



DOTTORATO DI RICERCA IN

FILOSOFIA E TEORIA DELLE SCIENZE UMANE

XXV

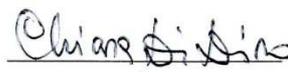
CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO

“Luigi Rognoni: una fenomenologia in musica”

Titolo della tesi

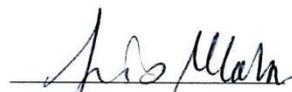
CHIARA DI DINO

Nome e Cognome del dottorando


firma

ELIO MATASSI

Docente Guida/Tutor: Prof.


firma

MAURO DORATO

Coordinatore: Prof.


firma

Capitolo I

Le molte vite di

Luigi Rognoni

1913¹

Da Italo Rognoni, commerciante pavese e da Luigia Arbib Clément nasce a Milano il 27 agosto Luigi Carlo Giulio, in via S.Maurilio 13, nella casa dei nonni materni.

1918-28

In seguito alla separazione dei genitori, dall'età di sei anni trascorre l'infanzia e la prima gioventù con la madre e i nonni. Giulio Arbib Clément, suo nonno, ebreo, medico dentista, antropologo e studioso di fenomeni metapsichici, (da anni legato agli ambienti anarchici che facevano capo a Pietro Gori, già noto alla polizia per essere stato condannato al domicilio coatto nel 1900 in seguito ad apologia di regicidio), esercita una notevole influenza sull'educazione del bambino, mentre sua madre pianista dall'infanzia e poi cantante lirica (in arte Franca Luisa Clementi) inizia nel dopoguerra una brillante carriera in diversi teatri italiani dove spesso il bambino la segue, assistendo a prove e spettacoli d'opera. Inizia a 10 anni lo studio del pianoforte sotto la guida della madre (ma continua poi lo studio della musica da autodidatta fino all'incontro con Alfredo Casella nel 1933). Nel contempo si manifesta nel ragazzo la passione per il cinema (raccolge spezzoni di pellicola e ne fa una piccola cineteca).

In seguito ad ulteriori contrasti fra i genitori viene messo nel Collegio Calchi-Taeggi di Milano (Corso di Porta Vigentina) dove frequenta le prime tre classi ginnasiali sotto la guida di insegnanti antifascisti (Ida Vassalini e Rice Tibiletti). Avendo rifiutato di frequentare la mensa, il rettore del Collegio, Avancino Avancini, noto liberale repubblicano lo prende in simpatia, discute con lui e lo incarica di riordinargli la biblioteca durante le ore di religione e la mensa.

¹ Degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Rognoni non si riescono a trovare molte informazioni all'interno del suo archivio. Tra le reliquie vi sono soltanto 8 foto con una interessante didascalia, da noi riportata conservata in Archivio all'interno di una busta trasparente su cui è annotato dallo stesso Rognoni «Mostra Sormani/genn. 1986/ Album di famiglia».

Tolto dal Collegio, ancora più determinante è l'incontro con Bianca Ceva (sorella di Umberto, appartenente al gruppo "Giustizia e libertà" e suicida in prigione) a che ha come insegnante al Ginnasio Beccaria. Frequenta quindi il Liceo Manzoni, ma a 18 anni non ancora compiuti viene arrestato dalla polizia fascista, perché sorpreso in una tipografia clandestina (via Felice Casati) mentre compone a mano piombi per la stampa di manifestini fascisti. In seguito all'intervento del padre, fascista e "marcia su Roma", viene a lui affidato, ma si rifiuta di fare atto di sottomissione al Duce, per cui gli viene inflitta l'"ammonizione" e cacciato via da tutti i licei italiani. A 27 anni compiuti decide di lasciare il padre e ritorna ad abitare con la madre. Ha i suoi primi contatti clandestini con il P.C.I., dal quale uscirà nel 1938-39 per entrare, con la moglie Eva Randi, nella frazione di sinistra di Amedeo Bordiga (in attivo contatto con Bruno Maffi, Onorato Damen e Mario Acquaviva) che si trasformerà poi, agli inizi della guerra, in Partito Comunista Internazionale.^{2 / 3}

Due figure saranno essenziali per la formazione di Rognoni: quella del compositore Alfredo Casella e quella del filosofo Antonio Banfi, conosciuti da Rognoni fra la fine del 1933 e gli inizi del 1934. Ricorda così Rognoni in occasione di una conferenza letta in occasione del seminario di studi "Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola" tenuta a Varese il 19 maggio 1985⁴: «conobbi Antonio Banfi alla fine del 1933 o all'inizio del '34, ma già frequentavo le sue lezioni in un periodo in cui io, a 22 anni, non avevo ancora conseguito la licenza liceale, per il semplice fatto

² Tratto da una busta di plastica all'interno dell'archivio Rognoni, sulla quale si legge, nella grafia di Rognoni: «Mostra Sormani/1986/Album di famiglia».

³ Si è scelto di affidare la narrazione dell'inizio del percorso di vita di Rognoni proprio alle sue parole scritte quale memoria della sua vita, in occasione dell'allestimento della mostra *Luigi Rognoni milanese: itinerario di un intellettuale europeo*, organizzata nel 1986 a Milano, presso la Biblioteca comunale di Palazzo Sormani.

⁴ Archivio Rognoni 24/165, p.4.

che poco gradito al regime Littorio, ero stato spesso ospite del raggio 7 di San Vittore; ricordo che l'incontro con Banfi,[...]»⁵

di cui seguirà appunto le lezioni tenute presso l'Università di Milano, stringendo con alcuni dei suoi allievi legami di collaborazione e di amicizia, importanti risulta fondamentale nell'indirizzare le scelte di carattere ideologico del giovane Luigi Rognoni.

Il taglio che egli decide di conferire ai suoi studi è aperto a tutte le arti, alle quali lui infatti si accosta, e attraverso il filtro della conoscenza tradizionale e anche, mediante un contatto diretto. Questa del resto, è la cifra dell'intellettuale che lo rende alquanto sorprendente per chiunque si accosti a lui, sia in maniera diretta che indiretta. Del resto, il suo porsi da intellettuale nei confronti del mondo della cultura risentiva in maniera forte ed incisiva del fatto che: «Banfi insegna che non esiste un problema astratto dell'arte e che la divisione fra "sfera estetica" (come momento teorico) e "sfera artistica" (come momento pragmatico) non può mai essere assoluta; che non si può comprendere la prima senza partecipare della seconda»⁶.

Rognoni invece conoscerà il compositore Alfredo Casella durante gli anni del suo liceo.

Casella diverrà per Rognoni sua guida per gli studi musicali, ma diverrà anche per il giovane Rognoni, un baluardo per risvegliare nel giovane una spinta verso una cultura musicale aperta, europea e moderna: «l'intellettuale che aveva portato in Italia le esperienze europee più geniali e radicali;[...] il musicista che aveva affrontato, in nome di quelle, con costruito distacco, platee rumoreggianti, insulti dei colleghi e del pubblico e della stampa»⁷. La conoscenza di Casella fu oltremodo determinante per Rognoni, giacché non creò in lui una coscienza musicale, ma modificò in maniera forte anche la sua percezione attiva dell'uomo di cultura e della sua valenza nell'ambito dei suoi possibili influssi sulla società. Scriverà Rognoni: «In quegli anni amavo la musica di Casella, ma amavo ancor di più il suo spirito battagliero che, nel fervore polemico dell'epoca, mi

⁵ L. Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, conferenza letta in occasione del seminario di studi "Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola" Varese, 19 maggio 1985, p.4, (Archivio Rognoni 24/165; da qui in poi Ar. Ro.).

⁶ Luigi Rognoni, *Il pensiero estetico di Banfi e la via dell'arte*, in Aut- aut» n.43-44, gennaio – marzo 1958., in Ar. Ro. Car. 165, raccoglitore XXIV.

⁷ A. Collisani, prefazione a P. Misuraca (a.c.), *Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1935-1958) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pag.11.

appariva come l'unica ancora di salvezza in un clima musicale di grigia mediocrità e di provincialismo». ⁸

Di influsso Caselliano è certamente il primo articolo che Rognoni scriverà come critico musicale nel 1933. Tale articolo dal titolo: *Il problema dell'opera verista* dà immediatamente una lucida immagine dello spirito di Rognoni e del suo taglio culturale, improntato su uno slancio teso alla diffusione della musica contemporanea, con il chiaro ed esplicito fine di scalzare la passione per l'opera verista, chiaro standardo della cultura fascista.

A partire dal 1934, Rognoni inizia la sua collaborazione con *L'ambrosiano*, importante quotidiano Milanese. Rognoni fino al 1938, firmerà le più importanti pagine culturali del giornale. Molti di tali articoli con sua firma furono definiti "scomodi". La collaborazione con l'*Ambrosiano* si concluse assai presto, probabilmente a causa del carattere "poco controllabile" di Rognoni, mal tollerato certamente da Giulio Cesare Paribeni, titolare della critica musicale presso il giornale.

In quegli anni comunque Rognoni collabora anche per il quotidiano di Genova «Il lavoro» e per le riviste «Camminare», la «Rassegna musicale» e «Musica d'oggi». In seguito entra a far parte dei collaboratori della «Rivista Musicale Italiana», su cui scrive tra il 1936 e il 1938 e con il periodico «Corrente di vita giovanile», con cui collaborò fra il 1938 e il 1940. Tale rivista era stata fondata da Ernesto Treccani, il quale lo chiamò a lavorare al progetto «un eterogeneo gruppo di intelligenze aggregate nel comune insegnamento di A. Banfi ma capaci di coprire le diverse espressioni e discipline dell'arte, dalla letteratura al cinema, alla pittura, sotto il segno unificante di un rifiuto dell'ufficialità e di un'apertura all'Europa, al nuovo». ⁹

Dal 1935 Rognoni inizia la propria collaborazione con « il Bollettino di vita e cultura musicale», direttore di tale giornale allora era Beniamino Moltrasio. Questi, magnanimo e coraggioso, lasciò adeguato spazio a Rognoni, lasciando al giovane la possibilità di rendere l'innocuo foglio di informazione musicale, quale era il giornale in partenza, un importante "foglio militante", attraverso

⁸ L. Rognoni, *Omaggio ad Alfredo Casella*, conferenza letta il 24 marzo presso il Centro Culturale Pirelli di Milano, pp.3-4, (Ar.Ro.23/279).

⁹ A. Veca, "Kunstammer" come ritratto, «Artecentro-Arsenale. Rivista periodica di attività culturali» Numero speciale, ottobre 1985, pag.5.

il quale Rognoni si propose di offrire al lettore un quadro il più possibile completo di una critica musicale che non risentisse minimamente dei condizionamenti imposti dal regime fascista. Insieme a Rognoni, per tale “bollettino” lavoravano importanti firme quali quelle di Gianandrea Gavazzeni, Alfredo Casella, Fausto Torrefranca, Massimo Mila e molti altri. Il carattere di protesta assai forte delle pagine del giornale impongono però il ritorno alla struttura originaria. Dopo dieci mesi Rognoni abbandonerà la direzione del giornale.

Nel 1937 Rognoni inizierà la collaborazione con la Radio Svizzera Italiana di Lugano. Attraverso la trasmissione “Aspetti della musica contemporanea” realizzata presso tale emittente radiofonica, Rognoni ha la possibilità di diffondere la conoscenza della musica contemporanea, contrapponendola al dilagante verismo che riempiva ogni angolo della diffusione della cultura musicale in Italia. Rognoni infatti cerca in ogni modo di diffondere la musica di Stravinskji, di Schönberg, di Bartòk, di Satie, di Milhaud, di Dallapiccola, in maniera da rendere tali composizioni il più possibile familiari ad un auditorio il più largo possibile. Del resto scriveva Rognoni in quegli anni sulla «Rivista Musicale Italiana»: «un Festival deve e può non tener conto delle cosiddette esigenze del pubblico e del gusto di questo, ma deve solo badare a compiere la sua opera di intelligente imposizione delle opere veramente moderne»¹⁰. Del resto, in occasione della sua collaborazione con il Quinto Festival di Musica Contemporanea a Venezia, al quale aveva collaborato a seguito dell’invito di Alfredo Casella e di Mario Corti, egli era stato più volte tacciato di sostenere quella che dal Regime era definita “musica bolscevica” o “internazionalista”¹¹.

Erano proprio quegli gli anni in cui la musica che veniva d’oltralpe veniva tutta definita “musica demo-liberal-social-massonica”¹².

Gli anni successivi della guerra furono assai difficili per Rognoni. La sua attività di critico musicale, se si eccettuano piccole partecipazioni sporadiche, fu sospesa.

¹⁰ L. Rognoni, *Il quinto Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, «Rivista Musicale Italiana», Anno XLI Fasc, 6, 1937, p.1,

¹¹ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, cit. p.10.

¹² L. Rognoni, *Primi anni oscuri*, in *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975. p.40.

In quegli anni Rognoni si manteneva scrivendo dettagliate guide all'ascolto per la casa discografica Fonit Polydor. In quegli stessi anni Rognoni collabora inoltre con la UTET, con la Garzanti e la Valentino per la stesura e per la compilazione del *Dizionario delle Opere e dei Personaggi*. In tale opera Rognoni fu affiancato da Ferdinando Ballo, Luis Cortese, Alberto Mantelli e Massimo Mila.

Agli inizi degli anni '30 risale l'interesse di Rognoni per il cinema, tale interesse lo spingerà a fondare insieme ad Alberto Lattuada, Mario Ferrari, Luciano Emmer e Luigi Gianni Comencini la Cineteca Milanese, già Cineteca Italiana. Tale casa di produzione e archiviazione cinematografica, dal 1948 sarà membro effettivo della Fédération Internationale des Archives du Film. Dal 1950 tale Cineteca si occupa del restauro dei film e dal 1996 si è costituita in Fondazione sotto la presidenza di Gianni Comencini.

Nel 1944 Rognoni fonda la casa editrice "Alessandro Minuziano". Piccola casa editrice con la quale il milanese intende produrre una collana dedicata alla politica, un'altra a testimonianze di artisti, una collana "Altalena" dedicata a testi rari ed infine una collana di estetica. Rognoni aveva chiaramente in animo di affidare tale collana di estetica ad Antonio Banfi, che rifiutò la proposta dell'allievo, che a tal proposito scrive «non capì mai bene il perché» pur dicendosi disposto a suggerire testi e curatori, tra i quali erano, oltre il sottoscritto, Adelchi Baratono, Giulio Preti, Dino Formaggio, Luciano Anceschi e lo stesso Banfi.¹³

Con il dopoguerra, la fine dei divieti e delle censure, consente nuovamente un riprendersi della società, insieme ad un rinnovamento assoluto dell'attività culturale. Rognoni dunque riprende, con pieno e nuovo vigore, tutte quelle attività di promozione e divulgazione culturale che il conflitto aveva interrotto. Gli vengono offerte proprio in quel periodo nuove collaborazioni con riviste dedicate alla divulgazione culturale quali la rivista diretta da Elio Vittorini «Il Politecnico» su cui Rognoni scrive per tutto il 1946, e la «Fiera letteraria», per la quale Rognoni scriverà i suoi articoli dal 1948 al 1951.

¹³ L.Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, op.cit.

Nel 1952 Rognoni insieme ad Enzo Paci fonderà e curerà la direzione della rivista filosofica «Aut-Aut».

Al termine della guerra riprende l'attività radiofonica di Rognoni, che, convinto della forza divulgativa di questo strumento, creerà dei cicli di trasmissioni quali il «Contemporaneo», «Al caffè si discute di ...», «I notturni dell'usignolo», «Incontri musicali», «La musica e i giorni» ed anche un interessante ciclo di 87 appuntamenti, trasmessi con cadenza settimanale tra il 1946 e il 1948, realizzate insieme a Massimo Mila e Alberto Mantelli «Ogni storia ha la sua musica».

Nel 1950 Rognoni fonda insieme ad Alberto Mantelli il Terzo Programma RAI. Le programmazioni per il Terzo Programma hanno tutte carattere "monografico".

Il terzo Programma nacque nel 1950 in una situazione assai difficile, poiché (è bene ricordarlo) l' «esperimento» fu intrapreso sulle allora appena adottate «modulazioni di frequenza»: i programmi non andavano ancora in onda «sulle medie» e ben pochi ascoltatori erano dotati di MF. Sarebbe stato facile, in una situazione come questa, fare del «conformismo aziendale», proponendo programmi di allettante volgarizzazione culturale (o pseudo-culturale) nella convinzione di provocare una più rapida diffusione delle MF. Mantelli invece capì invece, e se ne assunse la responsabilità, che si doveva concepire un Terzo Programma che dovesse essere, da un lato, la piattaforma *reale* degli aspetti più concreti e aggiornati della cultura italiana e straniera, e dall'altro doveva portare a questa cultura, senza compromessi la maggior parte degli ascoltatori.¹⁴

¹⁴ Luigi Rognoni, *Ricordo di Alberto Mantelli*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti ed interviste vol.III a cura di Pietro Misuraca, pag. 209

Assai interessante è anche l'impegno di Rognoni teso alla creazione dello Studio di Fonologia Musicale presso la Rai di Milano¹⁵. A questo progetto Rognoni lavorerà fin dagli inizi insieme a Berio, allievo di Dallapiccola, amico di Rognoni, e Maderna.

Risalgono al 1953 le prime azioni "mosse" da Rognoni nei confronti della Direzione Generale della Rai.

Rognoni scrisse a tal proposito a Lupo:

Caro Lupo,

[...] il M. Luciano Berio, un giovane d'ingegno che ha studiato in America e che è stato allievo di Dallapiccola, mi ha fatto ascoltare alcuni nastri magnetici "tape recorder". Io conoscevo già qualcosa, udita a Parigi, nei concerti di musica concreta, che ha sostanzialmente le stesse basi estetiche e teoriche; ma questi esperimenti americani sembrano ancor più degni di attenzione. Si tratta di esperimenti assai suggestivi che aprono orizzonti nuovi e che lasciano perplessi e sconcertati per il radicale capovolgimento nella concezione relativa dei mezzi espressivi sonori[...]¹⁶

A seguito della collaborazione con Berio e con Maderna viene costituito nel 1955 lo studio di Fonologia della Rai. Le apparecchiature per tale studio verranno progettate da Alfredo Lietti e da Marino Zuccheri.

Nel 1957, vincitore di un concorso a cattedre, Rognoni giunge a Palermo dove fonda L'Istituto di Storia della musica della facoltà di Lettere e Filosofia che rimarrà a dirigere per tredici anni. Rognoni presso l'ateneo palermitano non si limita soltanto all'insegnamento di storia della musica: infatti ottenendo incarichi annuali tiene anche lezioni di estetica, filosofia del linguaggio e letteratura tedesca.

¹⁵ Di tale attività grande testimonianza è fornita presso l'Archivio Rognoni.

¹⁶ Da una lettera dattiloscritta di Luigi Rognoni a Cesare Lupo, Milano, 26 febbraio 1953 [ARo, XVII/149] Pietro Misuraca, *Frammenti di memoria. Lettere, scritti, immagini dall'archivio di Luigi Rognoni* in *Luigi Rognoni intellettuale europeo* op. cit, p. 71. Lettera dattiloscritta di Rognoni presente in archivio rognoni alla segnatura [Aro, XVII/149].

Molte sono inoltre le figure intellettuali di spicco ad essere invitate da Rognoni a tenere lezioni presso l'Ateneo Palermitano: fra questi ricordiamo Theodor Wiesengrund Adorno, Roland Barthes e René Leibowitz.¹⁷

Dell'esperienza didattica di Rognoni a Palermo presentiamo a seguire due testimonianze lasciate dai suoi allievi Piero Violante ...

«Il professore accese la lampada blu, aprì il suo quaderno nero e le sue “parole” incominciarono a ronzare nell'auletta.

Aufklärung, Weltanschauung, Epoché; Erlebnis, alienazione, mercificazione, saturazione-dello-spazio-tonale, cromatismi della crisi, estompé; Gestalt, dodecafonìa, Urschei; intenzionalità, espressionismo, cultura «alessandrina»; Parigi europeista, Vienna radicale, soggettivismo esasperato: dialettica in corto circuito.

Ed alle parole spesso oscure per lo sparuto ma agguerrito auditorio si accoppiavano i nomi: Adorno, Nietzsche, Husserl, Marx, Wagner, Schönberg, Toller, Trakl, Cocteau, Kraus, satie, Strawinskij, Trostsky, Banfi...

Gli studenti prendevano nota mentre un cartello sul pianoforte diceva: prova a pensare.

Il Professore alzava di rado gli occhi dal suo quaderno, spesso tendeva in fuori le labbra e si passava la mano aperta tra i capelli. Procedeva per spiazamenti progressivi, per associazioni inedite nello sforzo nervoso ansioso di indicare un senso, un dieu caché nella totalità infranta.

Dopo gli studenti uscivano a pranzo col Professore che amava l'odore autentico della lumpenvucciria. E qui tra un bicchiere e un gambero la politica riprendeva il suo primato mentre gli occhi si inumidivano su Rosa Luxemburg.

Oppure ci si smarriva sui ricordi: quella sera a Parigi, quando Cocteau guardando un ragazzo, che ammalgiava De Pisis, disse non è il mio tipo... »¹⁸

...e Amalia Collisani:

¹⁷ Cfr. A. Titone e P.E. Carapezza, op. cit. pp.11-12.

¹⁸ Piero Violante, *La musica è una pipa: “Le Coq et l’Alequin” di Jean Cocteau*, in *Sette Variazioni. A Luigi Rognoni musiche e studi dei discepoli palermitani*, Palermo, Flaccovio 1985, pag. 99-100.

[...]La città siciliana era assai diversa, oltre che lontana, dalla sua Milano ch'era prossima, invece, e non solo geograficamente, ai principali centri della cultura europea; eppure fu senza dubbio, questo palermitano, il suo periodo di docenza più fecondo. Egli era nel pieno della maturità intellettuale, libero dalle difficoltà politiche, sociali, esistenziali che avevano pesato e peseranno sul suo agire in altri tempi; e anche quel che lo divideva dalle abitudini, dalle tradizioni, dai modi di pensare meridionali gli metteva una curiosità, un misto di diffidenza ironica e interesse emozionale, un desiderio di interazione con la parte politicamente e culturalmente più avvertita della città che resero il suo soggiorno e le sue relazioni più singolari e significative.¹⁹

A Palermo Rognoni proprio in quegli anni ha inoltre modo di influenzare l'attività del Teatro Massimo e della neonato Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana. Molte sono le conferenze che Rognoni tiene per conto di tali enti, riuscendo in tal modo a influenzare le programmazioni di tali soggetti, spingendoli ad una decisa apertura verso la musica contemporanea.

È infatti sotto sua iniziativa che a Palermo nasce nel 1959 il Gruppo Universitario di Nuova Musica (G.U.N.M.) e nel 1960 le Settimane Internazionali di Nuova Musica «sviluppatasi e cresciute in tesissima opposizione verso di lui»[...]«ma tuttavia impensabili senza di lui»²⁰

Sempre durante il periodo palermitano è datata la pubblicazione del volume *Fenomenologia della musica radicale*²¹.

Risale al 1953 l'impegno di Rognoni nell'ambito della regia. Ambito che gli permise inoltre di proporre titoli operistici assai desueti.

Proprio in quell'anno Rognoni mette in scena il particolare dittico formato dalla *Serva padrona* di Pergolesi, accoppiata al *Der Jasager* di B. Brecht e K. Weill. L'anno successivo

¹⁹ Amalia Collisani, *L'insegnamento universitario*, in *Luigi Rognoni l'intellettuale europeo*, Testimonianze; a cura di Pietro Misuraca, p.242.

²⁰ A.Titone e P.E. Carapezza, op.cit. pp.11-12,

²¹ la prima edizione di tale libro risale al 1966, mentre la seconda, ampliata è del 1974.

per l'edizione del Maggio Fiorentino interamente dedicata alla musica contemporanea, Rognoni cura la regia di *Die glückliche Hand* di Schönberg, utilizzando i bozzetti e le indicazioni originali del compositore; una regia ripresa poi successivamente all'Opera di Roma nel 1965, al teatro alla Scala di Milano e al Teatro Massimo di Palermo nel 1967. Sempre al Teatro Massimo di Palermo curerà nel 1970 la regia de *L'etoile* di Chabrier e nel 1972 alla Piccola Scala di Milano, sarà il regista di un dittico di opera francesi: *L'education manquée* di Chabrier e *Le portarait de Manon* di Massenet. Ambedue le opere vennero rappresentate in italiano. La traduzione dei testi era firmata da Rognoni.

Per il teatro Regio di Torino curò la regia del SingSpiel di Weber *Die drei Pintos*. Questa messa in scena del 1975 a opera di Rognoni fu la prima mai realizzata di tale opera lasciata incompiuta dall'autore e completata da Gustav Mahler. Sempre a Torino nel 1978 sarà firmata da Rognoni la regia del *Corregidor* di Hugo Wolf.

Nel 1972 Rognoni lascia Palermo per Bologna, dove insegnerà presso il DAMS. dove fonderà l'Istituto di Discipline della Musica e la rivista «Ricerche musicali».

Nel gennaio 1986, sei mesi prima della sua morte viene allestita a Milano la mostra a lui dedicata *Luigi Rognoni milanese: itinerario di un intellettuale europeo*, presso la biblioteca comunale di Palazzo Sormani.

Scriverà Rognoni in tale occasione a Goffredo Petrassi:

Non posso nasconderti una certa tristezza per queste "celebrazioni" che mi sembrano un po' "postume" nel grigiore della vita artistica e culturale, oggi indifferentemente amministrata dall'industria dei mass-media che tutto assorbe e tutto aliena. Tuttavia ci conforta la presenza di giovani e giovanissimi (anche se sono una minoranza) che oggi

capiscono il senso delle “lotte” che noi abbiamo sostenuto nei valori morali e civili in epoche nelle quali eravamo in quattro gatti a sostenere l’arte moderna.²²

²² P. Misuraca, *nel ginepraio del mio archivio. Documenti di Luigi Rognoni a Palermo*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVIII,2003, p.153.

Capitolo II

Vade retro, Adorno!

La formazione filosofica

Per presentare in maniera omogenea il discorso che Rognoni articola su Banfi è necessaria una premessa.

Presso il fondo Rognoni esiste una cartelletta dedicata unicamente a Banfi.

Al suo interno esistono molte relazioni stese da Rognoni sull'operato di quello che Rognoni definisce il suo maestro.

Come conseguenza di questa molteplicità di fonti, alle quali abbiamo guardato, ne deriva sicuramente un discorso poco omogeneo, che imporrà, per essere esposto, un frazionamento talora brusco in unità distinte, che hanno come filo conduttore il rapporto fra allievo e maestro.

Di ogni unità si fornirà la descrizione e il riferimento bibliografico.

Al termine di tale discorso su Antonio Banfi, al fine di poterci allacciare in maniera omogenea ai concetti esplicitati nel capitolo successivo sullo Studio di Fonologia di Milano, verranno introdotti i contenuti di una relazione tenuta da Rognoni durante il Convegno di Bolzano "Segni e Realtà Sonora nel linguaggio musicale" del 1954 e poi successivamente pubblicati su Aut aut n° 22 (Luglio 1954, pp. 341-348), con il titolo "Esecuzione non Interpretazione Musicale".

Si sceglie di cominciare con una descrizione storica del rapporto fra Banfi e Rognoni i cui contenuti sono desunti dalla conferenza Ricordo di Antonio Banfi²³

Dopo aver frequentato il Liceo Manzoni, a Milano, Luigi Rognoni abbandonò gli studi “regolari” intraprendendo un suo personalissimo percorso formativo da autodidatta. La sua crescita intellettuale si svolse in maniera assolutamente anticonvenzionale, al di fuori di ogni percorso accademico. Due figure risultarono fondamentali per questa formazione: quella del filosofo milanese Antonio Banfi e quella del compositore torinese Alfredo Casella.

Rognoni conobbe Banfi fra la fine del 1933 e gli inizi del 1934.

Aveva già frequentato in precedenza le sue lezioni quando, ventiduenne non gradito al regime fascista e spesso ospite del Raggio 7 di S. Vittore, non aveva ancora conseguito la licenza liceale.²⁴

Da Banfi, di cui seguirà le lezioni tenute presso l’Università di Milano, Rognoni eredita la necessità di avvicinarsi alle diverse arti, sia attraverso la conoscenza diretta, sia mediante la valutazione di tutto il complesso sistema che all’arte fa da contorno, a livello storico e culturale.

Banfi insegna che non esiste un problema astratto dell’arte e che la divisione tra “sfera estetica” (come momento teoretico) e “sfera artistica” (come momento pragmatico) non può essere assoluta; che non si può comprendere la prima senza partecipare della seconda mentre la seconda – pur essendo sensibile alla ricerca teoretica – può anche vivere una sua autonomia, perché essa è nella vita e dei moti e contrasti della vita si nutre. È quindi compito primo del filosofo dell’arte, che voglia essere tale, affermare in sé e negli altri la più assoluta e totale consapevolezza delle diverse “situazioni dell’arte” contemporanea di descriverle (e per poterle descrivere è talvolta necessario viverle dall’interno), di coordinarle, illuminandone fenomenologicamente tutti i significati e tutti i piani dell’esperienza che le rendono possibili.²⁵

Un metodo che Rognoni imparò da Banfi ad applicare anche alla musica:

La faccenda è questa: che una critica musicale (o d’arte in generale) deve essere uno sforzo di propulsione. Scoprire il complesso intreccio dei motivi che si concentrano e si tendono alla costruzione di una realtà e di un mondo artistico, scoprire il moto, la variazione del loro equilibrio e quindi del senso della loro sintesi

²³ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 285-300.

