

P. Alessandro Polito

CODA DI GATTO CON LATTINA

IL LIBRO. Sareste in grado di definire il rapporto tra la coda di un gatto e la condizione post-moderna? o tra un paio di calze autoreggenti e una sinfonia di Berlioz? Sapevate che l'*Inno alla Gioia* è "nascosto" dentro tutti i movimenti della *Nona*? O che la "spazializzazione" dei suoni non è un'invenzione di Webern ma di Prokof'ev? Queste e altre amenità in un volume che contiene una serie di profonde, documentate, rigorose e originali analisi musicali - tra le quali spicca quella sul pensiero di Azio Corghi - più due brillanti interviste: al duo di comici Ficarra e Picone e al direttore d'orchestra Gabriele Ferro.

L'AUTORE. P. Alessandro Polito collabora come critico musicale con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. È diplomato in *Composizione, Pianoforte* e in *Musica corale e Direzione di coro*. Si è perfezionato con Salvatore Sciarrino e poi con Azio Corghi, diplomandosi presso l'*Accademia di Santa Cecilia* di Roma. Ha conseguito la laurea in *Filosofia* e il *Dottorato di Ricerca* in "*Uomo e ambiente*" entrambi con tesi di argomento musicale e sotto la guida di Armando Plebe. È autore di *Pedagogia per la nuova musica* (Armando, Roma), del *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30* (Mnemes, Palermo) e di *Herr Kompositor – Comporre è un gioco da bambini!* (Mnemes, Palermo). Per la sua attività gli è stato conferito un *Premio UNESCO* nel 2004.

P. Alessandro Polito

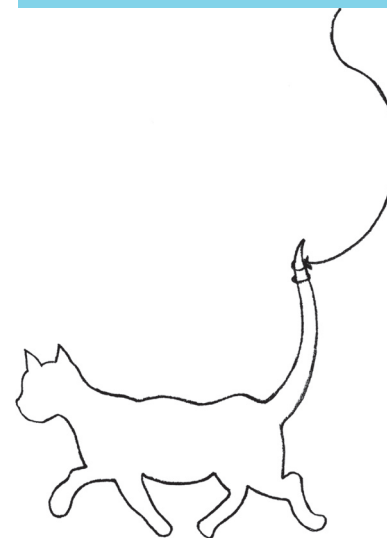
CODA DI GATTO CON LATTINA

P. Alessandro Polito



CODA DI GATTO CON LATTINA

OLTRE IL POSTMODERNO:
SAGGI SU MUSICA E TEATRO



2 - L'ICONOCLASTA EMARGINATO

2.1 - Lo stile di Prokof'ev

A Parigi sin dagli anni venti, Sergej Sergeevič Prokof'ev, l'*enfant terrible* che aveva scandalizzato Pietroburgo con la sua musica e la cui fama di pianista-compositore era dilagata in tutto l'Occidente, ebbe modo di conoscere la musica europea di quegli anni e di frequentarne i compositori stabilendo, con questi ultimi, rapporti non sempre pacati. A farne le spese era proprio Sergej, con i suoi modi ingenuamente candidi e i pareri severi e schietti che urtavano l'*ego* – talvolta smisurato e vendicativo - dei colleghi: non è un mistero che si inimicò Strawinsky - già all'epoca in cui studiavano al conservatorio - con un giudizio affrettato sull'*Uccello di fuoco* (ma l'elenco delle sue *gaffes* potrebbe continuare). Durante il lungo soggiorno francese, Prokof'ev ristabilì i contatti con Strawinsky e conobbe pure i musicisti che facevano parte del *gruppo dei Sei*: a Parigi aveva un appartamento cui faceva sempre ritorno dalle frequenti e strepitose *tourné* (a Londra, Berlino, Bruxelles, Praga, New York) in compagnia della prima moglie Carolina, cantante che talvolta si esibiva in coppia col marito.

La città che gli dava ospitalità, però, accoglieva *quasi sempre* freddamente le sue ultime composizioni: probabilmente il pubblico parigino – abituato com'era agli scandali - considerava poco dissacratorio lo stile più recente di Prokof'ev. Dopo lavori timbricamente rudi (*Suite scita*, primi concerti per pianoforte) che gli avevano dato fama mondiale, Prokof'ev stava maturando, infatti, una *svolta stilistica* che avrebbe *contribuito* al suo ritorno “vittorioso” in patria,

la Russia di Stalin, alla quale era rimasto sentimentalmente legato, con la speranza - anzi, con la certezza che gli derivava dalla sua popolarità - di continuare a fare il giramondo senza restare intrappolato nelle maglie del regime. In realtà, si trattò di un imperdonabile errore di calcolo: Prokof'ev – come emerge dalle lettere e dalla sua autobiografia - era davvero convinto di poter insegnare al Conservatorio di Mosca continuando a vivere a Parigi. Stalin, frattanto, aveva voluto una *Unione dei Compositori* e pian piano ne creava una per ogni campo artistico: il partito, in sostanza, cominciava a mostrare la volontà di controllare l'arte in maniera sistematica per farne strumento di propaganda.

