Parte seconda

Siamo artisti senza volerlo
L'idea può fare a meno
dell'arte
Diffidiamo dell'arte:
spesso è solo virtuosismo.

Erik Satie

I

Dopo la scoperta del sistema temperato equale si scelse, in musica, semplicemente una delle strade possibili a percorrersi: la creatività fu indirizzata soltanto in quella direzione credendo – fingendo forse di credere – che fosse l'unica, ed utilizzando per comporre soltanto quelle determinate frequenze date dalla divisione in dodici parti uguali di un unico suono universale. Ma oggi si pone il problema di un'arte che sembra non aver altro da dire, di compositori che scrivono brani dall'esecuzione ormai non piú «grata» ma soltanto «impossibile», della mancanza, ovvero, di una produzione creativa e lirica.

Per tentare di risolvere questi problemi occorrerà, forse, far cadere alcuni luoghi comuni e, primo fra tutti, quello che limita l'agire dell'artista vincolandolo – parentela involontaria– ad un unico genere musicale, ad una certa corrente, ad una sola scuola[42]. Ciò irrigidisce naturalmente il procedere stesso del compositore, il quale si trova di fronte a preclusioni che nascono come verità assoluta e che invece altro non sono che finzione, falsa rappresentazione.

Altro luogo comune è quello relativo all'ambito di azione che si sceglie per operare: nulla ci impedirebbe di sviluppare la nostra innata sensibilità abituandola a percepire frequenze diverse non piú come distorsioni ma come suoni autonomi che a pieno diritto convivono con quelli piú usati. Grazie agli straordinari progressi in informatica musicale si potrebbero assegnare frequenze arbitrarie ad ogni tasto-suono, per poi

[42] Intesa qui in senso riduttivo.

studiare ed applicare liricamente le combinazioni che possono risultarne. E che dire dello sfruttamento dei nuovi timbri sintetici? Tutto ciò comporterebbe, naturalmente, la creazione e l'adattamento ad un linguaggio completamente nuovo e che accetti, quando sia il caso, prestiti perfino dalla musica rock e leggera, che in quanto a qualità del suono sono già ad altissimi livelli.

Ma anche con gli strumenti tradizionali è forse ancora possibile esprimere qualcosa, soprattutto se musicisti e tecnici abbandoneranno una sterile fase di sperimentalismo che paralizza da alcuni decenni qualsiasi eventuale sviluppo lirico[43]. Ciò individua nell'espressione di un alcunché – nulla di sentimentale – ed in un pacato e moderno lirismo due fenomeni oggi completamente assenti, quasi a dimostrare la preminenza di una musica concepita esclusivamente come materia artistica, come arte che si fonda sulla 'materia', utilizza 'materiali', non è altro essa stessa che 'materia'. Con ciò non si vuole certo sostenere un reazionario ed involutivo ritorno al passato, ma che occorre rivestire di emozionalità gli scheletri che la tecnica ci offre. Bisogna, cioè, farsi una ragione del fatto che oltre alla materia esiste l'idea, almeno altrettanto importante ed anzi oggi piú importante che mai, giacché soltanto in una sua espansione e dispiegamento l'arte potrà prosperare.

Se tutta la materia disponibile è stata esaurita è la materia stessa a morire, e non l'arte. Dovrà nascere a nuova vita l'idea, con l'impegno per una espressione lirica e la possibilità di nuove e fertili forme d'arte. Si attendono movimenti basati sulle ultime acquisizioni tecniche ed estetiche, sulla nascita di piú personalità capaci di trascinare ed unificare le contemporanee particolarità. Si attende l'arrivo di un genio, fondatore di un'arte nuova universalmente riconosciuta e basata su un'idea.

[43] Ciò non è da confondersi con un invito ad abbandonare la sperimentazione, se intesa come ricerca di nuove possibilità: I) altro è ricercare, altro ritenere di produrre musica utilizzando questa ricerca come *materiale puro*, non evoluto, non trattato, ma presentato con brutalità, e privo di peso emozionale. II) Fasi di elaborazione si alternano sempre a fasi di produzione: nessuno nega l'importanza e il valore delle prime, ma non si dimentichi per ciò che esse sono *preparatorie* e funzionali alla produzione successiva.

II

La reificazione dell'arte sembra aver mascherato una sterile ricerca tesa a sperimentare materiali ed effetti privi perfino di una casuale determinazione formale. Ciò ha generato una mancata produttività forse anche giustificata, ma che rischia, protraendosi ancora nel tempo, di sanzionare in modo irreparabile l'opera d'arte. Oggi la sperimentazione, intesa come movimento, va estinguendosi, e simula col silenzio un'ansia contenutistica soltanto pretesa, non corrispondente nell'artista ad alcun fenomeno interiore. Egli conosce nel silenzio non piú la sublimazione della parola, presenza ectoplasmica di un'opera assente per scelta cosciente e volitiva, ma l'incapacità di un qualsiasi discorso espressivo.

Cosí la materia, in origine concentrata e condensata in un unico punto, poi esplosa con immenso fragore, lascia soltanto il vuoto, ed infiniti frammenti ormai separati da qualsiasi centro, da ogni ragione. Decine di compositori, di artisti anche notevoli, sono oggi divisi per distanze incolmabili, e l'impeto dell'esplosione iniziale ora è immobilità, vacua e inquietante assenza di parola.

Non nella periferia di questo cosmo immaginario e devastato può risiedere il futuro dell'arte, non in uno qualsiasi di questi frammenti, ma al centro, laddove soltanto un'idea, una determinazione precisa e forte possa volere nuovamente la costituzione di un nucleo. Non occorrono ulteriori schegge o frammenti di materia: lo sperimentalismo ha esaurito il suo compito; occorre un'idea che possa qui formalizzarsi per diventare ragione costruttiva di un'arte neo-nata, che come la fenice risorga dalle ceneri di una morte già in parte consumata.

La consapevolezza di una rinascita va trasformata nella concreta esistenza di un movimento artistico basato su compositori, interpreti e filosofi che siano pubblici e vergini ostensori dell'idea.

Nasce in tal modo un ulteriore tracciato: esso cerca di individuare soltanto alcuni precedenti musicali su cui fondare la nuova idea ed il concreto sviluppo di un movimento artistico.

Ciò significa, in un sistema che è ludico e possibilistico, procedere per amori intellettuali, rilevando quelle caratteristiche e peculiarità che rendono alcuni grandi autori del passato veri e propri precursori dell'arte dell'avvenire.