²⁴ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, op.cit. pag 285.

²⁵ L. Rognoni, *Il pensiero estetico di Banfi e la vita dell’arte*, «Aut-aut» n. 43-44, gennaio- marzo 1958.

nella cultura e in funzione di una coscienza culturale e artistica, segnare la via di avanzamento e sviluppo. Sino a che ci si lasci ipnotizzare dall'idea di un assoluto astratto valore estetico che si concreta o in un gusto oscillante dell'epoca o in un piacere personale o nella corrispondenza al dover essere di un'idea non si va avanti.²⁶

Quando Rognoni fece la conoscenza diretta di Banfi il discorso fra i due venne immediatamente sul piano dell'arte, sulla musica.

Rognoni, proprio in quegli stessi anni, aveva iniziato a studiare composizione con Alfredo Casella. Si trattava di lezioni saltuarie in verità: era già chiara l'intenzione del giovane milanese di seguire anche un corso di direzione d'orchestra con Hermann Scherchen. Frequenti erano le occasioni in cui Rognoni portava con sé Antonio Banfi ai concerti tenuti a Milano dal proprio insegnante torinese Casella. L'esito di tali concerti non era sempre dei migliori. Capitava sovente che al termine dei programmi di musica scritta dal compositore si scatenassero vere e proprie gazzarre di fischi e rumoreggiamenti spesso voluti dai docenti dei conservatori stessi dove veniva eseguita la musica del torinese²⁷, quand'anche da critici di Regime infiltrati al concerto.

È opinione di Rognoni il fatto che la musica, per Banfi, sia sempre stata «un viatico importante alla propria formazione culturale e spirituale». Le prove che Rognoni adduce a tale convinzione sono di diverso genere. Si veda la lettera inviata da Banfi alla moglie, Daria Banfi Malaguzzi²⁸:

Lei ha pure Beethoveen: il Dio; lo adori anche per me, che a nessuna creatura umana ho tanta venerazione. Quando io e un amico - fratello dell'anima mia - errando per il cimitero di Vienna ci siamo all'improvviso trovati dinnanzi alla sua tomba, muto, stretto a lui, mi parve che mi precipitasse nell'anima – quasi dolorante un'infinita luce di vita sovraumana. Provai allora quello che mai più se non l'anno scorso a Roma all'apparirmi del Foro: mi sentii gli occhi pieni di lacrime e mi dimenticai...²⁹

Al Convegno di Varese, Rognoni riferì di altre lettere da lui scambiate con Antonio Banfi. L'argomento di tali lettere era sempre il medesimo: la musica, e di epoca più tarda, fra il 1943-1944.

²⁶ Lettera di A. Banfi a L. Rognoni riportata in L. Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, p.7.

²⁷ In vero, come sottolinea Rognoni, non era soltanto la musica di Casella a scatenare tali gazzarre, ma anche la musica composta da altri musicisti quali Malipiero, Dallapiccola, Petrassi era spesso soggetta ad accoglienze nefaste da parte del pubblico.

²⁸ Daria Banfi Malaguzzi: colei che diede successivamente a Rognoni la possibilità di aver accesso al carteggio assai intimo intercorso fra lei e il marito negli anni 1906, 1907, 1908. Da tale carteggio durante il proprio intervento al Convegno di Varese su Banfi, Rognoni cita la lettera scritta da Banfi il 13 settembre del 1908.

²⁹ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 285-300 Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 285.

Erano gli anni in cui Rognoni collaborava con la “terza pagina” culturale del quotidiano milanese “Ambrosiano”, “ricettacolo degli intellettuali antifascisti, i quali, attraverso le righe della critica d’arte, esprimevano la propria opinione, il proprio dissenso”. Uno fra questi testi, scritti da Rognoni sul quotidiano, fu inviato dall’autore al maestro quale prova del proprio impegno culturale e sociale.

Questo il commento di Banfi:

Caro Rognoni,

grazie della sua lettera e dell’articolo sempre così vivo. La faccenda è questa: che una critica musicale (o d’arte in generale) deve essere uno sforzo di comprensione e uno sforzo di propulsione. Scoprire il complesso intreccio dei motivi che si concentrano e si tendono nella costruzione di una realtà e di un mondo artistico, scoprire il loro moto, la variazione del loro equilibrio e quindi il senso della loro sintesi nella cultura e in funzione di una coscienza culturale ed artistica, segnare la via di avanzamento e di sviluppo. Sino a che ci si lasci ipnotizzare dall’idea di un assoluto astratto valore estetico che si concreta o in un gusto oscillante dell’epoca o in un piacere personale o nella corrispondenza al dover essere di un’idea, non si va avanti. Sono lietissimo delle molte occupazioni che la impegnano, ma mi raccomando gli esami. Poi quest’anno è in libertà, libertà di lavorare lietamente.

I più cordiali saluti dal suo

A. Banfi³⁰

Leggendo questa lettera appaiono evidenti gli indirizzi estetici di Banfi che condizioneranno Rognoni. La base metodologica banfiana per la creazione di un sistema estetico è il forte spunto per l’agire dell’allievo, impegnato attivamente nella diffusione della cultura filosofica e antifascista. Quando Rognoni, assunto da Giuseppe Bocca, cominciò a collaborare con la “Rivista Musicale Italiana” come redattore capo di tale rivista, fondata a fine Ottocento da Arrigo Boito, Banfi gli scrisse:

Grazie della sua lettera che attendevo. Mi dava pena non avere sue notizie ed ora sono lieto di saperla al lavoro. Non ho ancora ricevuto il giornale. L’articolo su Poulenc [che io appunto le avevo inviato]³¹ per l’argomento e per il suo modo d’impostarlo mi interessa molto. Benissimo per la “Rivista Musicale Italiana”³².

³⁰ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 285-300 Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 289.

³¹ *Appunti su Poulenc*, «L’Ambrosiano», XV, n.177, 25 luglio 1936, p.3.

³² Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 285-300 Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 289.

Continuava poi Banfi nel 1936, anno in cui la rivista si trovava in una fase di stagnazione, che Rognoni si proponeva di contrastare presentando articoli sulla crisi della musica moderna e sui due capisaldi di tale crisi, Schönberg e Stravinskij, scrivendo:

Benissimo per la "Rivista Musicale Italiana". Non abbia fretta: l'indirizzo buono lo deve raggiungere naturalmente di mano in mano che raccoglierà elementi nuovi. L'antico e il moderno deve essere tutto ravvivato. Bisogna che la storia e la critica musicale, salvando ciò che in esse vi è di specifico, rientrino nella storia e nella cultura: anche l'elemento tecnico che non è mai un mero dato. Ciò che invece si deve togliere di mezzo è la faciloneria dell'impressionismo critico o il giudizio generico o le classificazioni astratte. Una storia, come critica d'arte, deve far *vivere* tutto il corpo dell'arte: non anatomia e non svolazzi pittorici. L'arte è una realtà che vive, non un imputato al tribunale dei critici e neppure una decorazione della vita [...]. Proprio ora ho l'"Ambrosiano". Il suo articolo è una delle cose migliori: chiaro, netto, senza astrattismi, con lo sforzo di chiarire tutte le definizioni. Mi piace e mi interessa molto. Prepari un gruppo di studi sui musicisti contemporanei. Lo deve fare.³³

Tale indicazione accorata di Banfi fu di sprone per Rognoni, (attivo pioniere ed efficace divulgatore della musica nata in seno alla Scuola di Vienna) che nel 1937 si trovava, insieme a Ferdinando Ballo, impegnato al V Festival di Musica Contemporanea di Venezia. Rognoni, inviato dall'"Ambrosiano", era ospite abituale di tale rassegna. Alla Rassegna quell'anno, su spinta di Casella e di Mario Corti, fu invitato il Gruppo Musicale Viennese, che tenne un concerto eseguendo la *Suite* op.29 per sette strumenti di Arnold Schönberg. Il fatto naturalmente scatenò un pandemonio: «Urla e fischi senza interruzione». Inutile dire che invece le critiche di Rognoni a tale concerto furono oltremodo positive. I suoi commenti però gli suscitarono critiche da esponenti del Regime Fascista, che lo accusarono di sostenere quella che dal potere era definita musica bolscevica» o «demo-liberal-social-massonica». Al Gruppo Musicale Viennese apparteneva anche Peter Stadlen, pianista al quale Rognoni chiese di eseguire un concerto con musiche di Schönberg a Milano. La proposta di Rognoni fu inizialmente accolta dal pianista che propose per il concerto un programma assai nutrito: *Tre pezzi* per pianoforte op.11, *Sei piccoli pezzi*, op 19, l'op.23, 2 e l'op.33 per pianoforte di Schönberg, le *Variazioni* op.27 di Webern e le composizioni di due allievi di Schönberg: Hans Erich Apostel e Ludwig Zenk. A seguito dell'assenso di Stadlen, Rognoni comunicò immediatamente l'esito dell'accordo con il musicista a Banfi. Si pensò di eseguire il

³³ Luigi Rognoni, *Luigi rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Piero Misuraca, Palermo, CRICD; 2010, p. 290.

concerto *Omaggio a Schönberg* nella Sala Sammartini, in via Conservatorio 32. Banfi avrebbe dovuto stendere il programma di sala.

Le sorti del concerto, comunque, non furono per nulla buone. In Germania imperava la lotta contro l'*entartete kunst*. Inizialmente si pensò di fare il concerto in forma privata: era stato fissato per il 7 aprile 1938.

Il 12 marzo Hitler occupò l'Austria: l'*Anschluss* venne sancito. Di Stadlen, racconta Rognoni, a lungo si persero le notizie. Soltanto a marzo il comitato venne a conoscenza del fatto che il pianista si trovava ad Amsterdam, città dalla quale inviò una lettera. La somma raccolta per il concerto, insieme ad altri soldi messi insieme dai membri dello stesso comitato (significativo fu il contributo di Banfi) fu inviata al pianista.

Scrivete Rognoni a tal proposito:

Alla fine del 1937 l'avv. Grassi che dirigeva la Società dei Concerti di Brescia mi aveva invitato a tenere due "lezioni" sulla musica contemporanea che io localizzai in "Erik Satie e i sei" e in "Arnold Schönberg e la sua scuola". La prima ebbe luogo il 28 gennaio 1938 e la seconda l'11 febbraio. Era una buona preparazione per il concerto di Stadlen di Milano, fissato il 7 aprile: ed infatti raccolti diverse sottoscrizioni tra i giovani bresciani che vennero alla mia lezione su Schönberg. Per Satie me la ero cavata con qualche facile esecuzione al pianoforte, ma per illustrare Schönberg, che quasi nessuno conosceva a quell'epoca, occorreva un pianista. L'avv. Grassi mi disse che vi era un giovane molto dotato e di straordinaria tecnica: inviai un mese prima a Brescia l'op.11, l'op.19 e l'op.25 di Schönberg perché gliel'essero da studiare: ero molto dubbioso specialmente per la *Suite* op.25. Dissi che sarei giunto a Brescia due giorni prima della lezione. Arrivai e mi fu presentato un giovane bresciano, un ragazzo alto, allampanato, taciturno. Ci mettemmo al lavoro: egli aveva imparato con sorprendente facilità tecnica le tre opere di Schönberg. Ci mettemmo al lavoro: io gliel'analizzai, mi sforzai di fargli comprendere che andavano eseguite come opere "tradizionali" e che la loro struttura non era differente dai "pezzi" per pianoforte di Schumann (op.11 e op.19) o dagli schemi della suite classica (op.25). Egli mi ascoltava docilmente, un po' meravigliato, ma capiva, ripeteva, penetrava nel senso della musica di Schönberg. Il giovane pianista si chiamava Arturo Benedetti Michelangeli³⁴. La coerenza e l'esecuzione della musica schönbergiana andarono

³⁴ Arturo benedetti Michelangeli (Brescia 1920 – Lugano 1995) iniziò a studiare il pianoforte da bambino. Fu ammesso al Conservatorio di Milano nel 1930 (a dieci anni!). Ne uscì dopo 3 anni di studio con Giovanni Anfossi con lode. Nel 1939 conquistò il primo premio al Concorso Internazionale di Ginevra e fu subito dopo nominato professore al Conservatorio di Bologna. Cominciò allora una carriera internazionale che fu interrotta dalla seconda guerra mondiale. Nel 1945 riprese l'attività di concertista che lo portò ben presto ai più grandi centri musicali. Dal 1952 al 1958 interruppe la carriera per una malattia di cui non si sa molto. Nel 1964 a Brescia fondò un'accademia musicale di pianoforte, presso la quale restò come direttore artistico fino al 1969. Nel '68 si stabilì in Svizzera. La sua attività di concertista e le sue registrazioni discografiche continuarono fino ad avanzata età. A. B. è considerato uno dei più grandi pianisti del '900, ma fu nello stesso tempo uno dei pianisti più enigmatici. I numerosi concerti annullati all'ultimo

lisce: il pubblico era per la maggior parte composto da giovani, e contrariamente da Venezia applaudirono e mi subissarono di domande.³⁵

A seguito di questa sezione del carattere storico ci piace inserire una parte che riesce in maniera efficace a presentare il modo che aveva Rognoni di porsi nei confronti della dottrina filosofica Banfiana.

Tornando al rapporto fra Rognoni e Banfi: Rognoni guardava ad Antonio Banfi con ammirazione:

In qualsiasi “situazione” di pensiero, in qualsiasi “accadimento” anche il più negativo, egli scorgeva un movimento dialettico nel quale la ragione aveva un suo *Kern* propulsore avrebbe finito con l’imporsi. La “ragione” di Banfi sia nel confronto dell’arte sia nei confronti del pensiero filosofico era la ragione che scaturiva dall’esperienza viva della vita. Banfi aveva un sacro terrore: quello di dover approdare ad un sistema filosofico astratto e dogmatico; ciò che poteva presentarsi come un pensiero concluso, un giudizio apodittico era da lui eluso, se non combattuto

36

Un atteggiamento speculativo, quello di Banfi, assai controllato e razionale, che avrebbe messo in imbarazzo tutti giovani che seguivano il maestro, fin troppo tendenti a radicalizzare ogni posizione in un momento, quale quello fascista, in cui forte era in tutti la percezione di una necessaria ed assoluta difesa della cultura e dell’arte. Ma, andando ben al di là del contingente, del rapporto amichevole nato fra i due, anche il discorso che Rognoni articola sulla speculazione di Banfi ha una sua valenza.

Primo dato da evidenziare è il fatto che, agli occhi di Rognoni, tutto il sistema teorico banfiano scaturisca principalmente da un ineffabile *amor vitae* sul quale il filosofo milanese ha fondato tutta la sua esistenza, rendendo tale acquisizione di base il perno fondamentale di tutta quanta la propria speculazione filosofica. Una vera, propria e costante formula di saggezza che sorge da una visione assai precipua del reale: una formula in cui Rognoni ipotizza di intendere una radice di pensiero che parte da Spinoza e che, attraverso il filtro del pensiero di Simmel, arriva a Banfi.

momento hanno contribuito ad alimentare la leggenda di artista imprevedibile. La particolarità della sua natura artistica, unità tecnica di grande virtuosismo ed una eccezionale varietà timbrica ha fatto di lui un interprete predestinato del repertorio classico-romantico, ma anche un eccezionale “impressionista”. Non è stato un pianista onnivoro ma ha cesellato tutto quello che ha suonato. Niente è stato banale. Ogni sua esecuzione è un lascito testamentario.

³⁵ Pietro Misuraca, *Frammenti di memoria. Lettere, scritti, immagini dall’archivio di Luigi Rognoni* in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Testimonianze, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p. 37.

³⁶ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi* (1985) in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, P.299.

Nel suo approccio al pensiero di Banfi, Rognoni, concordando con le opinioni ampiamente diffuse, asserisce che l'estetica di Banfi, una volta esaurita una teoria della Ragione come principio di sintesi fenomenologica, si limiti a fornire semplicemente indicazioni metodologiche che, pur essendo utili a creare i presupposti per una possibile condotta operativa, non riescono a procurare dati utili a creare sistemi validi per i differenti campi del sapere.

Richiedendo però a Banfi un'estetica in senso stretto, a parere di Rognoni, non si possono sortire effetti di alcun genere.

Le cause di tali fallimenti, per Rognoni, sono da ricercare, in primo luogo, nel fatto che in una società pari a quella con cui lo studioso si trovava a rapportarsi, piena di contraddizioni e di rovesciamenti, era normale che l'istanza posta al proprio maestro, non conducesse a risultati concreti.

Vi è inoltre da aggiungere- ricorda poi Rognoni nella sua esposizione- che tali sistemi, alla cui formazione Banfi fu sempre esortato, erano quanto di più invisibile al filosofo milanese, proprio perché contrari alla reale integrità dell'Esperienza e al suo *Erlebnis* ed anche alla stessa ragione che cercava di giustificarli.

Rognoni è convinto che l'impegno estetico fondamentale di Banfi si sia reso manifesto proprio nell'enunciazione e nella teorizzazione del proprio pensiero estetico: da considerare come la parte più viva e profetica dell'attività filosofica di Banfi.

A tale sintesi teoretica naturalmente Banfi tende mediante una sintesi e una integrazione di tutti i complessi di ricerca in ambito estetico. In tale stato di assoluta incompiutezza pare assai complesso chiudere un sistema di pensiero che, proprio per tali cause, vive una continua attuazione ma non giunge mai ad un effettivo compimento.

Tale dato è proprio enunciato in maniera specifica da Antonio Banfi nel testo *Vita dell'arte* in cui afferma chiaramente:

Il valore dell'arte, già dicemmo, non è un astratto univoco valore estetico che universalmente possa e debba essere riconosciuto. È, per ogni opera, il valore di un atto spirituale concreto, che propone all'arte una direzione, alla vita un problema e una soluzione.³⁷

Non si tratta certamente di qualcosa che fornisce una semplice indicazione metodologica di tipo universalistico, ma di una ambiziosa risoluzione teoretica nella quale si compongono

³⁷ Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Milano, Alessandro Minuziano editore, 1947, p.61.

armonicamente le diverse tensioni estetiche, che emergono dai problemi dell'arte e dagli aspetti delle esperienze.³⁸

Nel suo riconnettersi a Banfi, Rognoni inserisce nel corso delle sue riflessioni anche un accenno biografico a Banfi ed alle sue lezioni a cui Rognoni, pur se non diplomato, partecipò.

Il taglio della nota che Rognoni fornisce alle riflessioni scientifiche su Banfi, assume un aspetto assai nostalgico e qualsiasi descrizione fatta da Rognoni sulla scorta del ricordo è coperta da una vena malinconica che trasuda il profondo affetto che il “maestro” e l’ “allievo” provavano vicendevolmente.

Mi sia concesso di andare con la memoria agli anni universitari, quando Banfi – superata una grave crisi di coscienza- preferì accettare i rischi della resistenza “interna” e votarsi tutto alla missione di educatore e di guida dei giovani.³⁹

Del resto- continua Rognoni nel flusso delle sue riflessioni sul maestro- si trattava di anni in cui⁴⁰ si imponeva la necessità di sopprimere l’insegnamento di estetica, o in cui si cercava di rimodularlo sulla base della dignità e la concretezza morale, piuttosto che su criteri indirizzati maggiormente alla efficacia culturale.

Erano, secondo Rognoni, proprio gli anni imbevuti della tanto avversata cultura idealistica in cui si tendeva a restare impantanati fra le fila di un'estetica crociana che non lasciava alcuna possibilità all'evoluzione del pensiero.

Forte, del resto, era per i giovani la valenza dell'incessante tentativo di Banfi di riuscir a “scrocianizzare” la cultura.

La grande forza di Banfi è stata per noi, negli anni '30, l'aver saputo, con questa sua apertura fenomenologica verso il processo della cultura che coincideva con il

³⁸ Proprio in relazione a tale aspetto, Rognoni si trova in pieno contrasto con quanto affermato da Dino Formaggio in *Un'estetica filosofica di Antonio Banfi*, pur concordando estremamente riguardo alla valutazione di Formaggio riguardo all'operato di Banfi.

³⁹ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi* (1985) in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo.

⁴⁰ Siamo intorno al 1931-1932

processo della vita, “scrocianizzare” innanzi tutto quei residui che permanevano, che anzi erano ancora attivi in molti giovani che erano antifascisti (ed erano in molti) combattevano il fascismo con Croce alla “mano”. Banfi invece è stato veramente l’unico filosofo italiano che negli anni ’20-30, ha combattuto una strenua battaglia contro l’idealismo crociano: e come l’ha combattuta!⁴¹

In tale panorama la parola di Banfi era l’unica, secondo Rognoni, che poteva a tutti gli effetti fornire la tanto agognata schiarita entro un progetto che mirava alla rottura dei vincastri, al fine di riuscire a percepire la realtà artistica in tutta la sua pregnante ricchezza.

Continua poi Rognoni presentando la sfera di interessi di carattere filosofico di Banfi.

Il pensiero di Banfi apriva naturalmente lo sguardo sulla realtà di Dilthey, di Simmel, di Windleband, di Fiedler e infine di Husserl e della sua fenomenologia, indicate da Banfi come elemento fondamentale per fornire una reale indicazione tesa alla creazione di un sapere aperto alla realtà vivente e al sapere universale e non circoscritto entro i confini “ristretti” di un’esteticità contrassegnata da una concezione astratta.

Tutto il pensiero di Banfi, secondo Rognoni, è contraddistinto da una fortissima relazione col pensiero Simmel. Ambedue i pensatori non avevano lasciato, in ambito estetico, un vero e proprio “sistema filosofico”. Entrambi, infatti, si erano soltanto limitati a fornire indicazioni estremamente suggestive sulla modalità operativa; ma nessuno dei due era riuscito a bypassare un limite incolmabile ed essenziale per creare un vero e proprio sistema concluso.

Questa visione parziale, che determinava l’incapacità di creare qualcosa di autonomo e in grado di procedere in maniera indipendente, dipendeva secondo Rognoni principalmente dal fatto che il sapere, sia secondo Simmel che secondo Banfi, trovava un’appropriata definizione, principalmente in relazione al pensiero storico che lo determinava. Innumerevoli erano quindi i mutamenti che avvenivano, condizionati dal momento storico che scorreva evolvendosi in relazione al fluire dell’esistenza.

Nei confronti di questo flusso fenomenologico incessante dell’esistenza ci si trovava di fronte alla duplice interpretazione che fornivano Simmel e Banfi: la prima fatta di luci fosche e la seconda, invece, contraddistinta dal travolgente ottimismo banfiano (a cui Rognoni non nega di guardare con

⁴¹ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi* (1985) in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, P.299.

profondo affetto). Banfi, infatti, era sempre pronto a cogliere il positivo e l'estremamente vitale in ogni forma di tensione e contraddizione esistenziale anche in quelle negative.

Del resto memore dell'ottimismo di Banfi ricorderà ancora Rognoni nel 1985:

Dirò soltanto che negli ultimi anni della sua vita, Banfi fu piuttosto perplesso e contrariato dal mio vivo interesse per sociologia di Adorno e la Scuola di Francoforte, che giudicava deviante e pericoloso (del resto lo fu anche Paci, col quale ebbi accese discussioni). Ed era logico per Banfi, proprio perché la sua "ragione teoretica" mirava sempre al positivo. Del resto l'"ottimismo" banfiano non può essere inteso se non come un pensiero che scaturisce e abbraccia tutta quanta l'esperienza e la fenomenologia della cultura e della vita.⁴²

Ma il pensiero di Banfi, comunque, non si fermava alle riflessioni su Simmel che, pur essendo considerato dal milanese il Più Fine e radicale rappresentante del relativismo contemporaneo, era incapace però di giungere ad un'impostazione che fosse trascendentale.⁴³

Sempre convinti che il fine essenziale da raggiungere con questo scritto sia presentare in maniera pedissequa- anche se poco organica- i contenuti raccolti da Rognoni su Banfi, dobbiamo anche guardare alle riflessioni che Rognoni conduce sulla filosofia dell'arte elaborata da Banfi.

Per continuare la sua riflessione sul pensiero di Banfi, Rognoni faceva riferimento anche ad alcuni saggi scritti dallo stesso Banfi e raccolti poi nel 1947 sotto il titolo *Vita dell'arte*.

Saggi all'interno dei quali il concetto di trascendenza veniva assunto nell'esatta funzione metodica dell'idea, come legge di struttura e di sviluppo di un determinato campo dell'esperienza.

Al di là di tutto, Rognoni vedeva nell'assunzione da parte di Banfi del concetto di trascendenza la vera abilità da parte del filosofo di cogliere la parte metafisica dell'idea, come legge di struttura e di sviluppo di un determinato ambito dell'esperienza. Al di là quindi di ogni valutazione aprioristica che si potesse desumere in ambito estetico.

« Tale complessa visione pur tentando di istradarsi nel sistema complesso della semplificazione, portava *in nuce* la necessità di rigettare il concetto romantico di ispirazione insieme al conseguente criterio di storia dell'arte come storia dello Spirito (fortemente espressa per Rognoni da Dvorák), sia

⁴² Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi* (1985) in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti e interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, 2010, p.300.

⁴³ Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Milano, Alessandro Minuziano editore, 1947

quella della struttura obiettiva, e quindi anche quella ereditata da Wölflin secondo il quale non si potevano formare criteri assoluti di valutazione, ma soltanto “principi” di valutazione che rimanevano sempre distinti fra loro, continuando sempre a proporre una duplice continuità dell’arte»⁴⁴.

È necessario che, alle spalle di un corretto atteggiamento valutativo, in tal caso, debba esserci un sistema fenomenologico che guardi in maniera pregnante ad un’estetica filosofica inglobante un principio trascendentale-fenomenologico interessato all’esperienza umana e a un fenomeno artistico in grado di sintetizzare la tensione fra *l’io e il mondo*; in modo da poter sciogliere realmente questo contrasto attraverso un contatto proficuo fra soggetto e oggetto.

Tale incontro e tale sinergia si espletano e si realizzano, a parere di Rognoni, in prima istanza nella *τεχνή*. È in tale ambito, infatti, che si riesce ad esprimere a fondo l’essenza reale dell’arte.

Significativa è la speculazione, su cui Rognoni concentra la sua attenzione, indicando il fatto che nel pensiero di Banfi la tensione fra io e mondo non sia da intendersi semplicemente in senso hegeliano, giacché non vi sono antitesi che si risolvono automaticamente mediante un processo dialettico.

Del resto in Banfi il concetto hegeliano di arte come rappresentazione concreta, sensibile e tangibile dell’idea va svuotato della sua astratta aprioristicità di idea assoluta, va riletto e reinterpretato al fine di poter convergere nel concetto di Ragione, che trova proprio compimento nella ragione trascendentale – fenomenologica; questa infatti ha sempre guardato ed ha sempre aspirato all’esperienza nella sua totalità sia in senso teoretico che in senso più pragmatico⁴⁵.

Per riuscire a formulare una concreta filosofia dell’arte, si richiede al filosofo una reale partecipazione ai problemi, non limitandosi soltanto a guardare il loro livello teorico. Al pensatore, secondo Rognoni, si impone una discesa ed un’analisi profonda del concetto di vita dell’arte: tramite tale “indagine” il filosofo riuscirà a cogliere realmente la problematica relativa all’arte.

Banfi, del resto, aveva ben compreso che non esistesse alcuna scissione fra “sfera estetica” - individuando in questa un momento propriamente teorico- e una “sfera artistica”- facendo riferimento a tale proposito ad una sfera più specificamente pragmatica.

⁴⁴ Luigi Rognoni, *Il pensiero estetico di Banfi e la vita dell’arte* (Copie destinate alla stesura di un articolo da pubblicare su Aut Aut) p.5. [A.Ro. car.165 racc. XXIV].

⁴⁵ Per tali considerazioni Rognoni fa riferimento ai 5 saggi che avevano come argomento comune l’estetica, raccolti da Banfi. Fra questi vi sono il primo *I problemi di un’estetica filosofica*, risalente al 1933. Segue *Motivi dell’estetica contemporanea* risalente al 1939, *L’esperienza estetica e la vita dell’arte* del 1940. Di grande interesse per Rognoni è, data l’attenzione che concentra su alcuni problemi relativi all’arte contemporanea, è il saggio scritto da Banfi nel 1946: *Note di estetica*. A conclusione di tali saggi vi è l’ultimo: *Le due vie* scritto nel 1940. All’interno di tale scritto, di grande valore, si puntualizzano le responsabilità dell’intellettuale nei confronti dell’arte.

Rognoni, poi, pare assolutamente in accordo con Banfi nell'enunciare, come fa il maestro, che non si possa parlare e comprendere la sfera estetica se non si ha una percezione completa di quella pragmatica.

La differenza fondamentale, secondo Rognoni, risiede proprio nel fatto che la sfera pragmatica, individuata da Banfi, possa anche vivere autonomamente, giacché essa risiede in maniera specifica proprio nella vita e della vita (inclusa la vasta gamma dei contrasti che risiedono al suo interno) si nutre. Compito fondamentale della filosofia, per Rognoni, è affermare la più assoluta e totale consapevolezza delle differenti situazioni dell'arte contemporanea, al fine di poterla inserire nella concreta realtà che ad essa fa corona. Solo partendo da questa realtà si può fornire un'analisi precisa della sua essenza. Solo a partire da valutazioni di genere diverso di tutti gli elementi che a questo piano concorrono nella generazione del prodotto artistico, si può riuscire a coglierne l'essenza nella sua completezza.

