

Le prime “conversazioni” radiofoniche di Luigi Rognoni

di Carlo Piccardi

L'interesse dominante per la musica del Novecento di Luigi Rognoni (1913-1986) e la conseguente attività critica riferita alle relative manifestazioni sono risaputi. Ai contributi sulla Scuola di Vienna a partire da *Espressionismo e dodecafonìa* (Einaudi, Torino 1956) si è aggiunta negli ultimi anni la riproposta di articoli, programmi di sala e testi per la radio.¹ Ancora inedita è rimasta la serie di trasmissioni da lui curate nel 1937 per la Radio della Svizzera italiana (conosciuta anche come Radio Monte Ceneri). Si tratta di otto interventi mensili dedicati alle figure più rappresentative del Novecento, assai interessanti per il fatto di proporre una riflessione di principio sulla problematica:

- 1) *Introduzione all'estetica musicale del nuovo secolo* (13 aprile 1937)
- 2) *Europeismo di Igor Stravinsky* (10 maggio 1937)
- 3) *Arnold Schönberg e l'espressionismo in musica* (31 maggio 1937)
- 4) *Erik Satie e l'estetica dei “Sei”* (21 giugno 1937)
- 5) *Il teatro musicale di Giovanni* [sic] *Francesco Malipiero* (12 luglio 1937)
- 6) *Posizione e crisi del neoclassicismo* (16 agosto 1937)
- 7) *I giovani di fronte alla coscienza della nuova musica* (13 settembre 1937)
- 8) *Autonomia e impopolarità del gusto della nuova musica* (27 settembre 1937).²

1. *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, III (*Scritti e interviste*), a cura di P. Misuraca, CRicd, Palermo 2010.

2. Ringraziamo Pietro Misuraca per averci concesso l'accesso ai testi di queste trasmissioni comprese sotto il titolo di *Aspetti della musica contemporanea* conservate nel Fondo Rognoni dell'Università di Palermo.

Benché giovanissimo, il musicologo milanese si era già fatto notare per l'attività militante che nel 1934, a ventidue anni, non solo espose il suo nome nel periodico *Camminare* – in seguito nella pagina musicale del quotidiano *L'Ambrosiano* e dal 1936 nella *Rivista Musicale Italiana* come redattore capo) – ma lo vide anche nel ruolo di reclutatore di altre giovani e agguerrite voci (Ferdinando Ballo, Antonio Capri, Massimo Mila, Gianandrea Gavazzeni, Luciano Anceschi, Raffaele De Grada e altri), ad assicurarsene la collaborazione sulle pagine del *Bollettino Mensile di Vita e Cultura Musicale* fondato nel 1935, di cui aveva assunto la responsabilità redazionale, nonché come conferenziere e organizzatore di concerti dal taglio originale.³ Con ciò la Rsi si trovò a essere la palestra di un'operazione deliberatamente programmatica che si distingueva dai normali commenti illustrativi della musica per l'ambizione a lanciare un messaggio fortemente innovatore attraverso una presa di posizione assolutamente singolare in quegli anni. I testi conservati di tali trasmissioni rivestono una certa importanza nella misura in cui non solo anticipano le messe a punto sul concetto di “nuova musica” negli scritti di Rognoni degli anni successivi alla guerra, ma le articolano audacemente in un contesto italiano ancora refrattario a tali aperture, più che mai confrontato con una visione della modernità musicale arroccata in una cittadella nazionale appagata dall'esibita compiutezza dei propri modelli.

In un articolo uscito in *L'Ambrosiano* (31 gennaio 1935)⁴ e in una conferenza tenuta nel maggio di quell'anno in un circolo ebraico milanese (*Accademia Hattikwah*) egli si era già distinto per la chiara e coraggiosa presa di posizione contro la politica culturale del Terzo Reich che costringeva i migliori artisti all'esilio, ma anche contro il conformismo a cui si erano adagiati gli intellettuali italiani nel finto gareggiamento dei *Littoriali della Cultura*.⁵ Anche nella quarta delle conversazioni

3. Pietro Misuraca, “Carissimo Maestro...”, in *Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1934-1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958)*, a cura di P. Misuraca, Lim, Lucca 2005, pp. 21-30.

4. Ripubblicato in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, III (*Scritti e interviste*), pp. 15-19.

5. Carlo Piccardi, “Alla ricerca del grado zero dell'espressione”, in AA. VV., *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout 2004, pp. 223-24.

Gianmario Borio (“Der lautlose Dissens der Musikim faschistischen Italien”, in AA. VV., *Musik der Emigration 1933-1945. Verfolgung-Vertreibung-Rückwirkung*,

luganesi egli arrivò a prendere nettamente le distanze dal clima "imperiale" instaurato in Italia dalla recente guerra d'Abissinia, denunciando "il sentimento di massa, di collettivismo, di nazione guerriera, il rinnovato nazionalismo rettorico". Vale quindi la pena di soffermarci sui suoi interventi a Radio Monte Ceneri, sicuramente importanti come indizio di un'elaborazione critica notevolmente avanzata rispetto al livello di considerazione a quel tempo concesso alla musica coeva in Italia.

La modernità comincerebbe là dove decade la concezione "romantico-verista" di una musica intesa come "espressione di un contenuto di sentimenti", lasciando il posto al principio di una "nuova musica" in grado di assumere "un carattere spiccatamente intellettuale", che acquista "piena coscienza razionale dei propri valori". Sganciando il rapporto armonico dalla funzione emotiva e isolando la dissonanza come "puro valore sonoro", Debussy ne rappresenta la prima tappa. Importante è l'idea di crisi, che viene affrontata con la convinzione di trovarsi di fronte non a un semplice passaggio d'epoca, bensì a una svolta radicale da cui - in opposizione all'"autentica modernità di Debussy" - deriva il giudizio impietoso sulla "falsa modernità" di Richard Strauss, imbrigliata negli spasimi e nel "convulso erotismo" di un mondo in decadenza. La risposta definitiva viene da Stravinskij e da Schönberg, "i primi araldi della rivoluzione", definita tale per il fatto che per la prima volta l'arte dei suoni cessa di modellarsi sulle vibrazioni del sentimento e di dare forma alle pulsioni psichiche, per rendersi "consapevole di ogni problema dello spirito, morale ed etico, logico e metafisico, estetico e praticistico". Il criterio di giudizio è esplicito, distinguendosi nettamente dalle posizioni attecchite nell'Italia di allora, non tanto per l'accento posto sulla moralità dell'arte (ché in qualche modo le manifestazioni artistiche del Ventennio, nella misura in cui erano organiche al regime, denotavano un fondamento etico), quanto per il fatto di precisarla come "atto di difesa del mondo morale dell'artista", in un rapporto che oppone l'artista ai meccanismi corruttori della società.

a cura di Horst Weber, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994, pp. 237-39) ha riferito come il giovane musicologo, ritenuto un individuo sospetto dalla Pubblica sicurezza dal 1932 (più volte arrestato e rilasciato nel corso di quel decennio), in quella conferenza avesse manifestato indignazione verso i recenti interventi repressivi in Germania. Si veda anche Pietro Misuraca, "Frammenti di memoria. Lettere, scritti, immagini dall'archivio di Luigi Rognoni", in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, I (*Testimonianze*), pp. 25-27.

Di questo sforzo che chiama in causa la “coscienza morale dell’artista nuovo di ripensare in se stesso ogni particolare tradizione nazionalistica in una sintesi estetica più ampia e più vasta” fa parte la visione di una dinamica considerata nella dimensione europea, come realtà sciolta dalle singole tradizioni culturali. L’ammirazione per Stravinskij in Rognoni non si fermava infatti alla barbarica “forza iconoclasta” forgiata nella sua russicità; ma proprio il fatto di bruciare “in sé l’estremo fuoco di uno spirito nazionalistico [...] che mira ad oltrepassare i confini verso una più ampia ‘fraternité sonore’, per usare la felice espressione di André Coeuroy”, ne sottolinea la portata europea. In verità in questi testi risultano costantemente ribaditi i concetti riferiti alla dimensione europea della musica, alla coscienza “razionale ed intellettuale” ma soprattutto “spirituale” che la innerva e al suo valore morale, affermati da una posizione dichiaratamente e socialmente alternativa nel riconoscimento di non accettare “nessun compromesso con la borghesia”.

