



Teresa Procaccini

Compositrice

Retrospectiva sul Novecento Musicale

Tradizione, innovazione, avanguardia

Trattare della musica del '900, seppure in una sede prestigiosa come le pagine di questa rivista, può non essere esaustivo con un unico intervento poiché l'argomento si presenta vasto e complesso.

Inoltre, le nuove tecniche compositive, i vari stili e la loro applicazione pratica che sono alla base di gran parte delle musiche composte nel '900, sono alquanto complesse per cui eviterò in questa sede di addentrarmi in particolari tecnico-compositivi ma cercherò di sollecitare l'interesse di coloro che volessero approfondire l'argomento¹. Fatta questa doverosa premessa, è d'obbligo illustrare innanzi tutto l'Italia musicale dei primi decenni del '900 e parlare di un Musicista, Alfredo Casella, che, per la sua formazione culturale e la conoscenza delle nuove tendenze compositive, ha influito in maniera determinante sull'evoluzione della nostra cultura musicale ma anche volgere lo sguardo su quanto avveniva a Parigi e Vienna, capitali rappresentative delle due tendenze stilistiche dominanti nel secolo scorso, rispettivamente il neo-classicismo - di cui Stravinski è considerato l'emblema - e l'Espressionismo, che in Schoenberg ha il suo massimo esponente.

Alfredo Casella, nato a Torino nel 1883 e morto a Roma nel 1947, è stato compositore, pianista, direttore d'orchestra, ideatore e organizzatore di

¹ Una visione completa e molto ben articolata su quest'epoca così particolare per la creatività musicale. si può avere consultando, tra le tante pubblicazioni storico-musicologiche esistenti, il volume di Guido Salvetti «La nascita del Novecento», edito dalla Società Italiana di Musicologia.

eventi finalizzati alla valorizzazione della musica contemporanea, compiendo un'opera imponente d'informazione culturale, scardinando il retaggio ottocentesco dalle fondamenta, favorendo la conoscenza e l'apprendimento di opere dei maggiori compositori europei, rivoluzionando il modo di essere e di sentire delle generazioni più giovani, portandole ad un livello di maturità ed emancipazione culturale inimmaginabile.

Come organizzatore ha iniziative rivoluzionarie per quei tempi creando i mezzi di diffusione dove non esistevano e lottando per sostenerli contro gli avversari di ogni tipo.

Nei primi anni del '900 l'italiana continuava ad essere la patria del melodramma, considerato la quasi unica forma d'arte tipicamente italiana destinata a sopravvivere ai fulgori dell'800.

Ai nomi di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi se ne aggiungevano tre altrettanto popolari, Puccini, Mascagni, Giordano ed è sulla loro produzione che faceva perno la vita musicale in Italia.

In molte città si svolgevano infatti regolari stagioni operistiche sempre molto seguite.

Le esecuzioni di musica strumentale erano invece limitate alle città che disponevano di un'orchestra come Torino, Milano, Roma, Firenze, Parma, Napoli, Palermo e i concerti da camera erano appannaggio di un pubblico più colto che preferiva programmi tradizionali, rifiutando nella quasi totalità le musiche nuove.

I propositi di Alfredo Casella che contribuirono a mutare il volto dell'Italia musicale furono quelli di svecchiare e sprovvincializzare la cultura musicale italiana ancorata al solo melodramma, sia riallacciandosi alle forme strumentali del '700 (che videro l'Italia al primo posto in Europa) sia attraverso la diffusione di musiche contemporanee di autori stranieri già noti negli ambienti musicali di Parigi, Vienna e Berlino ma anche ricercare un linguaggio tipicamente italiano che potesse svilupparsi modernamente senza rinunciare alle sue caratteristiche.

Il tentativo di far rifiorire lo strumentalismo in Italia ebbe precursori come Martucci, Sgambati e altri, ma senza grandi risultati, poiché si trovarono ad operare in un periodo in cui il melodramma era fiorentissimo.

Casella invece svolge la sua azione mentre il melodramma si trova in fase discendente.

Si avvertiva il logorio di una forma che nel '900 solo Puccini era riuscito a rendere immortale e la necessità di ricercare nuovi orizzonti musicali che ispirassero i giovani compositori era maggiormente sentita.