1. *Alberto Savinio*

Oltre ad essere letterato, coreografo, critico, pittore, Alberto Savinio fu anche musicista. Si diplomò, infatti, in pianoforte e composizione al conservatorio di Atene; iniziò a comporre, poco piú tardi, un *Requiem*, un'opera, un balletto. Nel 1914 conobbe la sua piú intensa attività, fino all'ideazione di un'estetica che anticipa, per certi aspetti, il surrealismo. Nel 1915, infatti, affermerà: «La musica è l'emanazione di una metafisica reale».

È recente la pubblicazione[44] di alcuni dei brani del 1914: l'*Album 1914*, per voce e pianoforte, con un finale «*pour voix, basson et célesta*», dove voce e fagotto si intersecano in modo delizioso; *Les chants de la mi-mort*, una *suite* per pianoforte tratta dall'omonimo dramma del 1914; *Abdication* per pianoforte, soprano e basso, inserita in calce ai 'Canti' di cui forse faceva parte.

Gli elementi costanti in questi brani di Savinio non sono desumibili dalla sola considerazione dell'estraneità di influssi contemporanei. Altri musicisti del tempo, infatti, non sono assenti nei suoi lavori, almeno nello spirito di talune frasi, nella particolarità dei testi e della scrittura.

[44] In due album della Suvini Zerboni, Milano, 1980.

Secondo Luigi Rognoni[45] solo a Stravinskij si potrebbero relazionare certe peculiarità saviniane; ma un'analisi del segno (di note e di altre caratteristiche: testo, interpretazione, allusioni) può portare a diverse consapevolezze.

Ci si riferisca, a mo' d'esempio, a *Les chants de la mi-mort*. Sappiamo che Savinio fu autore anche dei testi, delle scene e dei costumi, ma ci resta soltanto la trascrizione pianistica dall'orchestra ed il testo[46]. La *suite* consta di sei scene: *L'homme chauve et l'homme jaune*; *L'exécution du général*; *Daisyssina*; *Les anges tués*; *Le roi affolé-La phare*; *Danses*.

Si può notare, anzitutto, l'uso funzionale della battuta, come del resto già in *Avant-derniéres pensées* e in molti altri brani di Satie. La divisione ne risulta facilitata, e cosí anche la lettura immediata; non si è costretti a cambiare continuamente il tempo; le alterazioni non vengono ripetute perché già presenti nella battuta, che è giustificata soltanto dalla ripetizione di veri e propri *Leitmotiv*: idee ed incisi di pregnanza particolare o bassi con funzione di ostinato.

L'*Idylle* di Satie è vicinissimo a *L'homme chauve et l'homme jaune*: una stessa idea di ostinato 'in movimento' li ricollega, meno in Satie, piú in Savinio. *L'exécution du général* deve molto all'ultima *Gnossienne* di Satie: stessa disposizione delle parti, stesso effetto ascendente-discendente delle armonie sostenute da un suono in ottava. La citazione ironica dell'inno nazionale italiano non fa che avvicinare ancor piú Savinio al Satie satirico e folle della *Sonatine Bureaucratique*. *Les anges tués* avvicina Savinio allo Stravinskij del *Souvenir d'une marche boche* (che risale, però, al 1915) e ancora al Satie della Sonatina. Infine, l'uso di alcuni *Leitmotiv* dell'*Exécution* è simile al procedimento di Ravel nel suo *Les entretiens de la Belle et de la Bete* (*Ma mére l'Oye*).

[45] L. Rognoni, in nota introduttiva ad A. Savinio, *Les chants de la mi-mort*, Milano, Suvini Zerboni 1980.

[46] Rognoni propone di valutare col beneficio del condizionale la versione orchestrale, che però dovette esistere: molti passaggi sono poco pianistici, talvolta sono usate soltanto due voci che non si superano ed intrecciano tra loro; i glissandi fanno pensare ad una resa non pianistica; il pedale resta quasi inutilizzato.

Tutto ciò sembra sconsigliare giudizi di valore motivati soltanto sull'originalità di Savinio: la piacevolezza dei brani, la stessa originalità, una valutazione a posteriori che altri ne hanno dato, non sembrano giustificare l'appartenenza ad una o ad altra categoria estetica.

Piuttosto, il profilo che qui piú preme rilevare è legato alla grande libertà concessa agli esecutori, che non sono costretti ad interpretare i brani secondo una chiave di lettura ben determinata, essendo possibili innumerevoli divagazioni – dai coloriti agli andamenti – che rendono facile la reinvenzione del segno.

Savinio crea cosí un precedente che anticipa l'agire di molti compositori contemporanei, in relazione ad una sempre maggiore aleatorietà del brano musicale.

2. *Erik Satie*

a. Satie si definisce da solo: «Sono un uomo del tipo di Adamo (del paradiso)»[47]. Piú difficile è definire e inscatolare la sua musica, che pare variare in modo impressionante da brano a brano. V'è il Satie elegiaco e lirico delle *Gnossiennes* e *Gymnopédies*, quello ironico e beffardo della *Sonatine*; il Satie tenero e romantico dei notturni, e quello rude e ridondante jazz di *Jack in the box*.

Chiave di volta dell'esse-esse (Sistema-Satie) è probabilmente la variazione delle forme, l'espandersi in generi variegati, cosa questa che lo rende uno tra i musicisti piú vicini a noi, quasi un precursore.

Altro pilastro dell'esse-esse è rappresentato dall'aspetto satirico: nelle abitudini di vita (collezionava ombrelli...), nella costruzione dei brani, nella scelta dei titoli piú eccentrici. In casi sporadici Satie ostenta serietà; è certamente serio e lucido quando scrive:

[47] E. Satie, *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Milano, Adelphi 1980, p. XIII.

> Quand'ero giovane, mi dicevano: vedrà quando avrà 50 anni. Ho 50 anni. Ma non vedo niente[48].

