sebastian Bach, e gli esempi di questo genere possono essere tantissimi.

I fili che collegano a ritroso la ricerca e l'innovazione musicale s'intrecciano molteplici. Il più evidente è quello di una formulazione linguistica che a volte ha sviluppato sistemi, ma a volte li ha completamente disattesi, e qui l'analisi sulla forma deve tenere conto essenzialmente di tre atteggiamenti: l'affermazione, la deformazione e la negazione.

L'affermazione è quella che poteva motivare un'idea di progresso nella ricerca; è chiaro che portando a ulteriori conseguenze una certa prassi viene la tentazione di pensare a una evoluzione progressista, e qui voglio ancora ricordare Berio che diceva che nelle arti non si può applicare un'idea parallela al progresso scientifico. La deformazione non prescinde da un atteggiamento critico e distaccato al punto di costituire il motore di un linguaggio secondario, spesso parodistico, oppure di riscrittura citazionista.

La negazione è derivata dai profondi mutamenti delle tipologie culturali che si riflettono sui processi comunicativi, molto spesso conseguenza di una volontà di *tabula rasa* che con le avanguardie almeno due volte nel Novecento ha rimesso in gioco tutto.

Stiamo parlando di criteri che nella loro fase primordiale possono essere individuati come moto-stasi, consonanza-dissonanza, complessità-semplicità; tutte contrapposizioni che sono state la dialettica della conduzione sonora, prima che nascesse l'idea dell'uso del

rumore musicalizzato e la sintesi digitale che oggi può ottenere qualsiasi suono inaudito. Questo profondo mutamento delle possibilità di produzione sonora, coevo all'evoluzione di nuove grammatiche, nuove sintassi e nuove concezioni di decorso temporale, ha determinato fin dal suo apparire un *horror vacui* che è stato rimosso soltanto con il minimalismo, un neoromanticismo, una transavanguardia sonora che rifiuta una musica considerata caotica, ed il tentativo di un criterio di analisi si disorienta subito in una foresta sonora così varia che forse è stato possibile per un ascolto non specialistico soltanto orientarsi dall'alto all'interno dei tre rapporti con la forma.

Oggi è quanto mai interessante vedere percorsi a ritroso e trovare connessioni improbabili e sorprendenti tra musiche e culture lontane, davanti a una produzione di vastità disarmante, di proporzioni immani quanto il silenzio che segue ogni musica.

Appare chiaro anche un aspetto della linea deformante, tra l'umorismo e il dadaismo, che parte da Alkan (Charles Valentin Morhange), passa per Gioacchino Rossini e arriva a Satie, un atteggiamento paradadista di descrizione parodistica che a volte trovò delle - credo non sempre involontarie - coincidenze, come la citazione del gotico: tutti e tre hanno scritto brani pianistici che evocavano questo stile. Andando a vedere le cento composizioni pianistiche di Rossini con la memoria ai 48 *Esquisses* di Alkan, troviamo lo stesso meccanismo descrittivo che con Satie diventa carta da parati sonora: la stessa destinazione verso una musica da salotto che ammiccava in modo arguto ai grandi temi di una grande musica sviluppata in precedenza soltanto da Rossini nelle sue opere. Nell'esempio di questi tre compositori c'è da riflettere anche sul fatto che la committenza rappresenti un'ulteriore variabile in gioco. Tutti e tre ne erano svincolati, liberi di fare una loro *musique pour la musique*, mentre nel contesto di serio impegno intorno a loro la finalizzazione di un consumo che producesse profitti, come l'opera, in qualche modo fu un vincolo che creava una realtà assai diversa.