Il problema strumentale divenne così indifferibile, fu al primo posto

nell'interesse delle nuove generazioni di musicisti e potè essere affrontato radicalmente anche per la differente formazione culturale di Casella.

Vissuto per quasi 20 anni a Parigi, in un periodo fecondo di sollecitazioni culturali di ogni genere, fu testimone di eventi notevoli in campo musicale, quali l'avvento dell'Impressionismo, le mitiche rappresentazioni dei Balletti russi di Diaghilev, la prima esecuzione della "Sagra della primavera" di Stravinski e del "Pierrot lunaire" di Schonberg.

Conobbe e frequentò famosi compositori, concertisti e scrittori come Debussy, Ravel, Enesco, Rimsky-Korsakov, Dukas, Stravinski, De Falla, Mahler, Cortot, Casals, Thibaut, Ysaie, Saint-Saens, Proust, Daudet, Zola, Cocteau.

Con simili esperienze, rientrato in Italia nel 1915, fu subito considerato un portatore di nuove idee, un campione della Nuova Musica, un riformatore e, pur tra inevitabili dissensi, ebbe ben presto numerosi seguaci. La sua versatilità fu determinante per il successo dell'azione intrapresa, gli consentì di distinguersi da tutti e di rendere operanti i suoi intendimenti attraverso l'opera di esecutore, direttore di musiche classiche e contemporanee, compositore, trascrittore e revisore di capolavori barocchi, classici e romantici, con i suoi numerosi scritti e con l'instancabile attività organizzativa che lo vide fondatore d'importanti istituzioni attive ancora oggi.

Il primo lavoro importante che lo fece conoscere negli ambienti musicali più qualificati fu la "Rapsodia Italia" per orchestra composta a 26 anni.

Con questo lavoro Casella compie il primo serio tentativo di creare uno stile strumentale nazionale e moderno al tempo stesso, realizzando uno degli obbiettivi che più gli stava a cuore.

È da sottolineare che molti giovani compositori europei suoi contemporanei miravano a raggiungere lo stesso risultato.

Un esempio è costituito dallo spagnolo De Falla che, compiuti i suoi studi a Parigi, ritornò in Patria operando per ridare vita alla musica popolare iberica con grandi risultati.

Era quindi di moda il far ricorso al folklore nazionale, cosa che del resto avviene al sorgere delle nuove scuole.

Com'è noto Bartok, Smetana, Sibelius, Grieg, per citarne solo alcuni, hanno costruito il loro stile sulle caratteristiche della musica popolare dei loro Paesi.

Nel 1912 a Berlino ci fu la prima esecuzione del "Pierrot lunaire" di Schonberg eseguito poi anche a Parigi. Con questo lavoro Schoenberg

salì di colpo alla notorietà europea, la sua importanza crebbe enormemente e il suo stile rivoluzionario influenzò tutti i maggiori musicisti contemporanei. Anche due compositori così personali come Ravel e Stravinski ne subirono l'influsso in qualche lavoro.

Ma in Stravinski questo momento durò poco; la sua natura musicale lo portava verso il classicismo e il diatonismo, per cui queste due grandi figure d'artista vennero contrapposte, costituendo due Scuole ben distinte a cui s'attennero tutte le nuove leve.

La rappresentazione della "Sagra della Primavera" di Stravinski a Parigi nel 1913, segnando la fine dell'epoca debussyana, fatta di linee evanescenti, riporta la musica ad una saldezza costruttiva, architettonica essenziale, nella quale il discorso atonale cela un senso della tonalità sempre latente.

Queste caratteristiche furono quelle che legarono Casella al compositore russo, perché erano la base stilistica e formale che egli sentiva propria.

Così nel 1918, dopo altri esperimenti, decise che la dodecafonia era una teoria lontana dal suo spirito di compositore, nel quale era ben radicato il senso tonale.

Nel 1915 Casella rientra in Italia come insegnante al Liceo musicale di S. Cecilia a Roma, chiudendo così il periodo parigino. Il bagaglio di cognizioni e di esperienze culturali acquisite in tutti i settori della musica mondiale era tale, che nessuno in Italia, in quel momento, poteva essergli paragonato.

Altro fattore importante fu lo spirito nazionalistico che lo legò alla Patria lontana e che salvò Casella dal pericolo di francesizzarsi, cosa facilissima per chi era vissuto tanti anni immerso in quella cultura.