Nel riferire del personaggio non si deve però dimenticare il poeta, il musicista: i brani di Satie, oggi sempre piú diffusi, richiedono una particolare agogica, anche di pensiero nell'ascolto: essi hanno un respiro inconfondibile; inoltre si basano sulla essenziale condizione di una esecuzione elastica. Difatti, se Satie preferisce logiche paradossali, del tutto estranee a categorie o a sistemi rigidi di riferimento, come avrebbe potuto riconoscere dei limiti all'interpretazione? Ciò può forse essere provato riportando uno dei 'consigli' dati agli esecutori, in relazione ai testi contenuti nelle sue partiture:

> A chiunque.
>
> Vieto di leggere, ad alta voce, il testo durante l'esecuzione della musica. Ogni inosservanza di quest'ammonimento determinerebbe la mia giusta indignazione verso l'impudente.
>
> Non sarà accordato alcun lasciapassare[49].

Naturalmente, il consiglio va interpretato proprio in senso opposto, come concessione bonaria della lettura del testo, anche durante l'esecuzione. E a chiunque abbia una conoscenza anche sommaria dei brani e del loro intreccio con i testi apparirà evidente la necessità di 'invenzioni' da parte del pianista e dell'attore-lettore. La lettura del testo, infatti, stravolge ed altera la logica interna del brano, alterazione che è – dunque – prevista da Satie, quale possibilità alternativa. Sarebbe un errore cercare di rendere al pianoforte o con l'orchestra l'originale idea musicale di Satie, perché se è già impensabile cercare in senso generale di riprodurre l'esatta idea di un compositore, lo è poi ancor di piú nel caso specifico di Satie, musicista che non prendeva sul serio nemmeno la sua stessa musica.

[48] *Ibid.*, p. 68.
[49] *Ibid.*, p. 3.

b. «Balli interiormente, lei!»

Satie si rivolge agli ipotetici fini dicitori del lavoro teatrale e musicale *L'insidia di Medusa*, e senza saperlo – sapendolo fin troppo bene – ci consente di riprendere il tema dello zen, e dell'artista che si danza, del musicista che non suona, giacché è il suono a prodursi da solo.

Anche qui, specie nei discorsi fuorvianti e pieni di raffinata ironia, ci si riavvicina al *nonsense*, nell'ottica di cui piú sopra, nel riappropriarsi di un godimento artistico attraverso l'incontro dialettico di due verità opposte. Satie usa lo stesso identico stratagemma di Stefan Themerson, che eleva ad evento pieno di dignità artistica un semplice catalogo di mercanzie per signore.

Nella *Sonatine Bureaucratique* viene descritta la giornata di un impiegato, parafrasando la sua noia con quella provocata dall'ascolto di una sonatina di Clementi, che fornisce anche il tema al brano.

Questo il testo:

Allegro

Eccolo fuori di casa
Se ne va allegramente in ufficio, «rimpinzandosi»
Contento, scrolla il capo
Ama una bella signora, molto elegante
Ama anche la sua penna e le sue mezzemaniche
di fodera verde e il suo zucchetto cinese
Cammina ad ampie falcate; divora le scale,
salendole di schiena
Una ventata!
Seduto nella sua poltroncina, è soddisfatto
e non lo nasconde.

Andante

Riflette alla sua promozione
Forse avrà un aumento
senza bisogno di passare di grado
Prevede di traslocare alla fine del mese
Ha in vista un appartamentino
Purché sia promosso o aumentato!

Nuova fantasticheria sulla promozione

Vivace

Canticchia una vecchia aria peruviana
esumata nella Bassa Bretagna da un sordomuto
Un pianoforte vicino suona Clementi
Com'è triste!
Osa qualche passo di valzer (lui, non il pianoforte)
Tutto ciò è ben triste
Il pianoforte riprende il suo tran-tran
Il nostro amico interroga benevolmente se stesso
L'aria fresca peruviana gli monta di nuovo alla testa
Il pianoforte continua
Ahimé! È ora di lasciare l'ufficio, il suo bell'ufficio
Coraggio: andiamo, dice[50].

Similmente anche nell'*Insidia di Medusa*:

Medusa (verso Astolfo): È un essere dolcissimo... Mi è molto devoto... Servitori cosí non se ne trovano piú. L'ho visto nascere, ... quando aveva venticinque anni[51].

O ancora:

Medusa: Sa ballare su un occhio, lei?
... Sull'occhio sinistro?[52]

Si tratta di frasi apparentemente prive di significato convenzionale, ma che sono magistralmente usate per alitare lo stordimento prossimo al godimento estetico. Cosí Satie crea un precedente: nell'anticipare nel momento creativo un'apparente opposizione dicotomica risolta in godimento estetico.

Se ne può scorgere un riflesso divino?

[50] *Ibid.*, p. 28.
[51] *Ibid.*, p. 139.
[52] *Ibid.*, p. 141.

III

1. Un esempio di fusione tra generi può forse leggersi nella poliedrica attività di Stravinskij, operata secondo i canoni di un amore inconfessato, come strumento popolare – la musica jazz – nelle mani di un musicista 'colto'. Stravinskij stesso chiarisce la sua posizione, laddove Robert Craft gli chiede quale sia il suo atteggiamento verso il jazz:

> Il jazz è nell'insieme come una diversa confraternita, un modo di fare musica completamente diverso. Non ha nulla a che vedere con la musica composta e quando cerca di subire l'influenza della musica contemporanea è jazz scadente.
> L'improvvisazione ha un proprio mondo come tempo, necessariamente libero e ampio poiché una vera improvvisazione può svilupparsi soltanto in un tempo scevro da esatte limitazioni; va creato l'ambiente, e ci deve essere calore. La batteria e il contrabbasso (non il pianoforte: è uno strumento troppo ibrido, e per di piú la maggior parte dei pianisti ha appena scoperto Debussy) funzionano come un sistema di riscaldamento centrale. Debbono mantenere la temperatura 'fredda', non fredda. È una specie di masturbazione che non approda mai a nulla (si capisce) ma che fornisce la genesi *artificiale* che l'arte richiede. L'interesse sta nel virtuosismo strumentale, nella personalità dello strumento, non nella melodia, non nell'armonia né tantomeno nel ritmo. Il ritmo qui non esiste perché non esiste proporzione ritmica né rilassamento. Al posto del ritmo c'è la 'battuta'. Gli strumentisti battono di continuo solamente per mantenere il tempo e per sapere in quale punto della battuta si trovino. Le idee sono strumentali o piuttosto non sono idee perché nascono dopo, nascono dagli strumenti. Un esempio di quello che io intendo per derivazione strumentale è il modo in cui Shorty Rogers suona la tromba, sebbene la sua tromba sia in realtà uno strumento dal suono profondamente penetrante come quello della cornetta, e mi riporti alla mente quelle cornette a chiavi che mi piacevano cosí tanto e che avevo impiegato nella prima versione di *Noces*. I moduli che vengono da Rogers sono strumentali: effetti di mezzo pistone con glissandi labiali, intervalli e volate dovuti alle dita, 'trilli' su una sola nota, per esempio sol-sol su uno strumento in si bemolle (fra suono aperto e primo e terzo dito), ecc.
> Come esempio di ciò che ho detto sulla concezione del tempo, posso ascoltare l'ottimo stile di Shorty Rogers con la sua tradizione di note puntate per un quarto d'ora e piú senza accorgermi affatto del tempo che passa, mentre il peso di ogni virtuoso 'serio' che conosco mi deprime ben piú dell'effetto dell'equanil dopo circa cinque minuti.
> Se il jazz mi ha influenzato? I moduli del jazz e specialmente le combinazioni strumentali del jazz ebbero influenza su di me quaranta anni fa, senza dubbio, ma non l'idea del jazz. Come ho detto, quello del jazz è un altro mondo. Non lo seguo ma lo rispetto. Può essere un'arte con una sua dignità molto toccante (...)[53].