Un frequentato modo di rapportarsi al passato fu la forma del tema con variazioni, basti pensare all'operazione che fece Anton Diabelli chiedendo a cinquanta autori di scrivere una variazione su un suo tema. In quelle poche battute che ogni partecipante gli scrisse apparve un paradigma di stili. Non furono solo microdifferenze formali quelle che distinsero la variazione di Franz Schubert o quella di Liszt da tutti gli altri: in quel microcosmo che pare uniformemente disegnato su uno stile compositivo emergono i segnali di un pianismo eversivo del dodicenne Liszt e la statura espressiva di Schubert, questo ancor prima che Ludwig Van Beethoven in un secondo momento partecipasse con quel monumento che sono le sue 33 *Variazioni op. 120*.

Il tema con variazioni non era un vero e proprio ricalco stilistico, era piuttosto una forma di sovrapposizione, un modo di rileggere lo stile precedente secondo aspetti che erano caratteristici del compositore che s'ispirava alle potenzialità del tema prescelto. Precedentemente il tema della "folia" fu tra i più frequentati, da Arcangelo Corelli a Sergei Rachmaninov, ma nella omologazione di uno stile che si cercava di affermare a cavallo tra Ottocento e Novecento abbiamo una imponente produzione, dalle variazioni di Ferruccio Busoni sul ventesimo Preludio a quelle di Roman Vlad sull'ultima Mazurca di Frederik Chopin, per non parlare dei temi di opere celebri che dall'ugola sul palcoscenico si trasferivano sulle mani che volteggiavano sui tasti del pianoforte.

Un'altro atteggiamento che crea un *fil rouge* tra le varie epoche è la composizione *...à la manière de* nella quale si realizzano due tendenze: da una parte l'impadronirsi di un linguaggio, dall'altra un rispettoso delirio di onnipotenza nel quale si fa scrivere al fantasma del compositore un nuovo pezzo che si vorrebbe avesse scritto: una bella sfida! Famosi sono *Chopin* e *Paganini*, due brani che Schumann inserì nel *Carnaval* op.9, ma sul celebrato virtuosismo di Niccolò Paganini molti altri autori come Chopin, Robert Schumann e Liszt si cimentarono da allora fino ad arrivare alla *Sonatina Canonica* di Luigi Dallapiccola.

A noi vicine sono le composizioni del primo Novecento come quei quattro brani così intitolati e scritti da Maurice Ravel e Alfredo Casella, il primo e il terzo nello stile di Nikolai Borodin e Charles Gounod da Ravel, il secondo e il quarto da Casella nello stile di Vincent D'Indy e Ravel, con un pastiche breve e geniale sui *Valses Nobles et sentimentales* di quest'ultimo. Non contento Casella poi continuò e fece da solo un secondo fascicolo con sei pezzi come ritratti dello stile di Wagner, Fauré, Brahms, Debussy, Strauss e Franck. In anni recenti anche Paolo Castaldi ha scritto pagine pianistiche come *Esercizio, 24 Variazioni "Nessun dorma!", Cinque Ritratti - dal Novecento storico*, dove troviamo Albeniz, Strauss, Varèse, Français e Copland, "*Mendelssohn*", *Movimenti per pianoforte* e *Huit Préludes aux "Sirènes"* che evoca le atmosfere di Debussy, fino ad un recentissimo *Florilegio* dove troviamo Castiglioni, Chabrier, lo stesso Castaldi che si autocita, Beethoven, Schubert, Debussy e Chopin. Chi ascolta queste composizioni non può non apprezzare come i profili stilistici siano stati così ben imitati, ma al tempo stesso non può non avere la sensazione che sia stato disegnato magistralmente un involucro formale la cui sostanza interna è assente, come il testo che veniva detto dall'indimenticabile imitatore Alighiero Noschese sembrava vero, ma non diceva niente di ciò che sarebbe risultato interessante nell'originale. La doppia valenza di virtuosismo stilistico nella mimesi e la parodizzazione a volte

umoristica come nel brano dedicato a Strauss, sono comunque un filo di collegamento a ritroso e una celebrazione molto viva.