Per quanto acerba e sommaria nella formulazione, vi si delinea una visione deterministica esibita in nome di una convinzione etica tutta rivolta a identificarne il campione della nuova musica in Arnold Schönberg, “questo grande musicista che nella crisi presente dello spirito, in un disperato sforzo di ribellione, tenta ancora una volta, come nel Rinascimento, di affermare la profonda umanità dell’uomo, e manifesta nella sua arte tutta la tragedia di questa umanità in sfacelo, cercando di evadere verso una nuova affermazione dell’individuo, profanato dagli ultimi romantici e dal verismo, e negato, per legittima e disperata difesa, dai nuovi artisti oggettivi e intellettuali di Parigi”. Non v’è chi non veda la convergenza tra queste affermazioni e l’elaborazione teorica che sarebbe sfociata nella *Filosofia della nuova musica* di Theodor W. Adorno, che nel dopoguerra avrebbe condizionato notevolmente i giudizi e le scelte. Comune è il senso di incompatibilità tra “arte svincolata” e “società vincolata”, concetti non a caso ribaditi in conclusione al saggio che Rognoni dedicherà ad Adorno nel 1959,⁶ tanto più sentita quanto più a quel tempo incarnata nella condizione autoritaria e oppressiva del regime che aveva trovato modo, pur sostenendo le manifestazioni avanzate, di indebolirle proprio sul lato della prospettiva alternativa implicita al loro sviluppo.

6. Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale e altri saggi*, Garzanti, Milano 1974, p. 53.

Ecco quindi l'interesse dichiarato per Malipiero, il cui vivere appartato è visto appunto come isolamento dalla società, misurato proprio sulla scelta di Schönberg da cui lo distinguerebbe solo la capacità istintiva di giungere al risultato a fronte della serrata razionalità che guida il viennese. La capacità di Malipiero di "sentire la dissonanza, senza alcun compromesso raffinato e senza nessun falso mantello, ma in modo crudo e spontaneo, come nei primitivi" lo fa apparire ai suoi occhi come colui che al pari di Schönberg segna "le pagine di una nuova umanità e di una nuova storia della musica contemporanea". Tanto più Malipiero è indicato come il "più grande musicista moderno vivente" in Italia, quanto più lo scenario italiano dimostra di cedere ai "ritorni alla normalità", della cui responsabilità è fatto principalmente segno Alfredo Casella, le cui ultime posizioni non giustificano più il "neoclassicismo" condiviso all'origine con Stravinskij, Hindemith, Poulenc, Picasso come ricerca nella tradizione di un equilibrio di forme a giustificazione dei "propri atti polemici che minacciavano di divenire una maniera". In verità il tono che nelle trasmissioni luganesi Rognoni usa con Casella, l'"accademia della falsa modernità" in cui vede configurarsi "l'atmosfera classicheggiante dell'Orfeo [*la favola d'Orfeo*] o la rettorica praticistica della sua ultima opera [*Il deserto tentato*, quale apologia della conquista italiana dell'Etiopia]", registrava una rottura che, nonostante la gratitudine che non sarebbe mai venuta meno nei confronti di chi considerava il suo maestro, si era già consumata due anni prima nella forma di un dichiarato scontro ideologico.⁷ In questo senso il pericolo maggiore per la nuova musica non proviene dall'impopolarità presso la grande massa, ma dalla sua mancata accettazione da parte di "quella intellettualità che dovrebbe davanti al pubblico rappresentare oggi la classe colta" e dalla tendenza "nella massima parte d'Europa a proclamare il valore di un'arte di Stato che sia la totale espressione della coscienza di un popolo", formulata nei termini preoccupanti della negazione dell'autonomia artistica.

Davanti al "fallimento della coscienza morale" dei maestri, la speranza di Rognoni è riposta nella generazione dei giovani (in Petrassi, Dallapiccola, Salviucci, Cortese) a cui è riconosciuta la vocazione a rompere il cerchio di un'italianità costrittiva e la capacità di "ritrovare l'equilibrio in una tradizione europea, oggi unica condizione, secondo noi, di sicura difesa dell'intelligenza

7. P. Misuraca, "Carissimo Maestro...", p. 39.

musicale". È superfluo sottolineare la portata di un simile pensiero, del tutto controcorrente in quegli anni in cui la prospettiva sovranazionale, in una temperie ormai rassegnata al conflitto inevitabile tra le nazioni, era considerata una specie di tradimento. Il fatto che il musicologo milanese inviasse questo suo solitario messaggio dalla stazione radio di un Paese libero e neutro (che oltretutto, già allora e soprattutto a guerra scoppiata, costituiva la sola voce italiana a diffondere via etere la verità sugli accadimenti) era in qualche modo simbolica: più che la fotografia di una realtà, era la speranza che la realtà confermasse il percorso segnato da Arnold Schönberg indicato alla fine come "l'unico musicista che si può dire spiritualmente vicino alla giovane generazione".

Interessante è il fatto che la terza trasmissione del ciclo dedicata al grande compositore viennese fosse annunciata con una precisazione: "Collabora il pianista Nino Herschel".⁸ Ciò si spiega col fatto che il testo ancora conservato indica l'inserimento esemplificativo di passaggi musicali corrispondenti ai *Klavierstücke op. 11* e *op. 19*, evidentemente non disponibili su disco in quel frangente e che di conseguenza era necessario eseguire dal vivo. Per la bisogna si domandò quindi il contributo del pianista ginevrino, il cui compito alla Rsi in cui operava dal 1933 era quello di dirigere la sottoformazione ricreativa dell'orchestra radiofonica. Tale abbinamento sembrerebbe paradossale, se non conoscessimo le sue precedenti esperienze berlinesi.⁹ Anzi non è escluso che la sua prestazione si rivelasse più attendibile di quella di cui Rognoni poté avvalersi alcuni mesi dopo (l'11 febbraio 1938) presso la *Società dei concerti* di Brescia. In quell'occasione, ad illustrare la sua lezione su "Arnold Schönberg e l'espressionismo

8. *Radioprogramma* [settimanale della Radio della Svizzera italiana], A. V n. 22, 29 maggio 1937, p. 8.

9. Nato a Ginevra nel 1902, la formazione di Herschel tra il 1918 e il 1922 avvenne al Conservatorio Stern di Berlino, in cui fu attivo come pianista. Dopo i giri di concerti come accompagnatore di Gregor Piatigorsky e di Jascha Heifetz che lo portarono oltre oceano, rimase stabilmente negli Stati Uniti tra il 1926 e il 1931 come collaboratore musicale di una casa cinematografica e interessandosi sempre più al jazz: "Eccolo affaccendato a elaborare, a correggere ad animare un gruppo speciale d'istrumentisti: gli piace dimostrare la sua versatilità in tutti i campi della musica e fra un jazz e l'altro studia le nuove correnti musicali del dopoguerra, studia le cacofoniche armonie dei fanatici rivoluzionari ed alla musica di Strawinsky s'entusiasma, si accalora e confronta la tecnica strawinskiana con il neoclassicismo di Ferruccio Busoni" ("La morte di Nino Herschel", *Radioprogramma*, A. IX, n 30, 19 luglio 1941, p. 2).

tedesco” con l’esecuzione dei pezzi per pianoforte *op. 11* e *op. 19* completati dalla dodecafonia *Suite op. 25*, concorse il giovane ma ancora sconosciuto Arturo Benedetti Michelangeli.¹⁰ La trasmissione luganese era stata particolarmente curata, poiché era seguita dalla programmazione dei *Gurre-Lieder* di Schönberg nell’edizione discografica diretta da Leopold Stokowski¹¹ a tematizzare un’intera serata radiofonica, fatto che mostra perlomeno l’apertura mentale dei responsabili nell’articolare in tale modo singolare il palinsesto. D’altra parte la stazione radio ticinese, in barba alla sua funzione regionale e a priorità culturali che pretendevano di vincolarla territorialmente, non mancò di essere in prima linea anche in altre occasioni dello stesso periodo ad aprire una finestra sulle tendenze artistiche più intriganti. Il 2 giugno 1937, in collegamento con la Radio della Svizzera tedesca, trasmetteva dall’*Opernhaus* di Zurigo, cioè dall’unica area di lingua tedesca che avesse la libertà di presentare in pubblico un prodotto dell’“arte degenerata”, la prima mondiale diretta da Robert F. Denzler della *Lulu* di Alban Berg.¹²

Quattro degli otto contributi della serie appaiono in questo numero di M/R. I quattro rimanenti saranno proposti nel numero successivo della rivista.

10. P. Misuraca, “Frammenti di memoria”, p. 37. Benedetti Michelangeli fu coinvolto anche nella conferenza tenuta da Rognoni a Brescia il 28 gennaio 1938 su *Erik Satie e l'estetica dei “Sei”*, eseguendo Satie (*Descriptions automatiques*), Poulenc (*Pastourelle*), Milhaud (due delle *Romances sans paroles* e *Trois Rag-Caprices*).

