

Carlo Piccardi

Musica dal doppiofondo

Rilettura di Wladimir Vogel

In che misura la musica del Novecento, ormai diventato il «secolo scorso», può ritenersi archiviata? Ad impedirci di considerarla tale non è il fatto di essere condizionati dalla troppa vicinanza (con il sovrappiù delle prospettive incerte che ne abbiamo derivato), ma la complessità dei suoi innumerevoli gradi di differenziazione. Probabilmente non vi è secolo più del XX ad essere stato declinato attraverso espressioni innumerevoli, sia in senso orizzontale in una varietà di tendenze e di esperienze fortemente individualizzate procedenti fianco a fianco, sia in senso verticale attraverso i livelli di circolazione dei messaggi musicali finalizzati ad interloquire con diversi e distinti strati sociali, spesso ma non sempre demarcati gli uni rispetto agli altri. Se, per la schematicità inevitabile delle trattazioni, la mappatura della creazione musicale offerta dai manuali risulta spesso insoddisfacente, lo è al limite del fastidioso e dell'inconcludente per quanto riguarda il Novecento appunto. Attraversato da tensioni, contrapposizioni e conflitti devastanti – in un'Europa che, se oggi ha trovato un approdo nell'Unione Europea, ne resta frenata nel proprio sviluppo proprio dalla difficoltà di metabolizzarne le innumerevoli particolarità – in campo artistico esso non si lascia ridurre alle vie maestre identificate per comodità in base al modello adorniano nella dialettica estrema tra le forme radicali delle avanguardie e le esperienze venute a patti con la società attraverso le forme neo-oggettive, neoclassiche, funzionali, e via discorrendo. Se ci caliamo in profondità ci troveremmo subito in difficoltà, riscontrando facilmente come i percorsi non procedano in linea retta ma tortuosamente, cambiando direzione o incrociando quelli opposti, venendone a volte condizionati. In questo senso, se già le stesse figure maggiori sfuggono al rilevamento di una maturazione tutt'altro che lineare, men che meno l'organicità di superficie si lascia leggere nelle personalità rimaste ai margini, a volte non per il grado inferiore di valore ma piuttosto per la difficoltà di interpretare il loro problematico posizionamento. In questo senso è essenziale poter contare su un metodo di indagine capace di mantenerci a distanza dalla programmaticità delle esperienze (fattore predominante nella creazione artistica novecentesca mossa da forti spinte ideali per non dire utopistiche). Infatti, non è importante solo identificarle ma anche coglierle nel loro relativismo, nel loro venire a compromesso con una realtà che spesso non se ne lascia impregnare, condizionandoli nel loro sviluppo, inducendoli ad arretrare rispetto agli

obiettivi prefissati, a riformularli in forme meno ambiziose o a rimuoverli in forme traslate e mascherate per concedere all'artista di essere in pace con la propria coscienza.

Un caso tipico è costituito da Wladimir Vogel, compositore di origine russo-tedesca, recentemente e sagacemente indagato da Doris Lanz¹ in una ricerca che, oltre a toglierlo dal cono d'ombra in cui è stato assorbito nel dopoguerra, lo restituisce alla luce dei percorsi maggiori che hanno caratterizzato il secolo alle nostre spalle, in cui si mosse sempre in prima fila. In un esemplare esercizio di approfondimento la musicologa svizzera riscatta questa figura di artista, solitario solo nell'apparenza, in realtà agente al centro della grande storia, incrociata in termini di militanza fino all'avvento del nazismo, ed in seguito costeggiata in un rapporto prevalentemente interiorizzato e per certi versi enigmatico, ma sempre nel riflesso della problematica evolutiva del linguaggio musicale.

La figura di Vogel occupa un posto particolare fra gli artisti costretti all'esilio a causa del nazismo. La Germania non era, infatti, esattamente il suo paese. Nato a Mosca da padre tedesco e da madre russa (di origine ebrea) nel 1896, il primo distacco avvenne nel 1918 rispetto al paese natale, che l'aveva segnato in modo profondo (culturalmente ed artisticamente), da una parte attraverso l'esperienza del Simbolismo risalente alla frequentazione dell'ambiente skriabiniano e dall'altra attraverso la Rivoluzione d'Ottobre. I suoi primi pezzi pianistici sono il risultato dell'influenza spiritualistica di Skryabin nella spinta del linguaggio oltre i confini della tonalità. Giunto a Berlino, ritenne di temperare la tendenza al disordine attraverso la disciplina della «classicità» diventando allievo di Ferruccio Busoni. Egli entrò nella cerchia del maestro italiano con la consapevolezza di dover dominare la prepotenza delle pulsioni passionali e soggettive della componente slava della sua personalità, attraverso la ricerca di un ordine da riscoprire nell'eredità della cultura musicale occidentale. Nella capitale tedesca Vogel svolse un ruolo attivo nell'orientamento neo-oggettivistico della corrente estetica che vi dominava, allargando gli interessi al di là della musica. Si avvicinò al gruppo *Sturm* e partecipò con Wolpe, Stuckenschmidt e Eisler alla *Novembergruppe*, quest'ultima importante anche per le implicazioni di impegno politico assegnate al moderno artista. Nell'ambiente berlinese, molto aperto alle iniziative culturali ed artistiche provenienti dall'Unione sovietica, svolse un ruolo intenso attivando i contatti con le personalità e con gli artisti provenienti dal paese d'origine e promuovendo scambi culturali. La sua affermazione in ambito concertistico con gli *Zwei Etüden für Orchester* (1930), diretti da Hermann Scherchen ed entrati nel repertorio di altri maestri, non gli impedì di coltivare parallelamente l'ideale di una musica d'uso partecipando al *Deutsches Arbeiter-Sängerbund*, che nel 1931 fu portato alla scissione dal gruppo radicale e dissidente della *Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger*, movimento a cui Vogel diede vita assieme a Hanns Eisler, Stefan Wolpe,

¹ Doris Lanz, *Zwölfmonatmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*,

Kassel-Basel-London-New York-Praha 2009, 268 pp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 13).



Ernst Hermann Meyer e altri. Parallelamente il suo schieramento politico si completava con la funzione di critico musicale del giornale di sinistra «Die Welt am Abend», dalla cui specola egli commentava con spirito militante gli eventi musicali della capitale. La conquista del potere da parte dei nazisti lo mise subito in pericolo, per cui all'inizio del 1933 lasciò immediatamente la Germania, seguendo Scherchen a Strasburgo e vivendo alcuni anni in peregrinazione fra Parigi, il Belgio e la Svizzera. In quel periodo Vogel, attraverso la sua intensa partecipazione ai festival annuali della Società internazionale di musica contemporanea, coltivò l'idea di una solidarietà tra artisti al di sopra delle parti.