Oggi poi la visione di tutto questo non può prescindere da un criterio comparatistico che spazia nella creazione visuale e letteraria in modo organico, da quando agli inizi del Novecento la strada della sinestesia delle arti precorreva il nostro mondo di media audiovisuali. Si può parlare di figurazione e di astrazione poi, per un collegamento più stretto con la fruizione delle arti visive, una volta data per scontata la figuratività di generi come la musica a programma – in primis quella di Franz Liszt – o una figurazione di emozioni come quella di altri romantici. Si potrebbe giocare a formulare una vasta rete di connessioni, un comparatismo molto fertile culturalmente, collegando per esempio il David di Michelangelo con la sonata caratteristica *Il combattimento di Davide e Goliath* di Johann Kunhau, per non citare il secondo degli *Années de Pèlerinage* di Liszt dove si ripercorre l'arte italiana o il molto più recente *Torso* di Sylvano Bussotti che si ispirava all'omonima scultura di Michelangelo.

Il secolo scorso è stato un secolo d'intreccio tra le arti molto più visibile, ma con uno sguardo più approfondito non diverso da quanto accadeva secoli prima, di cui si sa meno per il fatto che la musica che si eseguiva è persa nel silenzio del tempo e si può soltanto tentare di farla rivivere con esecuzioni filologiche, ma non si può ascoltare una musica di secoli fa nel suo contesto spazio-temporale, nella sua quotidianità. Sarebbe come guardare la Cappella Sistina con gli occhi di Giulio II: questo però ha prodotto fasciose fantasie ed è forse quanto basta per il mito delle arti.

Si potrebbe parlare di musica figurativa anche nel caso però che l'architettura della struttura sonora possa rimandare a forme che con una metafora dello spazio sono immaginabili come visualizzazioni, come per esempio pagine come le *Variationen op.27* di Anton Webern che rimandano facilmente a certi acquerelli di Paul Klee. Al tempo stesso può essere considerata figurativa una prima stagione della musica elettronica, laddove non descriveva paesaggi naturali o paesaggi urbani, bensì un senso di estraniamento collegato a visioni fantascientifiche, collegamento che troviamo quasi sempre nei film di fantascienza degli anni cinquanta-sessanta, finché genialmente Stanley Kubrick, in *Odissea nello spazio*, affidò la stessa sensazione a opere di György Ligeti come *Atmospheres*, *Lex Aeterna* e *Adventures*, in forte contrapposizione con i valzer di Johann Strauss jr.

Figuratismo in musica dunque con modalità diverse, alcune basate sulle convenzioni formali come la struttura della fuga bachiana o della forma sonata nel classicismo viennese, più in particolare su procedure armoniche e melodiche di forte potere semantico come

le cadenze (si veda il poco noto volume di Casella: *La storia della musica attraverso la cadenza perfetta*, 1920), ma anche modalità che attraverso sintesi strutturali rimandavano a emozioni descritte e circoscritte come nelle pagine romantiche del primo ottocento, oppure la lisztiana musica a programma, decenni dopo il debussismo impressionista e lo Schönberg espressionista, fino al collegamento di un vario uso nel cinema e nella pubblicità.

Facendo lo slalom tra tutte queste considerazioni si può affermare che radice su radice è possibile percorrere una storia della musica a ritroso, onde evitare di rifugiarsi in un passato aureo per non avere a che fare con un contemporaneo che diventa incomprensibile se il concetto di storia della musica viaggia su un'idea di progresso funzionale a un percorso prefissato.