11. *Radioprogramma*, A. V n 22, 29 maggio 1937, p. 8. Per quanto riguarda il ruolo di Rognoni nella diffusione in Italia della conoscenza di Schönberg si veda Pietro Misuraca, “Schönberg e l’Italia: il contributo di Luigi Rognoni”, *Musica/Realtà*, 109, marzo 2016, pp. 37-62.

12. *Radioprogramma*, A. V n. 22, 29 maggio 1937, p. 9.

Aspetti della musica contemporanea. Conversazioni radiofoniche alla Radio Svizzera Italiana di Lugano (I)

di Luigi Rognoni

1. *Introduzione all'estetica musicale del nuovo secolo* (13 aprile 1937, ore 20.25-20.40)

La storia della musica contemporanea, dall'impressionismo sino alle più recenti manifestazioni dell'arte europea, è la storia di una decisa polemica volta contro un comune concetto dell'arte musicale che raggiunse il suo massimo sviluppo nell'epoca romantico-verista, ritrovando una maggior rispondenza e immediatezza nel teatro musicale. La musica, più direttamente di ogni altra arte si sentenziò, deve esprimere i sentimenti umani nel loro palpito più caldo; e tale concetto e comune credenza fu appunto l'unica visuale di una valutazione totalitaria dell'opera musicale nel suo rapporto con chi la contempla. La musica fu vista e sentita sotto un unico aspetto e concepita su un unico piano: quello dell'espressione di un contenuto di sentimenti, il tragico, l'idillico, il drammatico, il comico e via dicendo; per cui l'unico metro per la valutazione estetica dell'opera musicale era il fenomeno *commozione* più o meno intenso suscitato nell'ascoltatore.

Saturo di una forte esperienza di tradizione classica il romanticismo ricerca nell'espressione un palpito profondamente umano dell'individuo, nella sua coscienza sentimentale indeterminata: è l'elemento psicologico che si richiede alla musica e nulla più. Che cosa si verificava infatti?

Erede della tradizione classica il romanticismo musicale rappresenta la sintesi libera dei canoni e delle leggi formali: il fatto espressivo è sì possibile soltanto attraverso lo sviluppo degli elementi formali della tradizione, ma esso acquista vita soltanto come contenuto di natura sentimentale-irrazionale. Questa estetica, tipica del gusto romantico, raggiunse il suo estremo sviluppo nell'epopea wagneriana: fu l'esaltazione massima dell'espressione di un contenuto irrazionale-sentimentale dell'arte; i cuori si inebriarono ed una nuova epoca parve dischiudersi davanti all'arte musicale. Ma in verità fu la meravigliosa fine di un'epoca e l'inizio di una crisi che

doveva portare alla negazione fatale dei valori affermati dal romanticismo. In Wagner, dove la libertà della forma parve spezzare i canoni e le leggi della tradizione classica e ripudiare una secolare tradizione musicale, l'espressione della forma in funzione di un contenuto irrazionalistico dei sentimenti, non cessa di aver ragione, anzi si arricchisce di un nuovo elemento: la letteratura. Wagner rappresenta il fenomeno tipicamente intellettuale del gusto della musica romantica. Il concetto di sintesi giunge all'utopia della fusione totalitaria delle attività dello spirito: arte e filosofia si agitano convulsamente insieme, ma non possono trovare via d'uscita, altro che in una negazione del significato puramente formale della prima e del calore razionale e logico della seconda. Wagner è l'espressione mistica del contenuto sentimentale e sensuale della musica romantica, e chiude con questo estremo atto ogni possibilità di sviluppo sul piano del concetto romantico dell'arte. Dopo Wagner gli epigoni suoi creano una nuova accademia accanto a quella che non aveva voluto accettare la follia wagneriana e che imperava nelle scuole. Perché mai Wagner rappresenta il tramonto di un'epoca? Il totale ed estremo sviluppo dei valori tonali dell'armonia, delle possibilità tradizionali tecniche, degli effetti orchestrali e strumentali in funzione di una espressione contenutistica, raggiunge logicamente una mistica del senso, come ho già detto, che è quella che si può ritrovare al culmine nel cromatismo tristaneggiante: esso segna infatti il termine delle possibilità tonali della musica nella dissoluzione stessa dei valori di tonalità. Così dall'affannosa ricerca di una unità tonale, circoscritta nell'ottava, dei madrigalisti del '500 sino al dissolvimento della unità tonale nel *Tristano*, noi possiamo rintracciare i termini di confine di questa tradizione. Il cromatismo in Wagner è portato al suo estremo sviluppo e a un certo punto si esaurisce ripiegandosi su se stesso e negando la sua propria essenza: di qui, dalla negazione del semitono, si giunge logicamente alla scala esatonale, formata da sei toni soltanto, dalla quale è escluso ogni possibilità di semitono diatonico e cromatico. È questo l'elemento base dell'impressionismo musicale, il mezzo di espressione di Achille Claudio Debussy. Allora veramente con questo nuovo elemento, fuori da ogni concretezza di determinazione tonale classica, si può dire ormai chiuso il ciclo di una tradizione, ed aperto lo spiraglio che condurrà verso un nuovo mondo, che rivelerà una nuova sensibilità, che darà alla valutazione artistica una nuova coscienza. L'impressionismo musicale è il ponte di

passaggio verso una nuova concretezza dell'espressione artistica: esso è il primo grido, se non ancora pienamente cosciente, di liberazione della musica da ogni substrato psicologico e patologico, da ogni possibile interpretazione del sentimento come contenuto espressivo: esso rappresenta la prima affermazione di una nuova espressione puramente formale della musica che divenne nei moderni la stessa coscienza intellettuale e morale dell'individualità dell'artista. Come si afferma dunque questa nuova coscienza puramente formale nella musica impressionista? L'elemento nuovo che si può rintracciare nella musica di Debussy è dunque la scala esatonale; attraverso essa si giunge all'abolizione di ogni tradizionale rapporto tra dissonanza e consonanza, alla negazione di ogni modulazione tonale, alla negazione di ogni dialettica tematica e contrappuntistica, per dar posto a una libera invenzione melodica, la quale non ha più particolare valore *simbolico* (come direbbe lo Hanslick), di rappresentazione dei sentimenti nelle sue varie fasi (la melodia triste, allegra, dolce ecc.), ma diventa puro *timbro musicale*: essa sussiste soltanto in funzione del *puro timbro* e del *puro colore*. Nasce con Debussy il gusto per la dissonanza, per il rapporto armonico come puro valore sonoro; tale gusto crea una nuova atmosfera tra l'opera d'arte e chi la contempla, e una nuova estetica, opposta a quella romantica, sorge a determinare questi nuovi valori dell'arte musicale.

Senonché se noi volgiamo a considerare dal punto di vista del contenuto come espressione l'opera debussiana, ci accorgiamo subito come essa mantenga da questo lato alcuni degli stessi elementi del romanticismo che sussistono nel loro significato letterario e descrittivo; soltanto in Debussy il contenuto sentimentale-irrazionale del romanticismo non ha più valore emotivo e non appare più in primo piano nel rapporto sensibile con l'ascoltatore: esso sussiste soltanto come puro elemento letterario ed è privo di ogni significato psicologico. Il contenuto di natura romantica rimane, insomma, nell'impressionismo musicale, statico e immobile: è un fatto quasi razionalmente cosciente che appare come elemento di cultura che si dissolve e altro non è che un pretesto alla pura espressione musicale intesa a rivelare il suono come elemento in sé: la calda sensualità romantica diviene in Debussy "sensiblerie" raffinata, sensualità estetizzante che si produce nell'astratto gioco delle sonorità timbriche. Fu appunto questa mancanza di subordinazione della forma musicale al reale contenuto romantico, che sussisteva nella

sua musica, che portò l'arte di Debussy fuori dal gusto corrente delle platee alla fine dell'Ottocento.

Il nuovo secolo porta nell'aria una tensione nervosa ed una irrequietezza che preannuncia lo scoppio di un uragano. A Debussy si contrappone l'inganno elegante, il gusto magniloquente e rettorico della colta borghesia "fin de siècle" che è rappresentata dal gusto del più geniale post-wagneriano: Riccardo Strauss. I due punti cardinali opposti della vita musicale all'inizio del nuovo secolo sono rappresentati da Strauss e Debussy. Mentre quest'ultimo rappresenta l'aspirazione della nuova individualità artistica nella sua concretezza morale e nella sua coscienza polemica, Riccardo Strauss riassume in sé l'estremo gesto magniloquente ed epico di una delle più grandi epoche musicali: il romanticismo. Bisogna pensare al fenomeno grandioso dell'evoluzione del romanticismo musicale tedesco che culmina nell'epopea wagneriana per arrivare a comprendere Riccardo Strauss. Così la decadenza di Strauss si esprime nel convulso tecnicismo che vuol rinnovare programmaticamente tutto un mondo di contenuti sentimentali in un estremo sforzo. E questa musica ha veramente per la società borghese del primo '900 un vero aspetto di grandiosità sbalorditiva, ma resta in effetto la grandiosità e la dignità del nobile decaduto che vive sugli allori degli avi e che guarda il mondo dall'alto del monte di cartone che egli stesso si è costruito. Ed è appunto così che la falsa modernità di Strauss, camuffata dalle dissonanze tendenziose, esprime lo spasimo e il convulso erotismo di un mondo decrepito e diventa la tragica risata carnevalesca di fronte all'autentica modernità di Debussy.