Il contatto con Roma, dopo un primo anno idilliaco, non avvenne senza contrasti e vivaci polemiche, ma Casella non si piegò mai a compromessi e continuò a svolgere la sua missione di uomo-guida della cultura musicale contemporanea.

Sono di questi anni due tra le sue più belle composizioni pianistiche: "Pagine di guerra" per pianoforte a 4 mani e "Sonatina op. 28", il primo pezzo composto a Roma.

Il 1916 mise in luce un altro lato della sua versatilità: quello di ideatore e organizzatore di un organismo musicale che potesse valorizzare le musiche nuove dei compositori italiani e dei migliori compositori stranieri.

Un'organizzazione simile già operava con successo in Francia e Casella ne aveva fatto parte sin dalla fondazione.

Cito, in proposito, le sue parole tratte dall'autobiografia "I segreti della giara":

"Uno degli obbiettivi immediati che ero deciso a raggiungere al più presto, era quello della fondazione in Italia di un organismo che fungesse da "cavallo di Troia" in mezzo all'ambiente che era ancora in massima parte così arretrato e provinciale. E pensavo di dare a questo organismo il nome di "Società Nazionale di Musica", a somiglianza di quella francese, della quale ho precedentemente ricordato le alte benemeritenze verso la storia musicale del suo Paese.

Un'altra società col medesimo nome era stata fondata l'anno precedente in Spagna da Manuel De Falla, fiancheggiato dai migliori giovani compositori iberici ed aveva cominciato a svolgere una nobilissima attività.

Accanto a me, altri giovani maestri erano animati da analoghe aspirazioni e dal medesimo desiderio di entrare in lotta al più presto contro il diletterantismo, la mediocrità ed il provincialismo che troppo regnavano allora ancora in Italia.

Questi compagni della prima ora furono Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, G. F. Malipiero, Carlo Perinello, Vittorio Gui e Vincenzo Tommasini.

Dapprima semplici fraterni colloqui, i nostri contatti assunsero poi la forma di riunioni periodiche che si tenevano nel bellissimo palazzo del senatore Tommasini in via Nazionale. Progressivamente, in queste riunioni, si concretò il progetto della istituzione che intendevamo fondare a difesa della giovane musica italiana e, come volevo, si chiamò questa istituzione (a somiglianza di ideali e di scopi, come già dissi, con quella francese) "Società Nazionale di Musica".

Questa Associazione sorgeva con lo scopo di "eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali Paesi esteri."

Un programma certamente ambizioso per la cui realizzazione occorrevano il coraggio e la fede nelle proprie idee che animavano Casella.

Il progetto si realizzò tra infiniti ostacoli con l'aiuto di pochi amici sicuri e nella prima serie di concerti, inaugurata il 16 marzo 1917, furono eseguite ben 112 composizioni, delle quali 102 di autori italiani.

Avvenimento sconvolgente per l'epoca, che provocò critiche feroci, discussioni, polemiche accesissime.

Le esecuzioni erano sempre accolte da dissensi clamorosi con urla e fischi.

Ciò sta a dimostrare lo stato di arretratezza culturale in cui eravamo.

Nel 1918 l'attività della Società Nazionale di Musica continuò brillantemente, ma fu deciso di cambiarne il nome in Società Italiana di Musica Moderna, affinché fossero ben chiare le finalità dell'Istituzione.

In quell' anno, le composizioni di autori stranieri furono in prevalenza e ciò acuì la lotta che veniva condotta contro Casella e i suoi collaboratori. Ma i semi gettati cominciavano a dare frutti. La coraggiosa fattività caselliana, sin da allora sostenuta da pochi amici fedelissimi, finì con l'averne un largo seguito nei giovani che man mano si affacciavano alla vita artistica.

I seguaci e i collaboratori divennero numerosi e la musica contemporanea cominciava a trovare la sua collocazione nella vita musicale italiana.

A questo punto Casella ritenne utile riprendere la sua attività all'estero per continuare a diffondere la nostra nuova musica. Nella doppia veste di pianista-compositore compì numerose tournées in Europa e negli Stati Uniti, ma la ripresa di questa attività determinò la fine della Società Italiana di Musica Moderna, della quale nessun altro seppe occuparsene con eguale passione e capacità, oltre alla scomparsa della Rivista *Ars Nova* che era stato un nuovo tipo di pubblicazione del genere in Italia.