Rognoni, inoltre, percepisce immediatamente che il punto fondamentale del pensiero banfiano si sviluppi e scaturisca dalla percezione del fatto che la "crisi" della cultura e dell'arte contemporanea sia un evento estremamente vitale, capace di restituire all'uomo la piena coscienza della piena libertà proprio per il suo costituire "rottura" di importanti schemi chiusi (non con il fine di annientarli, semmai con la funzione di aprirli alla vita).

La filosofia dell'arte, per essere tale, deve quindi affermare in sé e negli altri (e sotto questo punto di vista Rognoni è in completa sintonia con Banfi) la più assoluta consapevolezza delle diverse situazioni che condizionano la dimensione artistica contemporanea.

La morte dell'arte di Hegel, a cui si è ancora Rognoni - interpretata non in termini generalistici, bensì come morte dell'arte "bella" nell'accezione di Winckelmann - secondo l'allievo in Banfi si identifica in senso pieno nel passaggio da un concetto di religione dell'arte ad un altro di "ragione dell'arte".

La fondazione di un'estetica filosofica deve perciò passare attraverso un'affermazione della sua forma teoretica in cui, innanzi tutto, vengano liberati i concetti a priori dell'esperienza artistica insieme a quelli dell'autonomia dello spirito, della sua dialettica, delle sue sovrastrutture empiriche, metafisiche e valutative.

Al fine di riuscire a giungere al nocciolo della situazione reale- condizione necessaria agli occhi di Rognoni per riuscire a cogliere il senso vero e fondamentale dell'estetica (giacché la comprensione dell'arte contemporanea impone un superamento di tutti quelli schemi che guardano ad un'idea di estetica che si ancora al passato)- è necessario *epochizzare* tali concetti così da cogliere il significato di una disciplina applicabile anche alle creazioni ed alle categorie contemporanee.

Alla base di questo procedimento operativo vi è il pensiero fenomenologico di Husserl- anche se Rognoni sottolinea che mai esplicitamente tale attribuzione viene riconosciuta da Banfi in maniera esplicita.

Ma il pensiero fenomenologico, anche se non chiaramente esplicitato, è alla base di qualsiasi opera estetica di Banfi.

A tale proposito Rognoni, proprio nel suo rifarsi a Banfi, pensa che “lasciar volare” l’esperienza estetica senza limitazione alcuna, sia la prima condizione dell’esperienza filosofica.

E, sotto tale punto di vista, la lettura che Rognoni dà dell’estetica si ritiene assolutamente in linea con quella data da Banfi.

Continua poi Rognoni, citando la chiave interpretativa di Banfi:

L’esperienza immediata è non solo essa pure parziale, condizionata dalla natura e dalla relazione particolare del soggetto e dell’oggetto, ma determinata a sua volta da un’ideologia implicita, da un sistema di valutazione più o meno coerente. Perché una sfera spirituale si riveli in tutta la ricchezza dei suoi contenuti e dei suoi riflessi è necessario che siano superati i limiti.⁴⁶

Ed inoltre Rognoni focalizza la sua attenzione sull’auspicabilità della manifestazione della sfera spirituale nella complessità e interezza dei suoi contenuti, ponendo come necessità la neutralizzazione della sintesi semplificatrice delle singole esperienze individuali e della generale coscienza culturale a cui esse attingono.⁴⁷

Pur avendo infatti percezione del fatto che l’esperienza estetica si acquisisca immediatamente, resta tuttavia chiaro agli occhi di Rognoni che la speculazione estetica pura sia il frutto di mediazioni di diversi piani culturali e tecnici che continuano in maniera forte ad essere inseriti nell’ambito storico che li ha generati. Tale neutralizzazione delle sintesi parziali e generali, apre il campo quindi, agli occhi di Rognoni, a feconde relazioni fra i diversi contenuti della coscienza, portata ad individuare in senso pieno gli *Erlebnisse* e coordinandoli in una decisa e precisa *Lebenswelt.*, in cui, alla legge *apriori* del campo estetico, si possa giungere indipendentemente da qualsiasi altro contenuto.

«L’idea di una pura esteticità non può quindi derivare che dalla sintesi ricavabile dal processo fenomenologico del campo dell’arte, nel quale si attua “la sfera di

⁴⁶ Luigi Rognoni, *Il pensiero estetico di Banfi e la vita dell’arte* (Copie destinate alla stesura di un articolo da pubblicare su Aut Aut) op. cit. p.7

⁴⁷ Op. cit. p.7.

immanente coincidenza dell'io e del mondo" poiché l'esperienza estetica è la sola veramente libera dalla tensione dell'io, come dalla legalità del mondo »⁴⁸.

È proprio in tale chiave che Rognoni interpreta la concezione estetica di Banfi, conferendo a questa un carattere teoretico ben preciso e spogliandola così della sterile parvenza di indicazione metodologica.

Questi naturalmente, agli occhi di Rognoni, rimangono soltanto i presupposti di partenza perché Banfi riesca in maniera organica a creare un sistema estetico ben preciso.

Partendo da tali presupposti, è da compiere, affinché Banfi riesca ad elaborare un'estetica fenomenologica, un preciso lavoro sistematico, di cui Banfi aveva già percepito, agli occhi di Rognoni, i confini.⁴⁹

L'eredità lasciata da Banfi è per Rognoni ben aperta e attiva, in modo particolare nell'ambito dell'estetica, in nome di una ragione innamorata della realtà, tramite la quale Banfi auspicava di riuscire a giungere all'anima vera dell'esistenza. Un' essenza in cui le energie morali, libere da ogni astrattezza, possano giungere a riproporre a se stesse i reali problemi della vita.

Per aggiungere una nota essenziale al rapporto che si instaurò fra Rognoni e Banfi scegliamo di includere anche un accenno riguardo alla produzione editoriale di Banfi, di cui Rognoni, anche indirettamente, fu artefice.

Fra i libri che arrivavano alla «Rivista Musicale Italiana» di cui abbiamo parlato in precedenza, giunse inoltre a Rognoni un testo scritto da Franco Parente: *La musica e le Arti*.

La matrice di tale testo, il crocianesimo, era ben nota a Rognoni. Immediatamente fu cura di Rognoni indirizzare tal testo ad Antonio Banfi accompagnandolo a due righe: « Senta professore io potrei benissimo farne una stroncatura: però adesso è il momento di prendere posizione, e solo lei può farlo; legga il libro e mi dica se vuol far lei la recensione»⁵⁰.

Banfi lesse il libro ma gli effetti della recensione di Banfi furono tutt'altro che una stroncatura al libro di Parente. Banfi, infatti, a seguito della lettura di tale testo scrisse invece a tutti gli effetti un

⁴⁸ Op. cit., p.8.

⁴⁹ A tali dati Banfi agli occhi di Rognoni era giunto tramite lo studio dei manoscritti inediti conservati presso l'Archivio Husserl di Lovanio.

⁵⁰ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Scritti ed interviste, a cura di Pietro Misuraca, Palermo, CRICD, pag.290

Tratto dal dall'intervento alla tavola rotonda conclusiva del Convegno *Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola*, Varese, 18-19 maggio 1985. [A. ro. Cart.16, racc. XXIV]

vero e proprio saggio titolato: *A proposito di un'estetica musicale*. Tale testo fu immediatamente pubblicato sul n. 5/6 della «Rivista Musicale Italiana».⁵¹

Il saggio è inserito nel volume VI delle opere di Banfi: *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di Luciano Anceschi.

In tale volume sono inclusi anche i cinque saggi *Vita dell'arte*, così come Banfi li aveva raccolti e ordinati nel 1957 per la collana «Estetica», pubblicata, a partire dal 1945, dalla piccola attività editoriale gestita da Rognoni e da sua moglie Eva, sotto la denominazione *Alexander Minutianus, Apulus de Sancto Severo*.⁵²

A seguire le indicazioni fornite come introduzione di tale testo:

Dei saggi pubblicati in questo volume il IV – *Note d'estetica* è inedito, gli altri furono precedentemente pubblicati come segue: I – *I problemi di un'estetica filosofica* in *La cultura* (XI,1932, pag. 750 e sgg.; XII, 1933, pag.174 e sgg.). II *Motivi dell'estetica contemporanea* come *Motive und Probleme der Zeitgenössischen Aesthetik* in *Die Tatwelt* (XV,1939, pag.157 e sgg.). – *L'esperienza estetica e la vita dell'arte* in *Studi Filosofici* (I,1940, pag.353 e sgg.).V – *Le due vie* in *Uomo* (1945, pag.8 e sgg. Nella nuova versione è stata introdotta qualche lieve modifica⁵³.

L'attività editoriale di Rognoni si mosse a partire da una pioggia di finanziamenti stanziati dal governo all'indomani della fine della seconda Guerra Mondiale. La scelta di Rognoni, per tale attività editoriale, fu guidata da Banfi.

A Banfi, inoltre, lo stesso Rognoni propose di assumere la direzione della collana di «Estetica». Banfi rifiutò tale proposta, suggerendo comunque diversi spunti sui quali scrivere opere importanti per la collana ed inoltre diverse persone da utilizzare come curatori fra i quali: Adelchi Baratono, Giulio Preti, Dino Formaggio, Luciano Anceschi e naturalmente se stesso.

Per tale collana, Banfi curò le introduzioni agli *Aforismi sull'arte* di Konrad Fiedler e *Orizzonte e luce* di Luciano Blaga, e scrisse, per la casa editrice gestita da Rognoni, l'introduzione agli *Scritti sull'arte* di Goethe, che però non poterono uscire giacché l'attività editoriale della *Minuziano* fu sospesa nel 1950⁵⁴.

Segue ora, seppure in maniera frammentaria, una presentazione di come Rognoni intendeva il procedere estetico di Banfi.

⁵¹ *Rivista musicale italiana*, Anno XL, n.5/6, ed. Bocca, Milano,1936.

⁵² Alessandro Minuziano, umanista, fu nel XV secolo uno dei primi tipografi-editori di Milano.

⁵³ Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Milano, Alessandro Minuziano Editore,1947, p.8.

⁵⁴ Luigi Rognoni intellettuale europeo, **scritti e interviste**, a cura di Pietro Misuraca

In tale sezione che segue è da guardare con estremo interesse il richiamo che Rognoni fa alle opere scritte da Banfi.

Nel raccontare la modalità operativa in ambito estetico di Antonio Banfi, Rognoni nel corso della sua relazione tenuta nel corso del *Convegno di Studi Banfiani* tenutosi a Reggio Emilia il 13 e il 14 maggio del 1967⁵⁵, circoscrive la produzione di Banfi a due documenti preganti dai quali sicuramente il maestro milanese prese spunto per la propria attività speculativa.

La valutazione sull'operare di Banfi non può però essere presa in reale considerazione se il suo operato non viene ovviamente considerato alla luce di tutto lo sviluppo del concetto intrinseco proprio della fenomenologia.

Tale richiamo, appunto, letto nella prospettiva dell'intuizione dell'opera d'arte, si integra con tale prospettiva filosofica, anche se punto fondamentale del pensiero Banfiano è, per Rognoni, l'astensione dal ridurre il piano culturale a quello teoretico.

La paura di scivolare sempre da un ambito culturale ad un ambito teoretico, quand'anche di creare un sistema speculativo a partire da un aspetto parziale, fu sempre la causa che impedì a Banfi di giungere ad un sistema teoretico complessivo. Questo, secondo Rognoni, è anche il motivo per il quale Banfi fosse esplicitamente avverso alla riduzione dei principi costitutivi che, reggendo le leggi della struttura musicale, li riducevano alla sfera della pura e semplice esteticità.

Proprio alla luce dell'esiguità di fonti specialistiche- o quantomeno aventi come oggetto la materia in questione, con grande e ben celato orgoglio- Rognoni trova di estremo valore il saggio di Banfi *A proposito di un'estetica musicale* pubblicato, sotto sua spinta, sulla *Rivista musicale italiana*, AnnoXL, sul fascicolo 5-6.

Nel saggio, a detta di Rognoni, Banfi si scaglia contro tutti gli *adepti* dell'estetica crociana, definiti da Rognoni stesso «belle anime», fra le quali Rognoni annoverava Pannain e Parente.

Inoltre, per stessa ammissione di Rognoni, fu egli stesso a segnalare a Banfi un testo di Parente, al fine di poterne avere una recensione da inserire all'interno della *Rivista Musicale Italiana*. Tale testo, a detta di Rognoni, presentava una sintesi della più ortodossa estetica idealistico-crociana applicata alla musica.

Banfi percepiva (è ammissione di Rognoni stesso) che per svecchiare la musicologia fosse necessario opporre un'estetica che, pur rifiutando le varie arti nella loro realtà semantica e percettiva, riconducesse la musica alla sfera della pura intuizione prima ed alla liricità

⁵⁵ Tale relazione dal titolo *Osservazione sull'estetica di Banfi per una fenomenologia della musica*, la Nuova Italia Firenze 1968 si trova presso il fondo Rognoni.

conseguentemente, fino ad ⁵⁶«adattarla all'estetica dell'ignaro uccellino e definirla come regina delle arti»⁵⁷.

La struttura complessa dell'arte e la confluenza in essa di vari elementi dai vari piani della realtà [...] esige che l'essenzialità estetica dell'arte stessa sia definita in tutt'altra forma che in quella della mera identità, così da poter comprendere la ricca tensione e i rapporti in cui vive e per cui si sviluppa la realtà artistica⁵⁸

Alla base di queste impostazioni, nate nella coscienza di Banfi dalla lezione di Simmel e da quella di Husserl, secondo Rognoni il presupposto era assolutamente indiscutibile. Appariva però un'assoluta chimera arrivare ad un compromesso fra le visioni in un sistema teso in senso pieno alla formulazione di una vera e propria *Fenomenologia della percezione*. Un sistema in cui chiaramente potesse realizzarsi un vero e proprio rapporto fra soggetto e oggetto nella fruizione estetica della singola opera d'arte, vista alla luce delle sue radicali relazioni psicologiche, sociali e culturali che l'avevano determinata e in rapporto alle quali l'arte e la sua percezione viveva in un continuo evolversi, nato dalla lezione del passato, e, tendente ad una dimensione che si radicava nel futuro che via via andava prospettandosi.

Il secondo scritto "musicale" di Banfi cui fa riferimento Rognoni è presentato dallo studioso quale inedito, catalogato come E/15.

Si tratta, come dice Rognoni, di un testo nato in seno ad vigorose scambi di opinione, relativi al problema dell'interpretazione-esecuzione musicale. Tali discussioni si erano sviluppate proprio intorno al 1935-1939.

Tale problema, asserisce Rognoni, proprio in quel periodo aveva avuto molte difficoltà a trovare una vera e propria definizione poiché erano numerosi gli avventori che andavano accanendosi contro il concetto di esecuzione oggettiva dell'opera d'arte.

Di tale problematica, che si sarebbe sviluppata negli anni a venire, Rognoni trova in Banfi colui che, in modo assai lungimirante, aveva avuto i primi sentori.

Rognoni tende a focalizzare l'attenzione proprio sul fatto che Banfi avesse percepito il carattere unico che possedeva la musica. Proprio in questa percezione di unicità si scioglieva per lui uno dei nodi iniziali da risolvere per giungere ad un completo concetto di estetica musicale.

Rognoni comprende che il suo maestro avesse ben chiaro in mente il fatto che, qualunque percezione della recezione artistica abbia per la musica un carattere straordinario. Rognoni infatti è

⁵⁶ Osservazione sull'estetica di Banfi per una fenomenologia della musica, in Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo, Atti del Convegno di studi banfiani (Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967), Firenze, La Nuova Italia 1968, p.450.

⁵⁷ Op. cit. pag. 209

⁵⁸ Luigi Rognoni, L'estetica di Banfi e la musica, in Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo, Atti del convegno di studi banfiani, Firenze, La Nuova Italia, p. 449.

assolutamente conscio del fatto che Banfi avesse inteso la portata esclusiva della musica e la sua unicità nel processo comunicativo.

La comunicazione esiste infatti anche in altre forme d'arte, ma si tratta di un momento assolutamente secondario rispetto a quanto accade in ambito musicale e certamente Banfi aveva colto tale dato.

Le ricerche relative all'ambito dell'esecuzione sono, fra l'altro, assai rilevanti fra le pagine dell'inedito E 15. Proprio per tale ragione Rognoni si addolora del fatto che il testo E/15 sia rimasto inedito nonostante lo sprone con cui lui stesso avesse stimolato Banfi a completare l'opera.

Era peraltro stato lo stesso Rognoni a fornire a Banfi il materiale per lo sviluppo di tale saggio, imbarcandosi anche in vere e proprie analisi musicali, condotte con il maestro, mirate ad un'analisi in senso particolare del rapporto orizzontale, quand'anche di quello verticale, che si veniva a determinare sulla partitura. Allievo e maestro avevano studiato, inoltre, in maniera approfondita, tutti i meccanismi che avevano portato direttamente all'atonalità, elemento centrale, agli occhi di Rognoni, di qualsivoglia momento creativo.

Principio fondamentale, giacché, Rognoni vede in questo fenomeno compositivo il vero e profondo momento analitico dell'esperienza musicale propria dei linguaggi artistici del primo novecento.

L'atonalità, inoltre, porterà, mediante l'individuazione Schönberghiana, a quello che Rognoni stesso definisce il "momento sincronico", ovvero il punto limite dell'evoluzione della struttura linguistica della musica europea.

Analizzando lo schema dell' E/15 di Banfi egli intravede una chiara visione della problematica legata ad un discorso prettamente collegato ad una fenomenologia della struttura musicale, che, come riferisce Rognoni, diviene palese agli occhi di Banfi fin dal momento della notazione.

È cura di Rognoni annotare in tal senso la puntuale precisazione del discorso di Banfi a riguardo:

Ma la notazione non è una *riproduzione scritta della musica*; è un momento concreto della sua oggettività. Tra l'immagine o il pensiero musicale dell'autore e la sua notazione c'è tutto il processo d'analisi e di sintesi, di fantasia e di pensiero. E la notazione, d'altra parte, rimanda, a suo compimento, all'esecuzione stessa, dove la musica ha la sua pienezza oggettiva, ha il suo essere per altri, per tutti.⁵⁹

Il punto più convincente dell'analisi compiuta da Banfi nell'inedito, per Rognoni, comunque risiede nel fatto che il Maestro non identifichi nell'esecuzione una riproduzione (astratta) della musica, ma un momento integrante dell'oggettività musicale.

⁵⁹ Op.cit, p.452

Spiega in seguito Rognoni in maniera delucidante che, parlando di esecuzione, si parli in realtà di una struttura esterna chiarificante.

È cura inoltre di Rognoni, per esemplificare il concetto filosofico, costruire un esauriente parallelismo fra tale concetto e la Forma-sonata, quale elemento onnicomprensivo di un sistema, all'interno del quale le micro strutture e gli stilemi determinino il carattere linguistico-soggettivo della composizione.

Da accenni, poi, relativi in senso stretto al procedere di Banfi, Rognoni individua la chiarissima ed ampia visione di Banfi che unisce il processo legato alla creazione musicale ai suoi primordi, a quello che in maniera chiara accompagna l'opera d'arte nell'atto della sua esecuzione.

Banfi attraverso l' *E15* mostra di essere cosciente di ogni minimo elemento che concorre all'esecuzione.

A tal punto Rognoni, nella sua disanima, si serve proprio delle parole del maestro:

L'esecuzione implica a) lo strumento, b) l'esecutore, ma lo strumento non è estraneo all'obiettività musicale entra pur esso nella sua costituzione, poiché la musica è scritta per lo strumento.⁶⁰

Banfi è inoltre cosciente del valore dell'interprete che, aggirandosi nell'ambito della pura teorizzazione, riesce sempre a giungere ad una estrema concretezza.

Ogni strumento ha il suo pathos e l'esecutore lo sente e in questo pathos deve incarnarsi l'immagine [...] l'esecutore non è un riproduttore: egli ha dinnanzi a sé una realtà che può significarsi e vivere in forme infinite. Egli accentua o l'aspetto strutturale o l'aspetto patologico [...]⁶¹

Sono questi brevi spunti a mostrare a Rognoni come Banfi avesse pienamente avvertito che l'opera d'arte non vivesse in funzione di una propria astratta e statica universalità.

La sua universalità si rivelava piuttosto tra le spire di una dialettica che muove, in maniera continua e perpetua, la creazione artistica nel divenire della cultura.

Ben conscio che l'opera d'arte riviva in infinite forme ed essendo infatti per tale cagione vittima di innumerevoli e continui ripensamenti, Rognoni afferma che l'opera d'arte, secondo Banfi, non viva in una sua astratta e statica universalità, ma sia soggetta a possibili ripensamenti determinati non in maniera intrinseca, ma generati dal mondo circostante che percepisce l'opera d'arte, la vive e la condiziona.

⁶⁰ inedito e/15 cit. 2β) e Υ) in op. cit. p. 341.

⁶¹ Inedito E/15 cit.op.3 e 4 in op.cit., pp.342 e 343.

L'opera d'arte del presente, per Banfi, secondo Rognoni, è fondamentale per comprendere anche le opere d'arte del passato e poterle vivere anche in funzione delle opere d'arte del presente più impegnato e più avanzato.

In questa disamina, secondo Rognoni, Banfi include naturalmente anche l'astrattismo pittorico, la poesia ermetica ed anche la dodecafonia, avversate non solo dal pubblico, ma anche dalla cultura accademica, mal tollerante e per nulla comprensiva dal crescente conformismo d'avanguardia che ripiegava nelle stagnanti paludi del neoclassicismo.

Sul concetto di interpretazione scegliamo di presentare la duplice lettura che di tale concetto Rognoni propone la prima volta nel sulle pagine del giornale “ambrosiano”, la seconda, invece desunta dal contributo fornito durante un convegno a Bolzano fra il 5 e il 7 settembre 1954 da Rognoni in Segni e realtà sonora nel linguaggio musicale. Tali contenuti vennero poi pubblicati, il 22 luglio 1954 su Aut aut, con il titolo Esecuzione non interpretazione musicale.

Troviamo di estremo interesse questo contributo giacché dà adito a riferimenti sulla musica elettronica che verranno in maniera specifica trattati nel capitolo successivo del nostro elaborato.

Andando ben al di là di quelle che sono le considerazioni di Rognoni su Banfi, partendo dall'analisi del concetto di interpretazione di cui parla Rognoni a proposito del filosofo milanese, resta da aggiungere che, letta secondo il pensiero di Rognoni, che ne dà ampia manifestazione nel suo scritto edito dal quotidiano *Ambrosiano*⁶², la critica musicale si è da sempre trovata di fronte ad un reale disagio di fronte al discorso relativo all'interpretazione musicale.

Al di là di quelli che possono essere i discorsi che nascono a proposito di una vera e propria abilità tecnica che riguardi in maniera esplicita la bravura dell'esecutore, il ragionamento che Rognoni conduce, ha ben altra valenza quando si cerchi di risalire in maniera appropriata ad un giudizio che abbia un valore estetico di un certo tipo.⁶³

L'interpretazione diviene dunque, agli occhi di Rognoni, ancor più un fatto astratto e indeterminabile quando si parli di direttore d'orchestra, anche se, in alcuni casi, come quello del direttore Mengelber, anche il carattere dell'interpretazione possiede dei tratti che, anche se in maniera traslata, riescono comunque a riflettersi⁶⁴.

Eppure la realtà di un Mengelber interprete è così individuata che si fa sentire così violentemente che noi possiamo oggi facilmente differenziare una Sinfonia di Beethoven guidata dal grande maestro, dalla stessa sinfonia interpretata da un altro tra i maggiori direttori.⁶⁵

⁶² Luigi Rognoni, *La cultura musicale*, L'ambrosiano, L'ambrosiano, 9/10/34.

⁶³ Parere simile rispetto alla critica è esposto proprio da Banfi nel saggio E/15

⁶⁴ Il carattere di tale enunciazione da parte di Rognoni appare assai più affilata di quella di Banfi, giacché il suo discorso condotto sull' E/5 è relativo soltanto a brevi cenni metodologici relativi alla figura e alla professionalità del direttore d'orchestra, mentre Rognoni, riesce a circoscrivere l'opera del direttore d'orchestra alle produzioni di un musicista che diviene simbolo di un operare preciso e con particolari valenze.

⁶⁵ Ibidem.

Proprio in funzione del ruolo del direttore d'orchestra, Rognoni riconosce in questo ambito un piano decisivo di necessaria ricerca di una definizione estetica ben appropriata.

Elementi cardine da cui partire, secondo Rognoni, sono in prima battuta l'identificare il fatto che la realtà dell'interpretazione, pur se percepibile immediatamente tramite l'ascolto, è di difficile individuazione sotto un punto di vista estetico.

Assai complesso è infatti individuarne gli elementi che afferiscono ad un piano estetico e, a seguito di questo, ancor più complesso è classificare gli elementi che la compongono secondo criteri ben precisi. Il piano formale di questo meccanismo esemplificativo passa dunque attraverso diverse fasi che, identificata l'opera d'arte, ne isola ed individua i valori estetici, sistemandoli criticamente in maniera da giungere a formulare un indirizzo metodologico di indagine.

Dal punto di vista di un'estetica formalistica restano da chiarire dei dati fondamentali per Rognoni, e questi sono: è l'interpretazione musicale un atto artistico? Ha valori universali fissati individualmente come un 'opera d'arte'?

Di fronte a tale quesiti, Rognoni decide di apparire dubbioso, anche se si percepisce fra le righe che il suo dubbio è solo apparente e retorico; giacché Rognoni è convinto che, chiarito tale dubbio, sia facile giungere ad un automatismo formale che porta a percepire l'opera d'arte come pura intuizione a cui fa seguito che l'interpretazione sia rivelazione dell'intuizione espressa. L'interprete diviene, agli occhi del filosofo, il traduttore meccanico dei simboli grafici musicali.

Chiaro a tal punto è il cenno che Rognoni fa al metodo formalistico.

Chiaro è il riferimento all'Estetica di Alfredo Parente, per il quale l'interpretazione diviene tanto più perfetta quanto più l'interprete sarà riuscito a spersonalizzarsi e a divenire operaio del suono nel modo più oggettivo possibile. Tale tesi sorta dal formalismo hanslikiano e giunta sino all'idealismo crociano, come reazione all'estetica del contenuto soggettivo dei sentimenti, è propria dell'epoca romantica, secondo la quale interpretare è in certo senso rifare l'opera musicale.

Tale visione è nata e si è sviluppata nell'era romantica, tende a precisare Rognoni, e si riflette in maniera forte nell'opera dell'interprete.

Tali due opposte interpretazioni, nate nell'Ottocento, sono due punti di vista antipodici dai quali naturalmente in campo estetico si deve partire, anche se a parer di Rognoni, in vero, queste due prospettive estetiche non arrivano a nulla di fatto.

Non arrivano infatti allo sviluppo di una visione estetica contemporanea, essendo radicate su due concezioni completamente antipodiche.

L'estetica del contenuto trascende l'opera d'arte per Rognoni e non arriva, dato il suo carattere storico di fissità, a favorire l'interprete, ma, valutando soltanto il prodotto artistico in virtù delle

qualità dell'interprete, ne segue che, per tale estetica, l'unico e possibile interprete dell'opera d'arte sia soltanto il compositore di tale opera.

L'estetica formalistica, di contro è per Rognoni una visione dell'interpretazione che ha i tratti della funzione didattica. « Come è scritto, così va interpretato», ossia tradotto in suoni.

A tal punto Rognoni si chiede giustamente: ma *Salomé*, sarà superiore nella sua lettura proposta dallo stesso Strauss, rispetto a quella fornita da Furtwangler o anche un Mengelberg?

L'estetica formalistica suggerisce infatti che l'opera in questione sia realmente riveduta dai direttori d'orchestra.

L'autore, com'è ovvio, conosce assai bene l'opera, ma logicamente Rognoni fa notare come spesso il direttore d'orchestra sia in grado, per maestria tecnica, di ricreare il contenuto espresso dal segno grafico in maniera sicuramente superiore a quanto farebbe il compositore stesso.

Tale osservazione pare tacitare agli occhi di Rognoni qualsiasi obiezione mossa dall'estetica contenutistica, anche se altri sono i problemi che possono sorgere a seguito di tale lettura.

Infatti è innegabile che dall'ascolto delle varie interpretazioni che si possono fornire di un'opera, vengano fuori tante diverse letture quanti sono i diversi interpreti che si sono cimentati in tale impresa.

In realtà la spersonalizzazione, nota Rognoni, dovrebbe portare, almeno in teoria, ad un punto limite dell'atto interpretativo: tutto questo però non avviene.

Abbandonando le prospettive dogmatiche e sistematiche, quand'anche quelle valutative e didattiche, Rognoni decide di dedicarsi ad una possibile lettura fenomenologica di tali elementi, partendo da un'attenta ricerca di quelli che siano i motivi che hanno rivelato l'atto interpretativo quale complessa realtà vivente con la quale è possibile fronteggiarsi.