In questo clima ha inizio la crisi del mondo musicale: l'impressionismo ha rivelato nuovi mezzi di espressione, ma si perde nelle sue immediate conseguenze nell'estetismo di una nuova mistica del senso. I giovani musicisti vivono in un mondo saturo di cultura e di esperienza tradizionale: non è ormai più possibile concepire nulla in arte senza pensarlo attraverso il bagaglio culturale che pesa. È così che nasce nel nuovo musicista una precisa coscienza razionale dei valori espressivi della musica. Le singole tradizioni nazionali confluiscono in sintesi in una nuova coscienza di tradizione: quella europea. Parigi diviene il centro della nuova nascente coscienza europeistica dell'arte. L'artista sembra perdere ogni possibilità di immediata espressione irrazionale e la fonte della sua intuizione non sono più gli elementi primi della natura, non più il contenuto

sentimentale dei romantici, ma lo stesso bagaglio di cultura che lo schiaccia: la storia della musica diverrà la sua fonte di intuizione, in un preciso ripensamento intellettuale. Nasce così la reazione all'impressionismo musicale che è reazione e polemica contro il gusto di un nuovo contenuto musicale, quello della "sensiblerie" estetistica, ormai chiuso in se stesso; ma è pure, in questa stessa polemica, una revisione degli stessi elementi formali dell'impressionismo che sono la base prima dei mezzi espressivi del nuovo musicista. L'arte scende veramente per la prima volta nella vita della cultura e si rende consapevole di ogni problema dello spirito, morale ed etico, logico e metafisico, estetico e praticistico. E scoppia il violento uragano.

Mentre gli ultimi romantici accademici si compiacciono delle lodi dei salotti mondani ed i veristi fanno chiasso col popolino, venendo a patti con la borghesia, nasce la nuova musica. Schönberg e Strawinsky sono i primi araldi della rivoluzione. Arnold Schönberg, in un esasperato individualismo, afferma la propria vitalità artistica, nella rivoluzione totale dei suoni, nell'abolizione di ogni legge armonica e tonale, nella decomposizione del suono, dove il pensiero artistico vorrebbe liberarsi da ogni bagaglio di cultura tradizionale, andando oltre la stessa concretezza materiale del suono: è una metafisica del suono; è la pura atonalità. Il pensiero razionale precede il fatto intuitivo dell'espressione artistica, con una logica coerenza di previsioni da far sbalordire. L'arte volge logicamente verso l'incomprensione e l'impopolarità. Si fanno programmi, si formano gruppi, ed il primo venticinquennio del '900 è tutto vivo di violente polemiche, dove la musica, come le altre arti, tende ad affermare la propria autonomia come valore di cultura, come assoluta espressione dell'individualismo dell'artista nel fermento dei nuovi problemi sociali che invadono l'Europa. "Mon thème est européen et non pas russe" potrebbe dichiarare Strawinsky con le stesse parole del Berdiaeff. È appunto in questa volontà della coscienza morale dell'artista nuovo di ripensare in se stesso ogni tradizione nazionalistica in una sintesi estetica più ampia e più vasta che si deve ricercare il significato e il valore della musica moderna europea.

La nuova musica per la sua stessa posizione nella cultura, assume un carattere spiccatamente intellettuale: essa acquista piena coscienza razionale dei propri valori. Ci accorgiamo allora che i concetti correnti di una estetica romantica non possono più servire a comprendere e a valutare la nuova arte: essa rimane

chiusa, impenetrabile, se giudicata sul piano di una estetica di contenuto irrazionalistico-sentimentale o di pura forma intuitiva. È quindi necessario affrontare il problema da un altro punto di vista e porlo su un nuovo piano di valutazione, giacché non v'è dubbio che la musica contemporanea uscita da tale nuova coscienza europea è quella che veramente risponde alle nostre esigenze spirituali e culturali ed è l'unica che abbia per noi un valore rappresentativo, nella crisi attuale.

Giunti a questo punto si potrà obiettare: se la musica moderna nasce da una coscienza razionale ed intellettuale, come può essa aver valore d'arte? A questo punto evitiamo qualsiasi affermazione di carattere generale, e preferiamo scendere alla considerazione particolare dei singoli musicisti moderni e delle particolari tendenze, per meglio poter rintracciare la loro coerenza e affermare o negare i loro risultati pratici.

Ed è quello che tenteremo di fare nelle prossime conversazioni.

2. *Europeismo di Igor Strawinsky* (10 maggio 1937, ore 20.25-20.40)

Nella mia prima conversazione introduttiva ho voluto mettere in rilievo la posizione spirituale della musica moderna di fronte alla recente tradizione romantica e alle sue estreme conseguenze nell'impressionismo. Abbiamo potuto veder come al concetto di valutazione dell'opera d'arte musicale, intesa come espressione di un contenuto di sentimenti, si sia opposto il concetto di un'arte come espressione della pura forma. Quello che però caratterizza l'epoca presente, abbiamo concluso, è il valore quasi razionale e cosciente dell'artista che tale concetto di pura forma acquista in lui, e che determina il carattere intellettuale della sua arte. Se la musica moderna nasce da una coscienza razionale ed intellettuale dell'artista, come può essa assurgere a valore d'arte? In questa domanda sta il nostro problema critico; e per prima cosa vogliamo cercare di determinare come si attui praticamente questa nuova coscienza dell'arte musicale.

Tra i nuovi musicisti che reagiscono contro l'accademia romantica e contro l'estetismo raffinato degli impressionisti si impone subito un giovane musicista che vive a Parigi dopo il 1910, e che si afferma prepotentemente, cosciente dell'incomprensione fatale alla quale va incontro e della impopolarità che lo isola. Giunto da [San] Pietroburgo, dove è vissuto nell'ambiente dei *Cinque*, dei quali Rimski-Korsakow lo ha iniziato alla sensibilità

musicale e lo ha spinto alla composizione, egli si trova in contatto con un gruppo di artisti, pittori e letterati, che già affermano un nuovo gusto nell'arte e che s'impongono con le loro opere: questo giovane si chiama Igor Fedorovitch Strawinsky. Da allora ad oggi sono passati quasi trent'anni e Strawinsky è ormai considerato dalla giovane generazione come il più grande musicista vivente. Da Rimski-Korsakow Strawinsky aveva appreso il culto della tradizione russa puramente musicale, quella che aveva trovata la sua meravigliosa rispondenza in Moussorgsky, quella nata dai canti e dai ritmi del folklore popolare; culto che si opponeva all'occidentalismo melodrammatico e descrittivo della scuola di Mosca rappresentata da Ciaikowsky che si alimentava invece al fuoco del romanticismo tedesco e francese. I primi lavori di Strawinsky sono tutti pervasi da influenze eclettiche che variano dall'accademismo di un Glazunof che pure rappresentava allora l'affermazione della musica puramente strumentale, alla calda sensibilità romantica di Rimsky-Korsakov, così chiara e limpida, lontana e opposta a quella wagneriana, nei confronti malata e torbida.

È in quest'ultimo Maestro russo che il giovane Igor trova la prima via per la sua espressione musicale. Se leggiamo infatti i primi lavori, dalla *Sinfonia in mi bem.* e da *Le faune et la bergère* sino all'ormai celebre balletto *l'Oiseau de Feu*, ci accorgiamo come Strawinsky abbia abbandonato quasi subito l'accademismo scolastico per seguire la più libera sensibilità del suo vero Maestro che meglio risvegliava in lui la sua natura musicale.

