

DAVID FONTANESI

Note sigillate

Il bello, il brutto,
il nuovo nella musica



Indice sommario

<i>Presentazione</i> di MARIA MANNONE	VI
<i>Prefazione</i>	1
I. Res Philosophica	3
II. Res Antiquæ	29
III. Breviter	45
IV. Nova Res	53
V. Res Arcanæ	87
<i>Postfazione</i> di SARA ZURLETTI	121
<i>Bibliografia</i>	129
<i>Indice dei nomi</i>	133

Presentazione

Vi sono letture facili e piacevoli, letture che favoriscono il sonno, letture che scivolano via lasciandovi indifferenti. Vi sono letture che accendono gli animi, letture che incoraggiano, letture che deprimono. Vi sono letture che scuotono, letture che irritano, letture che vi inducono ad allontanare il libro da voi.

A volte, però, sono proprio queste ultime le letture che continuano a dialogare con voi, risuonano nella vostra mente, scuotono il vostro animo. E così riprendete il libro che avevate allontanato indignati, sottolineate le parti incriminate, prendete appunti, elaborate i vostri pensieri, discutete e confutate le affermazioni.

E si tratta di un successo: che siate d'accordo o meno con certe frasi e certe parole, quelle letture non vi sono indifferenti, stimolano il pensiero, la riflessione, vi spronano a confrontarvi con gli altri, a migliorare il vostro lavoro, a creare qualcosa di "nuovo", o qualcosa di "bello", o entrambe le cose, e comunque a riflettere sul "nuovo" e sul "bello".

Il libro che avete tra le mani, come avrete intuito, fa parte dell'ultima categoria. Non vi consiglio di allontanarlo da voi, potreste avere delle difficoltà a ritrovarlo quando ne sentirete il bisogno. Vi consiglio di leggerlo, di annottarne le pagine, di usarlo come punto di partenza per approfondire

la vostra riflessione personale su quanto può concernere il “bello” nella musica e non solo.

David Fontanesi è un compositore e saggista contemporaneo. Scrive bella musica, ascolta le opere dei compositori del passato e del presente. E pensa. E scrive. La sua penna non ha paura di apparire irriverente contestando grandi nomi e grandi movimenti, discutendo, confutando, alternando pars destruens e pars construens in quello che è il fondamento non solo di tutte le arti, ma di una parte sostanziale della stessa vita umana: la ricerca del bello, in dialogo, ma spesso anche in contrapposizione, rispetto al “nuovo”.

Fontanesi ha il coraggio di esprimere con chiarezza le proprie idee. Se non menziona le meravigliose pagine di Mahler e Bruckner, potremmo anche dedurne che l'analisi delle loro opere sia lasciata al lettore per esercizio.

Il libro che avete ancora fra le mani (o che avete appena dissepolto da un mucchio di altri libri) è una raccolta di brevi pensieri, con l'arguzia dell'aforisma e il ritmo della fuga, un excursus fra compositori e opere, fra movimenti culturali e aneddoti. Talvolta si crea il nuovo per cercare il bello, senza mai però affrontare la domanda decisiva: il nuovo è anche bello? Che cos'è la bellezza? Una domanda a cui aveva già provato a rispondere Hanslick, e più che mai ancora attuale.

Nella ricerca mate-musicale (e non solo) spesso si cerca una definizione, o una tecnica, che permetta di catturare “il bello” e di tradurlo da una forma d'arte all'altra. Se la bellezza è presente nella natura, opera d'arte divina, e l'opera d'arte umana si ispira alla natura, allora certe leggi della natura devono poter essere applicate alle opere umane. O forse gli umani, nell'azione stessa di cercare la bellezza, in modo apparentemente indipendente da studi, astrazioni, movimenti, pensieri, si richiamano a quella parte di bellezza naturale

insita in loro stessi, come un richiamarsi ad una remota esperienza nel mondo delle idee?