Cosa vi era in comune tra la maturazione stilistica di Prokof'ev e l'ideologia stalinista? È presto detto: *la ricerca della semplicità*. Certamente, possiamo fare solo illazioni sui veri motivi del rientro dei Prokof'ev nel 1938 in URSS (tra i quali non possiamo tacere il fatto che i figli della coppia vennero tenuti in ostaggio) ma vi è anche tale *innegabile* coincidenza. Prokof'ev avrà sentito il bisogno di una “protezione” di fronte a una intelligenza che principiava a snobbarlo apertamente: l'estetica marxista-stalinista gli sarà apparsa, indubbiamente, una buona pezza d'appoggio. Lo stile di Prokof'ev, in realtà, si discostava di molto dai *diktat* stalinisti: prova ne siano le frequenti e umilianti autocritiche cui sarà sottoposto dopo il rientro ufficiale nella madrepatria.

La ricerca della semplicità, per Prokof'ev, non voleva dire comporre musica di consumo dozzinale così come imponeva lo stalinismo ma *attirare un pubblico popolare, il più numeroso possibile, verso la musica colta e i suoi valori etico-didattici*. Le sue idee erano già chiare in un articolo comparso nel 1934 sul quotidiano “Izvestja” in cui l'artista si diceva intenzionato a: comporre in maniera *dotta ma semplice* per avvicinarsi a larghi strati del popolo; usare melodie comprensibili ma non banali; delineare una musica

del futuro *non* attraverso una semplicità passata di moda ma una *nuova semplicità*. Proprio in quell'anno, Ždanov veniva nominato da Stalin ministro della Cultura: agli artisti venne richiesto l'impegno "morale" di descrivere il futuro radio-so cui sarebbe pervenuta la Russia comunista. Qualsiasi atteggiamento negativo o anche solo critico verso tale "realtà futura" sarebbe stato condannato barbaramente di lì a poco: l'articolo di Prokof'ev – il quale si trovava casualmente in Russia per una serie di concerti - uscì dieci giorni dopo la relazione di Ždanov al Congresso degli scrittori sovietici. Nonostante la sincerità, si trattò di un tempismo eccezionale che sarebbe costato parecchio a lui e ai suoi cari.

2.2 - Kant o Fichte?

Neanche a dirlo, qualche anno dopo, le avanguardie fecero letteralmente a pezzi Prokof'ev stendendo un velo di biasimo su tutta la sua produzione: a pronunciare il suo nome nelle classi di composizione (e ciò avveniva anche in Italia) si veniva tacciati - come minimo - di essere reazionari. La categoria del godibile, che, in fin dei conti, era alla base dell'estetica del compositore russo, cozzava con le conquiste della *nuova musica* e ciò bastava ad emarginarlo. Si trattò di miopia, come vedremo tra poco, poiché, antepo- nendo questioni linguistiche, si guardò all'apparenza e non alla sostanza. Prima di procedere oltre, vorrei soffermarmi su due concetti antitetici che sono collegati a quanto sto affermando: quello di genio e quello di gusto.

Il Novecento ha distinto chiaramente due momenti nell'attività artistica: la *creazione* e la *fruizione*. La questione inizia già con Kant, però. Nella *Critica del Giudizio* egli sostiene che l'opera d'arte ha due qualità intrinseche inseparabili: è frutto del *genio* ma a giudicarla è il *gusto*. Qualora bisognasse sacrificare una delle due, secondo Kant, ciò dovrebbe avvenire più dalla parte del genio che non da quella

del gusto.

In difesa della tesi opposta, troviamo invece Goethe, il quale, anticipando il concetto di *immaginazione produttiva* di Fichte, asserisce che ciò che più conta in arte è il genio, anche a scapito del gusto. Ci troviamo, dunque, dinanzi a *due estetiche opposte* e mi pare evidente che Prokof'ev opti per la soluzione kantiana: è ancora il caso, oggi, di giudicare surrettiziamente l'una sulla base dell'altra? Ma torniamo alle scelte di Prokof'ev.