Nel 1923, a seguito di numerosi colloqui con il compositore G. F. Malipiero, l'unico amico dei primi anni rimasto a condividere i suoi ideali, maturò l'idea di fondare un nuovo organismo di cultura musicale moderna, (simile a quello fondato l'anno prima a Salisburgo da alcuni compositori europei con il nome di SIMC), che facesse conoscere in Italia tutte le esperienze musicali contemporanee, portando le nuove generazioni di musicisti a contatto diretto con il pensiero musicale europeo.

Un fortuito incontro con il poeta Gabriele D'Annunzio fece sì che il progetto si concretizzasse.

Nacque così la Corporazione delle Nuove Musiche che entrò poi a far parte della SIMC come sezione italiana.

L'attività di questo nuovo organismo contribuì largamente alla diffusione della produzione contemporanea.

Vennero per la prima volta in Italia Bartok come pianista e Hindemith con il suo quartetto, oltre a Schoenberg che diresse il suo "Pierrot Lunaire" in una serie di 8 concerti che sollevarono lo scompiglio in tutte le città dove fu eseguito, meno che a Roma; segno che ormai i tempi stavano cambiando.

Altrettanto favorevoli accoglienze ebbero i lavori più significativi dei maggiori compositori europei negli anni di attività della C.D.N.M. che durò 5 anni e s'identificò poi, come già detto, nella sola S.I.M.C. Con questa sigla vennero organizzati 3 Festivals di musica contemporanea a Venezia, Firenze e Siena.

Il successo del Festival del 1925 a Venezia, fece nascere in Casella

l'idea di farne un Festival annuale che ebbe presto notorietà internazionale ed è tuttora operante. Altra sua impresa è la creazione delle "Settimane musicali senesi" con il patrocinio del conte Guido Chigi Saracini, nobile figura di mecenate e fondatore dell'Accademia Musicale Chigiana, dove aveva chiamato Casella ad insegnare pianoforte e direzione d'orchestra sin dalla fondazione.

Le "Settimane musicali senesi", ancora esistenti, nacquero nel 1939 per far conoscere i capolavori del nostro antico patrimonio musicale e diedero grande impulso alla diffusione di Vivaldi nel mondo. A lui fu dedicata la prima "Settimana"; la seconda agli Scarlatti, la terza agli autori veneziani dal XVI al XVIII secolo, la quarta a Pergolesi.

Passando ad analizzare quanto avveniva fuori d'Italia nei primi anni del '900, vediamo che Mahler (1860-1911) e Debussy (1862-1918) sono i primi interpreti della crisi del '900 e, nell'ambito delle città in cui operano: Vienna e Parigi, rappresentano un superamento decisivo del tardo romanticismo e un punto di partenza indiscusso per gli orientamenti musicali successivi.

Dopo lo scalpore suscitato dalla rappresentazione dell'opera "Pelleas et Melisande" di Debussy (che nei 10 anni successivi ebbe più di 100 rappresentazioni), Parigi diviene la più vivace capitale della musica europea di dimensione internazionale e punto d'incontro di musicisti di varia provenienza.

Tra quelli che più hanno influito sul corso della musica del '900 vi è Erik Satie (1866-1925), che si caratterizza per l'apertura verso nuovi linguaggi e crea procedimenti armonici, ritmici e formali arditissimi per l'epoca.

Altro importante evento è l'arrivo a Parigi, nel 1906, dei Balletti russi di Sergej Djaghilev ai quali è legata la rivelazione del giovane Stravinski (1882-1971). La sua "Sagra della primavera" e lo scandalo suscitato alla prima rappresentazione nel 1913, appartengono ormai alla storia della musica.

Durante gli anni '20, sempre a Parigi, si va affermando una tendenza neo-classica che pur condividendo l'anti-romanticismo e l'impiego di stili di varia provenienza, si contrappone al concetto di Avanguardia, ne rifiuta l'impegno politico e l'idealismo anti-mercantilistico, per sostenere invece il recupero del classicismo del '700 in chiave moderna.

Il termine Espressionismo nasce nell'ambito dell'arte figurativa e testimonia un capovolgimento ideologico: scoprire cioè l'idea profonda nascosta dietro le forme della materia e non dare forma materiale

all'idea. Kandiskij è il massimo esponente di questa corrente che vuole abolire nella pittura ogni riferimento ad oggetti naturali.