Nella situazione ormai sradicata della sua esistenza maturò l'avvicinamento alla dodecafonia, annunciata dall'adozione della serie dei dodici suoni nel *Concerto per violino* (1937). Nel 1936 prese il sopravvento il legame con la Svizzera, attraverso la frequentazione di Wladimir Rosenbaum e della di lui moglie Aline Valangin a Zurigo, luogo di incontri con importanti personalità in esilio (Toller, Tucholsky, Brentano, Ignazio Silone, Hans Curjel, Erich Mendelssohn, Elias Canetti). Legatosi sentimentalmente alla Valangin, andò a stabilirsi con lei a Comolengo. Dalle autorità svizzere riuscì ad avere solo un visto turistico, che lo obbligava ad uscire dal paese ogni tre mesi. Ciò non gli impedì nell'estate di quell'anno di organizzare nel villaggio della Valle Onsernone una serie di corsi di vacanza in cui per la prima volta in Svizzera era possibile accedere all'illustrazione del metodo di composizione dodecafonica (affidato a Willi Reich). Anche dopo lo scoppio della guerra nel 1939 il

1. Wladimir Vogel in compagnia di Valeska Lindberg all'inizio degli anni 40 a Comolengo (Fondo W. Vogel, Zentralbibliothek, Zurigo).

soggiorno in Svizzera gli fu consentito a condizione di non svolgere attività lavorativa. Tale condizione economicamente precaria segnò pessimisticamente la sua esistenza già provata da una sorte politicamente avversa. *Thyl Claes*, la sua opera maggiore di quegli anni, affonda la verità non solo nel messaggio di lotta contro l'oppressione alle altezze spirituali in cui vi è espresso, ma anche in una oggettiva condizione individuale di segregazione che ne fa una testimonianza profondamente vissuta.

Il dopoguerra rivide il compositore intensamente impegnato a riallacciare i rapporti sul fronte internazionale. Nel 1948 insieme con Riccardo Malipiero si fece promotore ad Orselina di un incontro con Dallapiccola, Hartmann, Souris, Nigg, Koellreutter, Liebermann e altri, perfezionato nel Primo Congresso internazionale per la musica dodecafonica organizzato a Milano nel 1949. Stabilitosi nel frattempo ad Ascona, da lì egli esercitò un influsso importante nella diffusione della dodecafonia in Svizzera attraverso gli allievi che lo frequentarono (Rolf Liebermann, Jacques Wildberger, Robert Suter), rimanendo tuttavia una personalità indipendente. Innanzitutto il suo modello di dodecafonia si distingue da quello schönberghiano per l'impiego di intervalli cantabili nelle parti vocali e per l'equilibrio risolto in favore dei rapporti consonanti nella costruzione della serie. In secondo luogo, convinto dell'inattualità della forma operistica, egli sviluppò l'idea di «dramma-oratorio» attraverso l'originale impiego differenziato (e nello stesso tempo integrato) di canto (funzione lirica), parola recitata (funzione epica) e orchestra (funzione drammatica). L'origine di questa idea è da riportare agli *Sprechchöre* di *Wagadu* (1929), a un rapporto con la diretta gravidanza musicale della parola parlata che il musicista aveva ereditato dalla pratica delle manifestazioni di propaganda politica dei gruppi *agit-prop* attivi sul fronte di sinistra negli anni della Repubblica di Weimar. Se il rapporto con la parola mantiene ancora una portata politica negli *Sprechchöre* di *Thyl Claes*, nei titoli che si richiamano al «dramma-oratorio» degli anni 60 e 70 (*Jona ging doch nach Ninive*, *Meditazione sulla maschera di Modigliani*, *Flucht*, *Gli Spaziali*) esso svolge una funzione di approfondimento espressivo orientato in senso umanistico. Wladimir Vogel morì nel 1984 a Zurigo dove viveva dal 1964.

«Musique intégrée» e «musique directe»

Il punto di partenza che ha motivato l'indagine di Doris Lanz risale alle due figure di riferimento di Vogel: Busoni e Schönberg, apparentemente incompatibili, l'uno nella sua posizione «restaurativa» e l'altro nella proiezione del radicale sovvertimento dei principî formativi del linguaggio musicale. Del primo fu l'allievo più rappresentativo, mentre al metodo dodecafonico propugnato dal secondo si accostò negli anni dell'esilio dalla Germania nazista. Già da ciò si capisce come gli esiti estetici del nostro siano strettamente dipendenti dalle circostanze biografiche che ne determinarono le scelte di vita. Lasciata la Russia alla fine della prima guerra, alla Preussische Akademie der Künste di Berlino fu attirato verso



Busoni dalla prospettiva di superamento dell'esistente in termini spirituali prima che linguistici: il superamento del soggettivismo e degli eccessi dell'espressionismo nella musica legati al mondo culturale tedesco, attraverso l'equilibrio lasciato dall'impronta latina della personalità del maestro (premessa allo stretto legame con l'Italia che Vogel avrebbe stabilito dopo la Seconda guerra mondiale), rimanendone parimenti affascinato dal cosmopolitismo che lo predisponeva alla visione di un'«unica forma universale di espressione musicale e di contenuto».

Per spiegare come in quella fase non fosse attirato da Schönberg, Doris Lanz ricorda come ancora nel 1930, dopo aver già indicato Bach quale precursore del metodo dei dodici suoni, il maestro viennese vantasse la dodecafonia come un'esperienza cresciuta (attraverso l'armonia di Wagner) sul ceppo tedesco al riparo dalle influenze delle culture latina e slava, in grado con ciò di garantire la prosecuzione del «primato della musica tedesca per i prossimi cento anni» (concetto riportato in *Style and Idea*). Busoni rappresentava cioè per Vogel una prospettiva decisamente più vasta, anche per il fatto che il suo insegnamento mirava alla crescita intellettuale e spirituale dell'allievo più che ad affinare l'aspetto tecnico compositivo (non per niente, per la componente sperimentale della loro esperienza concentrata sull'applicazione stilistica nel particolare, il maestro non accolse nella sua cerchia Alois Hába e Stefan Wolpe). In particolare Vogel ricavò da Busoni l'idea dell'«unità nella diversità» e il principio della cooperazione di tutti i mezzi stilistici, in una prospettiva di sintesi sfociante nel concetto di quella che egli giunse a chiamare «musique intégrée», opponendosi alla rottura della continuità storica, aspirando a proporzioni onnicomprensive («übersehbare Proportionen») ricercando la massima chiarezza negli elementi costitutivi della concezione formale. D'altra parte, sempre sulla scorta del riconoscimento busoniano dell'«unità della musica» quale premessa della «classicità» e dell'esperi-

2. Conferenza del 12-13 dicembre 1948 (Albergo Victoria di Orselina) preparatoria del 1° Congresso internazionale per la musica dodecafonica organizzato a Milano da Wladimir Vogel e Riccardo Malipiero nei giorni 4-7 maggio 1949.