In *Oiseau de Feu* è già palese la personalità di Strawinsky e si afferma prepotentemente quello che sarà il carattere più spiccato della sua arte: la forza ritmica e dinamica e il gusto per la dissonanza cruda e piatta (si ricordi la *Danza Infernale*) opposta alla dissonanza melliflua e dolciastra dell'impressionismo debussiano. Dopo questo balletto Strawinsky ha ormai trovata la sua via. Diaghilew che compiva nell'arte della danza e della rappresentazione coreografica, quanto altri stavano operando nelle altre arti, si accorge d'aver trovato il suo musicista. Entrambi operano a Parigi in pieno clima impressionista: nasce quivi, come il primo, il secondo balletto di Strawinsky, *Pétruska*, tutto pervaso di forza ritmica che si rivela in continui sbalorditivi contrasti, in violenti salti mortali: armonie crude, strumentale vivacissimo e impasti timbrici affatto nuovi. *Pétruska* è il primo violento schiaffo bene assestato ad un pubblico addormentato dall'*Après-midi d'un faune* di Achille Claudio, ormai inebriato di profumi e

di pallide luci. In quest'opera esplose il carattere di Strawinsky: egli fa l'impressione di un barbaro, giunto dall'Europa orientale animato da una irrefrenabile forza iconoclasta che mira a riportare le cose al loro stato di brutale naturalità. Dopo *Petruska*, ecco il *Sacre du printemps* pure allestito da Diaghileff ed interpretato da Nijinski al Théâtre des Champs-Élysées nel maggio del 1913, che suscitò lo scandalo più violento che si ricordi dopo quello altrettanto celebre del *Tannhäuser* nel 1861 a Parigi. È facile immaginare quale scompiglio potesse arrecare quest'opera che è il culmine della primitiva barbarie strawinskiana, caduta come un bolide in pieno clima impressionista e straussiano. Quest'opera è ritenuta oggi una delle pagine migliori che la storia della musica contemporanea annoveri. Ad essa vanno uniti *Rossignol* composto tra il 1909 e il 1914, la *Berceuse du chat* per canto e tre clarinetti, ultimata nel 1916, e ugualmente due altre importanti opere che sebbene rappresentate in tempi più recenti appartengono però a questo primo periodo della creazione strawinskiana. La prima, *Renard*, composta nel 1916-17, "farsa" scenica per sedici strumenti e quattro cantanti, rappresentata soltanto nel 1922 ai Concerts Wiener di Parigi; la seconda è *Noces villageoises*, composta nel 1917 e data a Parigi nel 1923. Con queste opere si delinea il periodo che da alcuni critici ci viene chiamato "periodo russo". Dopo questo periodo la produzione di Strawinsky subisce una profonda crisi verso un nuovo orientamento. Che cosa avviene? Cocteau, negli anni del *Sacre* scriveva: "Strawinsky vous désenlise un homme; mais il n'est pas encore de la race des architectes. Son œuvre ne s'échafaude pas - elle pousse».

Strawinsky nelle ultime opere del periodo russo ha raggiunto nuovi mezzi d'espressione: la sua coscienza stilistica è ormai decisamente politonale: cioè egli ha trovato la possibilità di esprimersi attraverso un nuovo rapporto formale; non più la tonalità dominante la costruzione musicale, ma la sovrapposizione cruda di diverse tonalità contemporanee determina in lui un nuovo gusto. La tradizione musicale russa viene da lui ripensata e sentita in uno slancio di ribellione che lo porta ad andare oltre il valore particolare di questa stessa tradizione; infiniti problemi di cultura si sovrappongono e gli si scoprono davanti. Al contatto col clima intellettuale di Parigi, dove confluiscono i giovani artisti europei, Strawinsky scopre un nuovo mondo. Qui egli sente esaurirsi il valore spirituale di un particolare gusto della tradizione: ritmi e melodie popolari hanno avuto in *Sacre* e in *Noces* l'estrema apologia, come valori

emotivi ed espressivi-sentimentali; ma in queste si sente già l'affermazione di un gusto che tende ad ampliarsi, che brucia in sé l'estremo fuoco di uno spirito nazionalistico e che mira ad oltrepassare i confini verso una più ampia "fraternité sonore", per usare la felice espressione di André Coeuroy. Questa coscienza di nuovo gusto è quella che spinge Strawinsky a ricercare Parigi, "ce pays qui devint ma seconde patrie", come egli scriverà più tardi, poiché quivi egli sente vivere l'Europa nuova, e solo in questo clima egli sente di poter fissare i valori rinnovati di una civiltà che precipita allo sfacelo, nel cozzo tremendo e fatale di ogni estremo tentativo di predominio delle singole coscienze nazionali; ... è l'epoca della Guerra mondiale. Strawinsky, come Schönberg, come Picasso, sente l'arte come un atto di difesa del mondo morale dell'artista, che si presenta come un problema di vita universale, non più come espressione passionale dell'individuo, nell'istintivo abbandono agli elementi della natura, come nei romantici. Egli sente che in quella stessa forza di *Sacre* vi è la distruzione dell'individuo schiavo degli elementi e incoscienti dell'animo umano; che il suono musicale diviene per lui un fatto che egli pensa coscientemente e che riacquista il suo valore puramente musicale. Che cosa esprime per Strawinsky la forza che sprigiona dai suoi ritmi indiavolati e dalle dissonanze più sanguinose? Riassumendo: il bisogno di un ordine cosmico e oggettivo che sia la difesa del mondo intellettuale dell'artista, la difesa della propria coscienza morale contro la civiltà decadente della borghesia materialista che ha confuso i valori dello Spirito che si è impigrita su valori sociali ormai vuoti di significato, trascinando l'arte al servizio di tali interessi col verismo e il naturalismo musicale: Bruneau e Mascagni per citare i due poli. Ed è soltanto attraverso una polemica razionalmente cosciente che l'artista può riportare l'arte su un piano di puro valore ideale e conferirle un significato universale. È quindi la tradizione dell'arte musicale *pura* che bisogna ripensare. Ma quale tradizione? E qui, come abbiamo già enunciato, nasce appunto la coscienza di un nuovo gusto, che possa abbracciare e far rivivere tutte quante le singole tradizioni nazionali in una sintesi di più ampio significato; e questa sintesi si determina chiaramente in un nuovo ideale che si definisce precisamente nella parola: *européismo*.

Nasce così l'*Histoire du soldat*, in piena tragedia di guerra europea, azione scenica "lue, jouée et dansée" su testo del poeta svizzero Ramuz che sin dal 1914 è divenuto uno dei più ferventi collaboratori di Strawinsky, primo lavoro di quel

periodo che da alcuni critici viene definito “periodo classico” da altri negativamente “periodo pseudostorico”. A quest’opera succedono *Pulcinella* ispirato a semplici e calde melodie pergolesiane; *Rag-time* per otto strumenti, *Piano-Rag-Music* e *Tre pezzi* per clarinetto solo, tutte composizioni nell’anno 1919. E di qui avanti dal *Concertino* per quartetto d’archi (1921) all’opera *Mavra* (1922), alla *Sonata* per pianoforte (1925) sino alla *Sinfonia dei Salmi*, al *Capriccio* per piano e orchestra e al *Concerto* per violino, composte tra il 1929 e il 1931. L’ultima opera di Strawinsky che ancora non conosciamo è il balletto *Jeu de cartes en trois donnes* (che è andato in scena alla fine di questo aprile a New York).

Strawinsky è un neoclassico, si sentenziò a proposito di queste opere da noi elencate. Di qui nacque tutto l’equivoco dei critici e degli esegeti di Strawinsky, e in questo stesso equivoco caddero e cadono taluni artisti e lo stesso autore della *Sinfonia dei Salmi*. E poiché questo aspetto della musica contemporanea abbraccia il recente periodo della nostra storia musicale ad esso vogliamo dedicare una delle nostre prossime conversazioni. Per il momento saremo contenti se saremo riusciti a far chiaramente comprendere ai nostri ascoltatori quale sia la posizione di Strawinsky nella cultura e nell’arte contemporanea sino al termine della grande guerra, giacché egli è uno dei maggiori rappresentanti della nuova musica. Nella prossima conversazione ci occuperemo di un altro musicista, l’attività del quale si svolge negli stessi anni nei quali opera Strawinsky, ma che non vive a Parigi ancora piena dei vivaci colori dei pittori impressionisti tra i parnassiani e Debussy, ma a Vienna in un clima gelido dove regna la sensazione presaga del crollo della razza nordica. Costui si chiama Arnold Schönberg.