In un'intervista televisiva Gino De Dominicis rispondeva così alla domanda di Claudia Koll sulla differenza tra arte antica e quella moderna: «C'è un equivoco nel senso che viene considerata arte antica quella che viene prima e moderna, giovane, quella di oggi [...] in realtà è il contrario perché il tempo non va alla rovescia, per cui l'arte di prima venendo prima sarebbe l'arte più giovane rispetto a quella nostra e meno antica. Quella antica vera e propria dovrebbe essere quella di oggi». Al di là di considerazioni iperboliche, tra il prima e il dopo c'è una relazione che presenta una casistica molto varia, a volte ribaltata, a volte negata, non soltanto sulla forma, ma sui *topoi* e sulle espressività che si identificano nel progetto compositivo. Questo però è un segno che la creatività traccia le sue strade e soltanto accettando questi percorsi si può intuire dove si va, ma anche da dove si viene. La storia della musica ha bisogno di un'assoluta necessità di mappe che traccino l'esperienza di un cammino che spesso non è chiaro per chi lo percorre, ma sa da dove viene. Queste mappe dovrebbero essere lette da una competenza comune condivisa che le osserva fidandosi: nessuno mette in dubbio che si mettano in vendita carte geografiche non corrispondenti alla realtà dei luoghi, e in musica ciò che si ascolta corrisponde al progetto grafico dell'autore, ma corrisponde ancor più ad una geografia che lo vede nel suo tempo e in ciò che lo ha preceduto. Sarebbe giusto, ma è estremamente difficile perché pare che detti legge un risultato commerciale anche della musica d'arte. Mentre nell'arte figurativa i maestri come Leonardo e Michelangelo sono diventati pop, icone di un mito della passata arte, i madrigali di Monteverdi, ma anche quelli di Bartolomeo Tromboncino sono ignoti ai più. Composizioni vocali come quella su testo appunto di Michelangelo *Come haro dunque ardire*, datata 1518, tanto per dirne una, forse resterà ignota per altri cinquecento anni. E Landino degli Organi, e Emilio de' Cavalieri? Quanti di coloro che vanno a vedere il *David* alla Galleria dell'Accademia sanno che a parete, nella biblioteca del

conservatorio, c'è un patrimonio museale di musica pari agli Uffizi che sta lì completamente disatteso e aspetta, tra qualche decennio, di essere accanto ai manoscritti e alle edizioni di capolavori di alcuni meno fortunati autori del Novecento che paiono seguire la stessa sorte...

La musica d'arte, oggi più che mai, è un ventaglio di ricerca e innovazione, ma anche di percorsi concettuali che a volte entrano in conflitto con le convenzioni del passato. Da questa complessa casistica scaturisce una dialettica che alimenta una concezione storica di consequenzialità per la quale archetipi e miti sfidano il succedersi delle generazioni in quanto a ben ascoltare vi sono eterni ritorni, anche se il risultato sonoro può apparire lontano. Per tutto il Novecento si è andata allontanando l'orecchiabilità, i luoghi comuni di un passato, mentre via via che il tempo scorreva ci si rendeva conto di un passato sempre più vasto. Mai come negli ultimi decenni la ricerca musicale ha avuto uno sguardo così panoramico su tutti i secoli e tutti i generi musicali: viene da ricordare l'affermazione di Busoni che salendo in alto sulla montagna il panorama via via si fa più esteso.

Questo è un po' il contrario di una logica commerciale che sceglie pochissime cose e fa in modo che galleggino sul mito del sempreverde, come le canzoni orecchiabili. Per chi oggi fa davvero ricerca e innovazione le proprie radici sono l'unico alimento che consente di allargare la visuale su questo immane deposito di musiche esistenti. La presenza di questi assi sintagmatici neutralizza qualsiasi *trend* finalizzato alla sistematizzazione banalizzante di una storia, contro una strategia che si occupa solo di giovani emergenti e di celebrazioni monumentalizzanti. Nel 1963 Edgard Varèse, in una conversazione con Alcopley (Alfred Copley) registrata dalla moglie Louise, disse: «L'arte registra il polso del tempo ed è attraverso l'arte che noi possiamo valutare i mutamenti e gli sviluppi delle varie epoche. È soprattutto attraverso le arti – quelle grafiche e plastiche, la letteratura, la musica – che conosciamo il passato. Come ho detto molte volte, quando le mie opere venivano definite musiche del futuro: "Contrariamente a ciò che in genere si crede, l'artista non è mai in anticipo rispetto ai suoi tempi: è la maggioranza della gente ad essere sempre in grande ritardo"».