Su questi presupposti si basa l'Espressionismo di Schoenberg (1874-1951) e della Dodecafonia. Dopo varie esperienze maturate nella pratica compositiva post-romantica dei suoi primi lavori, che erano spesso accolti da forti dissensi, Schoenberg prosegue il suo cammino verso l'espressionismo, di cui il "Pierrot Lunaire" può considerarsi il manifesto, sino a creare un nuovo *"metodo per comporre mediante 12 suoni che non stanno in relazione che fra loro"*, la dodecafonia.

Ciò porta alla dissoluzione dei nessi dialettico-strutturali della musica tradizionale basati sull'idea tematica, riportando il materiale musicale a uno stadio preformale da riorganizzare di volta in volta secondo un determinato schema costruttivo.

Gli allievi più vicini a lui sono Alban Berg (1885-1935), che usa il metodo dodecafonico in modo meno sistematico e punta più sui valori comunicativi ed espressivi, ed Anton Webern (1883-1945), nel quale invece l'uso della dodecafonia è più radicale, al limite dell'esprimibile.

A Berlino, uno dei centri più vivaci della vita musicale tedesca, alcuni compositori e in particolare Paul Hindemith (1895-1963), contrappongono all'estetica romantica il principio della musica come *"prodotto d'uso"* cioè il recupero di materiali stilistici ed espressivi ripensati in un'ottica deformante. Il Neo-classicismo, sia nella versione stravinskiana che in quella più neo-barocca di Hindemith, sarà la corrente dominante in Europa dalla fine degli anni '20.

L'avvento del nazismo costringe ad emigrare Schonberg, Berg, Webern, Hindemith e molte altre personalità del mondo musicale.

Questo evento segna un impoverimento della vita artistica e culturale con una conseguente lunga stasi delle "avanguardie".

Abbiamo invece un fiorire di pubblicazioni sull'argomento, che daranno origine ai concetti estetici che si affermeranno nel secondo dopoguerra.

Tra i musicologi vanno segnalati Lukacs (che vede nell'Avanguardia un segno della crisi della cultura borghese e la perdita della capacità d'interpretare la realtà) e Adorno (che nell'isolamento dell'Avanguardia e nelle scelte radicali del suo linguaggio vede una via di salvezza, tragica e utopistica, contro il processo di massificazione messo in moto dal capitalismo).

La sua "Filosofia della musica moderna" (1949) si basa sull'idea che nella musica trovino espressione le tensioni della società contemporanea in

cui concorrono elementi del pensiero marxista e della filosofia "negativa".

La musicologia filosofica di Adorno nasce da una complessa visione del linguaggio musicale, analizzato e interpretato come specchio della crisi della nostra civiltà. Indagine che può risultare convincente e comprensibile per un filosofo ma non per un musicista, al quale l'analisi tecnica, la descrizione di una fenomenologia musicale ricca di dimensioni filosofiche, sociologiche e talvolta psicologiche, riesce di difficile comprensione.

Questo risultato si determina anche per la dialettica espositiva che travolge il lettore musicista, la fa apparire estranea alla realtà musicale e spiega perché, questa pubblicazione suscitò in molti ambienti musicali - anche tedeschi - irritazione e aspre polemiche.

Inoltre Adorno decreta che "*Schoenberg è il progresso - Stravinski la restaurazione*" ed a questa equazione si sono attenute generazioni di musicologi e compositori fra gli anni '50 e '70. Su questa tesi si sviluppa la nuova Avanguardia del secondo dopoguerra che, influenzata dalle teorie di Adorno, tenderà a presentarsi come una diretta discendente delle avanguardie novecentesche. S'inventano tecniche complesse con un dichiarato significato spirituale che ne esalta l'aspetto intellettuale e che troviamo soprattutto nelle musiche scritte da coloro che gravitano attorno ai Corsi estivi internazionali per la Nuova Musica di Darmstadt.