3. Arnold Schönberg e l’Epressionismo in musica (31 maggio 1937, ore 20.40-20.55)

Arnold Schönberg è la figura più complessa e, nello stesso tempo, la più significativa e interessante della musica contemporanea. I musicisti che vengono dopo di lui non hanno potuto ignorarlo, pena la morte di ogni concreta possibilità espressiva, e tutti si sono formati, chi in un senso più intimo e diretto, chi indirettamente e attraverso altri mezzi, all’esperienza del grande viennese. Nella nostra scorsa conversazione abbiamo

cercato di tracciare la figura di Igor Strawinsky sino all'inizio del periodo post-bellico. Mentre il russo scende a Parigi e trova quivi il clima che gli determina l'orientamento di un nuovo gusto e di una tradizione europea nell'istintiva ribellione al contenuto dell'individuo-sentimentale del romanticismo, che pure nell'impressionismo debussiano aveva trovato posto in un contenuto statico e indefinito, nell'immobilità di un estetismo mistico e sensuale, il viennese risolve l'individualità come suprema libertà dello spirito umano. Parigi si frammenta in nuove posizioni estetiche che rinnegano ogni contenuto emotivo all'arte e mirano a stabilire l'equilibrio di puri rapporti di forma, ripensando gli elementi dell'impressionismo in premesse astratte e oggettive; Vienna con Schönberg sente invece tutta la tragedia di una profonda umanità in sfacelo... Invano Brahms aveva cercato di ristabilire l'equilibrio perso durante la follia wagneriana: Bruckner e Mahler non hanno possibilità di evasione e soccombono sotto il peso della loro stessa monumentale costruzione. Soltanto Strauss si salva e si assicura la vita a base di compromessi col mondo borghese romantico, di cui accetta come conseguenza d'essere il millantatore, l'astuto impresario che sa ancora per qualche tempo imporre con abili camuffamenti e trucchi la celebre ballerina ormai sessantenne.

Le prime composizioni di Schönberg, comprese le otto liriche dell'opera *Sei*, composte nel 1905, risentono in pieno la tragedia dello sfacelo romantico dell'espressione musicale: sembra non esservi alcuna via d'uscita; è la putrefazione romantica che si decompone irrimediabilmente, ma dove però uno spirito vitale tenta di ribellarsi e uscire. In questa tragedia è lo stesso impressionismo che indica a Schönberg le prime premesse per una via d'uscita.

L'impressionismo debussiano, abbiamo visto, ha saputo rivelare un nuovo problema del gusto: l'espressionismo del suono come puro timbro, ma non ha saputo liberare tale espressione dai contenuti del romanticismo che, non potendo rinnovarsi, isterilivano in una posizione sensualistica estetizzante. Ora anche Schönberg parte dalle premesse dell'impressionismo: il suono come puro timbro, ma sente però la necessità di un nuovo contenuto umano che si risolva in sintesi con la forma. Da questa aspirazione nasce la volontà schönberghiana della completa dissoluzione di ogni tradizione tecnica per la liberazione e la valorizzazione uguale di ogni singolo suono. La musica di Schönberg è il frutto di una dialettica logica-teorica: egli sente

infatti la ferrea coerenza della fatale dissoluzione del mondo armonico tonale di *Tristano*, che si risolveva nell'impressionismo in una statica contemplazione del gioco sonoro esatonale, uscito dalla negazione del cromatismo; ed è appunto nella dissoluzione del cromatismo wagneriano che è possibile trovare il principio di un nuovo mondo sonoro di espressione, che vada oltre, col superamento wagneriano di ogni forma architettonica romantica, la stessa concretezza del suono come valore tonale, chiuso entro i limiti dell'ottava. Il cromatismo tristaneggiante rappresenta già il primo convulso grido di ribellione alla attrazione tonale, grido che rimane però ancora oppresso nelle ferree barriere dell'ottava. Schönberg rappresenta invece il primo eroico passo oltre questi limiti, pietrificati da lunghi secoli di tradizione, verso un nuovo mondo ancora ignoto, e misterioso: abisso immenso e oscuro, pauroso e divino. È Leonardo che rinnova nella sua mente la follia del mito di Icaro, e che disegna e pensa con logica sbalorditiva, le possibilità di una macchina per volare nel cielo. Questo tentativo rimane per Leonardo un fatto semplicemente enunciato, ma diviene per noi moderni la realtà di un nuovo mondo, una nuova vita ormai possibile e pratica a tutti. Così Schönberg disegna i tratti di un nuovo mondo dell'arte dei suoni, mai sino ad ora praticato, ed ancora oggi lontano dalla pienezza del suo sviluppo. Nel 1910 Schönberg scrive un trattato d'armonia (*Harmonielehre*) che rappresenta il suo punto di partenza; l'opera titanica dell'artista che ha intuito nella propria sensibilità i nuovi mezzi tecnici di una futura nuova espressione musicale, e che vuol fissare teoricamente i principi fondamentali della tecnica. Tale tecnica ha per generale riferimento la negazione della *tonica* come punto fisso e generatore di armonie, come base tonale attorno alla quale gravitano i suoni; da tale negazione nasce come conseguenza che, la relazione dei suoni tra di loro non dipendono più dal suono fondamentale tonica (Grundton), la materia sonora rimane libera, ed ogni suono ha relazione uguale e comune con ogni altro suono: di qui ha origine l'*atonalità* basata su una nuova scala che viene detta *dodecafonica*, appunto perché offre la possibilità di pensare tutti i dodici suoni della scala musicale (do; do diesis-re bem.; re; re diesis-mi bem. ecc.) simultaneamente e contemporaneamente. Il suono risulta così libero dalla gravitazione tonale non solo in senso orizzontale (melodico), ma ugualmente in senso verticale (armonico): i limiti dell'ottava coi relativi gradi tonali (tonica, sopratonica, medianta, sottodominante, dominante, sopradominante, sensibile e tonica

nuovamente) sono ormai infranti. Questi i principi fondamentali della teoria schönberghiana; teoria nata dalle esigenze artistiche guidate dalla coerente volontà di una mente vasta. La musica di Schönberg è tutta negativa e distruttrice sin dall'op. 10 con la quale Schönberg comincia già a determinare decisamente i mezzi della sua espressione musicale. L'op. 10 è il *Secondo Quartetto* per archi in fa diesis min. e data tre anni prima del trattato di armonia, il 1907. Esteriormente è mantenuta la tonalità di fa diesis min., ma la materia tematica, ritmica e armonica si svolge già in una atmosfera pienamente atonale. Ascoltiamo alcune battute.

(eseguire esempio n. 1)

Schönberg è già qui in una fase costruttiva, mentre nelle opere precedenti, compresa la significativa *Kammersymphonie* op. 9 per 15 strumenti, del 1906, la progressiva dissoluzione di ogni rapporto tradizionale di forma e sonorità mantiene l'artista in una continua tensione che non gli permette di poter ancora fissare pienamente i valori della sua forte personalità. Nell'op. 11 (*Tre pezzi, per pianoforte*) che data del 1909, Schönberg ha già pienamente raggiunto quei caratteri di libera costruzione che formeranno la sua coscienza musicale. Ecco del primo pezzo alcuni tratti, dove all'armonia libera si aggiunge una nuova forza ritmica originalissima:

(eseguire esempio n. 2)

Del secondo pezzo, che fu più tardi curato nell'edizione pianistica da Ferruccio Busoni, ascoltiamo ora le prime battute:

(eseguire esempio n. 3)

A noi sembra sufficiente citare questi due brevi esempi per dimostrare quale sia ormai la coscienza musicale di Schönberg, anche se possiamo al primo contatto rimanere sbalorditi e privi di ogni immediata comprensione di gusto. Noi non miriamo qui altro che a porre chiaramente questo nuovo problema espressivo dell'arte musicale moderna sul piano della discussione e a invogliare coloro che ci seguono a maggiormente approfondire la loro conoscenza sulle opere di questo grande musicista.

Alla base di questo problema tecnico-espressivo di Schönberg sta, secondo noi, il contenuto spirituale di una nuova umanità.

Si è detto più volte, a proposito di Schönberg, che la sua musica è quella di un romantico in decomposizione. A parte l'errata impostazione di questo giudizio negativo, vi è però un fondo di verità. Arnold Schönberg rinnova un contenuto romantico, ma non in un senso storico o in un riflesso culturale e tradizionale, ma in un senso profondamente umano. Il puro timbro, il gioco sonoro non sono in lui elementi vaganti e astratti, ma mirano ad una sintesi espressiva di forma e contenuto, dove l'opera d'arte musicale appare non più come un prodotto storico, ma come una immediata apparizione spirituale per mezzo di elementi sensibili: colori e suoni; ossia elementi pittorici, scenografici, mimici, come corredo musicale; elementi sonori, quali il timbro strumentale e la parola recitata come funzione puramente musicale, come essenzialità nella musica. Così quanto Schumann critico aveva intuito, affermando che "il musicista trasporta la pittura nei suoni", si attua pienamente in Arnold Schönberg, l'opera del quale si definisce nella parola "espressionismo".