Dal centro in basso (verso sinistra): di schiena Serge Nigg (Francia), Hans Joachim Koellreutter (Brasile), Erich Schmid (Svizzera), Karl Amadeus Hartmann (Germania), Hermann Meier (sul fondo), Alfred Keller (Svizzera), Wladimir Vogel (indipendente), Riccardo Malipiero (Italia), Luigi Dallapiccola (Italia), André Souris (Belgio), Rolf Liebermann (Svizzera) (Fondo Ass. Ricerche musicali della Svizzera italiana, Archivio di Stato, Bellinzona).

mento ammesso nella misura della sua capacità di pervenire a «forme stabili e belle», tenne al principio della responsabilità di fronte al pubblico ascoltante nei termini di una musica comprensibile nella sua realizzazione acustica. È questa la base per capire come Vogel, negli anni weimariani che lo videro sulle barricate ad indirizzare il suo messaggio alla massa, potesse ammettere anche la sua riduzione in forme tonali semplificate. Era il concetto di «*musique directe*» che egli avrebbe formulato in una lettera all'amico Luigi Dallapiccola il 26 novembre 1939 a proposito del suo modo di intendere la dodecafonia nel frattempo adottata.

Qui sta l'intricato nodo a cui probabilmente va fatta ascendere la difficoltà frapposta alla ricezione della musica di Vogel, cioè (a partire dalla metà degli anni Trenta) il suo schieramento nel campo dei compositori dodecafonici, pur avendo egli alle spalle una militanza sul fronte degli oggettivisti e soprattutto con l'ambizione di mantenere un livello di comunicabilità anche dopo la scelta dodecafonica «*avec des représentations valables pour encore un grand nombre de gens*»². Ora, anche sulla scorta di precedenti ricerche di Albrecht Dümmling, Walter Labhart, Thomas Pleps, Friedrich Geiger e dello scrivente, Doris Lanz scioglie tale nodo grazie a un'acuta e documentata analisi di alcune opere chiave ricondotte a motivazioni culturali, sociali e politiche apparentemente in contraddizione tra di loro, che in verità rivelano la ricchezza di un'esperienza in cui si riflette una vicenda artistica ed umana che attraversò quasi un secolo di storia europea, con la capacità di coglierne i segni della sfaccettata realtà in opere miranti alla loro sintesi nella coscienza di un patrimonio di valori indivisibili. Il compositore stesso era cosciente del suo sviluppo tutt'altro che lineare nel ripensamento del concetto busoniano di «arricchimento» (*Bereicherung*), associandola all'idea di «progresso» intesa come «allargamento» (*Erweiterung*), nel senso di quanto avrebbe scritto intorno al 1968, cioè di un progredire avanzando ma anche con lo sguardo rivolto in altre direzioni, dove il problema del procedere in avanti, lateralmente o all'indietro viene superato, giungendo perfino a dichiarare che una «coscienza orientata in una sola direzione è trascinata innegabilmente verso l'impoverimento».

Di lì la sua scelta dodecafonica dichiaratamente distanziata dalla Scuola di Vienna, a cui rimproverava la tendenza all'astrazione, richiamandosi alla propria origine russa, a una dimensione che non conosceva «l'art pour l'art», dove l'arte vantava il suo fondamento nella vita e dove gli elementi strutturali della composizione erano sempre al servizio di una musica espressiva («*Ausdrucksmusik*»), appoggiandosi addirittura all'asserzione di Ernest Ansermet (il maggior contestatore del metodo dodecafonico) nel rilevare come «Schönberg abbia un rapporto molto buono con la sua partitura, quest'ultima (tuttavia e soprattutto) nessuno con l'ascoltatore».

² Lettera a Luigi Dallapiccola, 23 dicembre 1939, pubblicata in Carlo Piccardi, *Wladimir Vogel. Aspetti di un'identità in*

divenire, in AA.VV., *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul-Sacher-Stiftung*, Basel 1986, 200.

Implicazioni politiche

Stanti tali riserve sul metodo, per quale ragione Vogel poteva essere attratto dalla dodecafonia? Personalmente avevo già avuto motivo di pormi la domanda nel film documentario dedicato al compositore³ e nell'introduzione al dossier *I pionieri della dodecafonia* in cui scrivevo: «Nata come espressione di una ricerca condotta al riparo dai condizionamenti del sociale, la dodecafonia era destinata a diventare la lingua franca degli emarginati, degli emigrati, di coloro che si trovano a vivere in una realtà sospesa»⁴. In certo qual modo a una conclusione non dissimile era giunto Massimo Mila in un articolo su Bartók del 1981: «Il mondo musicale era andato a dormire neoclassico in quella sinistra èra che fu l'autunno 1939, e si risvegliava espressionista in quell'alba incerta e speranzosa che fu la primavera 1945»⁵.

Ora Doris Lanz contestualizza ulteriormente la problematica, stabilendo un rapporto tra la comparsa dell'applicazione del metodo dei dodici suoni nel terzo movimento del suo *Concerto per violino e orchestra* (il cui *Scherzo* e il cui *Finale* appunto furono presentati al Festival della Società internazionale di musica contemporanea di Varsavia nel 1939, dopo la prima esecuzione dell'intera composizione avvenuta a Radio Bruxelles il 16 novembre 1938) e il tentativo risalente ad Hanns Eisler (si ricordi allievo di Schönberg, benché diventato capofila dell'ala radicale dell'*Arbeitermusikbewegung* propugnante una musica funzionale fondata su base tonale) di integrare proprio in quegli anni il principio dodecafonico, in quanto progressivo, alla dimensione di militanza antifascista. Tale fu la funzione dell'*Internationales Musikbüro* costituito nel 1932 a Mosca, di cui Eisler era diventato presidente nel 1935 con il compito di coordinare le attività internazionali del movimento musicale dei lavoratori, programmato nel 1937 in un documento che Eisler firmò insieme con Ernst Bloch (*Avantgarde-Kunst und Volksfront*) fondato sull'equazione: «Il fronte popolare ha bisogno dell'artista progressivo, l'artista progressivo ha bisogno del fronte popolare». Orbene alla stessa connotazione antifascista che attraverso il metodo dei dodici suoni percorre le opere di Eisler di quel periodo (in primis la *Deutsche Sinfonie*) è possibile ricondurre la conformazione dell'ultimo tempo del *Violinkonzert* di Vogel, ugualmente orientato a un'applicazione dimostrativa della dodecafonia adattata nella semplificazione a un grado di comprensibilità mirante a un pubblico allargato (attraverso una disposizione lineare della serie e il suo inquadramento in un impianto armonico relativamente consonante).

C'è di più: alla Lanz non è sfuggita l'indicazione apposta da Vogel in capo al *Finale* («in modo di Mozart»). Il profilo ritmico della serie

3. Cartolina con dedica a Romano Broggin (Natale 1957 se leggo bene) firmata "Wladimiro Vogel", che mi è stata donata dal destinatario. Sulla parete è appeso un quadro di Jean Arp, amico di Vogel durante gli anni ticinesi. Vogel, su poesie di Jean Arp, nel 1954 compose *Arpiade* per soprano, coro parlato, flauto, clarinetto, viola, violoncello e pianoforte.

³ Carlo Piccardi, *Wladimir Vogel, itinerario di un compositore europeo*, documentario in due parti realizzato per la Televisione della Svizzera italiana nel 1987.

⁴ Carlo Piccardi, *I pionieri della dodecafonia. Nel 40° anniversario della conferenza di Orselina (12-13 dicembre 1948) e del congresso di Milano (4-7 maggio*

1949), Locarno 1989, 2; argomento ripreso e sviluppato in Carlo Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Milano 1998, 214.