Qui s'incontrano compositori, musicologi, critici musicali, ed esecutori d'alto livello, per approfondire le nuove tecniche basate sul principio assoluto e astratto del serialismo weberniano preso ad emblema della creazione musicale degli anni '50. La negazione dei linguaggi precedenti diviene, di fatto, una condizione permanente nella produzione musicale. Si scrive musica che nessuno, o quasi, è più in grado di comprendere. I procedimenti compositivi sono talmente spersonalizzati da poter essere riferiti a più d'un autore e se un esecutore sbaglia delle note si arriva all'assurdo che neanche l'autore lo percepisce.

Nello stesso periodo a Parigi si sviluppa la "musique concrète" e a Colonia e Milano iniziano le prime sperimentazioni di musica elettronica.

Alla fine degli anni '50 inizia la crisi dello strutturalismo post-weberniano che porta la composizione verso l'"alea", cioè all'improvvisazione casuale, il cui principale esponente è l'americano John Cage.

Molti si rivolgono ai mezzi elettronici che, come generatori e ispiratori di sonorità inusuali, sembrò ad alcuni che potessero sostituire i mezzi strumentali tradizionali.

Negli anni '60 l'annullamento del concetto di forma porta alla cosid-

detta "musica informale" che è alla base di un nuovo genere di teatro musicale e di altre nuove tendenze che si sviluppano in quegli anni: "gestualismo" (Kagel), "musica visiva" (D. Schnebel), "improvvisazione di gruppo" (C. Cardew), "teatro totale" (S. Bussotti) che si richiamano a volte a poetiche surrealiste.

Al complesso panorama appena descritto, devo aggiungere che le teorie di Adorno, di chiara derivazione marxista e con molti proseliti, hanno causato, almeno in Italia, un fenomeno che mi piace definire "nazismo (o comunismo) musicale".

La conseguenza pratica di questo dato di fatto ha prodotto, innanzi tutto, la discriminazione di chi non sentiva il bisogno di allinearsi politicamente.

Tutti i protagonisti della Nuova Musica (compositori e musicologi), per farsi strada, hanno letteralmente "dovuto" professare un'ideologia di chiaro impegno politico di sinistra e non sempre per fede autentica ma per "dovere di appartenenza" obbligato.

Ai non allineati non verrà mai concesso di accedere alle cariche di sovrintendente, direttore artistico, consulente o avere composizioni eseguite presso Enti, teatri importanti, Rai, Festivals.

Il paradosso è che l'appartenenza pressoché globale dei musicisti "impegnati" (nonché di letterati e pittori) ai partiti filo-sovietici veniva professata mentre proprio in Unione Sovietica vigeva l'ostracismo nei confronti del rinnovamento del linguaggio musicale.

L'altra nefasta conseguenza prodotta dalle teorie di Adorno, specie nell'ambito dei corsi di Darmstadt, fu che, accanto a un ristretto numero di compositori degni di questo nome che si formarono e maturarono a Darmstadt, furono tanti gli incapaci e i dilettanti che si ritenevano dei genii solo per aver frequentato quei corsi.

È opportuno a questo punto, riferire quanto dichiarato da Goffredo Petrassi²: *"L'Alca era stata un'arma con la quale sconfiggere la roccaforte dei 12 suoni ed anche un'arma per sconfiggere, ma solo per le persone intelligenti, l'enorme quantità di dilettantismo che aveva prodotto Darmstadt"*.

Parole che ritengo sacrosante.

Da quanto sopra, si deduce che la responsabilità di coloro che hanno contribuito alla "distruzione della Ragione", per dirla con Lukacs, è stata

² Autori Vari - «Petrassi» (a cura di Enzo Restagno), pag. 39 Ed. Edt - Torino, 1986.

enorme, anche perché *“il sonno della Ragione genera mostri”* e lo abbiamo visto e subito per un lungo periodo del '900.

Risultato inevitabile di tanto acceso sperimentalismo è il profondo abisso che si apre tra il grande pubblico e i compositori contemporanei. Ciò avviene perché la musica contemporanea è diventata sinonimo di arte impopolare, incomprensibile, inaccessibile e quindi rifiutata.

E dire che la maggioranza di questi compositori cosiddetti *“impegnati”* era felice delle reazioni negative, ed a volte violente, del pubblico. Questo costituiva la prova provata della *“cerebralità”* dei loro prodotti che *“non dovevano”* assolutamente essere capiti dalle masse.

È noto che Adorno giungeva a celebrare, come testimonianza suprema di coscienza critica e sociale, l'incomunicabilità dell'avanguardia.