2.3 - La Sinfonia n.5

Il linguaggio e la forma adottati da Prokof'ev per la sua quinta sinfonia (composta durante il 1944 ed eseguita, sotto la direzione dell'autore, nel gennaio del 1945), quindi, sono frutto di scelte stilistiche meditate e non di imposizioni del *realismo socialista*: parecchi critici dell'epoca sottolinearono come la vivacità e l'ottimismo del lavoro rispecchiassero la fiducia che l'artista avrebbe voluto esprimere all'esercito russo in lotta con i nazisti. Prokof'ev, infatti, aveva dichiarato di aver voluto cantare l'uomo libero e la purezza dell'anima: di lì a poco la guerra mondiale sarebbe terminata e la sua sinfonia possedeva già il sapore – come notò Richter, che era presente alla prima esecuzione - della guerra, del patriottismo e della vittoria.

La Quinta Sinfonia in Si bemolle maggiore op.100 consta di quattro tempi (*Andante* in Sib magg., *Allegro marcato* in Re min., *Adagio* in Fa magg. e *Allegro giocoso* in Sib magg.) accostati l'uno all'altro secondo lo schema lento/veloce/lento/veloce. I due movimenti lenti sono caratterizzati da purezza melodica e da grande cantabilità - che fanno diventare pressoché impercettibili le dissonanze qua e là disseminate – oltre che da un certosino lavoro di trasformazioni tematiche continue e modulazioni improvvise (ma meno brusche rispetto al "primo" Prokof'ev). Lo stile sarcastico e

irriverente di Prokof'ev è più riconoscibile nei tempi veloci. Il secondo movimento, in particolare, è costruito secondo il più tradizionale degli schemi (ABA) ma si presenta come un *meccanismo che si inceppa per poi riprendere la sua folle corsa*: a causa del numero delle ripetizioni, il motivo ci risulta così *familiare* che siamo in grado di riconoscerlo *nonostante* la manipolazione beffarda che subisce. Allo stesso modo, il quarto tempo ci appare come una perfetta *macchina da guerra che superando qualche ostacolo avanza inesorabilmente*: dominato da punte di sarcasmo, il movimento è un continuo crescendo verso l'apoteosi finale, un proiettile sparato in direzione di un bersaglio.

Armonie e forme tradizionali vengono forzate da Prokof'ev – per così dire – *dall'interno*: quanto vi è di *puro*, di *classico* in tutto ciò?

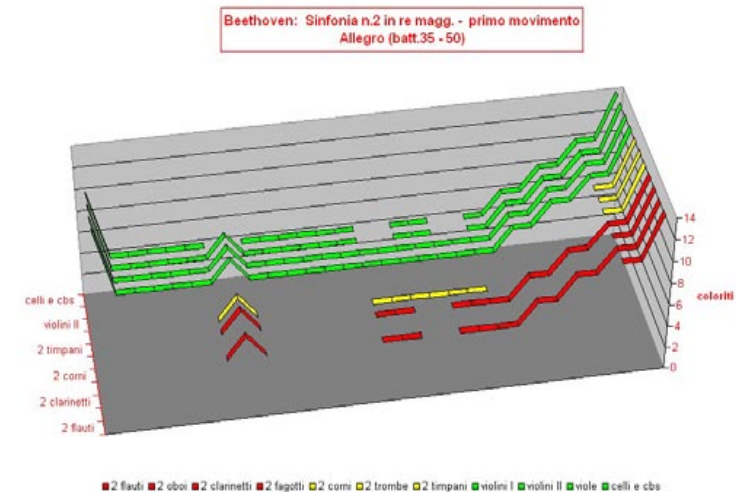
2.4 - Classico?

Già con la *Sinfonia Classica*, Prokof'ev aveva cercato di carpire i segreti di Haydn – per rispondere alle accuse di “violenza futurista” lanciate alla sua musica - ma solo agli sprovveduti il risultato finale può sembrare davvero (neo-) classico. Quella che si presenta come purezza stilistica proveniente da un'altra epoca rivela di essere, a una analisi un poco più approfondita, un *ibrido* con le caratteristiche salienti del sinfonismo russo-francese (di Prokof'ev, Stravinsky, Debussy, Ravel) che anticiperà (e influenzerà) la musica delle avanguardie del Novecento. Come è possibile?

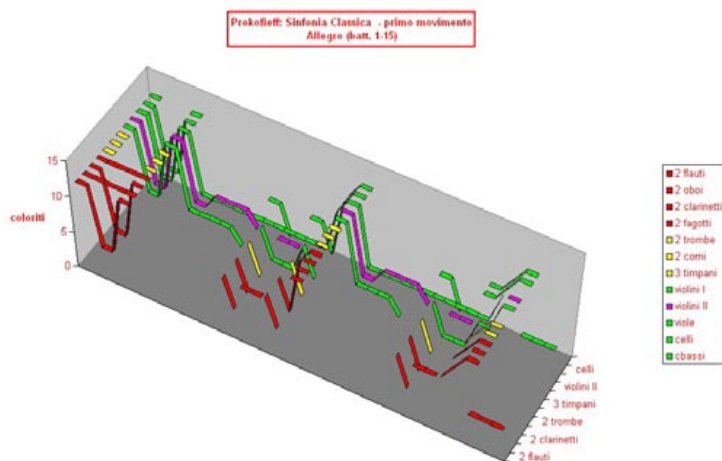
La cosiddetta “spazializzazione” dei suoni – ovvero quella distribuzione delle altezze che durante l'ascolto ci fa percepire non solo il tempo che scorre ma pure la presenza di uno spazio in cui queste si muovono - non prende immediatamente le mosse né dai silenzi di Webern né dai “giochini” stereofonici di Stockhausen: non si tratta di una novità *tout court*. È già il sinfonismo classico a creare, con *masse*