⁵ Massimo Mila, *Terza pagina. 36 articoli di Massimo Mila*, Torino 1985, 105.



al Curo Romano Proffini
Natal 1957
Wladimiro Vogel

vi ricalca infatti con dichiarata evidenza il tema dell'ouverture al *Flauto magico*, l'opera che per Busoni costituiva il modello per eccellenza della «junge Klassizität», giungendo significativamente a collegare al metodo schönbergiano il principio a cui il maestro italiano aspirava. Nella catena di sottintesi, aggiungiamo noi, non va inoltre dimenticata l'allusione al *Singspiel* mozartiano in quanto destinato a un pubblico popolare estraneo alle tradizioni di corte a cui si riferiva nel Settecento l'opera italiana, a cui Vogel non può non aver pensato nella prospettiva che allora gli si parava dinnanzi (di una sintesi tra il livello avanzato della ricerca compositiva e l'ambizione di far giungere il suo messaggio alla più vasta comunità di ascoltanti). A questo livello, nella condizione dell'esilio implicante la sospensione dei rapporti organici con il proprio naturale contesto di formazione e di azione, l'alterazione dei legami non poteva non produrre una sorta di rimozione, interiorizzando il processo comunicativo al punto da viverlo in dimensione traslata.

La dodecafonia in questo senso si impose a Vogel (e ad altri compositori della sua cerchia politica) non tanto in base a un processo evolutivo quanto a uno stacco appunto, per il valore simbolico da essa acquisito dal momento in cui il fanatismo nazista l'aveva additata come fattore (tra i massimi) responsabile della "degenerazione" artistica. Se quindi da una parte la scelta dodecafonica si iscrive in una meditazione privata, quasi diaristica, condotta sottotraccia a lato del convulso procedere degli eventi drammatici di quegli anni (sintomatica è la maturazione di tale scelta nello scambio epistolare con Dallapiccola nel parallelismo della gestazione dei *Canti di prigionia* di quest'ultimo e di *Thyl Claes* di Vogel), essa si imponeva come atto di resistenza al potere disumanizzante che aveva preso il sopravvento in Europa.

Decifrazione in controluce

In questo senso solo una lettura in controluce – in grado di stabilire relazioni subordinate o addirittura sottintese – può restituire il significato profondo delle opere create nelle condizioni precarie di quell'epoca, e Doris Lanz ha dimostrato di averne la capacità. L'esame di *Variétés* (1939/40) per violino, flauto, clarinetto e violoncello, ad esempio non si ferma a rilevarne la funzione di tappa cruciale nell'evoluzione di Vogel come tentativo di caratterizzare singole sezioni dodecafoniche in base a modelli ritmici unificanti (con esito tale da indurla a parlare di «Schönberg subordinato a Busoni»), ma coglie il senso di complicità con uno specifico settore della cultura europea schierato sul fronte antifascista. L'intestazione della *Variétude VI* («Hommage à Honegger») vi viene con ciò decifrata come manifestazione di solidarietà verso un artista che, senza avere avuto nulla da spartire con le esperienze che portarono alla dodecafonia, nella sua adesione alla stagione del Fronte popolare che lo orientò musicalmente verso la massa con opere didascaliche e direttamente funzionali (in particolare il coro *Jeunesse*, diffuso fra i volontari delle brigate internazionali combattenti nella guerra civile spagnola),

viveva la stessa necessità di testimoniare la sua militanza antifascista. La figura trocaica derivata dalla *Danse des morts* (1938) del compositore franco-elvetico (*memento mori* più che fondato nel contesto dei tragici eventi in cui era sprofondata l'Europa) vi viene quindi individuata come risultato di un processo di «semantizzazione sottocutanea», costante in Vogel, rimasto da quel momento in poi sempre ai margini degli avvenimenti, ma con la coscienza sempre vigile di fronte al corso della storia che intese testimoniare perlomeno a livello del privato sentire.

In verità, anche dopo la caduta del nazismo, Vogel non riuscirà più a superare la condizione di straniamento a cui l'aveva portato l'esilio. L'Europa uscita dalla guerra non ristabiliva la situazione precedente l'avvento di Hitler, ma, in un nuovo scenario conflittuale, affidando a una nuova generazione il compito di lanciare nuove parole d'ordine, faceva sembrare ancor più lontana l'esperienza di Weimar.

La ripristinata aria di libertà, anziché consentire il riposizionamento scervo da condizionamenti, si trovò confrontata con nuove censure e nuove divisioni del fronte avanguardistico. Pur disponendo di tutte le carte per inserirsi nella nuova situazione fra i maestri della giovane generazione assetata di stimoli di rinnovamento, Vogel si ritrasse, giungendo al punto di rifiutare la proposta che gli fece pervenire Wolfgang Steinecke (direttore dei *Ferienkurse* di Darmstadt) il 21 febbraio 1951, di sostituire Schönberg (impossibilitato per la malattia che l'avrebbe portato alla morte) nel seminario di composizione precedentemente programmato. Il fatto si spiega nel quadro della lacerazione prodotta dal nuovo assetto politico europeo, di cui non si tiene abbastanza conto nelle trattazioni riguardanti la musica dell'ultimo dopoguerra, per lo più considerata secondo la logica di un determinismo interno.

Già sappiamo come a Darmstadt la confluenza dei compositori nel serialismo integrale, impostosi solo all'inizio degli anni Cinquanta, al principio non fosse una strada obbligata. Opportunamente ora Doris Lanz attira l'attenzione sulla situazione contrastata dell'inizio di quei celebri corsi nel 1946, quando, sulla spinta delle parole d'ordine di Ždanov provenienti dalla centrale sovietica agente in forma diretta sugli artisti che erano stati conculcati dal nazismo, non tutti si dichiararono disposti a schierarsi in favore delle forme radicali. Prima ancora che il Secondo congresso internazionale dei compositori e dei critici musicali tenuto a Praga nel maggio 1948 sancisse una nuova divisione, l'ala sinistra del fronte artistico già si trovava ad agire sotto il condizionamento dei dettati del realismo socialista, che aveva condannato le tendenze sperimentali su base atonale quale prodotto del soggettivismo borghese, del formalismo e del cosmopolitismo considerati come manifestazioni inautentiche, in contraddizione con il processo di emancipazione della classe operaia. Steinecke non ebbe esitazione ad additare questa tendenza autoritaria come la continuazione sotto altra forma della «politica culturale criminale» dei nazisti, e con lui Hans Heinz Stuckenschmidt, nel denunciare con raccapriccio (a tre anni appena dalla morte di Goebbels) il ritorno delle sue dottrine artistiche.

Nonostante che chiara fosse la posizione di Vogel nel contesto avanguardistico, sappiamo che la sua scelta di campo non fu pacifica.