Sottolineo, inoltre, la grave responsabilità della critica militante che, sostenendo a spada tratta le ragioni della Nuova Musica, ha delegittimato di fatto ogni altro tipo di musica. Non pochi compositori, noti per la loro alta professionalità, hanno patito per questo atteggiamento. La discriminante estetica nei confronti di chi non condivideva *“l'impegno”* è stata durissima per decenni ed ha distrutto la carriera di fior di musicisti per i quali, praticamente, tutte le porte erano sbarrate.

Tra gli anni '70 e '80 un generale senso di saturazione e di rifiuto per le *“novità ad ogni costo”* si diffonde anche tra gli addetti ai lavori.

Le defezioni in questo senso sono sempre più numerose, con ritorni al passato come il Neo-romanticismo, mentre i compositori americani seguaci di Cage si cimentano in una musica ripetitiva e semplicistica - la *“minimal music”* - la cui caratteristica, a mio avviso, è quella di annoiare a morte gli ascoltatori e portarli verso una crisi di nervi, dopo pochi minuti di ascolto, per l'ossessiva ripetizione degli stessi frammenti.

Tra le giovani leve di compositori, alcuni appaiono dotati ma, al momento, non sembrano aver recuperato con le loro creazioni quella immediatezza comunicativa che possa ripristinare la comprensione tra compositore e pubblico, interrotta da decenni di selvagge sperimentazioni.

Da questa panoramica sul travaglio della musica del '900 si comprende perché il pubblico la snobbi e continui a considerarla incomprensibile e noiosa anche in quei casi, e non sono pochi, in cui è scritta da compositori che fanno di tutto per farsi capire.

Spontanei sono sorti in me riflessioni ed interrogativi, a cui non so dare ancora oggi una risposta certa. Mi domando, dunque, come sia stato possibile per la mente umana raggiungere un simile stadio di *“follia crea-*

tiva" contro natura?

Come si è potuto ignorare che l'opera d'arte non è tale se non comunica con nessuno ed arrivare quindi alla negazione della creatività, cioè a quella spontanea tendenza ad esporre in forma d'arte un materiale espressivo intimo, non contaminato da tortuosi criteri compositivi? Ed anche perché la maggioranza dei compositori (o pseudo tali) ha adottato tecniche matematiche con tanta convinzione? Forse perché è più facile costruire con i numeri che con la creatività che comporta fatica e ansie? Oppure perché era più facile accedere ai circuiti di diffusione gestiti da affiliati a certe correnti politico-culturali?

Quante volte in queste sedi abbiamo assistito all'esecuzione sia di opere degne di questo nome che di ripugnanti accozzaglie di suoni più o meno casuali e privi di logica creativa e in quanti di questi autori hanno prevalso atteggiamenti di malafede e opportunismo ideologico?

Credo in tantissimi che pur di far "camminare" la loro produzione (alla quale forse essi stessi non credevano), hanno preferito "cavalcare la tigre".

Ed infine, è incredibile come questa "utopia" abbia prevalso per decenni senza che il buonsenso suscitasse seri dubbi in chi la metteva in pratica.

Dovremo forse accettare come possibile quanto descritto da Thomas Mann nel suo "Doktor Faust" e ritenere che il diavolo abbia la sua parte negli eventi musicali che hanno di fatto quasi abolito in certa musica del '900 il piacere dell'ascolto?

Malgrado tutto però penso che l'Avanguardia, come tutti i movimenti che rompono con la tradizione, non sia stata assolutamente un male in sé stessa; ha smosso un po' (un bel po') le acque. Dispiace solo constatare che i nuovi fermenti in essa contenuti, che potevano essere il lievito di rinnovamento della creazione musicale, e che per molti versi lo sono stati, passeranno alla storia come anni angoscianti e duri per le nostre povere orecchie.

Ormai dobbiamo farcene una ragione: il compositore contemporaneo ha una "cattiva fama" e gli estremismi avanguardistici di molti decenni del '900 portano la grande responsabilità di questa situazione.

Recuperare la stima e il favore del pubblico non sarà facile e temo fortemente che il '900 musicale colto sarà, purtroppo, sempre identificato come il secolo dell'incomunicabilità.

Possiamo sperare nel Ventunesimo secolo? Sarà migliore?

Ce lo auguriamo davvero tutti.