Il carattere autoritario di Stravinskij, come si può constatare spesso dalle sue dichiarazioni, lo porta a sottovalutare in modo forse eccessivo l'importanza dell'esperienza jazz. Ma influenze incisive possono ritrovarsi in *Mavra*, per esplicita ammissione di Stravinskij:

> Utilizzai principalmente strumenti a fiato, sia perché sembrava che la musica dovesse fischiettare come fischiettano gli strumenti a fiato, sia perché essa conteneva qualche spunto di jazz specialmente il quartetto che sembrava richiedere il suono di una 'band' piú che quello di una orchestra.

E aggiunge, in nota:

> Questo elemento jazz fu percepito da Jack Hilton, direttore di una 'band' inglese, che di conseguenza ottenne da me il permesso

[53] I. Strawinsky e R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 1958. Trad. it.: *Colloqui con Strawinsky*, Torino, Einaudi 1977, pp. 82-83.

di fare un arrangiamento della scena centrale dell'opera, del duetto e del quartetto, e per la sua combinazione di sassofoni-e-cosí-via. Il signor Hilton diresse effettivamente questo *pot-pourri* di *Mavra* all'Opéra di Parigi (!) nel 1932 (credo). Fu un orribile fiasco, perché i componenti dell'orchestra cercarono di eseguire la musica 'rigorosamente' (...)[54].

Da segnalare, ancora, la *Bransle Gay* e la *Bransle Simple* da *Agon*. Stravinskij stesso scrisse che

> L'influsso esercitato di tanto in tanto sulla sua musica dal jazz dopo il 1918, lascia le tracce persino nei suoi pezzi piú 'seri', come, per esempio nella *Bransle de Poitou* e nella *Bransle Simple* da *Agon* (...)[55].

Dalla stessa fonte (Roman Vlad nel suo *Stravinskij*) si apprende che tali brani possono essere riferiti al *blues* e al *boogie-woogie*. Difatti, analizzando la partitura di *Bransle Gay* può rilevarsi:

a. ritmo della *Castagnette* 3/8 costantemente mantenuto in 3/8, contro l'alternarsi di 7/16; 5/16; 3/8 del resto dell'orchestra;

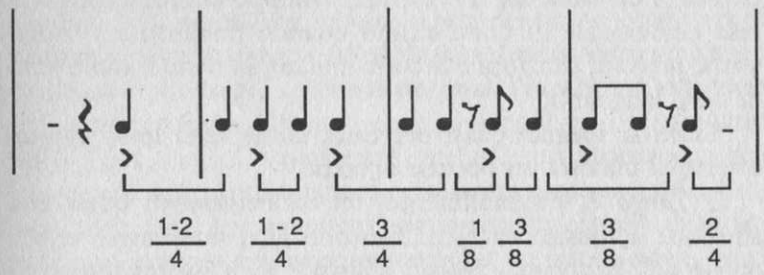
b. ritmo dei flauti: 7/16

c. frequente uso di acciaccature in senso jazzistico nelle battute 12-22; ripetizione usando medesime altezze in battute 14-17-21.

Il *Bransle Simple* presenta caratteristiche ancora piú interessanti: inizia con un canone molto particolare, dove falsando i rapporti fra gli intervalli si ottiene un effetto simile alla frase di *Chez Petrouchka*:

[54] *Ibid.*, p. 270.
[55] R. Vlad, *Strawinsky*, Torino, Einaudi 1958 e 1974, p. 86.

Può essere quasi superfluo segnalare la riutilizzazione, in chiave personalissima, di materiali e strutture classiche. Da notare, invece, lo spostamento di accento delle battute 17 ss., che ne falsa la reale estensione:



Le opere pianistiche di Stravinskij che risentono di influenze jazz sono: *Rag-time* (1918), trascrizione dall'originale per 11 strumenti; *Piano Rag-music* (1919); *Tango* (1940); *Circus Polka*, composto per la banda del circo americano *Barnum and Bailey* e poi trascritto e per orchestra e per pianoforte.

Rag-time è molto piú conosciuto nella versione per undici strumenti (flauto, clarinetto, corno, cornetta a pistoni, trombone, violino, viola, contrabbasso, percussione e cymbalum). Si può pensare, comunque, che la versione originale sia quella pianistica, poiché Stravinskij aveva l'abitudine di comporre sedendo sempre al pianoforte. In ogni caso, in una lettera di Lord Berners indirizzata a Stravinskij s'apprende che già da molto prima del 9 gennaio 1919 doveva esistere la versione pianistica. All'ascolto, confrontato con il *Piano Rag-music*, è molto piú vicino a modelli standard del jazz, dalle tecniche pianistiche ai parametri ritmici. Le dissonanze sono numerose ma ben occultate, quasi indirizzate e finalizzate ad una resa esteriore esteticamente vicina a Gershwin. Probabilmente il brano va considerato come un prodotto non profondamente motivato: secondo Roman Vlad l'interesse principale di Stravinskij era stata la resa timbrica degli strumenti (soprattutto i fiati) secondo la nuova espressione jazz[56].

