

SAGGI

Esistono le parole per dire la musica?

MASSIMO ONOFRI

Per arrivare al cuore storiografico di *Intorno alla musica* (Marsilio, pagine 192, euro 12,50), la raccolta di saggi appena pubblicata da Enrico Fubini, il direttore della "Rivista italiana di musicologia", si potrebbe partire da uno scritto significativamente intitolato *È difficile la musica contemporanea?*, in cui il critico musicale individua nell'Ottocento due tendenze l'una contro l'altra: da una parte, «un' enfasi che porta a un ingigantimento delle forme», con sinfonie di sempre maggiore durata in direzione d'un «ampliamento smisurato delle forme orchestrali», destinata a esaurirsi con Wagner, Mahler, Strauss e il primo Schönberg; dall'altra «un nuovo gusto (...) per le composizioni di dimensioni sempre più ridotte (...), ma di grande intensità espressiva», iniziato con lo Schumann dei pezzi brevi per pianoforte della sua prima fase creatrice, che si è poi approfondito negli anni terminali del secolo e nei primi del successivo con Debussy, Webern e l'altro Schönberg, quello contratto e più intenso. Schönberg, del resto, con l'approdo alla dodecafonia, sarebbe stato il punto di convergenza di tutto quel movimento e, insieme, d'un nuovo inizio, ben oltre la politonality di Debussy, e in gloria d'una atonalità che mirava – come poi sarebbe stato nei suoi allievi più oltranzisti (Cage per esempio) – alla distruzione del concetto stesso di linguaggio musicale, imponendo all'orecchio e alla stessa intelligenza della musica una rimodulazione radicale. Muovendosi a ridosso delle più ardue problematiche estetiche del Novecento, Fubini non ha dubbi nel sostenere che, se la musica è stata sempre intesa «come un atto di distinzione e di selezione tra gli infiniti rumori che il mondo fisico poteva presentarci» – insomma come «una ben precisa scelta di pertinenza tra i suoni prodotti tra i tanti strumenti» restituitici dalla civiltà umana –, allora è senz'altro vero che la musica contemporanea nasce da un profondo mutamento di prospettiva: se è vero che non si tratta più d'un processo selettivo d'inclusione e d'esclusione, ma d'una resa indifferenziata a «tutto ciò che si presenta al nostro udito». Ecco: se Fubini assume «come punto chiave» della sua riflessione le avanguardie del Novecento, non si deve alla particolare preferenza per questa epoca storica, ma al fatto che questi radicali mutamenti «mettono a nudo ed evidenziano, a volte in modo drammatico, gli interrogativi di fondo a cui la musica ci ha sempre posto di fronte». Fubini, insomma, torna a riflettere sulla musica in quanto arte, ma lo fa convinto che, affacciarsi su di essa dalla speciale e – diciamo – anche autistica finestra del Novecento, possa essere alquanto profittevole. Con una postilla però: che interrogarsi sulla musica significa, per forza di cose, farsi anche domande sulle condizioni di possibilità del discorso che, nei secoli, sulla musica si è sviluppato. Di più: resta di fatto impossibile farlo, quel discorso, senza imbastire anche ulteriori considerazioni su ciò verso cui la musica si spalanca, su quanto insomma le è «intorno», su ciò cui perennemente allude, senza però mai coincidere coi suoi oggetti. Scrive Fubini, arrieggiando Adorno, il massimo filosofo



Karlheinz Stockhausen e una sua partitura in una rielaborazione grafica / Claude Truong-Ngoc - Wikimedia Commons

della musica novecentesca: «La musica, si potrebbe dire, non significa nulla ma volteggiando in prossimità del significato, tende verso il significato, ma se lo raggiungesse compiutamente, sarebbe la fine della musica stessa». In questa chiave, si comprendono meglio alcuni temi cruciali del libro. Che rapporto c'è tra musica e natura, ma anche tra musica e passioni? E che relazione intercorre tra musica e didattica? Che cosa differenzia il linguaggio musicale da quello verbale? Quali possono essere le legittime pretese della critica musicale? E poi: la musica è in grado di esprimere il tragico? Infine: quali sono le possibili implicazioni sociologiche «nella creazione e nella fruizione dell'avanguardia»? Si diceva – e non è affermazione che possa pronunciarsi in modo acritico, senza argomentarla – della