La prima grande opera dell'espressionismo musicale è *Pierrot lunaire*, op. 21 su testo di A. Giraud per una voce parlante e diversi strumenti, composto nel 1910-11. Quest'opera, poco nota per le difficoltà d'esecuzione, è certamente una delle pagine più grandi della musica contemporanea. I temi di questa rappresentazione sono del più intimo e profondo contenuto umano: *Inebriato dalla luna; Colombina; Il Dandy; Una pallida lavandaia; ... Notte; Preghiera a Pierrot*; ecc.; e per l'esecuzione, avverte l'autore nella prefazione, è necessario conoscere perfettamente la differenza del tono cantato e del tono parlato: "Il tono cantato tiene inalterata l'altezza del suono mentre il tono parlato lo rende, ma lo abbandona immediatamente di nuovo, calando o crescendo. L'esecutore però deve stare attento di non cadere in un modo di parlare *cantante*. Non è a ciò che si mira. Non si vuol assolutamente raggiungere un parlato realisticamente naturale. Al contrario la differenza fra il solito e un parlato che risuona in forma musicale deve essere evidente; ma non deve mai ricordare il canto ... Giammai gli esecutori hanno il compito di ricavare dal senso delle parole l'intonazione, ed il carattere dei singoli passi, ma sempre e solamente della musica..."

Ecco i motivi della nuova arte di Schönberg, motivi che avranno grande influenza diretta su molti musicisti moderni, tra i quali si eleva la figura di Alban Berg, recentemente scomparso, autore di un'opera formata al lume dell'espressionismo schönberghiano: *Wozzeck*.

Di Alban Berg e degli altri espressionisti ci occuperemo più avanti. A noi interessa aver qui delineata la figura di questo grande musicista che nella crisi presente dello spirito, in un disperato sforzo di ribellione, tenta ancora una volta, come nel Rinascimento, di affermare la profonda umanità dell'Uomo, e manifesta nella sua arte tutta la tragedia di questa umanità in sfacelo, cercando di evadere verso una nuova affermazione dell'individuo, profanato dagli ultimi romantici e dal verismo, e negato, per legittima e disperata difesa, dai nuovi artisti oggettivi e intellettuali di Parigi. Questo senso di tragedia umana è fissato artisticamente da Schönberg nei suoi *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19, dove noi possiamo scorgere lo sforzo di superare ogni valore storico di cultura e di valori spirituali morti, così come nel *Pierrot lunaire* la voce del cantante supera la stessa intensità e lo stesso valore della nota: è nella musica, ma nello stesso tempo è al di là della musica.

Vogliamo ora insieme ascoltare questi brevissimi pezzi che leggiamo integralmente, ed osservare quale valore espressivo ha ogni nota, ogni pausa, ogni inciso, ogni accordo:

(Eseguire tutti i sei brevi pezzi dell'esempio n. 4, cercando di osservare attentamente le indicazioni per l'esecuzione, e facendo una breve pausa tra un pezzo e l'altro).

4. Erik Satie e l'estetica dei "Sei" (21 giugno 1937, ore 20.30-20.45)

"Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux"; così confessa Erik Satie su un foglietto di carta rappresentante un "étude pour un buste de M. Erik Satie, peinte par lui-même, avec une pensée". È uno di quei bizzarri disegni che Satie si divertiva a tracciare, unitamente a frasi ermetiche e altrettanto bizzarre, ovunque, su carta da musica, su pezzi di giornale, su libri ... Dopo la sua morte furono ritrovati tra le sue carte e raccolte dagli amici e ammiratori.

Satie è un contemporaneo di Debussy ed è nato il 17 maggio 1866: "M'y a-t-on envoyé pour m'amuser? Pour me distraire un peu?... Pur oublier les misères d'un au-delà dont je ne me souviens plus? N'y suis-je pas importun?" A trent'anni ha l'aria di un distinto professore di conservatorio: occhiali, barba e baffi, portamento dignitoso: e viaggia ovunque accompagnato dal suo ombrello che non abbandonerà un solo istante per tutta la vita.

Nel 1890 conosce Josephin Péladan, gran sacerdote della Rose-Croix du Temple e du Graal, e supremo prete del Wagnerismo. Satie s'entusiasma per questa confraternita mistica ed è iniziato ai misteri religiosi della setta della quale entra a far parte, più attratto da curiosità estetica che da ragioni religiose e spirituali. La collaborazione di Satie con Péladan porta a dei curiosi risultati: la musica di scena per una "wagnérie kaldéenne" del Gran Sacerdote della Rose-Croix che porta il titolo "Le Fils des Étoiles" è insolentemente antiwagneriana ed è una musica "de tous les jours" come quella che cercherà più tardi Cocteau.

A ventisei anni Satie si presenta al posto vacante di Ernest Guiraud, il maestro di Debussy, presso l'Académie des Beaux-Arts e chiede sfrontatamente la sua iscrizione sulla lista dei candidati... Qualche anno dopo morti Gounod e Thomas, egli chiede nuovamente di poterne occupare i posti vacanti. Ma nessuno si cura di questo giovane bizzarro e i professori di conservatorio sono indignati per tanta sfrontatezza. Satie allora manda una lettera aperta a Saint-Saëns, pubblicata dal *Menestrel*: "Erik Satie, maître de chapelle de l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur à M. Camille Saint-Saëns, pour l'indigner et le rendre meilleur"...

Nel 1905 Satie decide, a trentanove anni, di entrare, come allievo, alla Schola Cantorum, nella classe di Albert Roussel, il quale invano tenta di dissuaderlo, assicurandogli che nessun vantaggio avrebbe potuto trarre da studi scolastici e teorici. Debussy che gli è amico intimo gli dice: "Prenez garde, vous jouez un jeu dangereux. À votre âge, on ne change plus de peau" e Satie risponde "Si je rate, tant pis, c'est que je n'avais rien dans le ventre". È ancora Cocteau che ci ricorda questo dialogo.

Uscito tre anni dopo dalla Schola Cantorum, con tanto di diploma, Satie compone delle *fughe*, che sono un primo tentativo concreto di una possibile evasione dallo scolasticismo per un rinnovamento delle forme tradizionali.

Ma Erik Satie non riesce ad interessare nessuno: egli guarda con quel suo sorriso ironico tanto gli scalmanati wagneriani quanto i melliflui impressionisti che polemizzano tra di loro. Debussy gli è molto amico, ma non lo comprende. Un giorno Satie ha portato al grande amico alcuni suoi pezzi che gli fa leggere. Debussy li giudica superficiali e gli dice che in lui non manca talento musicale, ma difetta assolutamente il senso della forma. Allora Satie pensieroso se ne ritorna a casa, e qualche tempo dopo, è di nuovo da Debussy e gli fa vedere una nuova

composizione per pianoforte, intitolata “Trois morceau en forme de poire”..

Che cosa significa questo atteggiamento in pieno clima wagneriano e impressionista? Cosa cerca Satie, nella sua acuta intelligenza critica? Quello che i giovanissimi musicisti troveranno e che sarà la loro difesa intima dalla decadenza impressionista: la “leçon d'équilibre” di Cocteau. È così che attorno a questo uomo cinquantenne si raccolgono dopo il 1910 alcuni giovani capitanati da Jean Cocteau. Costoro sono Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, che formano il gruppo dei “Sei”. Cocteau poco dopo fonda una rivista che viene stampata su carta da manifesto murale e che intitola *Le Coq, revue d'administration mutuelle*. L'indirizzo estetico e polemico lo possiamo ancora riassumere con le parole di Cocteau: “Assez de nuages, de vagues, d'aquarium, d'ondines et de parfums la nuit; il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS”; e poi ancora; “Assez de hamacs, de guirlandes, de gondoles! Je veux qu'on me bâtisse une musique où j'habite comme dans une maison”.

I Sei rappresentano l'espressione più coscientemente intellettuale della musica moderna; per loro l'evasione dall'espressione artistica come stato di grazia, come atto puro che rivela l'incoscienza, l'intuizione dell'indeterminato, del contenuto sentimentale, rappresenta la difesa non tanto di un mero mondo artistico, quanto di una vita intellettuale che è determinata dalle ragioni stesse della realtà quotidiana: è una coscienza morale dell'atto artistico che il musicista deve innanzi tutto difendere contro un mondo decrepito dove l'arte è in gioco con gli interessi pratici del mondo borghese. L'impressionismo degenera infatti nella mistica contemplazione di un naturalismo materialistico; tutto è possibile purché getti l'uomo nell'ebrezza eterea dei sensi e della materia. Wagner è rettorica nelle accademie; è parodia borghese nel naturalismo di Bruneau e di Charpentier che credono di difendersi da esso, sostituendo al contenuto epico e sensuale di Wagner un contenuto politico-sociale. È necessario rinnovare ogni cosa.