Si ha l'evidenza di produzioni estetiche anche da parte di pesci e di uccelli. Chi il più bel cerchio su un fondo marino sabbioso, chi la più bella disposizione di foglie e oggetti colorati per il nido: l'equilibrio dei colori e la simmetria delle forme negli artefatti ad opera di certi animali mette in crisi la prerogativa umana per l'arte. Per non parlare poi del canto di alcuni uccelli.

Si tratta di creature che si servono di espressioni singolari, che faticiamo a non definire "artistiche", allo scopo di attrarre le compagne, assicurarsi una prole, continuare ad esistere.

Forse anche la nostra ricerca del "bello" attraverso l'arte è modo per poter continuare ad esistere, un modo per costruire il futuro, un modo per essere vivi?

MARIA MANNONE

Prefazione

Ed eccomi qui, a consegnare in forma di libro un “qualcosa” dal profilo scardinato e atipico che non appartiene alla musicologia, né alla storia o alla filosofia della musica, né tantomeno alla critica musicale. Forse un tentativo inutilmente estremo (ed estremamente inutile) di fermare suggestioni suscitate da letture e ascolti, di catturare pensieri fuggevoli destinati a sparire inghiottiti dal *Nulla*, di sottrarre all’oblio impressioni emerse durante le frequenti conversazioni in tema di *ars modulandi*, con i miei amici, il flautista Gian-Luca Petrucci e il cornista Antonino Dinolfo.

La tendenza dei contemporanei è quella di dedicare interi tomi a problemi che si potrebbero chiarire in un paragrafo, e comunque a disdegnare la *forma brevis*, nell’illusione che la prolissità sia sinonimo di esaustività e completezza. È questo il principale motivo che mi ha indotto ad adottare una scrittura stringata ed ellittica, ma irrinunciabilmente sistematica.

La frantumazione dei testi è solo apparente, sono tutti modi di una totalità implicita che lascia risuonare in sottofondo l’identico *leitmotiv*: lo sdegno patito per l’estromissione del *Bello* dalla civiltà musicale dell’Occidente, che ha ridotto a landa desolata il paesaggio della modernità, paralizzando in un impenetrabile monolite di ghiaccio la

sensibilità e inducendo lo *spirito* ad eclissarsi e la *ragione* a destarsi solo per generare mostri nichilistici.

Per non dare al lettore l'impressione di essere lasciato solo a vagare, col rischio di smarrirsi, in un pellegrinaggio iniziatico nel labirinto di una *foresta incantata*, ho raccolto e *sigillato* i frammenti di questo *collage* all'interno di teche distinte per affinità tematica e assonanza formale.

Non so se questa vaga mappa aiuterà a schivare le trappole fatate disseminate dalle ributtanti entità demoniache che sovrintendono al dilagare del *Brutto*. Auspico che, quantomeno, condurrà a confrontarsi con la gravità dell'enigma che oggi arrovella l'*ordo spiritualis* di coloro che non credono che le *Verità perenni* possano sbiadire, e che può essere così brevemente formulato: "Forse che anche gli ultimi scampoli di *Bellezza* rimasti siano destinati a scemare e ad essere annientati, in segno di espiazione di una qualche oscura colpa metafisica imputabile all'uomo contemporaneo?".

I.

Res Philosophica

1. La “novità” è categoria esteticamente irrilevante. L’idea che il “nuovo” debba essere oggetto e fine della ricerca compositiva è l’abbaglio che ha accecato le avanguardie del ’900 e ne ha ammanettato le menti costringendole in costrutti musicali agghiaccianti, in vere e proprie proiezioni dell’*Inorganico*. Il compositore dovrebbe evitare di conformarsi alle mode stilistiche del suo tempo, di seguire con risolutezza la “corrente dominante” a bordo di bagnarole da naufragio sicuro, ma mantenersi libero dalle presunte novità della sua epoca rifiutandosi di assecondarle. Il compositore – ma direi l’artista in senso lato – non dovrebbe ricercare primariamente il “nuovo”, bensì il “bello”, perché solo in questo modo potrà disporre del criterio per discernere se l’eventuale “nuovo” che trova sia “bello” oppure no. Non potrà dirsi “bello” quel brano musicale inabile a coinvolgere l’ascoltatore e incapace di suscitare in lui forti stati d’animo. Come spiega Umberto Curi: «La bellezza è tale solo se emoziona. Anzi, solo se è capace di attivare quel processo di mutamento, che culminerà con l’uscita *impetuosa* (questo il significato originario di *kátharsis*) delle emozioni»⁽¹⁾. Non una composizione