Benché l'esilio in Svizzera (e il Patto Molotov-Ribbentrop) lo avessero allontanato dall'URSS, il richiamo dell'ideale comunista non si spense mai in lui. Certamente la progressiva evanescenza di tale richiamo fu causa di allontanamento dagli amici di un tempo: sintomatico fu il suo rifiuto nel 1958 di partecipare, su invito di Ernst Hermann Meyer, ad omaggiare i 60 anni di Eisler. D'altra parte a prevalere fu soprattutto la scelta di una via solitaria, esitante ad identificarsi nel corso inaugurato dall'avanguardia postweberniana, manifestando una chiusura in cui si riflette in controtuce il suo sofferto destino, non certamente in termini passionali ma testimoniato in modo traslato e criptico all'intenzione dell'ascoltatore più avveduto e più sensibile, di coloro che volessero ripercorrere attraverso i suoi cruciali passaggi esistenziali la grande storia.

Dal ripiegamento sulle strutture, finalizzato ad appagarsi del loro raffinamento, lo escludeva la connaturata ripulsa per l'«art pour l'art», per cui, oltre ad attenersi a un'applicazione della tecnica seriale che rispecchiasse i principî della «musique intégrée» e della «musique directe», a più riprese egli sentì il bisogno di testimoniare la dissociazione da quel fronte che vieppiù si impose in Occidente. Dopo il Congresso di Milano del 1949, dove i reduci (che avevano praticato la dodecafonia in forma quasi clandestina prima della guerra) si erano riuniti per riconoscersi ma senza giungere ad unificarsi intorno a una parola d'ordine, Vogel mise in cantiere un lavoro orchestrale, i *Sieben Aspekte einer Zwölfertonreihe* (1949/50), dove il sesto reca il sottotitolo di «Hommage à Rimsky-Korsakov», riconoscibile dall'integrazione nella serie del tema di *Sheherazade* la cui evidenza è sottolineata dallo specifico modello ritmico.

Ormai abbiamo constatato quale importanza Vogel annettesse alla citazione, al rimando dell'ascoltatore alla memoria di un messaggio sedimentato nella coscienza. In questo caso Doris Lanz vi riconosce l'allusione alla funzione detenuta da Rimsky-Korsakov come personalità la quale, pur agendo nel campo di una rivendicata russicità, nel Gruppo dei Cinque svolse un ruolo di ponte tra i valori accademici della tradizione occidentale e la matrice musicale russa. Oltre a richiamarne l'importanza come fautore di una sintesi tra Est e Ovest attualizzata nell'opposizione tra realismo socialista e avanguardia "formalistica", alla musicologa svizzera, che attira l'attenzione sullo svolgimento della vicenda di *Sheherazade* – principessa che riesce ad incantare il sultano grazie ai suoi racconti (arrivando a scongiurare il pericolo di essere mandata a morte dopo la prima notte di nozze secondo la tradizione) – non sfugge la precisazione contenuta nel programma posto da Rimskij-Korsakov in capo alla partitura: «Per le storie la sultana prese in prestito i versi dai poeti e le parole dalle canzoni popolari, fondendoli gli uni negli altri». Non solo sintesi tra Est e Ovest quindi (di per sé già significativa in clima di guerra fredda), ma anche tra alto e basso, in un metaforico rispecchiamento di avanguardia e "fronte popolare" in un programmatico ed ideale superamento dei contrasti. Era come se, costretto dagli eventi a parteggiare per l'uno o l'altro fronte, Vogel si sottraesse a tale obbligo, schierandosi per la scelta "occidentale" ma lasciando leggere in trasparenza la considerazione del suo contrario. In

tale gioco di specchi, o meglio di «doppiofondo» come l'autrice l'ha chiamato, il rapporto è anche tra la coscienza militante di prima della guerra e quella del dopoguerra, di un umanesimo più generico e meno direttamente condizionato dai fattori ideologici.

In verità già nel 1999 avevo evidenziato la pratica della trasmutazione tra livelli diversi di destinazione, rilevabile nello *Sturmmarsch* per orchestra di ottoni (1932), presentato da Vogel in versione sinfonica e in ambito "borghese" con il titolo di *Ritmica ostinata* in prima esecuzione a Praga nel 1932 diretta da George Szell, e lo stesso anno stampata in versione "proletaria" (provvista di coro) con il titolo di *Sturmbezirk*. Uguale trasmutazione segnalai a proposito di *Devise* per orchestra di fiati, eseguita al Festival della Società internazionale di musica contemporanea a Barcellona nel 1936, la cui prima versione per ensemble di ottoni col titolo di *Lösungswort* era stata composta due anni prima e una terza nel 1935 per coro a cappella (*Devise = Parole = Parol*) dove al motto di cinque suoni risultano adattate le parole «Schliesst die Einheitsfront». Lo stesso materiale Vogel nel 1954 fece confluire nella cantata *An die Jugend der Welt* composta per il Congresso delle Jeunesses Musicales di Hannover in cui il richiamo alla gioventù, costante negli inni della sinistra europea (si veda il citato coro *Jeunesse* di Honegger), pur neutralizzato nel generico richiamo alla fratellanza nella musica, riappariva negli anni in cui l'URSS sosteneva in Occidente i Festival della gioventù⁶.

Ora Doris Lanz arricchisce tale lista segnalando l'esistenza di una «*Marche dansée*» für 2 Solo-Tänzer und Klavier dedicata ad Hermann Gattiker, critico musicale amico di Vogel, invitato a riferire sulla musica dodecafonica nell'ambito di manifestazioni da lui organizzate a Berna, le cui prime 18 battute risultano perfettamente esemplate sul canto politico *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* composto nel 1930 «dedicato ai combattenti per la repubblica socialista mondiale». Semplice scherzo o più probabile dichiarazione di fratellanza per l'inclinazione dell'amico verso una posizione di sinistra? La sua datazione (1947), in un periodo che (in una Svizzera istericamente schierata con l'Occidente nel clima di guerra fredda) vedeva Vogel sospeso nello stato d'attesa di una cittadinanza che le autorità esitavano a concedergli a causa dei sospetti intorno al suo marchio politico, induce ancora una volta a registrare nella singolare costante del procedimento la presenza di un messaggio manifestato sotto copertura, quasi in condizione di clandestinità.

Emersione del passato

In questo senso un altro indizio ci è stato fornito da Friedrich Geiger relativamente al quintetto *Ticinella*, composto nel 1941 ad Ascona su alcuni motivi popolari ticinesi, la composizione di Vogel forse più em-

⁶ Carlo Piccardi, *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a

cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca 1999, 89-93 e 104-105.

blematica della difficoltà di manifestare apertamente la propria professione di fede politica⁷. Concepito come omaggio al paese di accoglienza, esso lascia decifrare in trasparenza, in una forma di crittogramma musicale, temi delle composizioni che segnarono la sua affermazione in Germania. Attraverso l'allegretto canto militare degli svagati soldati svizzeri («Addio la caserma»), si profila il fosco presagio della sua *Ritmica ostinata*, che Hermann Scherchen aveva presentato nel 1932 in una versione monumentale per soli fiati con la *Berliner Posaunisten-Vereinigung* (*Sturmarsch*) ricordata per la subitanea acquisizione di una connotazione antifascista nella contrapposizione alle camicie brune, che già marciavano al canto dei loro inni guerreschi per le strade della capitale tedesca. *Ritmica ostinata*, sul cui passo (e con diretti richiami ad alcuni suoi passaggi) il compositore aveva già esemplato in *Devise*.