Fondamentale lettura di tale dato viene fornita analizzandola alla luce del rapporto che è stabilito fra la scrittura musicale e la realtà materiale sonora. Secondo Rognoni infatti piuttosto che fermarsi ad analizzare l'interpretazione secondo criteri estetici legati al formalismo o ad altre correnti filosofiche, è assai più produttivo partire da un'analisi che guardi alla reale genesi dell'interpretazione, come si sia venuta a formare, quale valenza abbia assunto ed assuma oggi.

Punto di partenza fondamentale ed imprescindibile per una lettura fenomenologica dell'interpretazione è, secondo Rognoni, partire dall'idea di interpretazione in maniera specifica.

L'idea dell'interpretazione è ammissione dello stesso Rognoni, nasce e viene sempre più precisandosi, man mano che si affina la tecnica dello strumento, arricchendosi, in tal modo, sempre più di mezzi oggettivi.

Riprova di tal dato è infatti, secondo Rognoni, che soltanto nell'Ottocento si cominciò a parlare di arte interpretativa, proprio sulla scorta del fatto che i mezzi strumentali avevano raggiunto e offrivano enormi possibilità su vasta scala.

È sempre nell'epoca romantica infatti, proprio quando si comincia a focalizzare l'attenzione sulla personalità dell'uomo e i lati soggettivi che la costituiscono, che si comincia anche a guardare alla figura del direttore d'orchestra.

L'estetica romantica è comunque un'estetica contrassegnata dalla complessità soggettiva dei sentimenti e il direttore d'orchestra è letto in questa fase come un traduttore della propria soggettività interiore. Tale dato porta con sé, naturalmente, tutta una problematica relativa al gusto: ogni direttore, infatti, fa di ogni opera una propria opera, ben al di là di quello che possa essere la portata oggettiva dell'opera d'arte (un'Ansermet, un Mengelberger, uno Scherchen sono direttori più formalistici, e quindi più vicini agli occhi di Rognoni alla maniera di percepire l'estetica in senso moderno).

Ma questo taglio, naturalmente, non riesce ad essere applicabile in maniera univoca a tutta la casistica dell'interpretazione che rimane un problema che si pone sempre in maniera diversa alla lettura di ogni evento musicale.

Sempre continuando ad esplorare il concetto di interpretazione, Rognoni, durante una sua conferenza a Bolzano a 20 anni di distanza dalla stesura del suo articolo sull'*Ambrosiano*, continua a parlare dell'interpretazione. Lo fa in maniera assai superiore rispetto a quanto abbia fatto nel suo articolo del 1934.

Lo fa in maniera composita.

Ancora in questo momento per Rognoni non è facile individuare il problema dell'esecuzione musicale.

Tale problematica dipende dal fatto che, per parlare di musica, sia necessario presupporre la figura dell'interprete senza il quale il messaggio non sarebbe trasmesso.

È notorio, infatti, che il ruolo dell'interprete gli imponga di mettersi fra l'opera musicale e gli ascoltatori- «nello stretto significato del termine potrebbe significare porsi tra l'oggetto e il soggetto e rendere comunicabile il primo al secondo»⁶⁶.

L'operazione dell'interpretazione presuppone alla sua origine il concetto di controllo sull'opera musicale.

⁶⁶ Luigi Rognoni, *Segni e realtà sonora nel linguaggio musicale* Conferenza tenuta nell'ambito del Convegno di Bolzano il 5-7 settembre 1954, indicazione manoscritta Convegno di Bolzano. [A. Ro. Cart. 189, racc. XXIII]. Tale saggio fu pubblicato in *Aut Aut* n.22, luglio 1954, pag.341-348 come *Esecuzione, non interpretazione musicale*. Poi confluito in *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966, pagg.13-22 come *Tempo, durata, esecuzione musicale*.

« Interpretare vuol dire “ricreare”; Croce arriva ad affermare che né in musica le “voci e i suoni, né i segni della pittura, della scultura e dell’architettura sono opere d’arte, le quali non altrove esistono che nelle anime che le creano o le ricreano” , cioè in coloro che le “interpretano”»⁶⁷.

Tuttavia Rognoni - figlio di tutte le esperienze svolte nel corso degli anni intercorsi fra la stesura dell’articolo sull’Ambrosiano e tale conferenza - puntualizza che «suono, colore, volume esistono come realtà fisiche, senza le quali noi non potremmo concepire alcuna forma di linguaggio artistico»⁶⁸. Tali forme, come ci tiene a puntualizzare il Nostro, sono determinanti nel linguaggio che si decide, ad un certo momento, di scegliere.

Questo concetto è oltremodo ovvio ed è alla base della vocazione di ogni artista. In ambito musicale poi, la “scelta” si fa più ardua, giacché l’arte musicale ingloba nel suo essere diverse competenze: all’artista, infatti, resta la scelta di esprimersi in suoni, in colori, in volumi o in segni letterari che concorrono alla creazione dell’opera d’arte musicale.

L’artista, per Rognoni, l’ha però sempre pensata diversamente, poiché egli sa quanto conti scegliere il suono piuttosto che il colore, la parola piuttosto che il volume , la creta o Il marmo.

E, per tale motivo, Rognoni, condizionato dagli studi che si stavano progettando presso lo Studio Fonologico di Milano, concentra l’attenzione su quanto questa realtà fisica sia decisiva per la formazione del suo linguaggio artistico nella ulteriore e continua scelta che ogni artista opera nell’atto della “creazione”.

Ora, se per interpretazione si intende il rapporto che pone in comunicazione con un’opera d’arte, si deve constatare - ci tiene a puntualizzare Rognoni- che, data l’essenza reale delle due arti, ovviamente è ben diverso ascoltare una musica o guardare un quadro.

Questa differenza è data dalla diversa realtà fisica nella quale trovano espressione le due forme artistiche; essa spiega anche i frequenti casi di “sordità musicale” da parte di letterati, pittori e persino filosofi e di “cecità pittorica” da parte di musicisti.

Inoltre - continua Rognoni - se risulta possibile porsi in contatto diretto con un quadro e una poesia e metterli, abbastanza agevolmente, in relazione con la propria esperienza soggettiva in precisi rapporti di immagini e di concetti, l’operazione risulta estremamente complicata nel rapportarsi ad una musica.

E Rognoni, figlio della nuova esperienza dello Studio di Fonologia, trova che la realtà fonica di una partitura musicale non abbia nulla di simile o comunque di riconducibile alla realtà figurativa di un quadro o a quella concettuale del linguaggio letterario.

Il mondo dei suoni è, del resto, astratto, inafferrabile, e per nulla riferibile ad una percezione figurativa e ad una rappresentazione concettuale.

⁶⁷ Op.cit.p.1.

⁶⁸ Op.cit.p.1

Eppure il mondo dei suoni, come ci tiene a puntualizzare Rognoni, vibra, e lo fa forse in modo più diretto, originario ed interiore, di quanto vibri il mondo dei colori e della parola.⁶⁹

Continua in maniera molto efficace Rognoni, trovando che si potrebbe dire che « il pittore e il poeta partano dall'immagine per ritrovare la propria interiorità nel colore e nella parola, mentre il musicista parta dal suono per esprimere direttamente l'immagine della propria interiorità»⁷⁰.

In quanto astratto, nella sua essenza, il suono non può essere espresso che attraverso i simboli. Tali simboli riempiono le partiture e solo decodificandoli il musicista ha accesso alla musica.

Per chiarire dunque che cosa si debba intendere per “interpretazione” a cominciare da questo primo stadio della relazione diretta e muta col simbolo musicale, «bisognerebbe prima chiarire che cosa sia oggettivamente il mondo dei suoni e in che rapporto esso si ponga col soggetto senziente: il che equivarrebbe ad aprire l'indagine ad un problema tra i più complessi ed intricati della “percezione” come entropia del linguaggio»⁷¹.

Ma qui vogliamo, attenerci ad un discorso che, per il momento, dà per acquisita la realtà permanente del linguaggio musicale e lo legge, nella prospettiva di Rognoni, come evento posto in relazione conoscitiva col tutto. Tale prospettiva infatti chiarisce in che modo si svolga il processo di comunicazione di questa realtà. Affermando infatti che un musicista, quando si pone a decifrare i simboli grafici di partitura, già li “interpreta”, secondo Rognoni, non abbiamo detto ancora nulla.

Quei simboli hanno dietro di sé un suono. Tale suono deve essere “interpretato”. Va tradotto fisicamente nel suono di uno strumento: e qui, per Rognoni, cominciano i guai!

Nell'ambito dell'arte pittorica è tutto più semplice (ammesso che sia concesso il termine di semplicità quando si parla di arte...). Nel quadro che sta appeso alla parete, sembra che tutto ormai sia compiuto. L'opera d'arte pittorica, per sua natura, si esaurisce, percettivamente, nell'atto diretto della vista.

Tale immediatezza, però, se da un lato soddisfa prontamente i sensi, dall'altro impone una staticità, che rende tale prodotto artistico sempre identico a sé stesso.

Lo stesso si può dire anche di un libro di poesia o di un romanzo, poiché ogni parola in esso contenuta è riconducibile, - in grado più o meno elevato - e - in base alle mie personali possibilità di percezione - a dati concreti della mia esperienza esistenziale.

Il discorso è invece completamente diverso parlando di musica dove l'interpretazione sarà una reale e assai poetica traduzione in immagini sonore dei contenuti espressi dal compositore mediante i simboli.

⁶⁹ Chiari sono, a livello di tale punto di vista, i riferimenti agli studi compiuti presso lo Studio di Fonologia di Milano.

⁷⁰ Luigi Rognoni, *Esecuzione, non interpretazione musicale* Op.cit.p.2

⁷¹ Op. cit.p.2

Ciascuno interprete è però cosciente di non creare, interpretando, qualcosa di immanente, giacché taluna delle letture che dà della pagina musicale, pur partendo sempre dalla stessa opera, non sarà mai uguale a quella successiva e ogni interpretazione, nel contempo, non rimarrà mai fissata nel tempo.

Il tutto avviene in un segmento temporale stabilito, determinato in maniera assai rigorosa dal tempo musicale: una dimensione che, pur svolgendosi nello scorrere ordinario del tempo, è assai diversa da esso.

L'interprete è padrone di tale categoria. L'esecutore è nella possibilità di riproporre la medesima sezione temporale tutte le volte che lo desidera, a condizione che, comunque, non sconvolga in maniera arbitraria la lettura dei simboli.

Da questa interpretazione derivano anche tutte quelle letture che in epoca romantica hanno reso sia il direttore che il solista virtuosi: delle vere e proprie "divinità".

Toscanini, giunto al massimo della sua fama, ha sempre però avuto l'umiltà di dichiarare di non avere altro merito nel "comunicare" i classici al pubblico se non quello di rispettare scrupolosamente quanto i compositori avessero fissato nella notazione musicale. Tale prospettiva del resto (anche se Rognoni non fa esplicito riferimento all'artista) era il medesimo punto di vista espresso da Maria Callas.

Molti sono stati, però, gli interpreti pronti a dichiarare di essere in grado di fornire un'interpretazione delle pagine eseguite assolutamente unica. Non resta che aggiungere che, troppo spesso, si tratta di interpretazioni falsate e assai poco attente alla volontà espressa dal musicista nell'atto della scrittura.

«Se la musica può essere considerata, [...] e su questo punto insiste Rognoni, [...] come diceva Leibniz, "un esercizio inconscio di calcolo", dovrebbe pur esistere la possibilità di tradurre fonicamente e quindi di comunicare nella sua esattezza matematica questo esercizio»⁷².

Tutto ciò in musica è assolutamente impossibile, perché è logico che ogni interpretazione sia diretta conseguenza del flusso degli stati d'animo che coinvolgono l'artista e questi, al di là della volontà dell'interprete di non farsi condizionare dagli stati d'animo, sono "mutevoli con il tempo".

«L'interpretazione musicale va dunque intesa come traduzione sonora e non come ricreazione, giacché ri-creare vuol dire rifare qualcosa di già realizzato come sostanza». Parlando di esecuzione musicale in tal senso Rognoni intende una reale «comunicazione fonica di ciò che è stato fonicamente pensato»⁷³.

⁷²Luigi Rognoni, *Esecuzione, non interpretazione musicale*, Op. cit. p.4

⁷³ Cit. da G. G. Gatti, *Dell'interpretazione musicale*, in "Atti del I° Congresso Internazionale di Musica", Firenze, 1935, pag. 268.

E, « tanto più l'atto dell'esecuzione si atterrà all'esattezza del simbolo, tanto più la comunicazione si attuerà - e tanto più quindi l'entropia della comunicazione diminuirà fino a raggiungere lo stato ideale della corrispondenza matematica tra simbolo e suono»⁷⁴.

In questo dovrebbe consistere, per il Nostro, il segreto del grande pianista, o del grande direttore d'orchestra.

Del resto l'idea del direttore d'orchestra e del solista virtuoso come individualità ricreativa è un prodotto esclusivo del Romanticismo, (per quanto il problema del dirigere fosse sentito sin dai tempi antichi, ma come fattore esclusivamente tecnico).

È solo col Romanticismo che, come giustamente nota Rognoni, il direttore si "individualizza" e diviene un "mito" del quale si occupano più gli scrittori e i critici musicali che non i musicisti e i teorici della musica.

Il compositore moderno - ci tiene a puntualizzarlo il milanese- ha invece imparato ad "avere paura dell'interprete". La notazione delle partiture di Ravel, di Stravinskij e di Schönberg sono infatti un documento di tale pensiero.

Il compositore nelle partiture non si limita a dare informazioni metronomiche del tempo, ma arricchendo le pagine anche di svariati segni di coloritura, di espressione ecc., dà indicazioni approfondite sulle regole da far rispettare all'esecutore, al fine di poter garantire un'esecuzione il più possibile vicina all'idea da lui espressa nell'atto della scrittura.

Schönberg, che Rognoni aveva studiato in maniera approfondita, «arriva addirittura a indicare, in un partitura strumentale, con un segno speciale la *Hauptstimme* e la *Nebenstimme* per distinguere la voce principale di uno strumento dalla voce secondaria di un altro, e raccomanda anche al direttore d'orchestra che è "suo compito vigilare affinché ogni strumento suoni esattamente secondo la prescritta gradazione di colorito; esattamente (cioè soggettivamente) in modo corrispondente al suo strumento e non (oggettivamente) subordinandosi alla sonorità dell'insieme". A proposito poi dell'esecuzione vocale il compositore trova che «Gli esecutori non devono tentare di dar forma ed espressione allo spirito e al carattere dei singoli pezzi, basandosi sul senso delle parole, ma sempre e soltanto riferendosi alla musica»⁷⁵.

La rappresentazione pittorico - tonale degli avvenimenti e dei sentimenti esposti nel testo si trova senz'altro nella musica, nella misura in cui tale lettura è stata sentita come necessaria ed importante dall'autore.

⁷⁴Luigi Rognoni, *Esecuzione, non interpretazione musicale* Op. cit. p.5

⁷⁵ Op.cit. p.6 Ci piace riportare a tal punto l'esatta citazione di quanto dica Rognoni perché tale riferimento rende chiaro il livello di conoscenza che il musicologo aveva raggiunto nei confronti dell'operato di Schönberg.

Perciò (è questo l'accurato suggerimento di Rognoni rivolto ad interpreti oltremodo "bizzosi" e "primedonne") qualora l'esecutore si accorga che questa rappresentazione manca, questi deve comunque rinunciare ad introdurre qualcosa che l'autore non ha voluto metterci.

In questo caso non si aggiungerebbe, ma, a giudizio di Rognoni, si "toglierebbe" qualcosa all'opera da eseguire.

Interessanti sono le considerazioni che il musicologo fa riguardo alla cosiddetta "musica concreta". (Tale ambito di ricerca sarà poi affrontato nel capitolo 3 dedicato allo Studio di Fonologia di Milano).

In tale ambito il compositore, superando il problema della notazione tramite "segni", è riuscito, utilizzando "mezzi tecnici", ad annotare l'idea del suono utilizzando il suono stesso: « mediante il magnetofono, partendo cioè da un dato suono e da un dato materiale sonoro neutro ottenuto da uno o più strumenti, o anche da semplici rumori, ed elaborandolo in successive trasposizioni foniche e ritmiche, in riversamenti e montaggi, sino ad ottenere, come un pittore, un unico definitivo "quadro sonoro" che si pone in diretta comunicazione con l'ascoltatore mediante l'esecuzione meccanica»⁷⁶.

Evidentemente - aggiunge Rognoni, (che durante la conferenza, di cui si stanno riportando i contenuti, aveva già assistito alla nascita della musica concreta e della musica elettronica) in questo ambito sorge poi un altro problema.

Una volta eliminato il simbolo grafico, infatti, di fronte alla materia sonora registrata e soggetta ad un'unica forma di esecuzione meccanica, ci si trova un po' come dinnanzi alla radio, al cinema e alla televisione per cui bisogna individuare un altro tipo di indagine, nella quale l'entropia della comunicazione sia il punto focale che entra in gioco e, per Rognoni, in modo preoccupante.

La "musica elettronica", ambito sul quale Rognoni conduceva accurate analisi col magnetofono, sembra porsi dal piano opposto alla forma più complessa dell'esecuzione musicale, quella sinfonica, soggetta alla presenza di numerosi strumentisti, soggetti a loro volta ad un direttore d'orchestra. Il confronto fra le due maniere di comporre presenta queste due modalità in maniera totalmente diverse.

Inneggabile è che fra il compositore ed il magnetofono il rapporto sia diretto.

Tale rapporto, inoltre, fornisce al musicista anche la possibilità di rielaborare il proprio prodotto artistico. Tuttavia, una nuova diversa forma di "consumo" si verifica con l'uso del magnetofono che entra nella vita estetica e sociale dell'uomo con prospettive del tutto nuove e, sino a quel momento, relativamente controllabili.

Certo, la questione del "consumo della comunicazione" è al centro del problema dell'"esecuzione musicale".

⁷⁶ Luigi Rognoni, *Esecuzione, non interpretazione musicale*, p.5

Rognoni in tale sede si applica alle speculazioni di Gillo Dorfles e al concetto da lui esposto di entropia della comunicazione a proposito del linguaggio letterario.

Tale argomento era già stato, in vero, assunto filosoficamente anche da Enzo Paci in un suo scritto su *Aut aut*.

Nel suo ragionamento, Rognoni rifiuta completamente il pensiero di Dorfles riguardo alle problematiche relative al tempo di esecuzione.

Per Rognoni non si può mai arrivare a “una durata supposta con la durata dell’autore”.

Il concetto di tempo è, infatti, assai personale e, non ricorrendo ad un supporto elettronico, è impossibile poter pensare di fissarne lo scorrimento. Nel concetto di “ricreazione artistica” teorizzato da Dorfles in cui in maniera matematica le durate “si sommano e s’annullano nell’atto stesso della ri-creazione artistica” vi è immancabilmente nascosta “una nuova e sempre diversa manipolazione da parte dell’esecutore”.

È ovvio infatti che, nell’atto dell’interpretazione, qualunque interprete aggiunga qualcosa connaturato alla propria personalità essenziale: sia a livello di agogica che a livello di vera e propria espressività. È impossibile che questo non accada: giacché renderebbe incomunicabile l’opera e la si “consumerebbe” prima dell’arrivo all’ascoltatore.

Infatti, se esistessero una “durata supposta” e una “durata reale”, immodificabile e assoluta dell’autore, la prima, in quanto supposizione, sarebbe sempre inesatta e quindi falsa.

Il compositore, anche quando crea, precisa Rognoni, non ha mai fissa una durata reale, anche se poi la indica, in partitura, col metronomo.

Stravinskij, del resto, ha sempre affermato «che tutto è previsto esattamente dal compositore nella forma musicale, ma che il “tempo” è misteriosamente intuitivo. Del resto le indicazioni di metronomo sono sempre oscillanti. Indicano soltanto un tempo ideale e tempo-ideale vuol dire tempo-limite»⁷⁷.

In queste condizioni, una sintesi tra tempo supposto dell’esecutore e tempo reale del compositore non può esistere.

Il musicista⁷⁸ sa benissimo che il tempo nel quale egli crea un’opera non sarà mai il “tempo musicale” nel quale si svolgerà la comunicazione dell’opera.

Questo è assolutamente impossibile. Non basta scrivere battute musicali precise perché ci si garantisca dal possibile stravolgimento agogico di un brano.

Il compositore secondo Rognoni, come ogni artista (quale lui era), «trasmette alla propria opera un’emozionalità soggettiva ed è questa che va oggettivamente decifrata nei segni: l’opera dell’esecutore deve dunque essere, in un certo senso, un’opera di interpretazione critica; e in tale

⁷⁷ Luigi Rognoni, *Esecuzione, non interpretazione musicale*, Op.cit., p.8

⁷⁸ In tal senso troviamo che emerge il musicista che è in Rognoni, di cui si tratterà alla fine del nostro lavoro.

senso l'interpretazione ideale deve essere esecuzione oggettiva, cioè condizionata alla *Weltanschauung* del compositore, che l'esecutore deve accettare ed assimilare a fondo»⁷⁹.

Se l'esecutore avesse reali qualità creative, non suonerebbe ma comporrebbe⁸⁰.

Troppi sono i direttori d'orchestra che non sono compositori.

Ma, è parere di Rognoni, che se tali indicazioni fossero date, gli strumentisti sarebbero certamente in grado di interpretare in maniera appropriata.

Rognoni, poi, conclude il suo saggio puntualizzando il fatto che la musica sia il linguaggio più interiore e segreto dell'uomo⁸¹, perciò è il più libero e, per questo, il più difficile da "comunicare".

Un esecutore - ci tiene a puntualizzare Rognoni- è tanto più perfetto quanto più sa decifrare questo segreto nei segni e oltre i segni. Quanto più è capace mettersi in comunicazione con esso e comunicarlo agli altri.

Potremmo concludere che molti esecutori che "ricreano" quando suonano, fanno della metafisica, poiché «forse è la musica che esprime il sentimento della vita con i mezzi più puri, giacché è completamente libera da tutto ciò che è obiettivo»⁸².

⁷⁹ Op. cit. p.9

⁸⁰ Vediamo in questo punto un chiaro riferimento che Rognoni fa a se stesso: impegnato sia nell'attività compositiva che in quella direttoriale.

⁸¹ Tale lettura verrà ampiamente analizzata e sviscerata nel corso del IV capitolo relativo all'attività di Rognoni presso il GUNM.

⁸² Op. cit. p.9

Capitolo III

**Lo Studio di
Fonologia di Milano
e la
scoperta del “suono”**

Il 1955 è l'anno della creazione ufficiale a Milano, presso la sede Rai di Corso Sempione, del terzo grande laboratorio europeo di ricerca musicale, importante per i mezzi tecnologici disponibili, di molto superiori allo stesso studio di Colonia. Tale studio fu fondamentale sia per la capacità che ebbe di ampliare gli spazi della ricerca e della sperimentazione in Europa, sia perché riuscì ad imporre agli occhi del mondo la sostanziale differenza dell'approccio dei compositori italiani del dopoguerra, rispetto a tutte quelle posizioni che invece sostenevano la Nuova Musica

Fondato da Luciano Berio e Bruno Maderna, e sostenuto dalla presenza di musicologi e intellettuali quali Luigi Rognoni, Piero Santi e Roberto Leydi, l'esperienza dello Studio di Fonologia di Milano si caratterizza subito per la fisionomia di un cenacolo musicale ed intellettuale..⁸³

Scrive Rognoni a proposito di tale realtà:

Lo Studio di Fonologia di Milano è stato fondato nel giugno del 1955 dalla Radio Televisione italiana presso il Centro di Produzione RF di Milano. Luciano Berio e Bruno Maderna sono stati i suoi primi collaboratori ed animatori.

La loro attività presso lo Studio è stata soprattutto rivolta alla composizione di lavori di musica "elettronica". Questi ultimi hanno trovato posto nei più importanti programmi internazionali di musica contemporanea. L'esperienza di Berio e di Maderna ha potuto così affiancarsi alla più evoluta maturazione della "nuova musica" europea, alimentandosi e lasciandosi alimentare della stessa problematica e della sua più viva dialettica musicale e spirituale. In seguito sono stati invitati vari compositori italiani e stranieri a collaborare allo studio⁸⁴.

⁸³ Francesco Galante, Nicola Sani, *Musica espansa, Percorsi elettroacustici di fine millennio*, San Giuliano Milanese, Universal Publishing Ricordi S.r.l. e LIM Editrice, 2000.P.74.

⁸⁴ Dattiloscritto con correzioni manoscritte di Rognoni sullo Studio di Fonologia

Nel 2009 è stato pubblicato, con il supporto finanziario della Comunità Europea, un volume sullo studio di Fonologia di Milano dal titolo *The studio di Fonologia, A musical Journey 1954-1983/ update 2008-2012*⁸⁵.

Tale volume è assai ricco di informazioni sulla Studio di Fonologia. è inoltre un archivio completo di tutta la musica composta presso tale struttura da diversi compositori. Vi sono interessanti fotografie di apparecchiature presenti allo Studio ed inoltre anche delle persone che lavoravano in tale struttura. Senza dubbio un' ottima testimonianza!

Peccato solo che Rognoni fosse assente quando scattavano quelle fotografie... forse non era fotogenico! O forse la giornata non era abbastanza assolata per far notare anche la presenza di Rognoni in quello "scatto".

La luce destinata a Rognoni in quest'opera è oltremodo fioca. 10 parole, spalmate su tre pagine, incapaci di dare il giusto peso all'effettivo coinvolgimento del musicologo milanese in tale operazione.

Troviamo, infatti, che l'impegno prodigato da Rognoni nei confronti della realizzazione dello studio ed anche nella diffusione della conoscenza della musica che in quella sede veniva prodotta, fu massima. L'Archivio Rognoni è pieno della documentazione delle attività che si svolgevano allo Studio. Non crediamo che tali documenti fossero distribuiti alla folla... Crediamo anzi che venissero distribuiti in maniera misurata soltanto a chi avesse un ruolo "gestionale" all'interno dello Studio di Fonologia...

Nell'Archivio di Rognoni vi sono le brutte copie di documenti istituzionali dello Studio. Talvolta a tali documenti Rognoni apportava di suo pugno alcune correzioni, prima della diffusione degli stessi....:

Regolamento interno dello Studio di Fonologia Musicale della Rai

⁸⁵ Tale volume edito da Maria Maddalena Novati andee Jhon Dack in italia è stato pubblicato da Ricordi nel 2009 con il supporto della MITO Settembre musica.

Lo studio di Fonologia Musicale è nel centro di produzione Rai di Milano ed è retto da un comitato direttivo comprendente:

- a) Il Vicedirettore del Centro di Produzione per i Programmi Radiofonici;*
- b) Il Funzionario Capo dello Studio di Fonologia*
- c) Un consulente musicale*

Il comitato direttivo risponde della sua attività al Direttore del Centro di Produzione Rai di Milano. Esso potrà anche avvalersi dell'opera di esperti esterni musicali e tecnici a titolo consultivo.

2) Responsabile esecutivo, organizzativo ed amministrativo dello studio è il Funzionario Capo dello studio stesso.

3) Il controllo, la manutenzione e l'aggiornamento delle apparecchiature tecniche dello Studio di Fonologia di competenza del complesso tecnico⁸⁶ del Centro di Fonologia di Milano.

(Resterebbe inoltre al termine di tale documento un quarto punto, cancellato a mano da Rognoni. Di questo punto non vi è memoria nei documenti ufficiali dello Studio di Fonologia).

Si trovano inoltre nell'Archivio di Rognoni diversi documenti contenenti appunti e notazioni di tipo operativo.

⁸⁶ Nel documento presente nell'archivio di Rognoni vi è a tal punto una correzione fatta di suo pugno da Rognoni stesso. La parola complesso, inserita da Rognoni ha sostituito il termine Direttore.

Rai Radiotelevisione Italiana

CITARE NELLA RISPOSTA

OGGETTO: Studio di Fonologia del Centro di Produzione RF-TV di Milano.

Si comunica che a partire dal 16 aprile 1968 lo Studio di Fonologia riprenderà, nella nuova struttura tecnica e organizzativa, la propria attività di produzione di musica elettronica e funzionale.

Le attuali attrezzature elettro-acustiche, totalmente rinnovate sulla scorta dei più rigorosi aggiornamenti tecnici, sono in grado di fornire materiali sonori di alta qualità per ogni tipo di "effetto" funzionale, non realizzabile con i normali mezzi di registrazione diretta.

I settori aziendali addetti alla produzione radiofonica e televisiva (drammatica, rivista e varietà, musica leggera, programmi culturali e giornalistici, programmi filmati ecc.) sono pertanto cortesemente sollecitati ad inviare allo Studio di Fonologia le loro richieste per produzioni del tipo sopra indicato.

Al fine di garantire una normale ed efficiente fornitura dei materiali sonori richiesti dai differenti Servizi, si richiama l'attenzione su quanto segue.

./.

Allo scopo di evitare quegli accumuli e sovrapposizioni di lavoro che l'esperienza trascorsa ha dimostrato pregiudizievoli ai fini di un regolare andamento operativo dello Studio, il lavoro di produzione funzionale verrà programmato in base ad uno schema trimestrale approntato dal Comitato direttivo dello Studio stesso, al quale dovranno pertanto pervenire tempestivamente (cioè con almeno un mese di anticipo sull'inizio del trimestre da programarsi), e per iscritto, tutte le richieste dei vari Servizi e Uffici della Direzione della RAI, corredate dai relativi copioni.