(1) U. CURI, *L'apparire del Bello. Nascita di un'idea*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 56.

che lasci indifferenti potrà di conseguenza essere definita “bella”, quanto piuttosto quella in grado di appassionare e incrementare l’emotività del fruitore.

2. L’affermazione secondo la quale tutte le teorie musicali sono ammissibili e plausibili ed hanno uguale dignità e giustificazione è paradossale oltre che insostenibile dal punto di vista teoretico: io posso infatti tranquillamente rovesciare questo assunto nel suo contrario e asserire che non esiste una teoria musicale più *solida* di altre, che non esiste una prassi compositiva più *efficace* di altre, che non esiste un’estetica musicale più *bella* di altre. Negare che due opere musicali siano tra loro commensurabili in termini assiologici equivale anche a disconoscere l’intrinseco carattere architettonico che ne sottende la costruzione. Esistono infatti architetture più o meno eleganti, più o meno ricercate, più o meno strutturate: e laddove sussistono *un più e un meno* sarebbe ipocrita esimersi dal formulare un giudizio di valore.

A poco vale obiettare che, ad esempio, l’etnomusicologia è una scienza che si astiene dall’enunciare giudizi assiologici. Non che io voglia mettermi qui a stazionare questa disciplina, ma non è certo di sua pertinenza emettere tale genere di valutazioni. L’etnomusicologia si limita a registrare lo *status quo*: ti dice che quella popolazione, quella tribù, quell’*enclave* fanno musica in un certo modo, e te ne illustra i criteri e la tecnica. È senz’altro privo di senso voler comparare i *raga* indiani con le polifonie ritmiche della musica sub-sahariana (sarebbe analogo al pretendere di istituire dei raffronti fra, che so, i fumetti di *Corto Maltese* e la letteratura armena del V secolo d.C.), ma tra i compositori indiani o africani che praticano questi generi musicali, ci saranno pure quelli che scrivono con uno stile più raffinato ed elegante di altri? Con una carica più

III.

Breviter

36. La ricerca del “nuovo” è illusoria perché legata alla temporalità dell’istante e alla sua fuggevolezza. *L’istante*, nel senso dell’etimo, è “ciò che non sta”, anzi, più propriamente, è “ciò che cessa di essere nel momento stesso in cui è”; solo il “bello”, poiché atemporale, ha carattere di stabilità. Se guardo alle composizioni di autori come Šostakovič, Britten, Margola, Chačaturjan, Rota o Jean Françaix, di “nuovo” ritengo non abbiano mai scritto nulla; di “bello”, quasi tutto. Nessuno di questi musicisti ha preteso di essere innovativo; si sono semplicemente limitati a essere *eccellenti*.

37. Larga parte della musica colta del XX secolo può essere interpretata come il tentativo di colmare con le fumisterie ideologiche e tecnicistiche il vuoto di idee e di ispirazione. Laddove viene meno l’anima dell’artista, l’opera si riduce a un friabile involucro vuoto dai contorni indefiniti.

38. Se “entusiasmo” è termine che rimanda al greco *èn-theos* (*pieno di un dio, divinamente ispirato*) allora la composizione, come del resto il frutto di ogni atto creativo, dovrebbe essere una gioia, non una sofferenza: soprattutto non dovrebbe essere una sofferenza per chi l’ascolta.