[56] *Ibid.*

Piano Rag-music ha un diverso spessore. Sembra contenere, infatti, una reale ispirazione di tipo jazzistico: dall'improvvisazione (con gli «spazi vuoti», quasi privi di quel calore cui accenna Stravinskij) alla citazione di motivi familiari; dalla ricerca di un tema che si presti allo sviluppo jazz, alla completa resa emozionale di quest'ultimo quando finalmente si ripresenta, privo di citazioni e decontaminato, in tutto il suo effetto di puro pianismo.

Tutto si spegne, quasi per caso, come se si fosse appena offerto al pianista un boccale di birra.

Il *Tango* è, probabilmente, un *divertissement*, quasi una allusione a musica da film. Esistono altri due tango: uno è quello dell'*Histoire du Soldat*. L'altro è anch'esso pianistico: si tratta dell'ultimo dei piccoli brani della *suite Sur les cinq doigts* (per inciso, anche Satie ha scritto un *Tango*, poco conosciuto e incluso nella raccolta degli *Sports et divertissement*). Questo *Tango* è meno tematico dell'altro, a causa dell'estensione programmaticamente limitata ai cinque tasti; gioca molto sul ritmo che diventa quasi aforistico, per condensazione ed essenzialità.

Circus Polka, scritto per un elefante – dalla dedica –, può ricordare, nello spirito, i brani 'canini' di Erik Satie: si tratta di una citazione – stravolta – di andamenti e ritmi di Polka. Da rilevare le opposizioni tra pesantezza (impiego tematico di un basso poderoso) e visione (uso della sola zona alta della tastiera): tutto ciò suggerisce una idea singolare e grottesca. Il brano può essere parafrasato a *La valse* di Ravel, anche se in quest'ultimo caso la trama è organizzata per simulare l'idea di un vortice dove tutto – l'immaginaria danza e il salone dove si svolge – sembra suggerire effetti caleidoscopici e colorati. *Circus Polka* può essere avvicinato al *Souvenir d'une marche boche*: li accomuna lo stesso senso della parodia ed un gusto mai gratuito per la dissacrazione.

2. Sono numerosi i brani pianistici di altri musicisti 'colti' ispirati al jazz, ma ci si riferirà senz'altro a quelli piú reperibili all'ascolto: Debussy: *Golliwogg's Cake-Walk*, da *Children's Corner*; Satie: *Rag-time Parade, Cinema, Jack in the box*; Auric:

Foxtrot, da *Adieu, New York*; Gershwin: *Jazz piano préludes*; Hindemith: *Suite 1922*, op. 26; Schulhoff: *Esquisses de jazz*.

Tra i brani citati il piú noto è forse *Golliwogg's Cake-Walk* di Debussy; composto tra il 1906 e il 1908, è caratterizzato dal persistere della figurazione , le dissonanze sono scarse, o presenti solo in quanto segno; la resa del brano oscilla tra il divertito e il meravigliato. Al confronto, *Jack in the box* di Satie è qualcosa di molto piú convincente, quasi l'esperienza jazz fosse piú interiorizzata e vissuta (non si dimentichino i lunghi anni dello *Chat noir*). L'atmosfera è quella di un neobarocco che trova però una sua tranquillità e pacatezza espressiva nella consapevolezza del 'già avvenuto'. Satie sembra conscio di utilizzare uno soltanto dei mezzi espressivi a sua disposizione, quasi diversivo, a mo' di catarsi e purificazione. La fusione tra gli elementi barocchi e le armonie ispirate al jazz avviene attraverso il tramite della scrittura pianistica: da sempre Satie aveva usato un basso in ottava alternato all'accordo, da sempre melodie barocche – basti ricordare il tema della prima Gymnopèdie o quello dell'ultima, la sesta, Gnossienne –; qui non fa altro che accelerare i tempi, potenziare il basso dove necessario (triplicandolo a salto), colorire gli accordi con dissonanze.

Il *Rag-time Parade* può essere confrontato direttamente a quello stravinskiano; quest'ultimo piú vicino alla tecnica jazz dell'improvvisazione, quello piú spontaneo, lungimirante e carico dell'elemento satirico proprio di Satie. Rispetto al segno occorre dire che la scrittura di Stravinskij appare talvolta artificiosa, sovraccarica di inutili difficoltà. I tre righi sono usati senza alcuna parsimonia, e talvolta anche la divisione tra le due mani sarebbe piú leggibile scritta in altro modo. Tuttavia è da notare ed apprezzare la scrittura quasi 'a canovaccio' della parte centrale: senza piú spezzabattute, con un valore detemporalizzato delle figure. La scrittura di Satie è piú semplice alla lettura: le difficoltà sono soltanto di esecuzione, velocità, pedale, estensione. Qui accade l'opposto che in Stravinskij: laddove sarebbe opportuna una scrittura a tre pentagrammi si incontra quella tradizionale a due, con la sovrapposizione di note ed armonie che sarebbero piú gustate dall'occhio con qualche piccolo artificio di scrittura.

Dovendo – volendo – azzardare qualche valutazione: Gershwin fa del jazz in tutta naturalezza perché la sua essenza, la sua stessa formazione è jazz. Debussy pare divertito dal jazz, ma lo usa soltanto in una raccolta per bambini. Stravinskij intuisce ritmi e timbri, riesce addirittura a 'segnare' l'improvvisazione, anticipando e dimostrando una versatilità propria dell'artista contemporaneo. Satie personalizza il jazz, e lo osserva dall'alto con un sorriso fra l'ambiguo ed il sardonico. Auric è forse un po' manierato. Hindemith estremizza la dissonanza facendone la sacra divinità del jazz, mentre in Satie e Debussy viene soltanto allusa, e in Stravinskij espressa con cruda essenzialità.

Molti precedenti venivano posti mediante questa contaminazione tra il jazz e la musica colta; si ponevano le basi per una non discriminazione tra generi in base a giudizi di valore, veniva rafforzata l'apertura verso l'utilizzazione di stili e forme differenti; si riprendeva, lentamente, il gusto per l'improvvisazione.

IV

In una musica priva di definizione e fondata sull'assenza di un programma soltanto sperimentale e materico è forse possibile scorgere i germi per un movimento fondato sull'Idea musicale. Immaginarci in questo movimento conclude il nostro tracciato, conduce al fine il nostro ludico pellegrinaggio tra realtà e fantasia.

1. *Circostanza e divinità*

La musica di Luciano Cilio raggiunge altezze e rarefazioni sonore da capogiro. La circolarità è assoluta, sia nella presenza formale che nell'*intuizione* di una presenza.