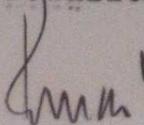
Le richieste urgenti che perverranno allo Studio nelle prossime settimane, sino al 15 maggio, verranno programmate e progressivamente realizzate entro il mese di giugno.

Per il normale proseguimento del lavoro funzionale a programmazione trimestrale, le richieste pervenute dopo il 15 maggio verranno programmate per il trimestre luglio - agosto - settembre e così via per i trimestri successivi.

Le Direzioni, i Servizi e le Sezioni in indirizzo sono pregate di voler graduare a seconda delle loro effettive esigenze l'urgenza con la quale dette produzioni funzionali verranno richieste, segnatamente per i primi mesi (aprile - settembre) successivi alla ripresa dell'attività dello Studio.

Distinti saluti.

R A I
RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Centro di Produzione RF-TV di Milano



L'intervento di Rognoni presso lo Studio di Fonologia non fu, ovviamente, solo di carattere amministrativo, ma Rognoni diede anche e soprattutto un forte contributo teso alla sensibilizzazione del pubblico nei confronti dell'avanzamento estetico della musica.

Durante il suo intervento al Convegno che si svolse a Venezia dal 3 al 5 settembre 1956, Rognoni entrò infatti nel merito dell'argomento "Tecnica e linguaggio della musica *post weberniana*", (la musica che veniva prodotta nei centri di Fonologia veniva chiamata così) partendo dal presupposto che dare una definizione esauriente di tali concetti sia realmente difficile. Del resto il musicista dell'era di Rognoni era fortemente chiamato ad accettare un linguaggio giunto ormai ad una estrema saturazione. Non si può dimenticare di certo la crisi che avanzava, sia a livello sociale che a livello creativo e compositivo, in uno stato di continua supremazia imposta dal dominio assoluto della tecnica.

Rimane da osservare, puntualizza Rognoni, che l'operato di Schönberg e la sua diromponente arte innovativa e destabilizzante, aveva già di fatto generato un vero e proprio maremoto nel sistema musicale tradizionale. Del resto il linguaggio "tonale" maturato in tre secoli sembrava già dopo Wagner agli occhi di Rognoni, affetto da una vera e propria incapacità di espressione: pareva sempre più raggiungere « condizioni di "imparlabilità", un limite massimo di entropia»⁸⁷.

Politonalità e atonalità sono stati, a parere di Rognoni, i primi segni eloquenti di tale crisi.

Schönberg arrivato al limite dello "scompenso" era stato, per Rognoni, colui che si era trovato a riorganizzare «fatalmente» il mondo dei suoni in base ad un ordine che offriva una garanzia obiettiva al proprio produrre musica.

Fu infatti a seguito dello "scompiglio" più totale che nacque il prodigio compositivo di Schönberg, un «metodo per comporre mediante dodici suoni che non stanno in relazione fra loro»⁸⁸.

Già Schönberg nel 1910, del resto ricorda Rognoni, decide di recidere ogni legame col sistema tonale, sia sotto un punto di vista armonico che melodico, introducendo un nuovo sistema di relazione fra i suoni fondato su una sorta di "democrazia" dei dodici suoni della scala, piuttosto che

⁸⁷ Luigi Rognoni, *Tecnica e linguaggio della musica post Weberniana*, (appunti del convegno) pag. 1.

⁸⁸ Formula utilizzata da Rognoni per introdurre il concetto di dodecafonia.

sulla vecchia formula dell' "imperialismo" della tonica e del sistema oligarchico di relazioni vigente al suo interno.

Rognoni, fine conoscitore del compositore austriaco, aveva sempre percepito in Webern il più degno erede del pensiero di Schönberg: Webern era la persona più adatta, a parere del musicologo milanese, per proporre un ideale rinnovamento entro l'ambito del linguaggio dei suoni.

In seguito a questa rottura di superamento ad opera di Webern, per Rognoni, si assiste alla genesi di quella che viene definita la "tecnica seriale", concepita dallo stesso "allievo di Schönberg".

Webern fu il primo ad allontanarsi dal *modus operandi* di Schönberg, spingendosi ai massimi limiti, allora concepibili, dello spazio sonoro e basandosi su una nuova tecnica: quella della musica dodecafonica e seriale.

«Webern non accetta la dodecaфония come semplice metodo, ma ne fa un punto di partenza per depurare il materiale sonoro sino a ricondurlo all'origine acustica del suono, in una dimensione spazio-temporale nella quale l'essenza soggettiva dell'«idea» possa coincidere con la voce interiore della natura».⁸⁹

Webern, superata la tecnica del maestro, seppe riproporre il linguaggio musicale in una costellazione ben più ampia, (anche se il procedimento seriale Weberniano determina di fatto una estremizzazione ed una restrizione del pensiero dodecafonico, fissando dei capisaldi compositivi vincolati a regole ferree). Il viennese, in realtà, seppe individuare- e Rognoni in questo lo paragona a Mondrian- la via che sarebbe riuscita a portare l'uomo al reale *Urgrund* del mondo dei suoni, attraverso un vero e proprio ordine razionale applicato alla materia musicale.

Il lavoro di Webern appare in tal senso a Rognoni, teso al ritorno dichiarato alla materia sonora pura in ciascuna delle sue peculiarità. Una reale forma di epochizzazione del suono di cui, nella sua definizione, Rognoni non risparmia un chiaro riferimento ad Husserl.

Il punto di vista di Webern poi, a giudizio di Rognoni, è stato letto non soltanto come punto di arrivo di una reale evoluzione musicale, bensì come un punto di partenza.

⁸⁹ Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Espressionismo e dodecaфония, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966 p.337

Al di là di tutto - continua Rognoni - i musicisti, in quella fase, si trovarono spiazzati e costretti a fare i conti con innumerevoli difficoltà di carattere tecnico, dovute in particolar modo ai mezzi strumentali esecutivi ed alle ingenti difficoltà di riprodurre, in maniera precisa, ciò che era nella mente del compositore nell'atto della scrittura.

Scegliere di adottare la modalità compositiva utilizzata da Webern, (la tecnica seriale con tutti i suoi elementi quali: diritto, ritorno del diritto, retrogrado degli intervalli, ritorno del rovescio della serie, serie allargata e variazione di ciascuna dimensione sonora quali melodia, ritmo, armonia, e con queste anche timbro ed intensità), rappresentò per molti musicisti l'ultima sponda a cui attraccare per riuscire a salvarsi dalla tempesta generata dalla "crisi del linguaggio musicale".

Ma, dato il carattere assai complesso di tale tecnica, capitava sovente, purtroppo, che il compositore, una volta individuata una tecnica, non trovasse un modo adeguato per tradurre la propria idea in suono.

Del resto, già a partire dalle sue *Variazioni* op.30 per orchestra del 1940, Webern si trovava a fronteggiare l'esigenza dell'analisi del suono in cerca di un rigoroso metodo operativo.

L'unica opportunità offerta a Webern per uscire da tale "stato di reale sofferenza" venne fornita al compositore dall'utilizzo del mezzo elettroacustico. Tale mezzo infatti offriva al compositore la possibilità di riuscire a realizzare tutti quei processi che l'orchestra non riusciva a mettere in atto.

«Webern, per Rognoni, fu l'unico che, superata l'esperienza "espressionista" dalla quale era partito, aveva saputo riproporre « il linguaggio musicale in base ad una costellazione spazio-temporale che apriva alla percezione sonora insospettiti orizzonti»⁹⁰.

Per Rognoni Webern, con la sua produzione artistica, fu il primo musicista a disvelare ed in seguito a mostrare al pubblico la natura reale del mondo dei suoni . Questo del resto pare, agli occhi di Rognoni, il più forte anello di congiunzione fra "tecnica ed essenza".

⁹⁰ Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Edizioni Laterza, 1966, p. 24

Continua Rognoni in maniera icastica a tal proposito: «ma l'ordine presuppone rigore e quanto più questo ordine è equilibrio nella relazione fra l'uomo e la natura, tanto più la scelta diviene difficile»⁹¹.

Del resto, come sottolinea Rognoni, tutti i compositori che hanno accettato l'eredità di Webern sono perfettamente consci delle grandi difficoltà di fronte alle quali si trovano, proprio perché- continua: « in netta opposizione ad ogni compromesso di cristallizzazione “storica” del linguaggio musicale, le possibilità di scelta sono talmente vaste per il musicista da metterlo in condizione di dover tener conto dello spazio sonoro nella sua totalità per poter “scegliere” e “decidere” all'atto della creazione artistica»⁹². Scegliere e decidere significa immergersi completamente nell'ambito di scelte di carattere tecnico.

Guardando alle ultime produzioni di Webern⁹³ si comprende decisamente cosa abbia portato il compositore ad accostarsi alla macchina.

Il mezzo elettronico infatti è l'unico che poteva riuscire a garantire al musicista un contatto diretto con il suono: cosa che non è per nulla possibile attraverso i tradizionali strumenti dell'orchestra.

Da tale stato di blocco delle potenzialità esplicative, Rognoni sostiene che sia discesa la modalità compositiva propria della “musica concreta”, a cui si cominciò a guardare a partire dal 1949 a Parigi, ed anche di quella propria della “musica elettronica”.

Le esperienze di “musica concreta” nascono a Parigi nel 1949 presso gli studi della Radio Televisione Francese, ad opera di Pierre Schaffer.

In tale ambito si registravano con appositi magnetofoni suoni e rumori provenienti dalla natura- quand'anche dalla strada- che riuscivano a dare una percezione “concreta” dei suoni naturali.

Tali sonorità erano poi manipolate dal musicista tramite processi di rallentamento, accelerazione, frammentazione ritmica, filtrazione timbrica, quasi sempre in modo puramente istintivo, psicologico, in una continua ricerca di *objet rumores*.

⁹¹ Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, op. cit. p.25.

⁹² Ibidem.

⁹³ Rognoni fa riferimento alla penultima opera scritta nel 1940 da Webern le *Variationen* op.30

« Nel 1953 lo stesso Schaffer, in seguito a polemiche sorte circa la «*musique concrète*», propose di definire le ricerche del suo gruppo ponendo l'accento non tanto su un processo particolare di composizione e ancor meno estetico, quanto piuttosto *sur une attitude d'esprit* atta a porre forse *l'occasion de repenser à neuf la musique*». »⁹⁴

I mezzi utilizzati in tale processo divennero il chiaro manifesto dell'esperienza di una nuova estetica della tarda avanguardia francese ma non hanno per nulla a che fare con l'esperienza della musica elettronica.

Si tratta, a parere di Rognoni, solo di «un diversivo intellettualistico della tarda avanguardia francese, già prossimo all'esaurimento, tutt'al più fecondo alle applicazioni funzionali del teatro, del cinema, della radio e della televisione, per le possibilità di manipolazione di “oggetti sonori presi dalla realtà animata e inanimata”»⁹⁵.

Nell'ambito delle produzioni della musica elettronica invece, come ci tiene a sottolineare Rognoni, la situazione è completamente differente: il musicista elettronico parte dal suono puro, generato da oscillatori. Partendo da esso, il musicista si trova in presenza di una materia sonora che ha la possibilità di controllare, ben al di là delle dirette componenti tramite le quali si riesce ad avere percezione concreta e logica del suono.

«Sorge qui un problema del tutto nuovo per la storia della musica, poiché l'artista si trova, per la prima volta, in presenza del mondo dei suoni nella sua concretezza fisica, senza bisogno di intermediari che “traducano”»⁹⁶.

Del resto i risultati conseguiti a Colonia, a Darmstadt e anche a Milano, avevano dato prova tangibile dell'efficacia di tale metodo operativo, provata anche dalla stragrande libertà offerta al musicista mediante l'utilizzo di tali mezzi. Tuttavia affermare- quando Rognoni si trovava a

⁹⁴ Dalle note illustrative presentate al congresso di Venezia, 10-13 aprile 1961 dal *Groupe de recherches musicales de la Radiodiffusion Télévision Française*. In Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, op. cit. p.26

⁹⁵ L'esperienza della musica elettronica (FINE p. 2 Inizio p.3)

⁹⁶ Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, op.cit. p.27.

dissertare su tali argomenti nel 1956 a Darmstadt⁹⁷ - che la musica elettronica fosse l'unica strada offerta al compositore per entrare a contatto con la materia musicale, era oltremodo prematuro⁹⁸.

In tal senso Werner Heisenberg per Rognoni era stato capace di percepire il fatto che la tecnica si è così ampiamente impadronita del mondo fisico da porre l'uomo di fronte ai propri strumenti, ma è altrettanto certo per il milanese il fatto che «la salvezza sta nella consapevolezza dei limiti»⁹⁹.

Il fatto più importante per Rognoni è che tramite tale assunto non sia possibile valutare la portata della musica elettronica, che « si presenta oggi non tanto come un problema di estetica¹⁰⁰, quanto come il problema di un insperato “ritorno alla natura” del linguaggio dei suoni, che consenta all'uomo di ritrovare veramente se stesso.»¹⁰¹

In sede di conferenza Rognoni parla anche di Martin Heidegger, affermando che questi, in maniera molto lucida, aveva intuito tale problematica esponendo le proprie teorie durante un convegno *Le arti nell'età della tecnica*.¹⁰²

Il comporre musica e creare per un musicista elettronico è un vero e proprio disvelamento della natura, “con tutti i rischi e i pericoli che ciò comporta”.

Heidegger, del resto, riguardo a tale posizione assunta dal compositore, puntualizza che « la salvezza sta nel disvelamento (*Entbergung*) dell'arte come “produzione” (*das Hervorbringen*) della *Texne* come *Poiesis*». ¹⁰³

Continua poi Rognoni, nel corso della medesima conferenza, che, nell'ambito del discorso sulla tecnica e sul linguaggio musicale nella musica post weberniana, il ritorno alla natura scaturisce soltanto quando l'uomo si allontana con contezza dalla natura. Centro fondamentale della crisi è

⁹⁷ Luigi Rognoni, *L'esperienza della musica elettronica*. Conferenza tenuta a Darmstadt il 20/07/1956.

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Pag 5 tedesco

¹⁰⁰ Nb che nel testo *Fenomenologia* non si parla in realtà di un problema “estetico”, ma di un problema “artistico”.

¹⁰¹ Ibidem, pag. 33.

¹⁰² Luigi Rognoni *L'esperienza della musica elettronica*. Conferenza tenuta a Darmstadt il 20/07/1956, *Fenomenologia della musica radicale*, op.cit. p. 31poi in Monaco Novembre 1953

¹⁰³ Ibidem

l'allontanamento dalla natura. «Per l'uomo primitivo che è nella natura questo problema non esiste»¹⁰⁴, considera Rognoni! .

È innegabile il fatto che l'epoca di Rognoni sia contraddistinta da un incessante controllo operato attraverso l'utilizzo della tecnica: pure il controllo del mondo dei suoni veniva fatto mediante apparecchiature tecniche. Ma la percezione diretta e pura del mondo dei suoni è, in fondo per Rognoni, l'unico mezzo concesso all'uomo per ristabilire un contatto con la natura.

In conclusione della conferenza egli afferma: « se sarà possibile riaprire questo colloquio con la natura del mondo dei suoni il compositore, trascendendo i limiti stessi della macchina che gli ha aperto la possibilità, potrà allora iniziare a costruire un nuovo linguaggio capace di parlare ancora all'uomo e di ritrovare la via della grande arte »¹⁰⁵ .

La musica elettronica rispetto alla “musica concreta” ha avuto una altra ragione e si è sviluppata in modo più radicale e impegnato.

Infatti ricorda Rognoni che già dal 1950 erano sorti laboratori di musica elettronica presso la Radio di Colonia.

In Italia, poi, la Radiotelevisione Italiana aveva creato nel 1955, presso la Sede di Milano, uno studio di Fonologia musicale, diretto per qualche anno da Luciano Berio con la collaborazione di Maderna (e in questo punto è evidente lo spirito di divulgazione dei processi operativi attivi presso lo Studio di Fonologia).

Per quanto oggi non vi sia più una completa separazione nella prassi compositiva fra mezzi concreti ed elettronici, permane tuttavia una sostanziale differenza operativa ed una impostazione compositiva e concettuale, ai fini dei risultati musicali propriamente detti, ottenuti a Milano .

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Tale osservazione è riportata in conclusione del saggio *La musica «elettronica» e il problema della tecnica* in Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, pag.34 Tale saggio è la fusione e la sintesi di due conferenze –lezioni tenute dall'autore agli Internazionali Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt nel luglio del 1956, coi titoli: *Musik der jungen Generation: Komposition – und Interpretations Probleme e die Frage der Technik in der elektronischen Musik*. Il medesimo tema è stato oggetto di una breve comunicazione al Terzo Convegno internazionale di estetica (Venezia 3-5 settembre 1956).

Il musicista che opera col mezzo “elettronico” si serve esclusivamente di frequenze pure e suoni sinusoidali, generati con oscillatori elettroacustici. Esso si trova così in presenza di materia sonora controllabile acusticamente in sede logico-matematica oltre limiti talmente vasti da trascendere la stessa percezione fisiologica del suono.

Il controllo della stabilità massima della purezza del suono, che potremmo chiamare “neutro”, viene anche verificata otticamente mediante l’uso di oscilloscopi.

Il musicista presso lo Studio di Fonologia di Milano si trova così in una condizione che, a detta di Rognoni, è paragonabile a quella del pittore che manipola direttamente la materia-colore, per poi fissarla in maniera definitiva sulla tela.

Tale musica realizzata tramite i mezzi elettronici non prevede lo stadio della notazione né quello dell’interpretazione. Questo è indubbio.

Il musicista elettronico scrive direttamente col suono, in un gioco di miscela e combinazione di frequenze che vengono create assolutamente da lui nell’atto della composizione.

Il suono a disposizione dell’artista può dunque essere, a sua scelta, manipolato attraverso i filtri, strutturato a livello ritmico: se ne può variare la durata, l’intensità, se ne può modificare il timbro.

Al compositore rimane soltanto il compito di scegliere il materiale e di fissarlo sul nastro magnetico.

Tale pensiero, formulato secondo tali coordinate è già direttamente comunicabile al pubblico.

Si parlerà di un’ unica esecuzione oggettiva in senso stretto, ottenuta mediante l’utilizzo di magnetofoni a uno o più canali e mediante l’utilizzo di altoparlanti dislocati in punti diversi dell’ambiente, capaci di garantire una diffusione omogenea del suono quand’anche una propagazione assolutamente organizzata in maniera scientifica dal compositore.

Tale architettura, una volta conclusa la sua forma, è comunicata all’ascoltatore tramite il mezzo meccanico, cioè mediante i magnetofoni a uno o più canali o agli altoparlanti.

I musicisti del primo ‘900 che hanno voluto accostarsi ai mezzi elettroacustici, lo hanno fatto in generale unicamente alla ricerca di mezzi integrativi alla tecnica degli strumenti tradizionali; ferme restando tutte le altre applicazioni.

La nuova generazione musicale formatasi sull'eredità di Webern, oltre a puntualizzare il significato che la musica elettronica viene ad assumere nella cultura e nell'arte contemporanea, tende ad affermare una *Weltanschauung* musicale determinata, esclusivamente nello spazio sonoro, sia dai mezzi concreti che da quelli elettronici. È innegabile che il concetto di spazio sonoro diventi fondamentale in tale prospettiva.

Tale punto è di estremo interesse per Rognoni, vista anche la genesi della sua formazione filosofica, indirizzata verso le speculazioni di Husserl.

Ovvio è partire dal suono. È ovvio per Rognoni. È ovvio anche per tutti i componenti della Scuola di Fenomenologia:

Il suono è materia in senso improprio, non la si tocca non resiste alla pressione, ha volatilità maggiore dell'aria: di fronte alla sua evanescenza potremo immediatamente concentrarci sulla processualità sonora ed intenderla come un regno del non essere, luogo di un continuo trapasso verso il silenzio, oppure trattenerci nel durare del suono, sul suo sostenersi nel tempo all'interno del processo del suo accadere.¹⁰⁶

Ed ancora è ovvio per Gianmario Borio, che nella sua introduzione del volume *Melodia, stile, suono*, riguardo all'argomento trattato, in vista di un'apertura nei confronti dell'ambito compositivo, trova che:

Suono è il concetto centrale della musica, in quanto rimanda al materiale primario di questa arte: il suono è per il compositore ciò che è il colore per il pittore e la parola per il poeta . Malgrado ciò l'esigenza di una teoria generale in una prospettiva artistica è stata posta solo nella seconda metà del XX secolo quando, grazie anche alle innovazioni introdotte dagli strumenti elettronici, esso è divenuto il riferimento privilegiato della composizione; di tale teoria esistono però pochi e

¹⁰⁶ Carlo Serra, *La voce e lo spazio*, Milano, il Saggiatore 2011, Pag. 81.

limitati abbozzi, scaturiti in gran parte dalla riflessione dei compositori sul proprio lavoro.¹⁰⁷

Il suono è infatti il materiale essenziale della musica. Materiale che, al di là delle sue possibili modifiche e dei suoi utilizzi, rimane sempre l'entità con la quale deve rapportarsi il musicista.

La materia sonora è indubbiamente complessa da definire. Diversi sono stati i parametri ed i mezzi adoperati per analizzarla.

Studiare il suono, del resto, a tutti gli effetti equivale ad esaminare la società e l'epoca nella quale si inserisce¹⁰⁸.

La materia sonora è per sua natura impalpabile. Non si riesce ad avere un contatto diretto con la sua essenza se non passando attraverso lo studio dei parametri che lo compongono.

Altezza, durata, intensità e timbro: queste infatti sono le "parti" del suono che vengono avvertite e comprese all'ascolto. Di queste si riesce a dare una definizione.

Scrive Henri Pousseur a proposito di tali parametri:

nella musica tradizionale, si deve considerare la frequenza (altezza) dei suoni come indice di una tendenza oscillatoria predominante, alla quale il timbro, funzione risultante di tutti i caratteri vibratorii secondari, si deve subordinare¹⁰⁹.

Per definire invece gli altri parametri ci si affida alla definizione data da Pierre Boulez:

In vista di una dialettica della composizione, la primordietà (non gerarchia, sono fenomeni indipendenti dalla loro evoluzione) mi pare spetti all'altezza e alla durata, mentre l'intensità e il timbro appartengono a categorie di second'ordine¹¹⁰.

¹⁰⁷ Gianmario Borio, *Parola-musica-contesto: l'evoluzione storica dei concetti musicali*, in *Melodia, stile, suono*, a cura di Gianmario Borio, Roma Carocci editore, 2009 pag. 22.

¹⁰⁸ Nicola Bizzaro, *Dalla nota musicale alla sonologia* in *Melodia, stile, suono*, a cura di Gianmario Borio, Roma Carocci editore, 2009 pag. 295.

¹⁰⁹ *Appunti per una fenomenologia del linguaggio musicale* a cura di Luciano Santacroce e Ornella Ravaglia, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 1978 – 1979, p. ,

Ad iniziare a parlare di timbro sarà Schönberg, artefice in senso proprio di reali sperimentazioni con la “melodia di timbri”, in un gioco sinestetico continuo in una dimensione che affidava la materia sonora alla sua componente “colorata”. Si vedano a tal proposito i *Cinque pezzi per orchestra* op.16 chiamati *Farben* dall’autore stesso.

Il timbro ha sempre sottoposto all’attenzione dei musicisti e degli studiosi un grosso problema. Si legga a tal riguardo la definizione che ne fornisce lo stesso Rognoni nel corso delle sue lezioni durante il corso di Fenomenologia della musica tenuto a Bologna nel 1978-79:

Ma il timbro? Qual è la nozione matematica del timbro. La legge della trasposizione nella relazione tra due colori individuata dalla Gestaltpsychologie può essere applicata al “timbro” musicale? Essa richiama semmai, come s’è già osservato, quella della trasposizione di un intervallo tra due suoni.¹¹¹

I teorici ci insegnano che il “timbro” caratterizza un suono in base ai suoni “armonici”. Ma la nozione di “armonico” è una nozione matematica puramente astratta: se sperimentalmente oggi possiamo produrre in laboratorio gli armonici, si può parimenti dire che il “timbro” è il colore del suono.

La fenomenologia del timbro risulta comunque alquanto complessa. Il timbro è elemento determinante di una struttura musicale: potremmo dire che esso sia “l’asse paradigmatico” (associativo) del linguaggio musicale. È dunque la caratterizzazione audio-visiva del suono, il punto d’incontro tra percezione uditiva e percezione visiva.

La soluzione più immediata ai problemi forniti dalla percezione del timbro e dalla sua applicazione all’interno dei processi compositivi venne fornita ai compositori dai mezzi elettronici.

¹¹⁰ Boulez,[1963] 1979, p.32.

¹¹¹ Dagli appunti di Luciano Santacroce e Ornella Ravaglia del corso di *Fenomenologia del linguaggio musicale*, Bologna, 1978-79.

Noi sappiamo che una forma sonora, semplice o complessa che sia, si presenta sempre alla nostra percezione auditiva almeno su quattro dimensioni costituite dai seguenti parametri: altezza, durata, intensità, timbro¹¹².

Vi è inoltre da aggiungere che intensità, altezza, timbro sono i parametri fondamentali perché si possa parlare di suono, giacché conferiscono a questo un vero e proprio carattere fenomenico.

Il soffermarsi sul concetto di timbro mostra in maniera definita il netto vincolo che sussiste fra queste speculazioni e il sistema di analisi adottato da Rognoni, (simbolo della provenienza di tali concetti dalle ricerche sul suono effettuate in ambito scientifico presso gli Studi di Milano).

La sintesi artificiale del suono consentiva infatti di plasmare spettri sonori generati tramite la sovrapposizione di più onde sinusoidali (sintesi addittiva, che si contrappone alla sintesi sottrattiva) che rendevano il compositore in grado di agire direttamente sulla materia sonora attraverso l'utilizzo delle sue frequenze parziali.

La scuola compositiva nata intorno agli anni '50 del secolo scorso si muoveva partendo dalla sovrapposizione dei suoni puri di cui già Hartman von Helmholtz aveva dato una definizione.

A parità di sensazioni per Helmholtz può solo variare la qualità del suono. La qualità determina direttamente l'altezza e direttamente il timbro, concetti sui quali Rognoni aveva già precedentemente soffermato la sua attenzione.

Rimane tuttavia fermo nel pensiero di Rognoni il fatto che pur nell'accettata e sicura grandezza delle ricerche di Helmholtz, la sua teoria fosse stata messa in discussione dal punto di vista teorico-compositivo.

¹¹² Appunti delle lezioni di Fenomenologia Op.cit. Applicando a queste quattro dimensioni della percezione sonora, per analogia, il concetto di paradigma, Rognoni fornirà inoltre una definizione legata all'acustica di queste quattro nozioni. Di queste, acquisite mediante studi di acustica svolti nell'ambito dello Studio di Fonologia di Milano, Rognoni crea anche materia da diffondere durante le sue lezioni di *Fenomenologia musicale* tenute a Bologna nel 1978-79, (si tratta ovviamente soltanto dei primi rudimenti di acustica, ma troviamo significativo il fatto che Rognoni ne faccia argomento fondamentale del suo corso)¹¹².

Il discorso pareva quanto mai vero in relazione alla critica che a tale dottrina era stata mossa, soprattutto per quanto riguarda la teoria degli armonici generatori della consonanza (accordo perfetto).

Presso lo Studio di Fonologia di Milano il lavoro veniva realizzato attraverso gli oscillografi e anche mediante le sovrapposizioni di sinusoidi che riuscivano ad arrivare all'essenza prima del suono e a generare il *suono puro*.

Del resto l'apparizione delle strumentazioni elettroacustiche può essere considerata come una delle reali forze propulsive per l'emersione di una nuova identità del suono. Fioccano infatti le ricerche nell'ambito della fonologia a partire dalla creazione di studi sulla natura del suono e sulle diverse modalità compositive che permettono di confrontarsi, gestire e manipolare tale materia.

Abbiamo già visto che la prima scuola di pensiero ad orientarsi in tal senso era stata quella francese, sviluppando il proprio ambito di ricerca in quel filone che viene definito della *Musique concrete*.

Le sperimentazioni musicali entro le quali ci si era mossi presso il centro di Parigi prevedevano l'analisi del suono in tutti i suoi aspetti, non dimenticando di certo il rumore, letto come fenomeno musicale e analizzato mediante apparecchiature elaborate e modificate dallo stesso Schaffer.

Si procedeva attraverso la registrazione di suoni e rumori, non in senso esclusivo ma inclusivo-provenienti dall'ambiente, che venivano poi inseriti, tramite modifiche e vere e proprie elaborazioni di carattere timbrico o mediante funzioni finalizzate alla creazione musicale, all'interno delle sue composizioni.

Diversamente la scuola di Colonia fa un uso vero e proprio di generatori elettronici, ne consegue che, nella scuola tedesca, il materiale musicale sia di provenienza sintetica.

Nessun suono generato a Colonia ha una matrice naturale, tutto viene creato dalle macchine in un ambito compositivo in cui è possibile rintracciare una metodologia *seriale* portata alle estreme conseguenze: ciò vuol dire l'utilizzo della serie intesa come materiale musicale dal punto di vista melodico, così come tale concetto era stato ereditato già a partire da Schönberg.