39. Non si tratta di avere un atteggiamento ostile verso la *musica contemporanea*, no, non credo sia questo il punto. La forza di un libro non consiste nel combattere certe posizioni estetiche (cioè nel rifiutarle in modo apodittico senza cercare di comprendere le radici che ne stanno al fondamento), ma nel provare che *teoreticamente* quelle concezioni non reggono; nel dimostrare che ogni tentativo di fare musica rifiutando *in toto* i legami con la tradizione, facendone *tabula rasa*, è miseramente fallito; nel rendere palese che sospendere il dialogo col passato, perseverando in cammini illusori, significa sacrificare sugli altari dei terribili idoli del tanatismo, dell'anarchia e del nichilismo.

40. Quando si ha a che fare con la musica aleatoria è perfettamente superfluo volerne stare a cercare le ragioni: l'*irrazionale* si chiama così perché ne difetta.

41. Non essendo mai stato orientato, lo sperimentalismo delle avanguardie, più che in un *ricercare*, si è risolto in un *brancolare*.

42. Per i filosofi della Cina arcaica la musica era la sostanza dei rapporti armonici che regnano tra la terra e il cielo e doveva sempre accordarsi col *suono fondamentale* della natura che mutava ogni mese. Per questo motivo la scala pentatonica (*Re-Fa-Sol-La-Do*) veniva trasposta su semitoni diversi della gamma cromatica ad ogni cambio di luna: la musica, nella sua forma di espressione più elevata, era chiamata a riprodurre lo stesso equilibrio eufonico che sussiste tra la realtà celeste e quella sublunare ⁽¹⁾.

(1) Cfr. SCHNEIDER, *La musica primitiva*, cit., pp. 90-91.

IV.

Nova Res

56. Il brano *Ionisation*, di Edgard Varèse (1883-1965), composto tra il 1929 e il 1931, concepito per un *ensemble* di percussioni con 13 esecutori, è un esempio paradigmatico dei danni irreparabili che produce una mente formatasi nelle voragini dell'*Inorganico* e che pretende di affiorare da quegli abissi per invadere inopportuna-mente il campo superiore dell'arte musicale. Quando la composizione entra nella sfera di gravitazione della *tecnica*, non ha assolutamente nulla da guadagnare, perché ponendo il mezzo al di sopra del fine, l'arte si sottomette a una delle capacità umane tra le meno eminenti.

È senz'altro corretto affermare che Varèse rifiuta «di obbedire a sistemi arbitrari, o di subire lo sterile influsso di un'ortodossia bigotta e coercitiva»⁽¹⁾ come potrebbe essere quella elaborata dalla pedante grammatica dodecafonica, ma in realtà rinnega un idolo per correre in fretta a prostrarsi ai piedi di un altro: quello della *totale libertà* di azione e di espressione. Bisogna aver stretto un patto segreto con la fredda *Tenebra* per poter considerare plausibile una brama così pazzesca, in quanto può venire ac-

(1) O. VIVIER, *Varèse e Webern*, in AA.VV., *Comporre arcano*, a cura di A. FIORENZA, Sellerio Editore, Palermo 1985, p. 39.

V.

Res Arcanæ

75. Di fronte alla complessità delle poliritmie sinco- pate e all'elaborata articolazione degli orditi polifonici della musica tradizionale africana ⁽¹⁾, la messa in discussione dei nostri pregiudizi evolucionisti e scienziati è inevitabile. Quest'accuratezza delle strutture formali musicali, questa ricercatezza degli intrecci ritmici sono qualcosa di originario, sono il lascito di un'eredità, non sono il frutto di uno sviluppo artistico progressivo. Andrebbe pertanto riformulato anche il nostro concetto di "uomo preistorico", che i paleontologi hanno per lo più ipostatizzato attraverso affannate congetture e supposte similitudini, istituite sulla base di caratteristiche riscontrate nelle popolazioni primitive ad oggi non ancora fagocitate dalla moderna civilizzazione. Intorpidirsi in una visione innaturale dell'uomo come un essere misteriosamente sviluppatosi da forme inferiori è aggiungere buio ad altro buio. È molto più plausibile che si tratti di un'entità che ha patito un'amputazione spirituale radicale, come peraltro insegnano l'antica sapienza biblica dell'Eden perduto o i miti di Atlantide e dell'Età dell'Oro; l'uomo è una creatura che è decaduta

⁽¹⁾ Cfr. S. AROM, *African Polyphony & Polyrythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 307 e segg.