Significativamente anche dopo l'ottenimento della cittadinanza svizzera nel 1954, per il cui raggiungimento era stato indotto a testimoniare in forma quasi criptica il suo schieramento politico in musica, la scelta di lasciar affiorare il suo orientamento ideale attraverso il procedimento del sottinteso continuò. Ebbi modo di rilevarlo in *Losungen* composto per coro parlato nel 1971 sul *Manifest* di Herbert Meier scritto in margine ai moti del '68 (che inizia sulle parole «L'uomo nuovo non sta né a destra né a sinistra») – collegato dallo stesso Vogel in una presentazione nel 1976 ai «cori operai, che sono tenuti insieme da una ideologia e in quella si uniscono» – e nel depurato messaggio di *Friede? Pace?* per baritono e complesso strumentale su un proprio testo testamentario, che lascia le domande senza risposta («Dov'è la pace? Cos'è la pace?») ma che il vegliardo (siamo ormai nel 1980) intona ancora nel cadenzato e militante passo omoritmico di mai spenta memoria weimariana.

Certo è che il percorso simbolico suggeritoci dalla pratica della citazione da Vogel può anche portarci apparentemente fuori rotta. Enigmatico rimane il «modo della 'Manchega' di L[ouis] M[oreau] Gottschalk» che informa l'ultimo tempo di *Verso-Inverso* per archi e percussioni (1978), se non ci accontentiamo del riferimento a un compositore noto sia per la pratica diffusa della citazione, sia per essere cresciuto a New Orleans (incrocio di cultura spagnola, francese, americana), oltre che per i concerti *monstre* di fronte alle vaste platee dell'America del Sud e per le peregrinazioni nell'America dei pionieri che rompevano il rituale del concerto borghese, aspetti tutti che potevano entrare nel campo dell'interesse di Vogel come esempio di allargamento dello spettro comunicativo del messaggio artistico. La riproposta di tale ritmo svagato nel finale dell'*Humoreske* per orchestra (1981), intrecciata a due temi (del primo e del terzo tempo) della *Sinfonia n. 5* di Čaikovskij parrebbe chiarirsi grazie alla dichiarazione affidata al dedicatario Marc Andreae nel richiamo all'«umoresca» intesa come unione di «malinconia e motto di spirito secondo Jean Paul»:

⁷ Friedrich Geiger, *Ticinella - Wladimir Vogel im Schweizer Exil*, in *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918-1945*, a cura di Chris Walton e Antonio Baldassarre, Bern 2005, 59-72.

«L'incoerenza e il contrasto di questi due modelli formano nella loro unione lo spirito scherzoso della composizione»⁸. Orbene, per quanto apprezzabile si dimostri l'elaborazione dodecafonica dei frammenti motivici di Čaikovskij e soprattutto la dissacrante sovrapposizione metrica del valzer in 6/8 della sinfonia al 6/8 della Manchega, non può bastare la giustificazione data dal compositore al dedicatario:

Dopo il Suo concerto alla Tonhalle di Zurigo [in cui Andreae aveva diretto la *Quarta*] fui perseguitato da vari temi familiari di Čaikovskij, sprizzanti da una sinfonia all'altra. Mi tormentavano giorno e notte, così come la struttura ritmica della Manchega spagnola non mi lasciava in pace. Decisi allora di scrivere per togliermeli dalla testa e di tradurli nella composizione di un pezzo⁹.

Ad identificarvi un secondo livello di decifrazione può aiutarci invece una lettera del 9 dicembre 1974 di Vogel a Labhart, in occasione di una conferenza tenuta dal musicologo a Zurigo sulla *Settima Sinfonia* di Čaikovskij ricostruita dagli abbozzi. Si tratta di un documento significativo per come il compositore russo avesse intrigato Vogel ancor più di Rimskij-Korsakov, nel senso di interessarlo al di là dell'atteggiamento occidentalizzante. L'indice di "insicurezza" rilevato in Čaikovskij, relativamente all'esito forzato e calcolato dell'espressione in questa sua ultima opera, non è fatto risalire alla componente personale della sua condizione interiore, al dubbio e alla lacerazione. Le ragioni di un conflitto sono invece individuate con riferimento all'epoca della reazione culturale e politica promossa dallo zar Alessandro III rispetto ai tentativi di liberalizzazione del predecessore, che spezzò le speranze dei poeti e degli intellettuali:

Grazie ai viaggi all'estero Čaikovskij acquisì una visione distanziata della Russia, che minò in lui ogni slancio patriottico e la glorificazione della slavicità. Ciò che rimase, pessimismo e caduta di ogni speranza, fu riversato nella *Sesta!* In questa egli manifestò la sua vera ed autentica condizione, come anche quella del suo tempo. In ciò risiede la desolata costernazione [*Erschütterung*] della *Patetica*. Se si vuole, una musica a programma. Tale rapporti risultano dai fatti spesso citati, secondo cui l'arte in Russia era strettamente legata alla vita, fin da Puskin¹⁰.

Non era quindi una malinconia radicata in una privata ed intima problematica a muovere Čaikovskij, secondo Vogel. A provocare il suo interesse e ad attualizzare il grande predecessore russo era una presa di coscienza politicamente e responsabilmente fondata nel quadro di un'apertura ad Occidente (altro tassello quindi che va ad aggiungersi all'ipotesi della Lanz sul richiamo a Rimskij-Korsakov). Il fatto (in *Hu-*

⁸ «Die 'Humoreske' vereinigt nach Jean Paul Schermit und Witz. Die Inkohärenz und die Kontraste dieser beiden Vorlagen bilden in ihrer Vereinigung den Witz der Komposition» (lettera del 15 marzo 1982 al direttore d'orchestra Marc Andreae, per gentile concessione).

⁹ «Nach Ihrem Konzert in der Tonhalle in Zürich verfolgten mich verschiedene Themen von Tchaikowsky, von einer Symphonie zur andern überspringen, die

mir gut vertraut sind. Sie bedrängten mich Tag und Nacht, ebenso wie das rhythmische Gefüge der spanischen Manchega mich nicht in Ruhe liess. So entschloss ich mich, beide mir vom Leibe zu schreiben und in ein Stück hineinzukomponieren» (lettera del 26 aprile 1982, *idem*).

¹⁰ Lettera a Walter Labhart, 9 dicembre 1974, pubblicata in Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, a cura di Walter Labhart, Zürich 1977, 255.

moreske) di situare tale riferimento nel contesto di una combinazione straniante al limite della frivolezza, sganciata dai rapporti temporali, va tuttavia letto come un'azione della memoria nella mente di un artista ormai vecchio e ritirato dalla scena, rimasto aggrappato ai principi fondativi della sua estetica e ai compiti primari che hanno guidato il suo cammino (l'emancipazione dell'umanità alla radice del sociale e l'ideale abbattimento dei confini alla ricerca di una sintesi affratellante) in una condizione che più non gli concedeva di cogliere i risultati del suo rigore.