Tale sistema si era poi espanso inglobando nei suoi ambiti anche le altre dimensioni sonore, man mano che la struttura compositiva, tramite mezzi elettroacustici, prendeva piede.

L'utilizzo della serie indubbiamente conferiva alla composizione un carattere assai aprioristico, giacché legato a regole fissate in precedenza, in chiave preliminare, da seguire in modo assai rigido, acritico.

Era come se tutto ciò che venisse fuori dalla macchina, secondo degli scemi dati, fosse indiscutibile.

Si trattava di una serie di successioni timbriche e sonore determinate in maniera prestabilita, di fronte alle quali non si poteva assolutamente muovere alcuna selezione e ancor meno alcuna critica o ripensamento. Era negata alcuna obiezione al gusto ed all'opportunità delle scelte, anche in vista di una diffusione del materiale artistico.

Il paesaggio musicale che si creò attorno a Colonia, contraddistinto da una forte connotazione accademica, era di estrema avanguardia, vissuta, certamente, in una dimensione *elitaria*, che portava con sé assoluta diffidenza da parte degli ascoltatori che scoprivano, tramite le composizioni nate in queste strutture, il linguaggio della *Nuova Musica*: un linguaggio nuovo in cui l'utilizzo della macchina aveva completamente portato via con sé l'attenzione all'aspetto armonico, a quello melodico e puranco a quello timbrico, addivenendo ad una focalizzazione dell'attenzione su aspetti di carattere scientifico e matematico, che rendevano le composizioni musicali assai poco fruibili all'ascolto. Mancava un'evidenza formale.

Tale musica era capace di generare soltanto un profondo sgomento nella mente umana che si poneva in atto d'ascolto nei confronti di quel materiale.

Ci pare che si trattasse di un procedimento compositivo privo assolutamente del concetto di *feedback*, giacché il processo compositivo era solo un criterio legato ad una astrazione realizzata dalla macchina in una chiave che forniva una lettura meccanicistica della produzione artistica.

Lo studio di Fonologia di Milano mediava fra le posizioni delle due Scuole quali quella francese e quella tedesca.

Lo studio di Milano nasceva con una prospettiva estremamente diversa rispetto agli altri studi europei.

Si può dire, volendo leggermente forzare, che lo Studio di Milano nasca con una prospettiva oltre modo possibilista, sicuramente da leggere in un taglio sperimentale aperto sia all'approccio di tipo concreto dei francesi che a quello elettronico dei tedeschi.

Luigi Rognoni fu, appunto, come già detto, uno dei promotori intellettuali dello Studio di Fonologia¹¹³. Egli caldeggiò fortemente tale operazione dato il taglio assolutamente modernista della sua reale visione musicale.

Compiti dello Studio di Fonologia di Milano erano la produzione di musica o di particolari effetti sonori con precisi scopi funzionali. Gli ambiti di ricerca e di produzione musicale riguardavano un settore drammatico, uno relativo a riviste o programmi di varietà, musica leggera, programmi culturali e giornalistici, quand'anche programmi filmati.

Compito dello studio era inoltre la produzione di musica elettronica monoaurale e stereofonica da parte di musicisti italiani e stranieri, segnalati dalla RAI o invitati dallo studio stesso.

Fra l'attività propria dello studio non rientravano produzioni e smontaggi di musica stereofonica normale, competenza dell'apposita sezione di Torino.

Lo studio di Fonologia era impegnato in ricerche di tipo sperimentale, sia nell'ambito della tecnica musicale, sia in quella della fisica acustica, della fonetica, della linguistica, della etnomusicologia o della psicologia della musica.

Accanto a tali ricerche, a Milano venivano svolti studi approfonditi nel campo della semiologia della musica, finalizzati ad una precisa denominazione di un nuovo alfabeto relativo ai tipi di musica che rientravano nell'ambito delle competenze dello Studio.

Tutto questo impegno era finalizzato, inoltre, alla formazione di un sistematico repertorio da fornire agli artisti che operavano all'interno dello Studio.

¹¹³ Le notizie relative allo Studio di Milano, riportate in questo lavoro sono quelle ricavate e ricavabili dal materiale presente nell'Archivio di Rognoni. [A.Ro *Relazione attività dello studio* c.11 racc.XX]

Ci si operò, ai tempi di Rognoni, all'interno di tale sede al fine di creare un vero e proprio elenco di tutto il materiale sonoro, suoni e rumori e qualsiasi altro evento sonoro presente nello Studio. Tale lista era inoltre integrata da analisi acustiche e da tabelle descrittive dei macchinari.

Le schede erano realizzate grazie alla collaborazione dello studio della Rai.

Lo Studio inoltre si valeva della collaborazione di musicisti, di musicologi, di docenti universitari, di tecnici esperti in Fonologia ed inoltre di giovani studenti interessatati in detto ambito di ricerche. I risultati di tali studi venivano poi diffusi tramite conferenze o pubblicazioni presso Università o Istituti musicologici che collaboravano con la Rai.

L'attività dello Studio era programmata trimestralmente da un Comitato direttivo.

Il Comitato direttivo dello Studio di Fonologia proponeva di affidare la cura di questo ciclo a Santi.

Il ciclo, data la sua particolare complessità, era seguito e rigorosamente controllato da tutto il Comitato direttivo dello Studio, che preventivamente elaborava e discuteva col curatore sia il programma completo, sia ogni particolare concernente le singole trasmissioni, procedendo, infine, insieme con lui al montaggio.

Fra i compositori impegnati a Milano si possono ricordare Luigi Nono, Henri Prousser, André Boukourechliev, Niccolò Castiglioni, Jhon Cage, Aldo Clementi, Roman Vlad, Luciano Berio, Maderna.

Scrive Berio a proposito dello Studio di Fonologia:

Lo studio di Fonologia di Milano della Radiotelevisione Italiana, come altri Studi del genere esistenti in Europa ed in America, è il risultato di un incontro fra la musica e le possibilità dei nuovi mezzi di analisi e di trattamento del suono. *Musica concreta*, *Musica elettronica* e *music for tape record* sono i termini che da qualche anno vengono usati per definire con certa approssimazione l'atteggiamento pratico che il musicista assume nell'incontro con tali possibilità. Il compositore di *musica concreta* o di *music for tape recorder* concede ragioni psicologiche e rappresentative alle sue "improvvisazioni" coi suoni della vita reale (strumenti musicali compresi)

registrati su nastro magnetico e quindi manipolati a mezzo di montaggio e alterazioni di banda. Il compositore di musica elettronica, invece, vuole e crea i “suoi” suoni: non usa i microfoni, ma generatori di suono o di rumore, filtri, apparecchiature di controllo che gli permettono di investigare un segnale acustico nella sua struttura fisica. Oggi però è lecito pensare che definizioni quali *musica concreta* e *musica elettronica*, sorte in parte per il legittimo desiderio di riconoscere gli oggetti del nostro parlare quotidiano, possano venir assimilate al concetto generale di musica: quella musica, cioè che sembra realizzarsi compiutamente sempre e solo attraverso una interiore e infaticabile condizione artigiana. Per tali ragioni lo Studio di Fonologia Musicale, istituito nel Giugno del 1955 della Radio televisione italiana, è in grado oggi di proporre una sintesi fra le differenti e spesso contrastanti esperienze già consumate negli Studi di Colonia (NWDR), Parigi (RTF), New York (Columbia University) ecc., fra le esigenze pratiche della produzione radiotelevisiva e cinematografica e la necessità espressive del musicista che voglia allargare il campo dell’esperienza musicale anche attraverso le possibilità dei nuovi mezzi sonori. Infatti lo studio di Fonologia Musicale accanto a speciali compiti musicali riguardanti il normale esercizio televisivo si è assunto l’impegno di una produzione musicale autonoma e di una ricerca fonologica.

Ai due principali generi musicali consegnatici dalla tradizione (quello vocale e quello strumentale) oggi se ne aggiunge un altro: quello della musica realizzata direttamente sul nastro magnetico, senza la mediazione dell’interprete.

Ciò non costituisce un avvenimento casuale, né una “trovata straordinaria” e neppure è conseguenza del fatto che il musicista d’oggi s’è trovato a poter disporre di nuovi mezzi di registrazione del suono di analizzatori d’onda di filtri, di generatori di frequenza ecc. Molti anni sono occorsi prima che il musicista arrivasse ad utilizzare tali mezzi per costruire musica: ragioni che oltre l’occasione tecnica di un moderno strumento elettroacustico o elettronico hanno fatto sì che la disponibilità di tali mezzi abbia coinciso con alcune necessità del linguaggio musicale. Infatti il musicista sa che la *musica elettronica* non va identificata con i suoi mezzi, ma piuttosto con le

idee di organizzazione musicale a cui s'è oggi pervenuti e che tale esperienza è chiaramente definibile in rapporto alla storia della nostra civiltà musicale.

La musica strumentale, coi suoi obblighi di informazione semantica, oltre che estetica, solo in parte obbediva a tali suggerimenti: i “simboli” della musica elettronica sono i suoni stessi nella loro effettiva realtà fisica. Soltanto il rapporto fra la conoscenza dei fatti sonori e l'intuizione di un ordine connaturato a tali fatti a l'uomo costituisce musica...., essendo la Musica scienza di relazione e avendo per soggetto il numero sonoro, non senza proposito viene ad essere parte matematica e parte naturale”.(Zarlino).

Nelle Università, negli Istituti Scientifici e nelle Società Radiofoniche il musicista sta perfezionando e continuando quella stessa musica appresa nelle aule del Conservatorio e attraverso le esperienze professionali; ciò ben lungi dal concedere l'uso del nuovo strumento, ancora adattabile alle possibilità motorie dei muscoli e dei tendini dell'uomo, suggerisce invece nuovi rapporti tra le necessità espressive della musica e la conoscenza. Quella conoscenza che ha indicato al musicista come, quanto e perché i dati della sensazione non corrispondono sempre ai dati dell'analisi e che permette oggi di sostituire all'idea di “strumento” un'idea di illimitate possibilità sonore che tutto comprendono e riconsiderano attraverso un rinnovato concetto di ordine musicale.

Oggi il musicista chiede esplicitamente aiuto all'uomo di scienza: da questo egli impara da accedere al mondo dei suoni direttamente, con la minore approssimazione possibile, assieme imparano a conoscere le nuove qualità dell'uomo, disponibili pure al di fuori delle pareti di uno Studio elettronico o di un laboratorio.

Perciò, anche per la musica, ecco affacciarsi la necessità del lavoro di gruppo del lavoro collettivo. Il compositore che adopera a scopo di musica i mezzi che la tecnologia elettroacustica ed elettronica gli mettono a disposizione, sarà tanto più vicino al “vero” quanto più saprà rispondere con assoluta modestia, alle obiettive condizioni e necessità del mezzo usato e quanto più saprà accettare la diretta collaborazione del tecnico, l'aiuto e la critica del collega. L'incontro sereno e fecondo, oltre i confini delle specializzazioni artistiche e scientifiche, è una legge delle grandi strade aperte all'uomo moderno.

“...tanto gli uomini della'arte che quelli della scienza vivono sempre alla soglia del mistero, circondati da esso; gli uni e gli altri, nella misura della loro creazione, devono cercare di organizzare ciò che è nuovo con ciò che è familiare, cercare di raggiungere l'equilibrio fra la novità e la sintesi, devono combattere per fare un ordine parziale in un caos totale. Essi nel loro lavoro e nella loro vita possono aiutare se stessi, aiutarsi fra loro e aiutare tutti gli uomini.

Possono fare nel sentiero che collegano fra i villaggi delle arti e delle scienze e li collegano con il resto del mondo, i legami molteplici, vari, preziosi, di una vera comunità mondiale. Sarà durissimo per noi mantenere aperta la nostra mente e mantenerla profonda; mantenere vivo il nostro senso della bellezza e la nostra eventuale capacità di scoprirla, questa bellezza in luoghi lontani, strani e sconosciuti; avremo la vita dura, tutti noi, per mantenere aperti i sentieri, molteplici, intricati, casuali, per mantenerli fioriti in un grande aperto mondo tempestoso; ma questa, secondo me, è la condizione umana; e in questa condizione possiamo aiutarci perché possiamo amarci” (J.B.Openheimer, da “Prospettive delle arti e delle scienze”- discorso della celebrazione del secondo centenario della Columbia University, 1954).

Che al banco di lavoro del liutaio si sia seduto anche l'ingegnere del suono, che oltre al pentagramma il musicista cominci ad usare anche la carta millimetrata e lo spettrogramma, che al suono dell'orchestra moderna faccia eco l'*eletronic music synthesizer* costruito in America e le musiche degli studi sperimentali d'Europa, non costituisce una sopraffazione: accerta, invece, come cerchiamo di dimostrare col nostro lavoro, una emozionante presenza ed una continuità dell'uomo, constatabile tanto attraverso il capolavoro di ieri (destinato a questo o quello strumento ora caduto in disuso e completamente o trasformato) questo attraverso il lavoro di oggi.

In ogni caso e in qualsiasi momento il compositore continua a produrre nuove opere, a perfezionare la qualità della sua comunicazione estetica e a garantire al suo lavoro una adesione continua all'uomo del suo tempo.

È innegabile che tale sede sia divenuta in breve tempo la sede ideale di un fruttuoso incontro tra compositori italiani e stranieri, fiduciosi di poter stabilire un fecondo dialogo fra la concretezza di una precisa esperienza tecnico- estetistico- musicale.

Lo Studio di Fonologia di Milano disponeva ai tempi di Rognoni di 9 oscillatori sinusoidali, i quali, mediante un mixer dotato di comparatore di frequenza, potevano dare origine a suoni complessi, con predeterminate caratteristiche armoniche.

La dinamica si otteneva con i vari modulatori di ampiezza, di frequenza ed ad anello dei quali lo Studio era fornito. Particolari trasformazioni sonore, che consentivano anche un interessante impiego dei suoni naturali, si ottenevano mediante il variatore di velocità, il variatore di durata e il traslatore di frequenza. Adeguato rilievo si dava anche ai fenomeni sonori impulsivi, mediante il generatore di Toc e un modulatore impulsivo. Echi elettronici, magnetofoni normali e a piste multiple, tavolo di riversamento, filtri ed altri apparecchi completavano le attrezzature della Studio. La caratteristica della progettazione delle apparecchiature dello Studio risiedeva poi nel fatto che si era ritenuto essenziale stabilire un contatto continuo tra le possibilità tecniche e le richieste del musicista, come ci tiene a puntualizzare Rognoni.

Così l'impianto si era nel tempo completato di nuove apparecchiature, seguendo le necessità del compositore e lo sviluppo della tecnica. Mentre gli stessi compositori, prendendo via via confidenza con gli impianti, si ponevano in grado di esplorare le più arcane e recondite possibilità per la creazione.

Milano ha avuto una caratteristica che nessuna altra scuola ha mai avuto: la presenza di due tecnici che si sono rivelati di vitale importanza anche negli interventi dei processi compositivi degli stessi autori.

¹¹⁴ Studio di Fonologia Musicale. Copia del dattiloscritto di Luciano Berio in Archivio Rognoni. [A.Ro. C.9 racc.20].

Netta era la separazione di ruoli fra i compositori e i tecnici. La loro relazione era però di estrema funzionalità nei confronti dei risultati da raggiungere, attraverso dimensioni in cui il suono, le fonti acustiche o anche quelle elettroniche, concorrevano in maniera univoca a raggiungere, dal punto di vista compositivo, un'idea di "ipermusica" verso la quale i compositori tendevano.

I tecnici di cui disponeva lo studio di Milano erano Marino Zuccheri e, accanto a lui, altra figura di riferimento fu indubbiamente quella del fisico Arnaldo Lietti.

Inoltre, per mezzo di un documento presente in Archivio, è stato possibile desumere informazioni riguardo all'ambito di ricerche operate da Arnaldo Lietti.

Lietti, analizzando l'evoluzione della musica, già ai suoi tempi aveva trovato evidente come fosse sempre esistito uno stretto legame con i mezzi tecnici disponibili.

Era pertanto comprensibile, allora come oggi, che agli uomini della tecnica risultasse del tutto naturale che dei compositori nati in seno ad una travolgente innovazione nel modo di percepire la tecnica cercassero l'aiuto dei tecnici per l'impiego di mezzi elettronici, di mezzi che erano stati creati proprio nel periodo in cui si stava sviluppando lo Studio.

Principio a cui si rifacevano sia i musicisti che gli uomini di scienza era quello del "minimo sforzo".

Del resto, ascoltando un brano di musica orchestrale registrato, si può considerare in modo assolutamente razionale tutto ciò che precede l'ascolto, ivi comprese l'esecuzione orchestrale ed anche i mezzi per ottenere l'ascolto stesso.

I procedimenti della musica elettronica rientravano perfettamente in questo schema di semplificazione logica.

Resta chiaro che ogni considerazione riguardante il contenuto musicale esulava dal piano tecnico ed era di competenza del musicista.

D'altra parte la collaborazione tra musicisti e tecnici era essenziale per gli ulteriori sviluppi derivati dalle neonate tendenze degli anni '50, anche in relazione con i mezzi tecnici.

Si poteva parlare già ai tempi di Lietti di una vera e propria collaborazione e di un'evoluzione dei mezzi tecnici.

Intanto tali mezzi potevano essere divisi in due gruppi: mezzi per la costruzione sintetica dei suoni e mezzi per la trasformazione dei suoni.

La struttura sonora più semplice si otteneva per addizione di frequenze.

Le frequenze ottenute per mezzo di oscillatori potevano essere addizionate sia mediante successive registrazioni sia mediante mescolazione contemporanea.

Il secondo metodo era preferibile, dato che offriva maggiori comodità e maggiore speditezza nel lavoro, in quanto il compositore poteva fare delle prove e dei cambiamenti rimanendo costantemente in ascolto.

Quest'ultimo metodo era quello impiegato dallo studio di fonologia della Rai di Milano.

I risultati ottenuti erano certamente soddisfacenti.

Particolarmente utile, poi, si era dimostrata loro la possibilità di un controllo dei rapporti armonici per mezzo di un comparatore di frequenze.

I suoni ottenuti a Milano erano suoni generati per mezzo degli oscillatori, quando comunque era già acquisito il concetto che non fosse possibile fare della musica con un impiego di note ottenute addizionando componenti sinusoidali di lunga durata.

D'altronde si noti che l'impiego diretto di questi suoni, mentre nei primi giorni della musica elettronica era spesso frequente, stava diventando già ai tempi di Lietti sempre più raro.

Tutto ciò era ben comprensibile: del resto, analizzando la natura del suono, si trova che essa è statica.

Purtroppo il metodo del montaggio adoperato a Milano comportava un numero enorme di tagli sul nastro magnetico e di successive giunte, necessitando così di un lavoro manuale molto lungo.

Per tal ragione già a quei tempi si sentì il bisogno di qualche ausilio tecnico per procurare del materiale statico meno periodico.

Ovviamente introducendo delle irregolarità- i cosiddetti fenomeni aleatori- era anche necessario dare al compositore i mezzi per controllare il procedimento.

Un primo apparecchio costruito per questo scopo era stato un filtro analizzatore che estraeva dal suono bianco, bande sonore della larghezza di due periodi di spessore.

Il filtro era costruito secondo il principio della trasposizione di frequenze (l'elevata selettività è ottenuta per mezzo di un amplificatore a sparso).

Vi è da notare che il secondo Maderna, nella sua composizione *Continuo*, fece uso, quale materiale sonoro, di suoni aleatori ottenuti con questo procedimento.

Lo stesso filtro era stato impiegato anche da Berio nella sua ultima composizione *Omaggio a Joyce*.

Questa volta però il materiale da selezionare non era più il rumore bianco, ma la voce di una donna, la quale ha subito importanti trasposizioni di frequenza e altri trattamenti.

Il rumore bianco e le bande che se ne potevano estrarre presentavano delle irregolarità di frequenza e di livello.

Attraverso un altro apparecchio impiegato nello Studio di Milano, il *selettore d'ampiezza*, era possibile ottenere una trasposizione lungo i tempi di questi fenomeni aleatori.

Si trattava di un apparecchio che faceva una selezione ad un livello determinato, cioè lasciava passare solamente i segnali che superavano questo livello.

Naturalmente vi era una regolazione di questo ultimo.

Era già risaputo che, se si inviano nel selettore del rumore bianco, si ottenevano dei segnali scaglionati lungo il tempo.

Si poteva anche ottenere un'articolazione dinamica con l'impiego di un altro apparecchio: il *modulatore impulsivo*. Si trattava di uno stadio amplificatore bloccato che veniva aperto con dei segnali impulsivi: dei "Toc".

Questo procedimento era stato impiegato da Berio per il brano *Prospectives*.

Il compositore aveva fatto una mescolanza di una serie di suoni ottenuti con questo metodo.

Ne risultava una distribuzione pressoché continua nel tempo. Infine, la struttura sonora fu accelerata gradualmente.

Un altro apparecchio per il controllo dinamico, realizzato nello studio di Milano, era il *modulatore dinamico*, che dava la possibilità di trasferire la dinamica di una struttura sonora mobile.

L'apparecchio era composto di un raddrizzatore con circuito integratore; in tal modo la struttura sonora mobile dava luogo ad una tonazione continua, variabile secondo la dinamica del primo segnale.

La tonazione continua faceva variare il guadagno di un amplificatore che controllava in questo modo il livello del secondo segnale.

In tal modo risultava più facile un'integrazione fra il materiale elettronico e quello naturale.

A quei tempi i compositori di musica elettronica non si ponevano più limitazioni riguardanti il materiale da impiegare, talvolta veniva anche impiegato materiale naturale.

La musica elettronica, quindi, utilizzava sia dei suoni sintetici, sia dei suoni ripresi col microfono e quindi trasformati, secondo metodi d'altronde già adoperati nelle composizioni di musica concreta.

In effetti le differenti denominazioni di musica "elettronica" e "concreta" si riferivano prevalentemente a considerazioni di carattere estetico. I mezzi tecnici impiegati erano in gran parte simili.

Uno dei lavori più rappresentativi di questa tendenza è senza dubbio il ben noto *canto della gioventù* del M. Stockhausen, dove i suoni sintetici e la voce umana sono impiegati contemporaneamente. La nuova composizione di Berio *Omaggio a Joyce* fu un ultimo esempio di questa tendenza.

I mezzi per la trasformazione dei suoni avevano del resto cominciato a subire delle variazioni. Dal primo variatore di velocità si era già giunti al variatore di durata ed infine al tralatore di frequenze.

I vari modulatori, quelli già considerati e i modulatori classici di ampiezza e ad anello, sono anche da catalogare come i mezzi di trasformazione. L'apparecchio in grado di fare la più generale trasformazione di una struttura dovrebbe essere quello che, data una struttura sonora, ne ricava una

seconda trasformata secondo una funzione a scelta. A quei tempi ancora non esisteva un apparecchio in grado di compiere tali prodigi.

Ad esempio, con l'impiego del variatore di velocità, le frequenze che componevano la struttura venivano moltiplicate per una costante. Col traslatore, invece, le stesse frequenze erano addizionate ad una costante.

Ciascuno degli apparecchi considerati, quindi, eseguiva la trasformazione secondo una funzione particolare.

Per essere in grado di costruire in avvenire un apparecchio che possa eseguire trasformazioni secondo funzioni arbitrarie, bisognerà prendere in esame la possibilità di utilizzare la tecnica moderna delle calcolatrici elettroniche.

Un altro problema sorgeva nei riguardi della futura evoluzione dei mezzi per la musica elettronica. Si trattava della atomizzazione dei mezzi di lavoro all'interno degli studi elettronici. In vero tale procedimento necessitava di tanto tempo. È noto, d'altronde, che in America parallelamente era stato sviluppato un metodo automatico per la sintesi sonora: Il METODO STEINBERG.

Il metodo manuale è più vicino al lavoro artigiano delle arti belle in quanto l'artista si trova di fronte al materiale di cui l'opera è costruita. Il percorso è senza dubbio lungo e faticoso, ma l'artista può controllare continuamente la sua produzione. Egli può fare dei nuovi tentativi, cambiare, rifare fino ad ottenere un risultato soddisfacente. È inutile negare però che il metodo automatico promise un notevole interesse, e nella mente di Lietti, in futuro i due procedimenti avrebbero potuto integrarsi, mediante un'opportuna divisione del lavoro.

Per chiudere aggiungendo qualcosa riguardante la diffusione della musica elettronica, troviamo che, in quel periodo, sempre di più i concerti di musica elettronica vennero diffusi per mezzo di sistemi stereofonici. L'esperienza di questi concerti, per quanto limitata, era stata in grado di dare qualche indicazione che potrebbe forse essere utile per una futura standardizzazione.

Naturalmente la questione era condizionata dalle caratteristiche della sala ed era difficile dare delle indicazioni in tal senso.

D'altra parte è ovvio che, affinché la composizione abbia una certa generalità, cioè possa essere eseguita in diversi ambienti, conviene suggerire delle soluzioni che possano avere largo campo di applicazione. Tale si presenta una disposizione con quattro gruppi di altoparlanti. Un altro problema di considerevole importanza è quello della dinamica della diffusione in caso di concerti: la dinamica di registrazione magnetica risulta comunque del tutto insufficiente. Difatti la massima differenza fra i massimi ed i minimi livelli doveva essere contenuta entro i 30 decibel, in quanto il rumore di fondo del nastro magnetico impone questa limitazione. È ben noto però che le possibilità dell'orecchio sono ben maggiori.

La dinamica stessa di un'orchestra arriva circa a 60 decibel . È per questa ragione che, allo scopo di non porre le riproduzioni di musica elettronica in condizioni di inferiorità nei riguardi dei metodi classici di produzione musicale, si rivelava necessaria una regolazione supplementare.

Pertanto, durante molti concerti elettronici, veniva effettuato un controllo manuale di livello degli altoparlanti. È ovvio che un tale intervento manuale è solamente un rimedio provvisorio nell'azione di poter disporre di automaci mezzi di controllo dinamico. Tali mezzi d'altronde sono già conosciuti, pertanto non resta che studiarne l'impiego in questi casi particolari¹¹⁵.

Segue, in questo scritto, una scheda informativa diffusa presso lo studio di Milano afferente tanto al lessico, quanto al materiale acustico in uso presso l'Istituto di Fonologia di Milano¹¹⁶. A molti di questi avevamo già fatto fermento.

Prima di proporre tale scheda, però, è da puntualizzare che i generatori di suono basati sulla pura tecnologia posseggono nel proprio DNA il "cromosoma" dell'obsolescenza, tanto è vero che la scheda riportata a seguito racchiude elementi tecnologici oggi talmente superati che farebbero

¹¹⁵Non si nega il fatto che per l'esposizione di tale sezione, giacché l'ambito di competenze di chi scrive non è quello dell'elettronica, né tanto meno quello dell'ingegneria, ci si è rifatti quasi testualmente a quanto esposto dal dott. Alfredo Lietti e presentato il giorno 7/10 a Bruxelles, in occasione del Convegno di Musica Sperimentale.) Il documento da cui si è partiti si trova in [A.Ro. car.16 racc.XX].

¹¹⁶Tale scheda appare interessante a causa della distruzione dell'Istituto e anche perché nel libro edito da Ricordi sullo studio di fonologia, di cui abbiamo parlato, tale elenco è presentato in lingua inglese.

sorridere anche un adolescente che con il proprio computer ed un *Software* adeguato, disporrebbe di un arsenale sonoro incommensurabilmente più potente di quello citato.

Ed è in questa impossibilità di controllo della sonorità che molto spesso si materializzano la reticenza ed il timore dei compositori contemporanei, i quali preferiscono, a torto o a ragione, destinare i propri lavori a strumenti e ad organici tradizionali i quali, se da una parte risparmiano l'ebbrezza dell'esplorazione di nuovi mondi sonori, dall'altra rendono più rassicurante e prevedibile la via del risultato finale.

Il motivo per il quale si presenta tale scheda ritrovata presso Il Fondo di Rognoni¹¹⁷ è che tali argomenti hanno sempre risvegliato la massima attenzione da parte degli studiosi dell'argomento, specie in conseguenza della chiusura dello Studio e della effettiva perdita di gran parte del materiale ivi contenuto.¹¹⁸ L'interesse che comunque continua a suscitare la storia di tale istituzione è probabilmente stata la causa della stesura di cui abbiamo fatto menzione all'inizio di tale capitolo.

All'interno dello studio si trovavano¹¹⁹:

GENERATORI (oscillatori) DI SEGNALI E DI SUONO o rumore
BIANCO

SUONI SEMPLICI

La generazione di suoni semplici è data da oscillatori che variano con continuità la frequenza dei segnali compresi nella gamma udibile da 20 a 20.000 Hz.

La generazione di segnali complessi è ottenuta mediante l'addizione simultanea dei segnali semplici componenti.

¹¹⁷ A. Ro. Dattiloscritto: *impianti tecnici dello studio di fonologia di Milano* car.9, racc.XX.

¹¹⁸ Prova di tale interesse è il testo *The studio di Fonologia* cui abbiamo fatto già menzione nel corso di tale capitolo.

¹¹⁹ Di tale elenco si è trovata traccia significativa, supportata anche da fotografie, all'interno del testo. Troviamo oltremodo significativo il fatto che nell'edizione pubblicata da Ricordi si ricorra alla lingua inglese con finalità divulgative del volume anche fuori dai confini nazionali. Il libro è stato prodotto dalla MYTO settembre Musica.