Indice dei nomi

- Abbado Claudio: 80
Agostino Aurelio d'Ipbona: 25, 63
Aristotele: 14
- Bach Carl Philipp Emanuel: 30-31
Bach Johann Sebastian: 23, 30-31,
35, 73, 82
Baciocchi Elisa: 116
Bartók Béla: 14, 73
Bax Arnold: 61-62
Beethoven Ludwig van: 23, 26, 39,
48, 66, 73, 97, 99-103, 111
Berenson Bernard: 51
Berio Luciano: 71-72
Bettinelli Bruno: 77-80
Boezio Severino: 15, 63
Borghese Paolina: 116
Borodin Aleksandr Porfir'evič: 67
Bosch Hieronymus: 55
Brahms Johannes: 43, 51
Britten Benjamin: 13, 45, 82-83
Brown Malcolm: 68
Burney Charles: 19
Bussotti Sylvano: 14
- Cage John: 11-12, 14
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 31-32, 66-67
Canino Bruno: 80
Ceccato Aldo: 80
Chabrier Alexis-Emmanuel: 65
Chačaturjan Aram Il'ič: 45, 67, 69
Chailly Riccardo: 80
- Chausson Ernest: 50
Cherubini Luigi: 23
Chillemi Paola: 14, 16
Chladni Ernst: 98
Chopin Fryderyk: 37, 42
Clementi Muzio: 23
Combarieu Jules: 21
Confalonieri Giulio: 31, 49
Copland Aaron: 14
Corgi Azio: 58-60, 80
Cruise Tom: 106
Curi Umberto: 3
- Dall'Abaco Evaristo Felice: 29
Damase Jean-Michel: 14
De Incontrera Carlo: 14
Debussy Claude: 15, 33, 50, 93-94,
107
Degrada Francesco: 80
Delacroix Eugène: 43
Dellaborra Mariateresa: 44
Deševov Vladimir: 66
D'Indy Vincent: 23
Dinolfo Antonino: 1
Dubois Théodore: 38
Du Bos Jean-Baptiste: 15
Dufourt Hugues: 14
Durazzo Giacomo: 95
- Escher Maurits Cornelis: 10
Esterházy Nikolaus: 96
Euripide: 100

Ewen David: 64
 Fauré Gabriel: 65
 Fay Laurel: 68
 Federico II di Hohenzollern: 30
 Feofanov Dmitrij: 68
 Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein: 99-103
 Ferneyhough Brian: 50
 Fétis François-Joseph: 115
 Fibonacci Leonardo: 93
 Finck Hermann: 107
 Françaix Jean: 13, 45, 64-65
 Franck César: 38-39

 Gallico Claudio: 35
 Garilli Gabriele: 75-76
 Glinka Michail Ivanovič: 67
 Gómez Dávila Nicolás: 5
 Górecki Henryk: 6
 Guilmant Alexandre: 38

 Händel Georg Friedrich: 32, 82
 Hanslick Eduard: 20
 Hawkins John: 19
 Haydn Franz Joseph: 23, 39, 95-103
 Heine Heinrich: 114, 117-118
 Hindemith Paul: 14-15, 62-63
 Ho Allan: 68
 Hofdemel Franz: 91-92
 Honegger Arthur: 70-71

 Jacob Heinrich: 101
 Jankélévitch Vladimir: 26
 Jenny Hans: 98
 Jolivet André: 14

 Klengen Auguste Alexander: 85
 Koechlin Charles: 73
 Kubrick Stanley: 106

 Lachenmann Helmut: 50
 Legrenzi Giovanni: 23
 Leoni Leone: 29

 Ligeti György: 54-57, 106-107
 Liszt Franz: 37
 Lualdi Adriano: 24
 Luchesi Andrea: 95-96, 98, 101-102
 Lulli Jean-Baptiste: 105
 Lyser Johann Peter: 114-115, 117-118