In *Suiff*, ad esempio, le diverse zome tematiche o semipercussive, affidate rispettivamente al violoncello e al pianoforte si rincorrono, intrecciandosi, per l'intera estensione temporale – in termini reali – del brano. Pur tuttavia, nell'ideazione, deve essere esistito l'intreccio *perpetuus* di cui *Suiff* è solo la rimembranza speculare.

L'accesso alla circolarità assoluta e, quindi, all'infinita ripetizione di strutture piú o meno complesse non è certo qualcosa di nuovo. Tuttavia le *Vexationes* di Satie non rappresentano che un precedente, giacché qui la ripetizione, che è semplicemente uno dei possibili, diventa rarefazione e, quindi, condensazione delle masse sonore.

Analizzando le zone tematiche – affidate al violoncello – rileviamo:

Il tema nella sua totale estensione copre i dodici suoni reali, ma è contemporaneamente lirico, triste, mai povero di *patos*. Le indicazioni contenute nel manoscritto sono assai scarse: è la tradizione orale che si vuole confermare. Luciano Cilio intendeva, in tal modo, superare parzialmente l'aleatorietà della partitura. Donella Del Monaco mi disse di trovarsi realmente immedesimata nel brano *Liebesleid*, alla sua prima esecuzione assoluta, e di superare, cosí, le difficoltà esecutive: il rapporto orale aveva sostenuto e preparato questa interiorizzazione rappresentando forse il miglior sistema per comprendere ed eseguire la problematica di Cilio. Sulla nota finale del tema si trova un «molto vibrato», quasi a determinare il punto di fine-sequenza. La serie – cosí piacé chiamarla – verrà ripresa e intrecciata alla zona semipercussiva del pianoforte. Si può tentare una resa numerica dei suoni. Al loro apparire:

la#	re	la	fa#	re#	reb	lab	do	fa	si	mi	sol
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

1 - 2 - 3 - 1 - 4 - 2 - 5 - 6 - 3 - 7 - 5 - 8 - 8 - 2 - 9 - 8 - 8 - 2 - 5 - 3 - 7 - 6 - 10 - 8
6 - 8 - 10 - 6 - 2 - 2 - 3 - 1 - 10 - 11 - 3 - 12 - 9 - 11 - 2.

Possono osservarsi delle ripetizioni o possibili costanti; nella sola esposizione tematica:

1	(prime quatto battute / ripresa finale)
2	(nota di sosta nelle battute 3, 6, 9, 11, 16, 19, 20)
8-8-2	(in battute 9 ed 11)
6-8/6-10	(variazione tra si e si diesis)
1-1-10-11	(ripetizione e variazione, un semitono sopra, secondo il modello 3-7-5, prima/quarta aumentata)
11	(nota di sosta nelle ultime battute)

Occorre, ancora, notare il violoncello usato tematicamente in un registro piuttosto alto.

Ci si era riferiti a questa zona sonora con il termine di 'semipercussione'. Non è presente, infatti, alcuna caratteristica percussiva – nel senso pianistico del Prokofiew della toccata op. 11. Qui, Cilio raggiunge l'aporia sonora. Le prime quattro note (in un registro sensibilmente basso e pastoso, per la vicinanza del *cluster* fa-sol-la) vanno eseguite preferibilmente col medio sorretto da pollice e indice, in modo da spostare la pressione del pollice sulle due dita uniformemente. Sono piacevolmente forti e infrangono la delicatezza del tema violoncellistico. Esse sono, pertanto, percussive soltanto per contrasto. In senso meccanico, e tecnicamente, l'esecuzione-tipo deve essere non eccessivamente marcata.

L'aporia si raggiunge nel legato sol-sol diesis, che altro non è che finzione di un rapporto d'attrazione soltanto ideale; musica nuova, quindi, anche nella interpretazione del segno, già di per sé ermetico.

Si noti, ancora, che la terza battuta riproduce in senso imitativo la prima:

Inutile osservare che anche la zona semipercussiva presenta tutti i dodici suoni.

L'incastro tra le parti è discorsivo, fluido. Ne deriva un suono che spazia, che riempie la sala. *Suiff* è simile ai labirinti borgesiani: è la via d'accesso a una diversa dimensione del

reale, a una lettura variata dei materiali sonori, traduzione di una vera e propria Idea.

Nel tema per violoncello, Luciano Cilio esprime i sacri deliri dell'anima; la corruzione, l'ansia, la noia. Nei *clusters* non viene definita la percussività ma visualizzata la sospensione. Il risultato di tutto ciò è una musica d'atmosfera che usa ancora la materia sonora non tanto per una sua vuota espressione, quanto per una sua sublimazione in Idea. I dodici suoni, ravvicinati e poi allargati in maglie dodecafoniche d'ampio respiro, non sono il fine, ma soltanto uno dei mezzi.

Si ottiene, cosí, una circostanza cospirante alla circolarità. Una circostanza che allude alla divinità.

2. *Lontananza nel tempo*

L'*Antica monodia* di Eugenio Fels esprime già nel titolo il suo programma, peraltro svolto e ampiamente sviluppato anche nei precedenti concerti – purtroppo parzialmente rigettati dall'autore – per pianoforte ed orchestra e per violoncello e orchestra. In questi lavori emergevano costanti rilevabili anche nella produzione posteriore: l'uso della modale (scarsa presenza della sensibile), ripetizione di *Leitmotiv*, presenza di melodie qualificate da un gusto medievale (forse anche con elementi del barocco) e con la mediazione di elementi jazz e romantici, quantomeno nelle possibili soluzioni interpretative.

Nel concerto per violoncello solista non è assente un virtuosismo al limite delle possibilità classiche di scrittura. Una valida esecuzione conduce, comunque, alla dissolvenza di questi caratteri, giungendo a rendere la tonalità come punto di arrivo mediato dalle dissonanze.