Tale risultato è infatti tanto più sorprendente (per non dire paradossale) quanto più tale dimostrativo montaggio di materiali di riporto sospinto ad effetto esilarante sembra derivare lo spunto da *Sinfonia* di Luciano Berio nei confronti della quale Vogel, in una lettera a Corneel Mertens della Radio belga (5 gennaio 1973) che troviamo opportunamente menzionata nel libro della Lanz, aveva preso una posizione ferocemente risoluta, indicandola come «une oeuvre d'une complète dissociation des plans musicaux, vocaux et du texte... une désintégration totale», manifestazione del «désordre dans les esprits d'aujourd'hui» irretito nel «pure journalisme». Chiamato in causa a giustificare, per reazione, la concezione del suo dramma-oratorio *Gli Spaziali* «comme un exemple d'une vraie intégration des éléments... qui demande un effort spirituel» e che ha «comme base un respect devant l'humain et un ethos», c'è da chiedersi come, dopo la condanna di quella che gli appariva nell'opera di Berio come un indistinto tritramento di citazioni di Mahler, Debussy, Berlioz, Beethoven, Schönberg, Stravinsky, ecc. uscita dal frullatore della quotidianità di un mondo globalizzato, egli abbia potuto verso la fine della vita (al di là del significato del simbolo) concedersi una divagazione tanto sospetta, se non per il venir meno dell'energia critica in un mondo divenutogli ormai estraneo.

Matrice russa

Ben diversa era stata la sua azione nel contrastato periodo della guerra e negli anni della ripresa delle relazioni internazionali. «Aesthetisch zwischen den Fronten» intitola la Lanz il paragrafo risolutivo del capitolo dedicato alla fase compositiva di Vogel nel confronto diretto e permanente con la tendenza postweberniana. Pur mantenendosi lontano dalle forzature restaurative del realismo socialista egli non rinunciò infatti a farsi carico delle motivazioni implicanti il senso di responsabilità richiesto all'artista nei confronti della società. In proposito appare rivelante un testo riportato alla luce dalla Lanz, probabilmente risalente al 1947 per il modo in cui sembrerebbe replicare a una problematica sollevata dalla rivista «Melos» dominata dalla posizione di Stuckenschmidt. In tale dattiloscritto¹¹ che fa riferimento alla *Sinfonia n. 7* «di Leningrado», Vogel si dissocia completamente dall'amico musicologo riguardo al compositore

¹¹ Zur Diskussion um Schostakowitsch, firmato dalla Valangin, compagna del

compositore, in D. Lanz, *Zwölfertonmusik mit doppeltem Boden*, cit., 140.

sovietico accusato di esemplarsi sui modelli ottocenteschi. In particolare vi contesta il giudizio negativo sui legami mantenuti con le espressioni archiviate del passato, invocando una visione pluralistica e non germano-centrica nel riconoscimento della realtà culturale russa, in cui fa notare come la musica non avesse avuto un trascorso classico e barocco.

Immunizzata dalle tentazioni dei ritorni, che invece costituiscono (e costituivano ancora) un fattore motivante della modernità, in Russia secondo Vogel sussistevano le premesse per lo sviluppo di forme artistiche svincolate dai retaggi del passato. Semmai nel sarcasmo di Šostakovic, nella sua strumentazione «angolosa e pungente» (*scharfkantig profiliert*), egli coglieva proprio un risolutivo distacco dall'Ottocento. La semplicità e la chiarezza della sua concezione formale, e l'impiego dosato delle dissonanze, vi erano segnalati al pari della "comprensibilità" che ne garantirebbe l'accesso alla massa, secondo un principio rivelante una preoccupazione dell'uomo di sinistra, ma sicuramente anche secondo il principio della "classicità" busoniana, ricavata dalla distillazione del patrimonio universale della musica per essere resa disponibile al superamento della fase critica novecentesca (senza compromessi diretti di natura stilistica con le fasi anteriori). Ciò va al di là della «Zwölftontechnik fürs Volk» con cui Doris Lanz sottolinea il legame con Eisler, richiamando peraltro la determinazione di Vogel a mantenersi nel solco evolutivo dettato dall'estensione e dalla ramificazione del metodo dodecafonico. Ammesso dal Congresso di Milano come tecnica e non come estetica, egli ne fece sempre un motivo di confronto onde distinguersi dalla «Wienschule», dalla «punktuelle Musik», dalla «serielle Musik» e dalle «diverse manifestazioni dell'avanguardia».

Se da una parte quindi rifiutò di aderire al fronte del realismo socialista che giudicava la dodecafonia come un prodotto della decadenza borghese, dall'altra egli badò a smarcarsi dalla corrente prevalente nel serialismo integrale. Da un lato, di fronte alla prospettiva aperta da Webern di ricavare dalla struttura della serie dodecafonica la struttura stessa dell'opera, in *Spiegelungen* per orchestra (1952) opportunamente analizzata dalla Lanz, Vogel dimostra una raffinata capacità di riportare alla funzione generatrice della serie l'assetto delle sue fasi di svolgimento in geometriche e proporzionate simmetrie, mentre dall'altro provvide ad assicurare alla composizione la necessaria trasparenza grazie al delineamento di unità ritmiche di base, percepibili nel loro dispiegamento in grado di unificare intere sezioni.

Qui si rivela la fedeltà alla matrice russa del suo pensiero compositivo, all'impianto basato sull'*ostinato*, che distingue essenzialmente le espressioni orientali (definite fin dall'Ottocento in chiari modelli melodico-ritmici ripetuti) dall'elaborazione motivica occidentale che a partire da nuclei tematici concentrati si dispone flessibilmente a un'elaborazione destinata a portare lontano dal nucleo centrale. All'espansione di quest'ultimo impianto formale corrisponde la contrazione del primo, tendente alla ciclicità, col risultato di implicare attraverso il processo di sottomissione al tempo scandito un'idea permanente di destino incombenente. È ciò che Vogel colse come valore nel citato scritto sulla *Settima*

di Šostakovic, ma di cui egli stesso diede testimonianza fin dalle opere del suo primo periodo espressamente dichiarato negli *Etüden* del 1930-32 (*Ritmica funebre*, *Ritmica scherzosa*, *Ostinato perpetuo*, *Ritmica ostinata*) e culminanti nella cupa e lamentosa *Chaconne d'amour* del *Thyl Claes* (prima parte 1938-42, seconda parte 1943-45).

A proposito di questa sua opera chiave – purtroppo non considerata direttamente dalla Lanz che ha scelto di circoscrivere la sua ricerca alle composizioni strumentali – il suo valore di punto di volta è molteplice. Essa segna vari punti di passaggio: in quanto messa a fuoco dell'impegno politico in termini metaforici (la repressione spagnola del protestantesimo nelle Fiandre del Cinquecento come metafora dell'oppressione nazista), unico modo possibile per esprimerlo nell'impotenza della condizione d'esilio, collegato all'adozione della tecnica dodecafonica che si impone nella seconda parte del lavoro (proprio come scelta maturata all'interno dell'opera stessa in base all'urgenza espressiva, proponendosi non quale neutro strumento configuratore del discorso musicale ma come testimonianza di una sensibilità ferita di fronte alla drammaticità subita degli eventi). In altre parole, la trama dodecafonica vi appare come manifestazione dolente di una realtà lacerata, in cui la diffusa pratica dell'ostinato si innesta quale elemento ordinatore comune ad ambedue le scelte linguistiche (quella tonale della prima parte, di più diretta pregnanza espressiva, e quella atonale della seconda, capace di produrre disincarnate e rarefatte atmosfere alla soglia del trapasso nell'alone di morte che sovrasta il tutto), unificate dal senso di fatalità dettato dall'inesorabile ciclicità del tempo scandito.