 MacDonald Ian: 68
 Maier Michael: 93
 Marcello Benedetto: 23, 42, 96
 Margola Franco: 45
 Martinů Bohuslav : 14
 Massimiliano Francesco d'Asburgo-Lorena: 95
 Mattheson Johann: 15
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 40-41, 111
 Messiaen Olivier: 6, 75-77
 Micheli Romano: 109
 Milhaud Darius: 14, 72-73
 Monteverdi Claudio: 36, 58
 Mosolov Alexandr: 66
 Mozart Wolfgang Amadeus: 15, 23, 34, 39, 91-92, 95, 98-103, 107
 Musorgskij Modest Petrovič: 33-34
 Muti Riccardo: 80

 Nardin Alessandro: 93-94
 Neill Edward: 115
 Newton Isaac: 14
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 48
 Nono Luigi: 14, 30, 50, 57-58, 60

 Ortega y Gasset José: 23

 Paganini Niccolò: 44, 113-118
 Paoli Gino: 8
 Pascal Blaise: 12
 Pärt Arvo: 6
 Penderecki Krzysztof: 6
 Pergolesi Giovanni Battista: 104
 Petrucci Gian-Luca: 1
 Picasso Pablo: 18-19
 Pirro André: 35

- Pitagora: 110
 Platone: 5, 63, 110
 Plutarco: 15
 Pollini Maurizio: 30
 Poma Agostino: 103-104
 Pomponazzi Pietro: 14
 Poulenc Francis: 51, 63, 65
 Prokof'ev Sergej Sergeevič: 13, 69, 73
 Pulcini Franco: 70
 Purcell Henry: 85
- Rameau Jean-Philippe: 15
 Rausa Giuseppe: 106
 Ravel Maurice: 49, 62, 65, 73
 Reicha Antonín: 15
 Rimskij-Korsakov Nikolaj Andreevič: 34, 67
 Ripa Cesare: 109
 Rodolfo Giovanni Giuseppe Ranieri d'Asburgo-Lorena: 26
 Rota Nino: 45
- Salieri Antonio: 34
 Sammartini Giovanni Battista: 95
 Sand George: 43
 Satie Erik: 15, 50
 Savinio Alberto: 26
 Scelsi Giacinto: 14
 Schenk Johann: 97
 Schittino Joe: 73-75
 Schneider Herbert: 89-90, 111
 Schönberg Arnold: 15-16, 57
 Schubert Franz: 39-41, 111
 Schumann Clara: 111
 Schumann Robert: 33, 111-113
 Scruton Roger: 15, 20-21
 Sedlmayr Hans: 27, 56
 Sesto Empirico: 63
 Skrjabin Aleksandr Nikolaevič: 6, 15, 37-38, 50
- Socrate: 14
 Sofocle: 43
 Šostakovič Dmitrij Dmitrievič: 13, 45, 68-70
 Stalin Iosif: 69
 Stockhausen Karlheinz: 11-12, 14
 Strauss Richard: 73
 Stravinskij Igor' Fëdorovič: 14-15, 18-19, 48, 73
 Swieten Gottfried van: 91
- Taboga Giorgio: 91-92, 95-98, 101-102
 Tartini Giuseppe: 15, 104
 Taruskin Richard: 68
 Theremin Léon: 66
 Tibaldi Chiesa Maria: 115-116
 Tuis Riccardo Tristano: 98
- Ughi Uto: 80
 Ugolini Lina Maria: 74
- Valentini Pier Francesco: 109
 Varèse Edgard: 53-54
 Vaughan-Williams Ralph: 60
 Viotti Giovanni Battista: 43-44
 Vivaldi Antonio: 23
 Volkov Solomon: 68-69
- Wagner Richard: 23
 Webern Anton: 49, 57
 Widor Charles-Marie: 38, 65
 Wuidar Laurence: 108
- Xenakis Iannis: 80-81
- Zacconi Lodovico: 109
 Zanolini Bruno: 80
 Zarlino Gioseffo: 15