Ciò che i Sei vanno quindi a ricercare al circo equestre, al music-hall, scriviamo ancora una volta con Cocteau, non è affatto “le charme des clowns, ou des nègres, mais une leçon d'équilibre”. Era appunto l'equilibrio perso durante la follia wagneriana ed il volo etereo e sensuale degli impressionisti; era l'equilibrio verso

la realtà oggettiva del nuovo secolo: i Sei mirano a ristabilire nella loro concretezza gli elementi costitutivi della musica e ad esprimerli nella loro intima realtà artistica; questo diventa la loro unica possibile evasione dal contenuto dell'impressionismo, dal quale ereditano però alcuni mezzi sonori che tempereranno a fuoco in un nuovo gusto armonico. Infatti l'estetica dei Sei si vale del nuovo rapporto rivelato da Debussy, il *puro timbro*, ma lo pensa al di là di qualsiasi contenuto rappresentativo, fissandolo attraverso schemi astratti. È così che la loro polemica volge ad una negazione di qualsiasi contenuto espressivo della musica, nel puro gioco astratto di immagini che servono di sfondo alla costruzione sonora. Tale polemica contro qualsiasi contenuto espressivo della musica culmina appunto in una continua provocazione al gusto e alla logica borghese. Nasce così *Parade, ballet réaliste en un tableau*, musica di Erik Satie, tema di Jean Cocteau. Sipario, scene e costumi di Pablo Picasso, coreografia di Léonide Massine, che viene rappresentato al Théâtre du Châtelet il 18 maggio 1917. Fu lo scatenarsi di un violento uragano da parte del pubblico che si sentì insultato: Satie e compagni furono trattati da "boches", da anarchici impazziti, da terroristi pericolosi. La musica di Satie, avverte Auric, "est conçue pour servir de fond musical à un premier plan de batterie et de bruit scénique. Ainsi elle se soumet très humblement à la réalité qui étouffe le chant du rossignol sous le roulement des tramways".

Ciò che è per noi interessante rivelare qui è come Satie in questa polemica animata dalla più acuta intelligenza intellettuale, riduca la musica ad un semplice mezzo pratico per esprimere una determinata aspirazione morale e intellettuale: per lui l'opera d'arte come pura arte non ha più valore alcuno. E sta appunto in questa premessa tutta l'originalità e l'importanza storica di Satie; in questa effettiva possibilità di liberare l'arte musicale dal suo solo puro valore artistico sentimentale conferitole dalla tradizione romantica e farla divenire linguaggio di aspirazioni intellettuali, linguaggio i cui mezzi pratici sono attinti dalla semplicità della vita corrente, da "une musique de tous les jours". Ugualmente possiamo vederlo in *Socrate*, rappresentato nel 1920, "drame symphonique" su dei dialoghi di Platone, e poi nel 1924 in *Mercury*, e nell'autunno dello stesso anno in *Relâche - ballet instantanéiste en deux actes, un entr'acte cinématographique, et la "queue du chien"*, per citare soltanto quelle che polemicamente hanno avuto più significato. È questa veramente l'opera più significativa di Satie, quella che meglio esprime in tutta la

sua cruda realtà la tragedia dei nuovi artisti, che non vogliono accettare nessun compromesso con la borghesia, che sentono l'impossibilità di un rinnovamento della tradizione... Bisogna serenamente e obiettivamente considerare lo stato d'animo che ha promosso questa posizione che di fronte alla logica corrente può apparire folle e snobistica.

Non ci è possibile in queste brevi conversazioni indagare ampiamente tutti gli intimi valori che si rivelano su diversi piani nelle opere di Satie e dei Sei. Come altre volte abbiamo già fatto, a noi qui maggiormente interessa tracciare una storia delle idee, del gusto e della coerenza spirituale della musica moderna, cercando di indagarne i motivi e le aspirazioni: questo a noi sembra oggi molto più urgente e interessante che una pura storia del fatto estetico in sé, raggiunto criticamente attraverso le solite analisi o attraverso continue generalizzazioni critiche.

Così per noi cosa significa l'equilibrio ricercato da Satie e dai Sei? L'unica posizione oggi possibile all'artista: la difesa dell'intellettualità, dell'individuo portata sino alle sue estreme conseguenze di una interiorità oggettiva, moralmente coerente. È l'aspirazione a "un ordre considéré comme une anarchie" dove l'individualità si afferma nuovamente su un piano di nuova libertà contro la negazione brutale dell'intelligenza e dell'individuo che i sentimenti del capitalismo borghese imperialista hanno generato in Europa: il sentimento di massa, di collettivismo, di nazione guerriera, il rinnovato nazionalismo rettorico diventano tutti concetti nati dall'esperienza tragica della guerra mondiale. Ed è appunto a Parigi che nuovamente, durante la tragedia mondiale e subito dopo, nasce questa nuova aspirazione alla libertà dell'uomo come individuo. I nuovi artisti si sentono *europei* nel senso più vasto e ideale della parola. La musica di Satie che abbiamo detto essere la negazione polemica di ogni contenuto espressivo ed emotivo della musica è tutta piena di questo nuovo contenuto essenzialmente intellettuale; e logicamente da questa polemica si rivelano anche i mezzi della nuova espressione artistica: nasce così il nuovo problema della forma.

Dalle equivoche provocazioni di musica da *cabaret* di Satie, dal *jazz*, dalle forme classiche deformate, dalle fughe e dai canoni ripensati con mezzi più attuali nasce la nuova sensibilità dei giovani musicisti parigini.

Morto Satie nel 1925 e superata la fase più violenta di queste polemiche, nella quale egli si era fatalmente impegnato, i Sei si

rivelano nella loro fase costruttiva. Arthur Honegger e Darius Milhaud divengono i rappresentanti più significativi di questo gruppo; li seguono Georges Auric e Francis Poulenc, mentre Louis Durey e Germaine Tailleferre rimangono fermi ai primi atti polemici e mostrano di non saper andar oltre.

Erede più diretto di Satie è senza dubbio Darius Milhaud: dalle *Choéphores* del 1915, alla *Création du monde* del 1923, a *Le pauvre matelot* del 1926 sino alle opéra-minute su temi della mitologia greca Milhaud si esprime in tutta la sua personalità essenzialmente lirica. I suoi mezzi sono attinti più direttamente a quelli di Satie e a quelli dell'impressionismo: in lui tutto si rinnova nella fecondità produttiva sorprendente che lo anima. Lo segue, più superficiale e meno concreto, in questo senso Georges Auric. Poulenc, il più giovane del gruppo, è anche il più giovanile e spigliato nell'espressione musicale: la sensibilità timbrica in lui è acutissima; senonché egli tende ad una revisione di determinati mezzi della tradizione musicale: così possiamo vedere nel suo *Concert champêtre* per clavicembalo e orchestra, in *Aubade*, nelle sue *Chansons à boire*, e nella recente *Suite française* per pianoforte, dove il musicista cerca nel ripensamento di forme e di musica antica (in particolare del Sei e Settecento) la sua coscienza stilistica: vi è infatti nella sua musica una evasione sincera verso una espressione puramente lirica, non più intesa come disegno lineare, ma come puro gioco di timbri. Arthur Honegger è dei Sei quello che preferì ad un certo istante isolarsi e proseguire attraverso un'altra via. Egli ha ricercato ancora una volta quanto la polemica dei Sei aveva negato: un nuovo contenuto che si risolva in sintesi con la forma. La posizione dei Sei è diametralmente opposta a quella di Schönberg: essi giocano di pura intelligenza intellettuale. Nella negazione di ogni contenuto espressivo alla musica giungono a voler ricercare una pura costruzione oggettiva nell'astratto gioco di elementi sonori: il timbro, il ritmo, il disegno melodico risultano in loro di un'astrazione pura raggiunta attraverso l'impiego e il ripensamento oggettivo dei mezzi più comuni e semplici della moda e del gusto corrente. Manca in essi la volontà di fissare un contenuto spirituale nella musica, qualunque esso sia; giacché la pura astrazione del fatto sonoro può rappresentare la necessità di una liberazione, il momento in cui lo spirito fissa un ordine di mezzi per ristabilire un equilibrio, ma non può essere, in quanto statico, altro che un punto di partenza. L'arte non ha infatti valore se non come prodotto dello spirito individuale che si oggettiva

praticamente, sia pure nella forma più libera e singolare, ma sempre presente a quella reale sintesi di forma e contenuto che le conferisce un complessivo valore artistico, culturale.

L'importanza storica e culturale dei Sei è indiscutibile, ma la loro estetica, secondo il nostro punto di vista, non può indicare una continuità, non può aprire nuovi orizzonti. Resta l'espressione di un periodo che indicherà agli artisti futuri il valore dell'intelligenza e della pura intellettualità nell'arte. E questa è indubbiamente una grande rivelazione.