Enrico Fubini mette a fuoco la complessità di rapporti tra arte dei suoni, realtà e linguaggio. E insieme la sfida della critica musicale rispetto al suo oggetto

speciale qualità della musica rispetto alle altre arti, dalle quali la differenzia anche un destino particolare, che l'ha dotata d'una coscienza storica soltanto in tempi assai recenti. Qualità che poi si fonda semplicemente su questo dato non rimovibile: che nei secoli l'esperienza musicale, a rischio costante di contraddizione, ha sempre vissuto in bi-

lico tra «una supposta universalità» («un sostrato naturale» alla portata di tutti, insomma) – capace cioè di raggiungere i sentimenti e le emozioni umani –, e la sua «innegabile storicità», fondata sull'evoluzione dei linguaggi e degli stili, in perenne oscillazione insomma tra un certo «istinto naturale» e un'istanza di «comunicazione sociale». Fubini ne è sicuro: tutta la storia occidentale dimostra il tentativo della musica di conquistare un'autonomia irriducibile nei confronti della letteratura e della poesia, senza però rinunciare mai a quel rapporto col linguaggio verbale che, in un certo senso, «la completa e la potenzia nei suoi poteri espressivi». Ciò ci fa capire, in modo ancora più complesso che per le altre arti, la difficoltà in cui da sempre si dibatte la critica musicale rispetto al suo oggetto. Fubini

individua in modo convincente le due possibilità del discorso interpretativo: se la critica si riduce a fatto rigorosamente tecnico di comprensione del fenomeno, risulta certo più attendibile, ma rischia di eludere la cosa in sé del fatto musicale, e cioè di non capire niente; se, al contrario, si affaccia per via metaforica sul mondo cui la musica tende, riesce a essere suggestiva, ma molto spesso vuota. Quelle equivalenze verbali che Robert Longhi auspicava per la storia della pittura sembrano, nel caso della musica, a rischio continuo d'evanescenza e d'inconsistenza. Sarà per questo che un grande musicologo come Fedele D'Amico si fermava prudente a una definizione del critico che è poco di meno minimalista? Questa: semplicemente uno che ne sa di più. Ma ci può bastare?

© RIPRODUZIONE RISERVATA

CLASSICI

John Cage e il silenzio, lo spazio dove ogni suono scopre se stesso

ALESSANDRO BELTRAMI

«Non si ottiene nulla scrivendo un brano di musica». E ancora: «Non ho nulla da ottenere e l'ho ottenuto – scrivendo un brano musicale». Sono espressioni ricorrenti in *Silenzio*, il libro in cui John Cage riunì una serie di articoli e conferenze scritti tra il 1937 e il 1961, anno di uscita del libro che ora torna in italiano per il Saggiatore (pagine 320, euro 42,00) nella nuova traduzione di Giancarlo Carloti e la prefazione di Kyle Gann. «Siccome le persone traggono conclusioni più intelligenti dalle parole che dalla musica, ci è voluto questo libro per far sì che le idee di Cage facessero breccia nel mondo», scrive Gann. Un fenomeno di lunga portata, visto che Cage tuttggi è autore più citato che eseguito. Ma non pare eresia dire che la dimensione concettuale della sua opera, la prima a portare davvero la rivoluzione duchampiana nella musica, è probabilmente superiore agli esiti pratici. *Silenzio* –, corrispettivo letterario di *4'33"*, il brano (in cui un pianista resta davanti al suo strumento senza toccarlo) che ha reso Cage conosciuto presso un pubblico ampio – è stato un libro letto e rilettto da generazioni di artisti, non solo musicisti, e anche da chi non necessariamente ne avrebbe seguito la linea sotto il profilo tecnico: «Ciò che rappresentava – avrebbe scritto poi John Adams – era in netto contrasto con il tono deprimente dell'avanguardia europea postbellica e con la pseudoscienza del serialismo». Tra maestri zen e Meister Eckhart, ricerca spirituale e spirito Dada, conferenze scritte e impaginate come partiture e una prosa brillante e seducente, *Silenzio* conquistò anche per lo humour (le tante storie inframazzate tra i capitoli) e l'estrema serietà, il tono oracolare e la precisione del linguaggio tecnico. Le stesse caratteristiche che sono della musica di Cage e della sua personalità in generale. Fulcro del libro è il completo ribaltamento di ciò che sono secondo la tradizione occidentale la musica e il suono. Una nuova prospettiva in cui si fondono l'aspirazione tipica dell'arte statunitense a una «musica autenticamente americana», per quanto Cage non usi questa espressione, e la pratica del buddhismo zen. «Qual è la natura dell'azione sperimentale? – si chiede Cage – È semplicemente un'azione di cui non è prevedibile l'esito.