Quasi pietra miliare nell'evoluzione di un gusto sempre piú arcaico ma proiettato verso un divenire costante (è voluta l'apparente dicotomia tra distanza nel passato-presenza ed assenza-proiezione nel futuro) è l'*Improvvisazione per violoncello e pianoforte*. Nella sua concisione, l'*Improvvisazione* è il punto di partenza per una diversa concezione del barocco, che

viene qui mutuato tra passato-futuro. La ripresa di temi ed armonie classiche sconvolge per la nuova collocazione e disposizione delle progressioni. Si ricerca costantemente il sollievo dopo lo spasmo, e l'interpretazione deve essere tesa proprio verso questo fine; le ottave presentano questo movimento spasmodico, e lo stesso tempo rubato è inteso come tensione verso l'assenza di ritmo. L'ineffabile, e una pacata ironia per la sua consapevolezza fa già capolino nel tranquillo dialogo fra violoncello e pianoforte. L'altro carattere che troverà una originale soluzione nella problematica di Eugenio Fels è l'uso dell'improvvisazione (che nel brano in esame è, paradossalmente, codificata): in *Take-five time*, sul modello di Brubeck essa dominerà incontrastata, nel fondersi del tema francese di *Vent qui chante, Vent qui danse* al ritmo quinario. Un frullare di sensazioni ci raggiunge all'ascolto, dovuto ad una percezione sintetica dei diversi motivi: è un sottinteso, dove l'espressione è raggiunta col tacere.

L'*Antica monodia* si colloca, in questo contesto, come l'altra soluzione espressiva: una assoluta condensazione dei mezzi, sia tecnici che armonici.

Molti altri hanno tentato questa strada: Stravinskij (*Sur les cinq doigts*) e il figlio Soulima (pezzi infantili), Rebikov (*Silhouettes*), Satie (*Caresse*), Ravel (*Prèlude*), Schoenberg (*Klavierstücke* op. 19), Wagner (*Ultima composizione*), e tanti altri, *ad libitum*.

In *Antica monodia*, tuttavia, non opera soltanto un mero *divertissement*: essa, con il *Take-five time* e la *Vent qui chante, vent qui danse-Sonata*, rappresenta uno dei poli ermetici del *Solve et Coagula* per la realizzazione dell'Opera. Un sentore mistico si percepisce, difatti, all'ascolto; si ha l'impressione di un circolare ricongiungimento tra passato e futuro, una circolarità intesa in senso alchemico: l'opera solare che si compie e concretizza nella scarna essenzialità o nell'espansione di ostinati.

La parola, usata qui per alludere emozioni non facilmente descrivibili, non ha un senso parnassiano: Eugenio Fels non muove la sua ricerca soltanto in una comune e usuale quotidianità, ma in un terrestre ideale di vita per e con la musica. Il

musicista diventa un operatore di mistiche fuggevoli, a lui solo vicine, e lo stato alterato di coscienza che ne deriva funge da dimensione quotidiana vissuta con pieno spessore, diventa realtà e coscienza a se stessa normale.

In Fels la musica suggerisce il rapimento estatico, l'ipnosi, lo stato altro di coscienza, la concentrazione-dissoluzione di una Idea nel pensiero.

3. *Suono e visione*

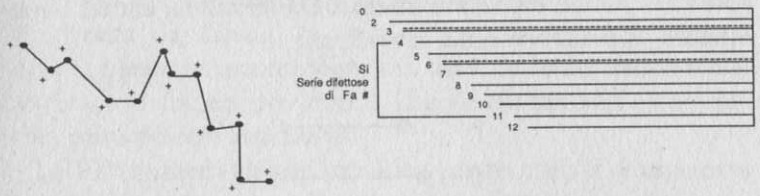
La risonanza e la perdizione nell'infinito: questo ho tentato di esprimere in *Chimaerae*, dodici preludi per pianoforte; si è usata la dispersione sonora per significare l'infinito, per opinare dei frammenti d'eterno in vere e proprie elegie musicali. *Chimaerae* ha reso operante una lettura a piú livelli, con variegate finzioni; letteratura, musica, pittura, che sviluppate sempre in rapporto di interagenza diventano finzione per celare un contenuto ermetico.

La chiave dell'opera, che ne dichiara il *corpus*, è posizionata al termine del lavoro letterario: solo alla fine sottili lacci vengono tesi, e il tessuto narrativo è cumulato, e viceversa, a quello musicale-pittorico. Va da sé che la partitura può simbolizzare anche da sola il piacere estetico della visione, e la scrittura quello dell'ascolto... Descrizione e suono, suono e visione: l'effetto è il medesimo in ogni caso: uno spasmo. Questo procedere spasmodico, che trae la sua ragion d'essere in una presunta aporia che provoca dolore ed estasi, va compreso nella sua essenza piú profonda; ed allora, il *Thil Ulenspiegel* di De Coster ed il secondo concerto per pianoforte e orchestra di Brahms potranno essere assimilati, assorbiti con il medesimo godimento. Armonie presenti anche tra Hoffmann e Grieg (l'*Elisir del diavolo* è vicinissimo al *Peer Gynt*) tra Brueghel, Bosch e la *Danza delle Silfidi* di Grieg; tra Egon Schiele ed il *Prèlude à l'après-midi d'un faune*.

Chimaerae non è titolo posticcio che voglia nascondere contenuti inesistenti, indica piuttosto qualcosa di evanescente, rarefatto; qualcosa di prossimo alla visione. Nelle prime note

della *Chimaera* I si allude alla sovrapposizione armonica di una dodecafonia a larghe maglie. Non vi è, comunque, nessuno stimolo intellettualistico, o razionale, sul tipo dei *divertissement* maderniani o beriani. Si tratta di suoni completamente sciolti, liberi nella loro entrata ritmica, che si sovrappongono l'un l'altro con la stessa intensità. Lasciano, grazie a un pedale sempre mantenuto, un'atmosfera di magia, di mistico accadimento.

La struttura che suggeriscono è, a posteriori:

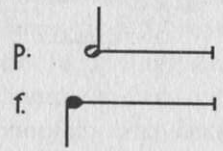


La sospensione è interrotta dagli accordi meditabondi, quasi corale, che si alternano secondo linee di armonia-dissonanza. È l'estensione della concezione di 'disturbo' dodecafonico cara al Savinio del *Les chants de la mi-mort*. Anche qui i valori hanno un senso puramente indicativo, non esauriscono tutte le possibili letture. Il secondo suggerimento all'esecutore è dato da un «interroga» posto all'inizio del secondo rigo. Le note devono urlare, chiedere all'ascoltatore una giustificazione della loro presenza, del loro esistere. E la domanda è, naturalmente, solo retorica. Da questa frase occorre aver chiaro il senso di tempo rubato, comprensione che è essenziale per dare luogo a questa interpretazione. Le note devono respirare, vivere. Occorre dimenticare il ritmo, lasciarsi andare alla casualità, prima, al trasporto e alla passione, poi. È come un'onda che rifiuta di essere dipinta o disegnata a chiare linee; un movimento in divenire.