di strumenti e *blocchi* tematici, l'impressione di uno *spazio virtuale* – avvertito dalle *orecchie* e dagli *occhi della mente* - in cui tali masse e tali blocchi si agitano. Si tratta, però, di uno *spazio a tre dimensioni* abitato da *figure bidimensionali* (costituite da *melodia* e *armonia*) in cui il timbro e l'intensità non giocano ancora un ruolo determinante; oppure – se preferite - di uno *spazio bidimensionale* popolato da *figure tridimensionali schiacciate* come in una icona bizantina, come in qualsiasi dipinto *prima* di Giotto.

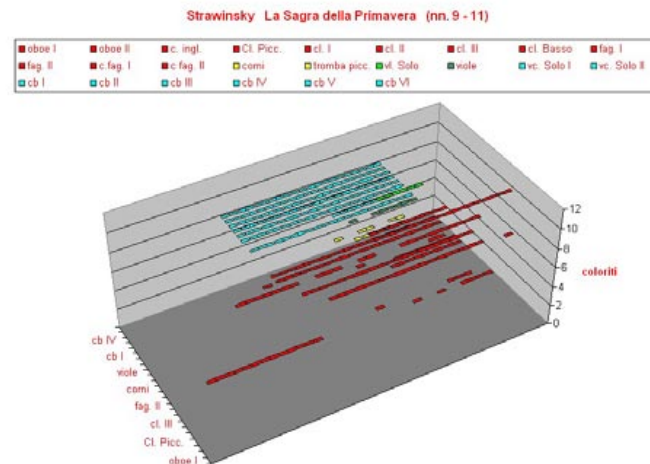
L'*analisi tridimensionale* di una sinfonia di Haydn - condotta proprio sulla base dei timbri e delle intensità sonore impiegate - ci mostrerebbe come masse e blocchi camminino nello spazio e nel tempo *senza creare l'illusione della profondità* di tale spazio. I suoni, cioè, *si sposterebbero tutti insieme e alle medesime sonorità* (sia nel *forte* che nel *pianissimo*): si tratta, praticamente, o di *primi piani* o di *sfondi* che *si escludono a vicenda*. Si otterrebbe lo stesso risultato con una sinfonia di Mozart o di Beethoven.



Esaminando, invece, la Sinfonia Classica di Prokof'ev ci si imbatte in una nuova concezione dello spazio sonoro (o di figure nuove, a seconda del punto di vista). Possiamo notare, in sostanza, l'acquisizione di una *dimensione prospettica* (grazie alla combinazione tra la *differenziazione delle intensità sonore* e una *sensibilità timbrica evoluta*) che *crea profondità di campo durante l'ascolto: è possibile, cioè, ritagliare figure tridimensionali in primo piano che si stagliano su di uno sfondo.*



Basti osservare il grafico delle prime battute della *Sinfonia Classica* e confrontarle con quelle della *Sagra della Primavera* per rendersi conto che - al di là delle armonie, degli impasti timbrici o della durata delle sovrapposizioni - siamo in presenza di *operazioni parallele* che mirano alla contemporaneità di eventi sonori con intensità differenziate.



Quella di uno spazio mentale virtuale a tutto tondo, in cui masse e blocchi sonori si muovono e si sovrappongono - più o meno casualmente - è una esigenza tutta moderna che muove i primi passi proprio dall'ambiente russo-francese otto-novecentesco e raggiungerà livelli ben più spregiudicati e ricchi di mordente con il *musicircus di John Cage*.

Bibliografia

- AA.VV., *Enciclopedia della musica*, Milano, 1996.
AA.VV., *Enciclopedia della musica*, Vol. I. “Il novecento”, Torino, 2001.
M.R. Boccuni, *Prokof'ev*, Palermo, 2003.
M. Girardi, *Musica orchestrale di Prokofief*, © 1991 Philips Classics Productions.
J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, tr. it., Roma, 1996.
P.A. Polito, *Pedagogia per la nuova musica*, Roma, 2003.
S. Sciarrino, *Le figure della musica*, Milano, 1998.