Escono in una nuova traduzione gli scritti del compositore americano, pubblicati nel 1961. Un libro dai toni sapienziali con al centro il ribaltamento della tradizione occidentale attraverso lo zen

Perciò viene molto utile se si è deciso che i suoni devono essere indipendenti invece di essere sfruttati per esprimere sentimenti o idee di ordine. Tra queste azioni di cui non possiamo prevedere l'esito, sono particolarmente utili quelle che risultano dalle operazioni casuali». Come ad esempio l'uso degli *i Ching*, strumento divinatorio della tradizione cinese, o delle imperfezioni della carta per determinare dall'esterno il procedere della composizione. In altri casi – ed è il tratto che più lo accomuna a colleghi come l'amico Morton Feldman o all'alea europea di Boulez o Maderna – ai musicisti è chiesto di eseguire liberamente la partitura, motivo per cui non esiste una predeterminazione della forma, del contrappunto (che per Cage, sulla scorta del suo maestro Schönberg, resta a suo modo determinante: ma anziché essere esito ordinato di un disegno rigoroso è frutto sorprendente o sconcertante dell'imprevedibilità del processo) e così via: la forma, impostata dall'autore su una precisa strutturazione formale e proporzionale, in cui il piccolo si rispecchia nel grande, è ciò che consente al caso di accadere. Nella scomparsa di ogni distinzione gerarchica di suono, gesto, rumore. Questo significa che «va bene tutto»? Si chiede lo stesso Cage: «In realtà, va bene tutto ma solo quando il nulla è preso come base. Nel vuoto totale tutto può succedere». È un atto demolitivo dell'artista come genio e demiurgo ma anche di ogni lettura finalistica dell'opera d'arte in favore di una sostanziale gratuità dell'esperienza estetica, liberata da ogni pre-compressione. «Il silenzio, come la musica, non esiste. Ci sono sempre suoni. Cioè se uno è vivo per sentirli». Ma per Cage «le orecchie» dei compositori «sono murate dai suoni di loro creazione». Il suono è un oggetto trovato, una scoperta: non un'invenzione. Non c'è relazione di causa ed effetto, esiste solo l'evento. «La sensazione di non apprezzare a nulla è un piacere». *Silenzio* da alcuni punti di vista dimostra tutti i suoi anni: il sogno palingenetico proprio delle neoavanguardie musicali, in cui in ogni caso Cage è immerso, per quanto foriero di opere straordinarie, scricchiola da tempo sotto il peso della storia. Su un aspetto, ed è lo stesso che ne ha decretato il successo, resiste: il fatto di essere, prima ancora che sulla musica, un libro di natura sapienziale.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Nuova libreria San Paolo a Vicenza

Libreria San Paolo di Vicenza si è spostata da Corso Palladio in Contrà Cesare Battisti in una nuova sede più spaziosa che consente di ospitare iniziative, eventi e momenti d'incontro. La cerimonia ufficiale di inaugurazione è avvenuta ieri con la benedizione del vescovo Beniamino Pizziol e con la partecipazione di Francesco Rucco, Sindaco di Vicenza. La Libreria San Paolo è presenta a Vicenza dal 25 dicembre 1945. La prima sede fu quella di Piazza delle Erbe.