Tornando alla situazione riallineata del dopoguerra, è allora proprio la costanza della scansione ritmica (riportabile alla matrice russa) ad immunizzare la musica del Vogel maturata in campo dodecafonico nei confronti dell'autoreferenzialità della forma che nella cerchia di Darmstadt si imponeva sempre più. Ad un esame del profilo ritmico si distingue subito nelle sue partiture l'ordinata scansione binaria o ternaria rispetto ai frequenti, accidentati (per non dire macchinosi) cambi di tempo nelle partiture del serialismo integrale che prese quota negli anni Cinquanta.

Distacco

Ciò non vuol dire esposizione di Vogel sul lato espressivo a scapito del rigore formale. Semmai proprio nell'ultimo periodo constatiamo il dichiarato interesse a chiarire il senso del principio costruttivo in un grado di trasparenza formale sempre più evidenziato nella titolazione della serie di composizioni denominate *Hörformen*, in cui riconoscibili appaiono le *Klangfiguren*, i mattoni sonori di un edificio compositivo decifrato appunto in base a una concezione esemplata sull'esperienza fondativa della sua estetica, all'origine influenzata in modo determinante dal commercio intellettuale con i gruppi artistici berlinesi in cui maturarono i principî della *Neue Sachlichkeit* manifestati *in primis* nelle arti plastiche e visive (da cui metaforicamente egli usò sempre derivare i concetti com-

positivi). Corroborato in questa direzione dalla lezione di Busoni, non sarà superfluo ricordare che Vogel (egli stesso professionalmente formato come “decoratore”) visitò l’esposizione del Bauhaus del 1923 a Weimar accompagnato dal suo maestro. Quindi è come se negli ultimi anni per Vogel il ciclo compositivo si chiudesse in soluzioni che, in veste rinnovata, riproponevano le intuizioni fondamentali della sua prima adesione all’avanguardia. In questo senso la dodecafonia definita linearmente nella serie passa quasi in second’ordine, con funzione di «colla armonica» (come la chiama Lanz) nel quadro di una *Klangarchitektur* basata sul rapporto tra blocchi compatti ritmicamente e metricamente profilati.

C’è però forse qualcosa di più da rilevare nella sua tarda produzione, soprattutto nei pezzi cameristici composti in una dimensione quasi privata. In una meditazione ormai sottratta all’attenzione del mondo egli giunge ad esiti (ad esempio il «Lento espressivo» di *Variationen über tritonus und Septime* per archi del 1978) che, nel teso filo di una trama rarefatta e ridotta ai minimi termini in cui nulla è più concesso all’apparenza, testimoniano uno stato di sospensione, di distacco dalle cose e dagli uomini in un atteggiamento che apparentemente contraddice la costanza del suo *engagement*, fluente come un fiume carsico, emergendo e scomparendo nelle profondità a seconda dei mutati rapporti in un’opera fortemente segnata dai casi della storia. Orbene ciò non dev’essere visto solo come il risultato condizionante delle circostanze, ma anche come una caratteristica della sua propria individualità, ben messa in risalto da coloro che lo conobbero direttamente.

Per quanto avessi realizzato il documentario su di lui a due anni di distanza dalla scomparsa, ebbi la fortuna di raccogliere i giudizi di coloro che direttamente lo conobbero. Di due in particolare mi è rimasto impresso il ritratto tracciato in un modo che, pur con diversi riferimenti, sottolineava la distanza di sicurezza mantenuta da Vogel nel suo commercio comunque intenso con le cose del mondo. Stuckenschmidt ricordava come «egli indossasse sempre abiti distinti e fatti su misura, belle cravatte, camice fini, ecc.; cioè era un uomo dei salotti, contemporaneamente però era un uomo della rivoluzione». Tralasciando la cura dell’eleganza che ebbe in comune con Busoni, il fatto significativo qui non è tanto il tratto raffinato coniugato con l’orientamento sociale sovvertitore, quanto l’aristocraticità come premessa al controllo del grado di coinvolgimento attraverso cui maturò una forma di “sprezzatura”, per mezzo della quale Vogel riuscì ad attraversare le fasi più problematiche del secolo vivendole nel modo più intenso concepibile, mantenendo nel contempo e sempre la propria identità individualmente fondata, senza compromessi. L’altro giudizio rilasciatomi è quello di Roman Vlad:

Egli stesso, parlando una volta dell’influsso di Busoni, disse che egli non si sentiva né espressionista e soprattutto non neoclassico. Devo dire che Vogel ha partecipato a tante di queste tendenze senza appartenervi realmente. Fu lui a possedere queste tendenze, a farle sue, e fu un maestro della sintesi¹².

¹² C. Piccardi, *Wladimir Vogel, itinerario di un compositore europeo*, cit.

Anche qui è messa in mostra la capacità di dominare l'esistente al di là di ogni subordinazione, in un rapporto che per lui fu programmatico. Non per niente il motto che egli fece apporre in capo alla raccolta dei suoi scritti¹³ suona «Innerhalb-Ausserhalb» (dentro-fuori), come un codice interpretativo indicato per rendere attenti su quanto può sfuggire nella decifrazione di un'esperienza non riducibile entro un'unica categoria. «Compositore mitteleuropeo di estrazione russa provvisto di nazionalità svizzera»¹⁴, è la definizione che egli diede di se stesso, sfuggente alla condizione di apolide per la ragion d'essere che seppe darsi, nel promuovere le limitazioni che gli furono imposte dagli eventi a risorsa della coscienza di un ruolo al di sopra delle parti. Ciò gli consentì di inglobare i portati di esperienze distinte al di là dei limiti dell'inconciliabile, in un processo che del secolo riflette la ricchezza delle idee (e delle intuizioni), intrecciato indissolubilmente al corso sofferto di una storia, vissuta come un esame continuo della capacità di metabolizzare ogni suo contraccolpo. In questo senso con Wladimir Vogel abbiamo a che fare con un artista di quelli non decifrabili di primo acchito, ma che necessitano di una guida nel corrugato percorso interpretativo, tra evidenze esplicite e meandri celati alla vista o addirittura tenuti segreti. Con Doris Lanz egli ha trovato la figura indagatrice che ci si attendeva per portare alla luce in tutta la sua articolata coniugazione con la storia (non solo della musica) una vicenda fra le più cruciali che fanno il Novecento degno di essere studiato per la vastità del suo campo d'azione e la profondità della sua dimensione esistenziale.

Questo contributo uscirà in forma leggermente diversa anche nella rivista «Il saggiaore musicale», XX, 2012, n. 2.

¹³ W. Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, cit., 3.

¹⁴ Lettera del 7 maggio 1974 a Walter Labhart (*Ibid.*, 252).