Gli oscillatori sono in numero di dieci e possono quasi tutti dare segnali con forma d'onda sinusoidale, triangolare, quadra e la rampa. (v. fig. 1)

B) Suono bianco

Il generatore di suono bianco, produce un segnale con densità di spettro uniforme e contiene tutte le frequenze comprese nella gamma 20 a 20.000 Hz.

La caratteristica della densità di spettro del generatore può essere pesata per mezzo di un filtro interno che ha, a sua volta, una caratteristica decrescente di 3 db per ottava.

L'inserzione di questo filtro ha particolare valore nei (0485) casi in cui si vogliono avere bande strette di suono bianco (suono colorato) per mezzo di filtri esterni con larghezza di banda relativamente costante.

II Modificatori di segnali

a) Filtri.

Filtri passa-basso, passa alto, filtri di 1/3 di ottava, filtri d'ottava e filtro selettivo con larghezza di banda di ± 2 Hz, vengono impiegati per elaborare qualunque tipo di suono ed in particolare il suono bianco.

b) Modulatore d'ampiezza.

Viene variata l'ampiezza di un segnale di una determinata frequenza mediante un altro segnale di frequenza diversa per produrre l'effetto "tremolo".

c) Modulatore ad anello.

Questo apparecchio ha due entrate ed una uscita. Il segnale all'uscita contiene frequenze che sono la somma e la differenza delle frequenze dei segnali presenti ai due ingressi.

d) Modulatore dinamico.

Questo apparecchio deriva dal modulatore bilanciato e permette di variare il livello del segnale d'ingresso secondo la dinamica di un altro segnale definito di controllo.

e) Selezionatore d'ampiezza.

Viene impiegato per selezionare la ampiezza della dinamica di un segnale complesso.

La soppressione inizia per livelli che hanno un valore di almeno 6 db inferiore al livello massimo del segnale stesso.

f) Trasposizione di frequenza.

Per la trasposizione di frequenza ci si serve di una catena di apparecchiature opportunamente disposta e costituita da due modulatori ad anello, due oscillazione a 20 K Hz, un filtro passa-alto con frequenza di taglio a 20 K Hz ed un filtro passa-basso.

Si può ottenere lo spostamento di frequenza di un qualsiasi segnale variando la frequenza dell'oscillatore a 20 posto come secondo nella catena o manualmente o con un segnale esterno.

g) Oscillazioni modulati in frequenza.

Si hanno a disposizione due tipi:

- uno costituito da un generatore di segnali audio di cui si può variare la frequenza e la velocità di variazione di frequenza in funzione dell'ampiezza e della frequenza di un segnale a dente di sega, di un'oscillazione incorporato;
- l'altro con funzionamento analogo, ma senza il vincolo del segnale modulante interno (dente di sega) il quale dovendo essere applicato dall'esterno può essere di qualsiasi forma.

h) Oscillatore con funzionamento comandato.

Di questo oscillatore la generazione del segnale non è continua, ma condizionata dalla frequenza di un generatore esterno.

Una volta stabilita la frequenza dell'oscillazione esso genererà un ciclo completo col ritmo della frequenza del segnale di comando.

i) Oscillatore con funzionamento di porta.

Questo modo d'impiego rispecchia in parte il funzionamento precedentemente descritto ma con la possibilità di generare anziché un ciclo per volta un numero variabile ed intero di cicli.

Il potenziamento di controllo della porta governa il generatore della interdizione al modo di funzionamento continuo attraverso l'incremento di un ciclo per volta.

In altri termini si possono ottenere pacchetti di cicli il cui numero corrisponde alla frequenza del segnale di comando ed il cui contenuto varia a seconda della posizione del potenziometro di controllo della porta.

f) Generatore di nota interrotta.

Questo generatore funziona come una via coerente di un segnale d'ingresso periodico per produrre, alternativamente, all'uscita periodi di interruzione (porta chiusa) e periodi di passaggio (porta aperta) di una forma d'onda la quale è una replica della forma d'onda del segnale d'ingresso.

Gli intervalli di interruzione e di passaggio della porta

possono essere prefissati partendo da 2 cicli e con raddoppio sino a 128 cicli, oppure mediante un controllo di determinazione dei tempi essere variati da 1 m/sec. A 10 m/sec. con possibilità di annullare gli intervalli di interruzione (porta chiusa) con passi di un ciclo.

Il segnale da interrompere ed il segnale che ne determina l'interruzione ed il passaggio possono essere distinti oppure può il primo svolgere la funzione del secondo. Inoltre è disponibile anche il segnale di porta che ha una forma d'onda rettangolare.

MESCOLAROTI – COMPARATORE

E MISURATORE DI LIVELLI

TAVOLO DI MESCOLAZIONE E DOSAGGIO DEI SEGNALI

Il tavolo ha diciassette ingressi così costituiti: un ingresso microfonico con possibilità di inserzione di un filtro, otto ingressi ad alto livello raggruppati su un dosatore generale, otto ingressi ad alto livello separati.

Si dispone così di dieci canali entranti che possono essere continuati comunque si voglia su sei distinti canali uscenti. In ogni ingresso c'è un dosatore per la regolazione dei livelli, mentre sui sei canali uscenti oltre a poter eseguire la regolazione dei livelli è possibile leggere il livello sui sei strumenti V U meter.

Gli amplificatori impiegati sono tutti transistorizzati.

Abbiamo inoltre la possibilità di inserire l'eco a piastra (che può essere filtrato) su qualsiasi canale e variare il tempo di riverberazione, con comando a distanza, da 1 a _____ secondi.

È previsto l'ascolto dei sei canali d'uscita del tavolo, di tutte le uscite dei magnetofoni, dell'eco e della contrale Ascolti con possibilità di commutazione di ascolto da un punto all'altro in un quinto di secondo con catena di relè interbloccati e con la indicazione luminosa sul punto di ascolto, sempre con relè, che permette di ascoltare le due piste di un magnetofono bicanale su due altoparlanti e di ascoltare le piste di un magnetofono a quattro piste su quattro altoparlanti con la possibilità di incrociare gli ascolti a proprio piacimento.

MIXER A 8 INGRESSI

Viene usato per mescolare suoni filtrati e per compensare l'attenuazione di circa 20 db prodotta dall'inserzione dei filtri.

MIXER ELETTRONICO – COMPARATORE – MISURATORE DI LIVELLI

Questo mixer permette la miscelazione di nove segnali. L'ampiezza di ogni segnale componente viene regolata da un dosatore rotativo e letta da un millivolmetro a scala commutabile su ogni segnale componente.

Qualora si voglia comporre un suono complesso in rapporto armonico è possibile controllare la esattezza di tali rapporti per mezzo di un comparatore a tubo catodico.

Il funzionamento del comparatore è il seguente.

Per mezzo di un commutatore si preleva il segnale, la cui frequenza è scelta come fondamentale, che viene inviato in quadratura di fase, per mezzo di un apposito sfasatore, sulle due coppie di placche del tubo catodico, generando così un cerchio.

Mediante un secondo commutatore si inviano successivamente sulla griglia del tubo le varie armoniche ottenendo così lo spezzettamento del cerchio in segmenti il cui numero corrisponde ai rispettivi rapporti-armonici. Detti segmenti restano fermi se il rapporto armonico è esatto e ruotano se vi sono differenze; si possono così correggere gli oscillatori sino ad immobilizzare i segmenti.

Ciò è molto importante in quanto basta lo spostamento di pochi periodi della frequenza di un'armonica (specie per la prima della serie) per rilevare un evidente effetto di battimento.

ECO MAGNETICO

Oltre all'eco a piastra di cui abbiamo fatto cenno prima, si dispone anche di un eco magnetico.

Il segnale che si desidera riverberare viene inciso su una ruota con supporto di ossido magnetico e successivamente letto da otto testine diversamente posizionate. Tutte le testine di lettura fanno capo ad un miscelatore e possono essere dosate singolarmente.

Il tempo di riverberazione sarà quindi determinato dalla scelta delle testine di lettura e dalla scelta di una delle tre velocità di rotazione della ruota.

MAGNETOFONI PER LA REGISTRAZIONE SU NASTRO

I mezzi di registrazione che costituiscono la base dello studio di fonologia musicale sono i magnetofoni, per mezzo dei quali tutte le operazioni di missaggio, inserzione, montaggio, sovrapposizione, trasformazioni e traslazioni dei suoni, possono essere facilmente realizzate.

Lo studio dispone di due magnetofoni a quattro piste, due magnetofoni bicanali e due magnetofoni monocanale.

Una causale posta di fianco al tavolo di missaggio permette il comando a distanza della partenza e dell'arresto di tutti i magnetofoni che può essere eseguito singolarmente o simultaneamente.

Un sistema per ottenere particolare effetti sulla composizione elettronica è quello di aumentare o diminuire la velocità di scorrimento del nastro.

Se la velocità del nastro viene aumentata di una certa quantità, tutte le frequenze aumenteranno in proporzione, mentre la durata dell'evento sonoro si ridurrà in ragione inversa.

Se si diminuisce invece la velocità del nastro si ottiene l'effetto contrario. Tale variazione si realizza, per i magnetofoni bicanale e monocanale mediante la commutazione dell'alimentazione dei motori fonici della rete con frequenza a 50 Hz ed un amplificatore di potenza pilotato da un oscillatore a frequenza variabile con continuità da 25 a 100 Hz.

In altri termini possiamo alterare la velocità di scorrimento nominale del nastro sino a raddoppiarla o dimezzarla e produrre per conseguenza anche un'alterazione nell'altezza del suono.

Un altro apparecchio di cui è dotato lo Studio è il Tempophon. Questo dispositivo usato con un magnetofono normale consente di variare la durata del tempo della registrazione sempre senza alterare l'altezza dei suoni registrati.

Per meglio chiarire questo concetto supponiamo di avere un nastro magnetico sul quale sia stata registrata una frequenza per una certa durata di tempo: è ovvio che riproducendo tale nastro con una velocità di scorrimento maggiore, la durata della registrazione diminuisce e la frequenza riprodotta è maggiore di quella registrata.

Col Tempophon, invece, l'alterazione di frequenza non ha luogo in quanto per mezzo di un apposito meccanismo, la testina è in movimento rispetto al nastro, allo scopo di mantenere costante la velocità relativa.

Il principio di funzionamento dell'apparecchio è il seguente: il nastro viene riprodotto anziché da una testina fissa, da un gruppo di quattro testine a 90° tra loro e montate su un disco rotante. Sia V_a la velocità di scorrimento del nastro e V_k la velocità tangenziale del disco che porta le quattro testine di registrazione. Per mezzo di un dispositivo meccanico si fa in modo che $V_a + V_k = V_r$, dove V_r è la velocità nominale di

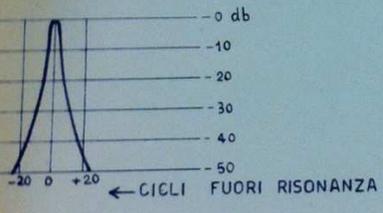
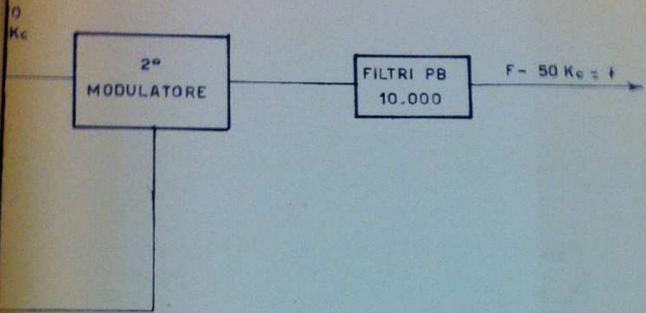
registrazione (15"). Su un tempo T la lunghezza L di nastro utilizzata per incidere un pezzo eseguito in tale tempo, è:

$$L = t V_a$$

Agli effetti della corretta riproduzione della modulazione incisa, senza alterazione delle frequenze, è necessario che il nastro sia riprodotto alla velocità relativa V_r , che corrisponde, come si è visto, a quella normale.

A seguire si allegano anche delle immagini presenti in Archivio...

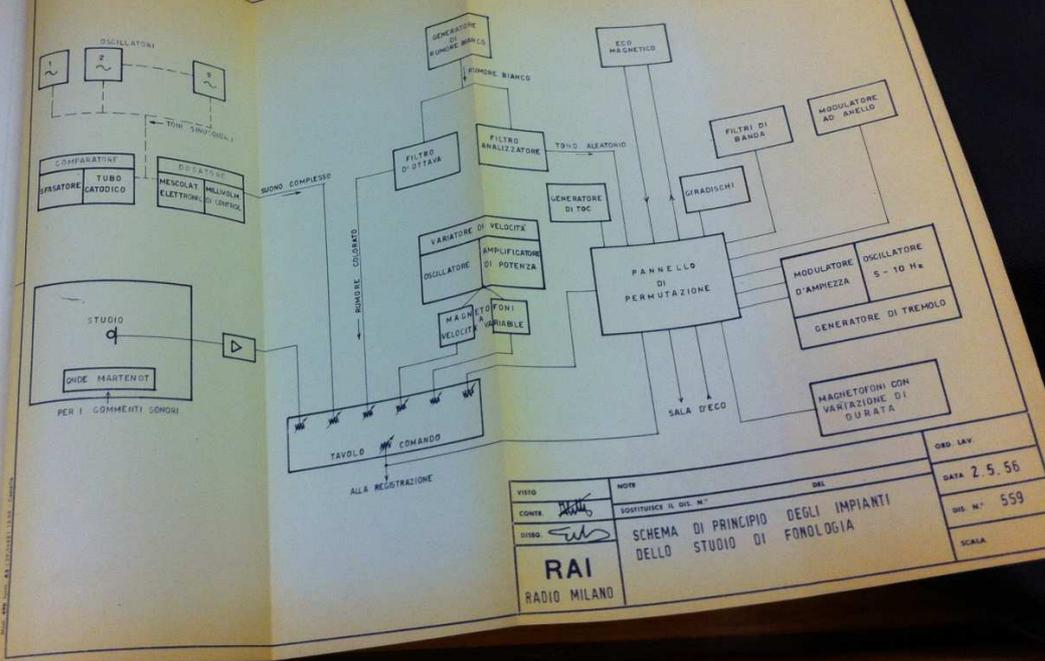
fig.2



490 100 A3 17/43 1255 - Genova

VISTO	NOTE	ORD. IAV
CONTR. <i>[Signature]</i>	SOSTITUISCE IL DIS. N°	DEL
DISEG. <i>[Signature]</i>	SCHEMA DI PRINCIPIO DEL FILTRO ANALIZZATORE	DATA 3-5-56
RAI RADIO MILANO		DISEG. N° 560
		SCALA

fig 4



VISTO	NOTE	DEL	GRU LAV
CONTR. <i>[Signature]</i>	SOSTITUISCE IL DEL N°		DATA 2.5.56
DISEG. <i>[Signature]</i>	SCHEMA DI PRINCIPIO DEGLI IMPIANTI DELLO STUDIO DI FONOLOGIA		DIS. N° 559
RAI RADIO MILANO			SCALA

Guardando tale elenco e tali immagini torna in mente la maniera in cui tali dati sono presentati nel testo *The studio di fonologia* . Una modalità splendida in cui le parole si alternano a tante fotografie, con tanti schemi, schizzi e progetti.

È un vero peccato che in tal libro si parli troppo poco di Rognoni. È un peccato che in quel libro non ci sia neanche un cenno al documento che segue:

Si tratta di esperimenti assai suggestivi, che aprono orizzonti nuovi e lasciano perplessi e sconcertati per il radicale capovolgimento della concezione relativa ai mezzi espressivi sonori. Dopo aver udito quei nastri ho suggerito a Berio di proporci una presentazione per il III Programma. Egli ha preparato questo testo che le invio e che la prego di leggere attentamente[...].

Io proporrei di allestire una trasmissione presentata dallo stesso Berio, o col testo qui unito, o in forma dialogica con qualcuno (un musicista o un critico).

Questo potrebbe essere un primo passo; e poiché non è stato fatto nulla del genere, mi sembra assai importante che l'iniziativa venga presa dal Terzo. Se la cosa ha interesse, come penso, il secondo passo da fare sarebbe quello di proporre alla nostra Direzione l'allestimento di un Laboratorio sperimentale qui a Milano(del quale potrei occuparmi indirettamente) affidato a Berio,sul modello di quelli che sono già in funzione alla Radio Francese[...].L'utilità di tale laboratorio potrebbe essere considerevole per le Trasmissioni Rai, sia per la commedia, ecc. sia per la Tv, come potrà lei stesso rendersi conto leggendo il testo di Berio.

Mi dica la sua opinione.[...]¹²⁰

Si tratta di una lettera di “raccomandazione” che Rognoni inviava a Lupo.

Tramite la lettura di tale documento si riesce ad intuire in maniera chiara quale potesse essere il ruolo di Rognoni all'interno dello Studio.

¹²⁰ *Luigi Rognoni intellettuale europeo* testimonianze a cura di Pietro Misuraca, Palermo:CRICD 2010, pag.72

Non si può dimenticare di certo che Rognoni fu anche uno degli ideatori o forse uno degli *sponsors* di quella serie di trasmissioni che ancora oggi possono essere ascoltate sulle frequenze radiofoniche della Rai.

Sicuramente l'impegno dello studioso scaturiva dal fatto che, facendo un'analisi approfondita dell'ambito di ricerca analizzato presso le scuole europee, occorre, al fine di diffonderne la conoscenza al grande pubblico, partire da una descrizione precisa dell'essenza della musica elettronica.

Come nasceva tale musica? Quali erano i mezzi che i musicisti usavano per realizzare "composizioni" il cui ascolto si differenziava radicalmente da quello di una qualsiasi composizione eseguita coi tradizionali strumenti dell'orchestra?

Per fornire accurate risposte a domande di tal genere, presso lo *Studio di Milano* vennero realizzate due trasmissioni televisive (quelle di cui parla Rognoni nella sua lettera) con scopo divulgativo al fine di rendere manifesto alla Società l'operato dello Studio.

La prima trasmissione (o le prime due) rispondeva a domande relative al genere di musica che si componeva presso lo studio, illustrando con esempi i mezzi elettro-acustici che gli oscillatori offrono al musicista: raffronto tra suoni di strumenti e suoni elettronici, uso dei filtri, passaggio evolutivo dal rumore bianco alla gamma dei suoni sinusoidali isolati, ecc.

Si continuava, entrando nel vivo dei procedimenti operativi, a fornire qualche esempio di come un musicista mettesse insieme suoni elettronici, li mescolasse, li elaborasse, ecc. (era inoltre idea di Rognoni quella di registrare un dialogo tra musicista e tecnico al fine di realizzare un pezzo elettronico da fare poi ascoltare nel risultato finale).

Si raccontava durante queste trasmissioni, con scopo divulgativo, una breve storia della nascita dello Studio di Fonologia Musicale della Rai, presentando inoltre, al pubblico italiano interessato, la differenziazione operativa di tale Studio rispetto a quella degli altri studi europei e americani.

Si chiariva al pubblico il fatto che lo Studio di Fonologia ai suoi inizi avesse indirizzato le proprie ricerche tramite l'utilizzo di puri suoni elettronici ottenuti a mezzo di oscillatori (Berio, Maderna) a

differenza della produzione sonora che in campo elettro-acustico veniva effettuata in America e altrove. Si portavano come termini di confronto per esempio l' "Electronic Synthesizer" che si limitava allora alla riproduzione degli strumenti dell'orchestra, le esperienze dei musicisti della vecchia generazione che concepivano il mezzo elettronico come semplice ausilio agli strumenti tradizionali; infine, e soprattutto, la "musica concreta" che si limitava alla manipolazione di suoni e rumori naturali registrati.

Accanto a risposte relative alle operazioni di carattere scientifico svolte all'interno dello Studio, le trasmissioni guardavano inoltre in senso concreto alle Musiche elettroniche e musiche funzionali prodotte nel 1955 e 1956.

Tali trasmissioni aprivano anche alla diffusione di notizie relative ai concerti pubblici di musica elettronica organizzati dallo Studio di Fonologia dal 1957 al 1960, attraverso la riproduzione di parte dei programmi eseguiti, commentati da qualche testimonianza diretta degli stessi compositori, o di critici o di artisti o anche di qualcuno del pubblico presente alle prime audizioni pubbliche.

Tali trasmissioni erano articolate in due modi: o monograficamente, cioè dando esempi della produzione dei vari musicisti italiani e stranieri che avevano lavorato presso lo Studio di Fonologia, oppure secondo un criterio cronologico, presentando la produzione dello Studio anno per anno.

Nel corso di ogni trasmissione si sarebbero forniti elementi illustrativi precisi e chiari, ripetendo spesso esempi di procedimenti operativi adottati in modo da agevolare l'ascolto e la percezione dei vari piani strutturali di una composizione elettronica.

Una o due trasmissioni erano dedicate all'uso della musica funzionale nella prosa, nei commenti di varia natura (specialmente sul Terzo Programma, musiche di sottofondo a letture, e anche alla TV, ecc.).

Ogni trasmissione doveva durare mezz'ora e il ciclo comprendere dalle 12 alle 15 trasmissioni (meglio settimanali che quindicinali: al fine di agevolare gli ascoltatori che intendevano seguire queste trasmissioni e di raggiungere quindi un risultato concreto, queste non dovevano presentare un intervallo di tempo troppo ampio tra l'una e l'altra.

Accanto alla diffusione tramite emittenti radiofoniche, tale studio si poneva l'obiettivo di diffondere la conoscenza della musica alle fasce di musicisti più giovani, avvalendosi di un preciso piano didattico strutturato in tal maniera:

Il corso di composizione elettronica era triennale e prevedeva tre lezioni settimanali svolte da uno o più insegnanti;

il corso propedeutico era suddiviso in tre sezioni:

- una parte storica culturale che trattava argomenti relativi alla storia della cultura musicale in relazione ai nuovi strumenti musicali utilizzati per la musica elettronica;
- una parte analitica che prevedeva lo studio del carattere del suono naturale e del suono artificiale;
- una terza parte dedicata all'analisi delle apparecchiature usate per l'elaborazione del suono elettronico.

A seguito di tale corso propedeutico, vi era un corso sperimentale di composizione musicale, secondo dei parametri fortemente connessi con l'elettronica. Questo corso veniva avviato durante il secondo anno di frequenza.

In tale sede si analizzavano la grammatica normativa della musica elettronica e l'influenza di tale musica nell'ambito di altre arti. Si esaminavano inoltre i fenomeni fisiologici relativi al suono quali l'altezza, l'ampiezza, e l'intensità del suono.

Si studiava poi il fenomeno della formazione del suono semplice e tutti i segnali complessi che riguardavano in senso specifico la materia sonora.

Si forniva infine l'accesso ad un corso pratico di composizione musicale elettronica. Tale corso presupponeva uno studio approfondito della sintassi e della morfologia dei mezzi musicali elettronici.

A seguire si studiavano i mezzi di notazione musicale elettronica ed infine venivano proposti corsi di composizione musicale concreta- quindi elettronica- ed infine di musica senza schemi.

Questo ambito di analisi, rivolto allo studio musicale, inglobava sistemi prima attenti alla musica tradizionale che lasciava in seguito adito ad analisi che guardavano al materiale musicale afferente al repertorio della musica concreta e poi a quello della musica elettronica.

La natura del suono in sede di questi corsi, organizzati in collaborazione con il Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano, guardava ad un'analisi del suono in senso globale.

In seguito a tali studi di carattere analitico si entrava in maniera definita nello studio della composizione in ambito di musica elettronica.

Si studiavano ed analizzavano le partiture. Si studiavano ed analizzavano i mescolatori di suoni.

Si studiavano ed analizzavano i fenomeni fisiologici relativi alla composizione. Si analizzavano le fasce sonore. Si analizzavano le trasformazioni graduali di tali fasce. Si entrava nel merito della sintassi e della morfologia dei mezzi elettronici. Si imparava a codificare le fasce sonore. Si imparava a comporre musica da diffondere tramite la Radio, la televisione, il cinema, il teatro. Si facevano infine esperienze sul trattamento della voce umana nei suoi diversi aspetti, sia quello della voce parlata, sia di quella cantata. Si studiavano, inoltre, diversi possibili utilizzi della voce.

Accanto a questo piano didattico, erano diffusi al grande pubblico concerti organizzati in seno all'associazione che vedevano il coinvolgimento diretto di compositori d'avanguardia cresciuti all'interno di tali centri, (Rognoni dava inoltre la propria disponibilità per l'insegnamento a tali corsi).

Tornando all'attività di diffusione culturale che si irradiava dallo Studio entriamo un po' nel merito della parte più pratica e "artistica" delle attività dello Studio ed ecco a seguire il programma di alcuni dei concerti eseguiti presso lo studio di Fonologia di Milano:

Schaeffer-P. Henry- Prosopopée I Erotica e Stretto da

"Symphonie pour homme seul"

Olivier Messian- P. Henry - Timbres – Durées

P. Henry - Antiphonie

L. Berio- B. Maderna - Musica di scena N.9

L. Berio – B. Maderna - Studio n.3

L. Berio – B. Maderna - Studio N.4

L. Berio – B. Maderna - Allelujah

II Parte

Ussachevsky - Sonic Contours

Stockhausen - Studio II

B. Maderna - Sequenze e strutture

L. Berio - Mutuazioni

L. Berio - Film-music

J. Hock - Allegro, dalla Sonata op. 83 n.

Durante una conferenza *Tecnica e linguaggio della “musica elettronica”* che si tenne a Roma presso la Galleria nazionale di arte moderna 11 giugno 1961 vennero invece eseguiti:

Traiettorie (1961) Gino Marinuzzi

Ricerca elettronica (1961) Roman Vlad

Thema (Omaggio a Joyce, 1958) Luciano Berio

Omaggio a Emilio Dalla Vedova (1960) Luigi Nono

Serenata III (1961) Maderna

La conferenza fu illustrata dalle seguenti opere di compositori italiani realizzate nello “studio di Fonologia musicale” di Milano della Radio Televisione Italiana, che mise a disposizione le attrezzature tecniche per l’audizione.

Delle totalità dei brani composti dai compositori impegnati presso lo *Studio di Fonologia di Milano* viene fornito un elenco nell’appendice del libro edito da Ricordi.

Si può dire, volendo leggermente forzare, che lo Studio di Milano sia nato con una prospettiva oltre modo possibilista, sicuramente in un taglio sperimentale aperto ad una discussione problematica e critica sulle esperienze linguistiche in atto, che riguardavano la netta trasformazione che avveniva nel far musica, anche sulla scorta dell'approccio di tipo concreto dei francesi e di quello elettronico dei tedeschi; (si trattava di un ambito in cui le regole della sperimentazioni si potevano definire aperte a tutti i livelli, comprendendo puranco approcci molto diversi fra loro).

Indiscutibilmente il legame con il suono e con la tradizione musicale connessa al suono a Milano è molto più forte rispetto agli studi equivalenti nati in Europa, basti soltanto pensare (volendo far cenno soltanto ad una delle esperienze più significative realizzate all'interno dello Studio di Fonologia) che gran parte delle ricerche inizialmente vennero fatte da Luciano Berio nelle sue composizioni sperimentali, che vedevano l'utilizzo della voce della moglie: Cathy Berberian.

Si può dire sicuramente, senza tema di essere smentiti, che la voce della Berberian abbia fatto, in senso definitivo, parte della storia della musica contemporanea.

Non si tratta, invero, solo di una voce, ma anche dell'utilizzo che di tale voce è stato fatto, attraverso tutte le apparecchiature di cui disponeva lo Studio di Milano.

La voce della cantante veniva usata a vario titolo in una continua alternanza fra il parlato ed il cantato, in un rapporto continuo con la sonorità. Tale rapporto è sempre e comunque garantito pur se a livelli oltre modo diversi.

Esemplare sotto questo aspetto è *L'Omaggio a Joyce* in cui non è presentato alcun legame con la musica, ma il rapporto si fonda in maniera forte con la parola. Una sorta di vero e proprio gioco articolato a partire dalla sonorità della parola stessa.

Il testo viene usato dalla geniale interprete come filastrocca. Si gioca sulle sillabe, si fa un uso della voce molto libero.

A ciò si aggiungono operazioni di carattere tecnologico estremamente sofisticate: esemplari sono le riletture tecnologiche di ciò che fa la solista, talora mediante un' alterazione della velocità del nastro

sul quale è stata incisa la musica, al fine di creare veri e propri effetti diversi, in una pluridimensionalità che si espande tramite l'utilizzo del mezzo elettronico.

Accanto a questi esperimenti, non sono certamente da dimenticare gli utilizzi della vocalità mediante effetti di eco generati dalle macchine, capaci di fornire all'ascolto esiti di grande suggestione. Giochi realizzati con il materiale vocale che creano immagini suggestive in cui si ha la percezione, mediante l'uso della sovrapposizione e dello sdoppiamento della voce, che attraverso l'effetto dell'eco sollecitano tali riflessioni:

*Vox tantum atque ossa supersunt: vox manent, ossa ferunt lapidi
straxisse figuram. Inde latet vilvis sulloque in monte videtur, omnibus
auditur: sonus est qui vivit in illa.*

Non restano che voce e ossa: la voce esiste ancora; le ossa, dicono, si mutarono in pietra. Da allora sta celata nei boschi, mai più è apparsa sui monti; ma dovunque puoi sentirla: è il suono che vive in lei.¹²¹

Uno dei parametri privilegiati dalla *Studio di Fonologia* di Milano, come era già successo in precedenza, è inoltre l'attenzione all'elemento della spazializzazione, che comincia a diventare protagonista della composizione stessa, attraverso la quadrifonia ormai prossima a imporsi in un sistema di diffusione del suono da diverse fonti. Tale tecnica consentiva al pubblico di essere avvolto completamente dal suono.