Gli italiani che costruirono il Messico

NICOLA NICOLETTI
Città del Messico

«Nel 2006 ho oltrepassato l'Atlantico per andare in Colombia, nella regione del Tolima, all'Università di Ibagué. Lavoravo a dei corsi su storia e restauro dell'architettura italiana. Durante il viaggio parlai con una religiosa di famiglia spagnola, emigrata durante l'era di Franco. Narrava che diversi italiani erano giunti in Colombia: scopro un mondo nuovo che mi ha portato a indagare sui connazionali all'estero». Olimpia Niglio, dinamico architetto specialista di arte sacra e ricercatrice scrupolosa, è l'autrice assieme a Martín M. Checa Artasu, di *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX* ("Italiani in Messico. Architetti, ingegneri, artisti tra il XIX e XX secolo", pubblicato in spagnolo da Aracne editrice, pagine 468, euro 48,00). La ricerca è il racconto di grandi lavori realizzati in America Latina da importanti architetti, uomini ingegnosi, capaci di portar loro le opere più rilevanti, dagli edifici sacri ai palazzi istituzionali. «Il colloquio in Colombia con padre Gabriel Izquierdo, un gesuita, fu illuminante – racconta la Niglio –. Erano tanti i contributi che la comunità italiana aveva lasciato». Da lì nasce la pista che porta la professoressa della Pontificia Facoltà Marianum di Vicenza a seguire l'opera degli italiani dimenticati in Latinoamérica. Oltre 12 anni di attività di formazione, scambio e lezioni, durante le quali ha iniziato a fare numerose ricerche da cui sono scaturiti libri sul patrimonio culturale della Colombia di Cuba e Costa Rica. «Le tracce di questa contaminazione del bello arrivano in Messico dove appare luminosa la scia lasciata dai compatrioti che un paio di secoli prima erano stati chiamati a realizzare opere magnifiche, primo fra tutti Adamo Boari, arrivato nel 1899», spiega l'autrice. Se uno dei simboli dell'eleganza e della bellezza messicana è il Palazzo delle Belle Arti, lo dobbiamo a questo architetto di Ferrara che eresse anche il Teatro Nazionale, l'imponente Palazzo delle Poste o diverse Chiese, come il Templo Expiatorio a Guadalajara e la cattedrale di Matehuala. Scopriamo il romano Adriano Giombini, attivo soprattutto nella città di Morelia per la realizzazione di importanti cattedrali, l'archeologo Francesco Saverio Cavallari, docente e progettista dell'Accademia di San Carlos, dove fu direttore anche Eugenio Landesio, già accademico di San Luca in Roma», illustra la Niglio. Nei diciassette capitoli della monografia che sarà presentata nella capitale messicana a luglio, c'è spazio per l'interessante attrice-fotografa Tina Modotti e il suo importante archivio presso l'Istituto Nazionale di Arte e Storia. Tra gli artisti viventi spicca la sorprendente arte surrealista del fiorentino Pedro Friedeberg o le opere scultoree di Cesare Augusto e Augusto Cesar Volpi. Uno spazio speciale è dedicato all'ingegnere Enzo Levi, fondatore nel 1957 dell'Istituto di Ingegneria del Messico. «È un lavoro inedito, importante nella ricostruzione dei fenomeni migratori italiani che consente di ridonare "luce" a persone e progetti non sempre correttamente attribuiti», scrive nella prefazione l'ambasciatore Luigi Maccoffa.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Petrosino e Magatti alla Previtali

Giovedì 21 marzo alle ore 18.30, nella Galleria Previtali Artecontemporanea di Milano, nell'ambito del ciclo di incontri in occasione della personale di Marina Previtali, curati da Flaminio Gualdoni e Maurizio Cucchi, si terrà il dialogo tra Silvano Petrosino e Mauro Magatti sul tema "Desiderio della città".

Sabato il premio Alda Merini

Si terrà sabato 23 marzo alle ore 15.00 presso l'Auditorium della biblioteca di Brunate (Como), la premiazione della settima edizione del premio internazionale di letteratura "Alda Merini". A Brunate dimoravano i nonni paterni della poetessa. Saranno presenti i componenti della giuria tecnica del premio Lucia Bellaspiga, Michelangelo Camellini, Chiara Milani e Luisella Veroli (quest'ultima in collegamento dal Kursdistan), oltre al presidente. Il Premio Internazionale di Letteratura di Brunate è suddiviso in varie sezioni: Inediti di Poesia, Volume Editto di Poesia, Tesi di laurea e saggi sull'opera di Alda Merini e sulla poesia contemporanea, Inediti di Poesia Giovani (Under 18) e la Poesia in classe. Quest'anno si aggiunge anche il premio Testamenti.