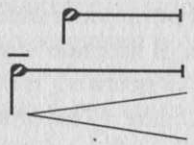
Occorre giungere agli accordi con un senso di liberazione, con il sollievo della calma, della tranquillità che suggerisce soltanto quanto è già avvenuto. L'«espressivo» dichiara apertamente la consapevolezza di un parlato, del narrato; un inciso, agli alti, spezza, rompe le simmetrie. Tutto infine tace sull'accordo perfetto maggiore. Questo do maggiore ricorre spessis-

simo nel brano eppure non indica la tonalità, come non la suggerisce la presenza dell'accordo di dominante; l'armonia funge da atmosfera calda sulla quale avvengono le sospensioni dei dodici suoni.

La seconda chimera analizza a fondo, ed esaurisce, la concezione di pedale tenuto. Infatti, il pedale non va mai sollevato, obbligando ad una estrema lentezza nell'esecuzione, nel sommario rispetto dei valori, nella sosta prolungata fin quasi all'esaurimento delle vibrazioni, nella notazione delle note che devono essere piú intense. Da segnalare, anche, l'inserimento di piani armonici ravvicinati:



La semiminima viene suonata prima, in modo da reggere la minima. Se la notazione fosse stata pensata per due strumenti si sarebbe potuto scrivere:



ma per pianoforte questa particolare segnatura non aveva senso. Del resto, questo effetto è stato fino ad oggi usato solo da qualche interprete.

Analogo senso (quello di masse sonore sovrapposte) ha l'inserimento dei re diesis ribattuti secondo uno schema ternario. Compare, al termine, il barlume di un tema, che subito si esaurisce nell'accordo, quasi tonale, si-do-re diesis.

Nella terza chimera gli effetti sperimentali nelle iniziali battute della prima vengono amplificati ed affidati ad ottave. L'esecuzione diventa piú difficile e il risultato è di densa pastosità.

La *Chimaera* IV è un esperimento pentatonale. Usando il sistema della sovrapposizione – mediante pedale – dei differenti piani sonori, si tenta di sussurrare le tonalità secondo i diversi livelli. Si parte da un contrappunto a quattro voci in la minore; seguono mi minore, si bemolle maggiore, do e sol maggiore. Il tema è uno sviluppo del contrappunto usato da Eugenio Fels nella sua *Vent qui chante, vent qui danse-Sonata.*

La V è intesa in senso piú ritmico ed armonico. Il pedale è usato, qui, in senso tradizionale, senza suggerire sovrapposizioni. Termina con la citazione del tema di *Oiseau d'eau*, sonata per pianoforte.

La VI richiama, invece, una frase della *Fantasia* per pianoforte tratta da *Libido*. Il pedale, fino all'inserimento della sordina, è sempre tenuto; viene poi usato in senso tradizionale. L'ostinato della sinistra non è che insistenza sull'ossessione come puro piacere espressivo.

La VII (numero chiave, ermetico per eccellenza) è una sorta di modulazione molto diversa da quella classica. Il primo accordo è atonale; segue l'entrata del basso in ottava (fa diesis, con la sinistra) che si aggiunge ai suoni dell'accordo; subentra la terza maggiore (la diesis) del basso. Il pedale era stato tenuto dall'inizio fino all'inserimento della terza maggiore; manteneva, quindi, l'accordo iniziale piú i due nuovi suoni. Sollevandolo lentamente e quanto basta per far scomparire l'accordo atonale ci si trova alla presenza netta e definita di un solare fa diesis maggiore. Questo effetto è ripetuto piú volte, per disorientare e produrre un godimento lirico.

L'ottava chimera è una riproposta della discesa semitonale wagneriana. La lettura è naturalmente in chiave contemporanea e nell'ambito delle sovrapposizioni realizzate col pedale.

La IX è un rapido e breve scherzo; è citato ancora il tema di *Vent qui chante*; sono sempre presenti i diversi livelli sonori; la parte centrale è dominata dalla sconnessione; tutto si conclude con un canone.

La decima chimera si occupa della piú antica utopia pianistica: la vocalità strumentale, impossibile da ottenere su un pianoforte moderno se non con l'illusione, l'inganno acustico. Avendo studiato su un sintetizzatore il modo di apparire e lo sviluppo di onde sonore, mi sembrò di intuire che nella dimensione dell'ascolto non esisteva alcuna differenza tra

andamento e dinamica di una frase. In altri termini, non aveva nessuna importanza, in quel sistema, che il godimento estetico fosse prodotto dall'intensità o dalla frequenza. Trasposto il problema al pianoforte, era impossibile ottenere una unica emissione sonora e bisognava pertanto *fingerla* con l'illusione acustica di un combinato tra dinamica e andamento. L'orecchio, nel percepire uno spasmo nella produzione del suono, avrebbe ritenuto questo suono come unico. Reso graficamente,

l'onda si spezza in piú emissioni:

aggiungendo la dinamica:

se si aggiunge ancora la frequenza (intesa qui come un tempo rubato clavicembalistico, che accelera in corrispondenza del ff.:

È possibile, ancora, raddoppiare i suoni di una unica emissione e quadruplicare, quintuplicare l'emissione delle onde.

L'undicesima chimera è il riepilogo delle altre. Sono presenti quasi tutti gli elementi presi in esame, compreso l'ultimo. In questo caso, però, l'onda è suggerita non dall'emissione ripetuta di un unico suono ma dalla rapidissima esecuzione di piú note. Queste vengono inizialmente percepite nei loro reciproci rapporti. Poco alla volta, tuttavia, quando la frequenza (intesa non piú come tempo rubato ma come effettiva rapidità di esecuzione) e l'intensità sono al massimo non si distingue piú né ritmo (tre su quattro) né note (le sette della serie). È un clamore, qualcosa di simile alla schoenberghiana *Klangfarbenmelodie*.

La dodicesima chimera è, poi, del tutto inesistente.

Postludio

Tutti i poemi pronunciati e
tutti i canti senza eccezione
sono porzioni dell'Onni-penetrante,
del Grande-essere,
che riveste una forma sonora.

Visnu-purāna, in Sāhitya-darpana di
Viśvanátha Kavirája, nella traduzione
di R. Daumal