Lo studio di Fonologia di Milano aveva anche una valenza molto pratica, tesa alla realizzazione della musica dedicata agli sceneggiati televisivi ed al loro commento sonoro, e anche alla realizzazione di spot pubblicitari, radiofonici, all'interno dei quali la potenzialità del suono veniva analizzata in tutte le sue componenti.

Il progetto della Scuola di Milano fu sicuramente valido.

¹²¹ Carlo Serra, *La voce e lo spazio*, per un'estetica della voce, Milano, Il saggiatore S.P.A. 2011, p.235.

Il ricorso alla voce umana o anche il ricorso a stratificazione di timbri rendono, infatti, il materiale musicale certamente capace di comunicare un'emozione.

Questa scuola ebbe un raggio di azione effettivamente molto vasto. Ma ebbe vita troppo breve!

Lo studio nasce ricordiamo nel '54 e nel '83 tutto il materiale ivi contenuto venne buttato via insieme alle vecchie telecamere, ai molti nastri magnetici registrati, testimoni diretti dell'attività artistica svolta negli studi. Tanto materiale è andato perso, tanto si è deteriorato, (tanto è che vi furono delle operazioni successive del recupero del materiale).

Nel 2008 il materiale residuo dello *Studio* è stato convogliato tutto per una Mostra allestita all'interno del Museo degli strumenti musicali, presso il Castello Sforzesco di Milano.

Rognoni, in vero, non rimase sempre legato alle tecniche di scrittura utilizzate nelle composizioni della *Neue Musik*, né tanto meno a quelle, che guardando alla nuova Musica, erano adoperate all'interno della Studio di Milano.

Resta infatti indubbio che chiunque abbia la potenzialità di promuovere qualsiasi apertura, qualsiasi slancio mirato all'acquisizione della consapevolezza nei confronti del nuovo, debba farlo.

Ma poi, se il risultato di tali ricerche non risponde al proprio "sentire", è troppo distante dai valori personali, estetici, o talora morali, si rimane sempre e comunque in facoltà di muoversi in direzione contraria alle scelte operate in precedenza. Secondo criteri che sono da ritenere puramente personali, non si è, in alcun modo, tenuti a dare il proprio avallo o beneplacito a qualcosa che non corrisponda ai propri "canoni".

Resta chiaro che ognuno debba sempre mantenere una ferma lucidità nei confronti dell'arte: se qualcosa non piace si deve sempre avere il coraggio di dichiararlo.

Non si può e non si deve accettare passivamente quanto imposto dall'alto o dai vertici delle Accademie stesse.

Questo non è fare avanguardia: questo è fare morire l'idea d'Avanguardia.

Di fronte alle operazioni della Scuola di Milano ogni musicista è chiamato al giudizio... È lecito anche distaccarsi dall'operato compiuto in tale sede. È proprio in tal senso che ci sentiamo completamente d'accordo con la scelta, operata da Rognoni, di "distaccarsi" da quel gusto compositivo che nacque presso tutti gli Studi di Fonologia che erano nati in giro per il mondo: quella musica che viene detta post-weberniana.

Capitolo IV

Palermo

e il rifiuto della

“Nuova Musica”

Non stranisca chi legge questo capitolo il fatto che in gran parte dell'esposizione vengano trattati argomenti che non riguardano in maniera specifica Rognoni. Troviamo, però, che questa sezione sia fondamentale perché consente di metter bene a fuoco il fatto che la presenza di Rognoni a Palermo abbia creato significative premesse per un importante sviluppo culturale del capoluogo siciliano e di tutta l'isola.

All'interno del capitolo vengono presentati stralci del carteggio intercorso fra Rognoni e alcuni membri del G.U.N.M.. Tali documenti sono inediti.

Palermo 1958. Chissà quale fosse la congiuntura astrale che si rifletteva sul cielo del capoluogo siciliano in quell'anno. Certo è stato un anno di fondamentale importanza per l'avvio di una stagione culturale legata al mondo della musica e della musicologia: una stagione che verosimilmente non ha eguali in Italia.

Succedeva infatti che da percorsi diversi arrivassero a Palermo forze ed energie davvero sorprendenti; il tutto legato ad un'unica visione: la passione e la diffusione della musica.

Nel 1958 Luigi Rognoni arriva a Palermo e istituisce la cattedra di storia della musica presso la facoltà di Lettere dell'università palermitana.

Nel 1958 nasce il *GUNM (gruppo universitario nuova musica)*.

Nel 1958 Ottavio Ziino porta avanti la propria battaglia ideale e fonda, con l'aiuto delle istituzioni regionali, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, destinata ad un grande futuro.

Nel 1958 si attiva il *Festival di musica sacra di Monreale*.

Prende corpo e spessore nella città una nuova stagione culturale con al centro l'interesse per la musica.

I centri di diffusione della musica divengono l'aula magna della facoltà di Lettere e Filosofia, il Teatro Massimo, il Teatro Biondo, il Teatro Politeama.

Non ci si stupisca se, per parlare dell'università, si tiri in ballo l'Eaoss (Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana), siamo infatti convinti che la sinergia messa in atto fra queste due istituzioni abbia dato un forte impulso allo sviluppo di idee moderne e creative che stanno alla base delle "rivoluzionarie" scelte didattiche in ambito accademico e delle programmazioni della Sinfonica.

Del resto, il legame forte con la cultura musicologica *tout court* è sempre stata una costante che ha animato la vita universitaria palermitana e le diverse direzioni artistiche dell'Ente artistico.

Nel 1958 nascevano, un nuovo polo universitario, una nuova orchestra, un festival di musica sacra: ognuno di questi elementi nasceva *de se ipso*, ma erano tutti comunque legati da un comune destino.

E' proprio l'Orchestra Sinfonica a mettere in atto ciò che in potenza fu formulato all'Università; è la Sinfonica ad eseguire all'interno del Duomo di Monreale le composizioni che venivano programmate per il *Festival di Musica Sacra*; è sempre la Sinfonica ad ospitare i più grandi direttori d'orchestra presenti sulla scena mondiale tra cui Sebastian, Celibidache, Stravinskij .

Rognoni arrivava da Milano e aveva in mente di fondare un istituto universitario. Insegnava musicologia. Laureato in filosofia, era allievo di Antonio Banfi, dal quale aveva appreso che la musica deve operare sul sociale per migliorare la qualità della vita degli uomini. Amava Adorno e la sua maniera di concepire la musica, anch'essa pensata per migliorare la società e affrancarla dall'aridità.

All'interno del polo universitario nasceva il *GUNM* (gruppo universitario nuova musica), un gruppo di giovani universitari coordinati da Antonino Titone che si impegnavano a fare eseguire musica contemporanea attraverso concerti.

Talora mancavano le sovvenzioni, talora le *performance* musicali erano offerte gratuitamente dagli artisti.

Sono gli anni di un'Italia che da un lato ancora fatica ad affrancarsi dalle ferite della Seconda Guerra Mondiale ma dall'altro mostra i primi segni di una volontà di riscatto che di lì a poco sarebbe sbocciata nel "miracolo economico". Sono gli anni in cui gli italiani cominciano a credere che è possibile cominciare a sognare .

In questo contesto un ruolo importante lo svolge dal 1962 Francesco Agnello, presidente della Sinfonica, il quale, avendo riconosciuto nell'Orchestra una spiccata propensione per la musica contemporanea, offre ad Antonino Titone, con lungimirante percezione, la propria collaborazione. Titone accetta di buon grado e non a caso definirà in seguito Agnello, e la Sinfonica "...l'altra gamba che mi mancava per far camminare le *Settimane di Nuova Musica*."

Agnello aiuta il *GUNM* a trovare gli *sponsors* e offre al gruppo la collaborazione della Sinfonica per l'esecuzione dei concerti della rassegna.

L'Orchestra, se da un lato esegue nella stagione ordinaria repertorio classico, dall'altro, parallelamente, si specializza in un repertorio contemporaneo. Sulla scorta di tali eventi Palermo diventa un nuovo polo culturale di cui si parla in tutta Europa: la Sinfonica diviene specialista in Italia della musica del novecento e le *Settimane di Nuova Musica* una sorta di contraltare dell'*Autunno di Varsavia* o anche delle *Ferienkurse für neue musik* di Darmstadt.

La notorietà della Sinfonica cresce attraverso questa rassegna, ma va precisato che l'interesse per la musica contemporanea era già consolidato ancor prima dell'avvio, nel 1961, della collaborazione con il *GUNM*, fondato sotto la spinta propulsiva di Rognoni.

Infatti l'Orchestra Sinfonica Siciliana già nel 1959 era stata preparata ad affrontare il complesso repertorio contemporaneo da Ottavio Ziino, che diede vita a quattro famosissime rassegne titolate "*GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA*".

Le pagine di tanti quotidiani si riempiono di notizie che riguardano gli eventi musicali relativi alla Sinfonica e non si tratta soltanto di testate regionali, bensì di importanti testate di interesse nazionale ed europeo.

Molte tra le più grandi personalità della musicologia mondiale convergono a Palermo.

La fama dell' Eooss è tale che in quegli anni l' Orchestra viene più volte invitata ad eseguire musica contemporanea a Firenze, all'Eliseo di Roma, a Dublino, a Oslo.

La qualità delle esecuzioni, come riportano le cronache, è sempre alta; e del resto anche i direttori d'orchestra che fin dall'inizio si avvicendano sul podio palermitano sono di chiara fama.

Quanti italiani ricordano che artisti del calibro di Stravinskij, Petre, Celibidache, Muti e con loro tanti altri, hanno diretto l'Orchestra a partire dagli anni Sessanta? Quanti ricordano che Celibidache, famosissimo direttore dal carattere assai bizzoso, fosse innamorato di questa compagine orchestrale che diceva di preferire anche all'orchestra di Santa Cecilia a Roma? Quanti ricordano che fu il grande Sebastian a dirigere l'Orchestra la sera del suo debutto il 3 giugno 1958?

Anche nei decenni successivi, le stagioni della Sinfonica hanno sempre visto grandi direttori alla sua guida.

Per tutti gli anni Sessanta si parla della *nuova musica* che si fa a Palermo, si parla prima delle *Giornate*, poi delle "*Settimane*", e si parla soprattutto della nuova Orchestra Sinfonica, eccellente esecutrice di repertori estremamente complessi e particolari.

Non soltanto le signore imbellettate riempiono le poltrone del teatro Biondo, anche i lavoratori di ogni settore sono invitati da campagne promozionali veramente convenienti promosse dal nobile Francesco Agnello ad assistere a questi concerti. Mi piace pensare che l'idea di allargare il mondo della musica alla fasce sociali più deboli provenga da un nobile siciliano, un uomo appassionato del suo lavoro, che tanto ha dato per l'affermazione di una cultura musicale moderna, aperta alle vecchie ed alle nuove generazioni, senza alcuna distinzione di classe.

Si fanno infatti distribuire i programmi nelle fabbriche delle città siciliane, si abbassano i prezzi degli abbonamenti, si parla direttamente agli operai. Ci si attiva in tutti i modi per estendere gli inviti ai concerti.

Da quel momento sono tante le famiglie dei ceti meno abbienti che frequentano il teatro; si ritrovano tra loro, conoscono nuove persone, parlano di nuovi argomenti, vedono nella musica e nel teatro un nuovo punto di riferimento che serva loro da stimolo per aprire una finestra che traguarda verso nuovi orizzonti.

Accanto a questo pubblico adulto c'è il mondo dei giovani, soprattutto di quelli che si stanno formando all' università voluta da Luigi Rognoni, il quale, dopo alcuni anni di lavoro ha plasmato oltre che validi specialisti nel settore musicologico, anche un pubblico attento e partecipe.

Ovunque si vada a Palermo in quegli anni c'è musica.

Accanto a questo, ciò che forse può colpire della vicenda, sono le ricadute sociali che si verificano a tutti i livelli; in quegli anni, infatti, la musica non è più materia esclusiva per musicisti e musicofili, ma è un fenomeno che coinvolge tutta la città, a tutti i livelli.

Rognoni fondò il GUNM nel 1959 in seno al polo di Musicologia di cui era direttore.

Troviamo che l'introduzione alle note di sala da lui scritte per il primo concerto eseguito da tale Gruppo Universitario, chiariscano le finalità che si volevano raggiungere tramite tale gruppo. Scrive Rognoni:

Il "Gruppo Universitario per la Nuova Musica" di Palermo è la prima associazione studentesca italiana che si pone il compito di diffondere la conoscenza della musica moderna, mediante un'organizzazione propria e con la partecipazione attiva degli stessi studenti, come esecutori, affiancati talvolta a musicisti professionisti che hanno dato, con mirabile spirito disinteressato, la loro collaborazione.

Associazioni di questo tipo fioriscono nelle università tedesche, inglesi, americane da decenni, svolgendo un compito di grande importanza nella formazione

culturale dei giovani. Il G.U.N.M. è invece ai suoi inizi, ma si deve riconoscere che la proposta è stata accolta con grande interesse da tutti gli ambienti della città, proprio perché questa associazione studentesca si affianca opportunamente, con un compito specifico, alle già fiorenti attività musicali di Palermo, dal teatro Massimo agli Amici della Musica¹²².

Tali erano invece le notizie riportate sul giornale *Ordini*:

Si è costituito a Palermo, nel ricorrente anno, sotto gli auspici dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università, il Gruppo Universitario per la Nuova Musica (GUNM). Il gruppo è sorto per impulso del prof. Luigi Rognoni, titolare della cattedra di Storia della Musica dell'università palermitana, coadiuvato dal suo assistente dott. Antonino Titone, che del GUNM è anche il presidente.[...]. Nell'anno 1959 sono stati tenuti due soli concerti, a causa della mancanza assoluta di qualsiasi sovvenzione statale o privata, avendo potuto contare solo sul contributo internodell'Università e sulla generosa, disinteressata prestazione di tutti gli esecutori.¹²³

Interessante è sicuramente questo ultimo dato di cui Rognoni fa menzione. Tramite l'affermazione di tale collaborazione fra gli enti, si delinea bene il quadro sociale cittadino, in quel momento storico in cui sembrava attuarsi una reale sinergia fra le più grandi istituzioni musicali della città, tese in maniera univoca a diffondere la musica in Sicilia in maniera sinergica. Troviamo che atteggiamenti di tal genere siano da segnalare, giacché troppo spesso nello stesso ambito cittadino piuttosto che ad una reale collaborazione fra i diversi enti si assista ad una sciocca concorrenza fra ogni singola istituzione e ci si ritrova troppo spesso ad assistere all'accavallarsi di più appuntamenti nella stessa giornata, a discapito di giornate in cui la città non dispone di alcun avvenimento culturale.

¹²² Luigi Rognoni, *Presentazione concerto del 9 maggio 1959*. Programma di sala del concerto del G.U.N.M. (Palermo, 9/5/1959) con nota introduttiva di Rognoni (2 copie) + bozza dattiloscritta con correzioni manoscritte in Ar. Ro. Cartella 214 raccoglitore XXII /**Gruppo Strum. Universitario – Palermo e Settimana Nuova Musica.**

¹²³Rivista *Ordini Studi sulla Nuova Musica* stampata a Roma dall'editore De Luca, nell'agosto del 1959

Questo il programma del secondo concerto promosso dal G.U.N.M. e tenutosi presso l'Aula Magna dell'Università il 9 maggio 1959:

Settimino di Igor Stravinskij

Serenata per cinque strumenti di Alfredo Casella

Concerto per nove strumenti op.24 di Anton Webern

Sonata da camera per clavicembalo e dieci strumenti di Goffredo Petrassi

Direttore: Daniele Paris

Orchestra formata dai migliori interpreti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana.

Per questo concerto lo stesso Luigi Rognoni scrisse le note di sala:

Anche questo secondo concerto mostra l'impegno e l'interesse vivo dei suoi organizzatori. I quattro compositori che occupano il programma rappresentano infatti alcuni aspetti tra i più rappresentativi della musica europea.

Stravinskij e Webern: due "opposti" che le nuove generazioni più radicali vorrebbero oggi considerare nei termini di una congiunzione atta ad offrire una possibile via d'uscita alla crisi del linguaggio musicale.

Casella e Petrassi rappresenta.. il primo di quell'"europeismo" che ha coraggiosamente affermato nel clima "provinciale" del primo Novecento, l'esigenza di un recupero della grande tradizione strumentale italiana, contro il "mito" del melodramma che ha dominato la musica italiana dall'Ottocento sino all'opera verista; il secondo, erede di Casella, ne ha allargato e approfondito la conoscenza costruttiva, affermando una personalità di primo piano nella musica europea //

L'interesse del programma risiede dunque essenzialmente nel presentare due situazioni che rivelano ormai una precisa fisionomia storica e si pongono come concreti momenti di situazioni culturali ben determinate.

Igor Stravinskij è qui rappresentato da una delle opere recenti che più hanno fatto sorgere discussioni e polemiche: il *Settimino* (1953) nel quale viene applicata, sia pure in un modo vago e sui generis, quella tecnica "seriale", che è prerogativa di Schönberg e dei compositori dodecafonici della sua scuola, cui Stravinskij si era sempre mostrato avverso.

Bisogna chiarire. Stravinskij e Schönberg sono oggi considerati i due massimi rappresentanti della musica contemporanea, ma in opposte direzioni. Agli inizi del secolo alla situazione di estrema "saturazione" del linguaggio musicale "tonale" i due maestri reagirono in modo differente: Stravinskij, ad un certo momento, affermò la validità e la perennità del "campo tonale" della musica occidentale e la conseguente necessità di restituirlo alla nostra sensibilità mediante un recupero delle "forme oggettive" entro le quali soltanto tal campo può essere rinnovato: è il momento cosiddetto "neoclassico" (che ha inizio intorno al 1919-20), parallelo ai vari "retours" in pittura e in letteratura di quegli anni. Schönberg al contrario, spinse alle estreme conseguenze la dissoluzione del linguaggio tonale post-romantico (già iniziata da Wagner), pervenendo, con l'"espressionismo", alla totale liberazione dei dodici suoni cromatici della scala temperata (semitoni) dai vincoli della tonalità; riorganizzò quindi i suoni stessi resi liberi e uguali l'uno all'altro, in un nuovo ordine costruttivo (la dodecaфония) che garantiva al compositore, nella massima libertà di scelta, la costruzione oggettiva, senza negare la soggettività dell'artista, anzi potenziandola al massimo.

Anton Webern, allievo di Schönberg, portò alle estreme conseguenze la tecnica dodecafonica e seriale, contro ogni contaminazione intellettualistica e ogni "neoclassicismo", affermando, nell'estrema purificazione del linguaggio musicale, la massima carica espressiva, una nuova dimensione musicale intenzionata nel futuro.

Posto il problema in questi termini, sia pure in modo qui necessariamente schematico, si può parlare di "congiunzione Stravinskij -Webern?"

Il grande compositore russo, che si era sempre mostrato avverso a Schönberg e alla sua scuola, ha sentito anch'egli, a partire dalla *Messa* (1948) e da questo *Settimino*,

come s'è già detto, la necessità di "sperimentare" il campo dodecafonico. Ancora timidamente nel *Settimino* (costruito su una serie monca di otto suoni), più ortodossamente o meglio bizantinamente, nel *Canticum Sacrum* (1956) e in *Threni* (1958). Tuttavia è mia convinzione che tale "congiunzione" non rappresenti per l'indivisa genialità stravinskijana altro che un nuovo "recupero", alla stessa stregua di quanto era accaduto all'epoca dei vari "ritorni" a Bach, a Rossini, a Ciaikovky.... Congiunzione, se si vuole, ma in senso formale, giacché tra la *Weltanschauung* di Stravinskij e quella di Webern non v'è alcun rapporto. Si deve piuttosto riconoscere come la ricerca stravinskijana -chiusa nella contraddizione di un impossibile oggettivismo, prigioniera di un ideale irrecuperabile di classicità- abbia finito, ad un certo momento, per trovarsi fatalmente in presenza di problemi che la scuola di Schonberg aveva da anni affrontato e scontato sino alle più tragiche conseguenze e che Webern, in particolare, aveva risolto e portato alla massima carica di significati espressivi e morali.

Un programma dunque che presenta un interesse quanto mai vivo e attuale, stimolante feconde discussioni in un campo della musica contemporanea tutt'ora aperto.

Luigi Rognoni¹²⁴

Questo il programma del secondo concerto promosso dal G.U.N.M. e tenutosi presso l'Aula Magna dell'Università il 9 maggio 1959:

Settimino di Igor Stravinskij

Serenata per cinque strumenti di Alfredo Casella

Concerto per nove strumenti op.24 di Anton Webern

Sonata da camera per clavicembalo e dieci strumenti di Goffredo Petrassi

¹²⁴ Luigi Rognoni, *Presentazione concerto 9 maggio 1959*, Ar. Ro. Cartella 214 raccoglitore XXII
Gruppo Strum. Universitario – Palermo e Settimana Nuova Musica

Direttore: Daniele Paris

Orchestra formata dai migliori interpreti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana.¹²⁵

Il terzo concerto invece si tenne il 12 novembre del 1959 presso il Teatro Biondo di Palermo furono eseguiti:

Divertimento per archi di Béla Bartok

Sinfonia op.21 di Anton Webern

Piccola sinfonia concertante per arpa, clavicembalo, pianoforte e due orchestre d'archi di Frank Martin¹²⁶

Quarto Concerto per orchestra d'archi di Goffredo Petrassi

A seguire l'articolo di Vice scritto per il Giornale di Sicilia il 14 maggio 1960:

Inaugurata al teatro Massimo la Settimana della Nuova Musica

Nel giro di un solo anno il G.U.N.M. ha compiuto in un miracolo di buona volontà impegnandosi in un'attività seria e documentata, apprezzabile dal punto di vista culturale e lodevole da quello artistico. In ogni caso i concerti GUNM hanno avuto il grosso pregio di aver fatto conoscere all'ascoltatore desideroso di aggiornarsi documentandosi, almeno gli autori più rappresentativi [...] e le opere più apprezzabili del nostro tempo. Se poi l'ascoltatore superficiale rifiutando alle conquiste dodecafoniche un minimo d'attenzione e di studio ha preferito disertare le sale da

¹²⁵ Angelo Faja, flauto; Giorgio Trentin, oboe; Vittorio Luna, clarinetto; Antonio Viri, fagotto; Alfredo Santangelo, corno; Antonino Bitonto, Tromba; Filippo Bonanno, trombone; Eliodoro Sollima, pianoforte; Roberto Pagano, clavicembalo; Salvatore Enna e Salvatore Cicero, violino; Vincenzo Drago e Vincenzo Guzzetta, viola; Gregorio Follari, violoncello; Aldo Enna, contrabbasso

¹²⁶ Marisa Cardin Fontana, arpa; Roberto Pagano, clavicembalo; Eliodoro Sollima, pianoforte;

concerto alle primissime esperienze, la faccenda non cambia: il giudizio sul GUNM resta di plauso e non può mutare.¹²⁷

Il terzo concerto eseguito presso il Teatro Biondo invece vide l'esecuzione di:

Diverimento per archi di Béla Bartók

Sinfonia, op.21 di Anton Webern

Piccola sinfonia concertante di Frank Martin

Quarto concerto per orchestra d'archi di Goffredo Petrassi

Il quarto concerto invece fu fatto da Claudia Carbi, mezzosoprano cremonese che eseguì brani di: Mihlaid, Edgard Varése, Maurice Ravel, Francis Poulanc e Guido Turchi.

La cantane era accompagnata da Eliodoro Sollima al pianoforte e quattro solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana.

Il quinto invece si tenne il 9 febbraio 1960 presso la chiesa Casa Professa. Il programma:

Sonate III über alte Volkslieder di Paul Hindemith

Pastorale on a Christmas Playsong di Virgil Thomson

Fuga di Arthur Honegger

Litanies di Alain Jehan

Sonata op.92 di Ernst Krenek

Le verbe di Olivier Messiaen

Variation on a Recitative op.40 di Arnold Schönberg

Organista: Angelo Turrizziani

¹²⁷ Vice, *Inaugurata al Massimo la settimana di Nuova Musica*, «Il Giornale di Sicilia» il 14 maggio 1960
Ibidem.

Durante l'ultimo appuntamento venerdì 26 febbraio 1960, presso il circolo culturale di villa Withaker si eseguirono:

Sonatina ad usum infantis di Ferruccio Busoni

Intervalli di Carlo Prosperi

Fantasia di Mario Peragallo

Preludio, fuga e postludio di Vittorio Fellegara

Quaderno musicale di Annalibera di Luigi Dallapiccola

Serenata in la di Igor Stravinskij

Pianista: Ornella Vannucci Trevese

Questi furono gli unici concerti organizzati dal GUNM. Questi furono gli unici concerti le cui programmazioni erano state approvate da Rognoni.

L'assetto organizzativo del GUNM fu in realtà molto problematico. Numerose e diverse furono le prospettive che portarono i membri che costituivano l'Organo direttivo dell'Ente ad assumere posizioni diverse e talora contrastanti.

Per ricostruire la genesi di importanti scelte organizzative del GUNM riportiamo il contenuto del carteggio intercorso fra Rognoni ed alcuni membri di tale associazione.¹²⁸

Cominciamo dalla prima lettera che Antonino Titone inviò a Luigi Rognoni:

Palermo 12 dicembre 1958

¹²⁸ il carteggio presentato non è completo, mancano infatti alcune lettere che non sono sembrate essenziali per mettere in chiaro il pensiero e le scelte di Rognoni. Il carteggio è inedito.

[...] Intanto domani si cominciano le prove. Il Consiglio Direttivo ha eletto a Presidente me, a vice-Presidente e Amministrativo Pagano e a Segretario Sciarrino[...].¹²⁹

Affettuosi saluti

Antonino

Palermo, 24 dicembre 1958

[...] Voglia scusarmi se rispondo in ritardo alla Sua cara lettera: ma ho dovuto riunire il Consiglio Direttivo per discutere lo Statuto che lei ci aveva inviato. E innanzi tutto desidero ringraziarla anche a nome di tutti i componenti del Comitato, per essersi tanto affettuosamente e prontamente interessato a noi e al nostro nascente Gruppo. Abbiamo discusso il suo Statuto punto per punto e abbiamo immediatamente accettato quasi tutte le sue proposte. Gli unici punti su cui abbiamo espresso diverso parere, riguardano la Assemblea Generale e la eleggibilità del Consiglio Direttivo. In altre parole, noi siamo tutti d'accordo nel creare un organo Sovrano e ineleggibile: il Consiglio Direttivo e un'Assemblea Generale priva dei diritti di voto. Si viene a creare così un governo dittatoriale oligarchico, ma noi siamo convinti che senza un metodo tale, nessuna cosa potrà essere condotta in porto. I soci fondatori sarebbero gli stessi che formano il Comitato Direttivo e i soci effettivi sarebbero gli strumentisti. Per i soci aderenti siamo d'accordo con lei. Un altro punto che vorremmo conservare così come noi l'abbiamo ideato, riguarda l'anno finanziario: dato che siamo autonomi dall'Università, e dato che contiamo di tenere concerti

¹²⁹ Tutte le lettere di qui in seguito citate si trovano nella Cartella 214 raccoglitore XXII
Gruppo Strum. Universitario – Palermo e Settimana Nuova Musica

anche in estate, vorremmo conservare l'anno dal I novembre al 31 // Lei che ne dice? Le mando una copia dello statuto, così come l'abbiamo riformato dopo i suoi consigli, vorremmo il Suo parere. Grazie fin d'ora.

Affettuosamente

Antonino

Si sceglie di presentare anche la lettera che segue quale chiaro documento dell'attaccamento di Rognoni al gruppo. Dalle sue parole viene inoltre fuori la grande capacità organizzativa del milanese, capace di andare ben oltre le intemperanze giovanili dei suoi allievi che si trovavano a gestire tale associazione. Non mancano di certo nel corso della lettera di Rognoni consigli precisi a livello logistico: chiaro ed efficace segno della maestria di Rognoni a gestire problematiche anche di carattere burocratico.

Milano, 30 dicembre 1958

carissimo Antonino,

rispondo subito alla sua lettera. Comprendo benissimo le vostre ragioni, ma state attenti a non pregiudicarvi, con uno statuto dittatoriale come questo, simpatie, appoggi e aiuti per il futuro; e poi consultate un avvocato-notaio, come vi ho già detto, per vedere se è possibile e opportuna la cosa.

In ogni caso vi consiglio di attuare le precisazioni da me suggerite sulla copia che ti restituisco.

L'art. 5 che ho aggiunto è necessario perché diversamente, così bloccati, alla prima defezione di uno di voi o assenza forzata, perché uno se ne può andare all'estero o perché non va più d'accordo con gli altri, vi sfasciate e non se parla più.

Quanto ai "revisori dei conti" o li togliete (il che non è bello, perché bene o male dovrete pure amministrare dei soldi), o se li lasciate dovrete almeno questi farli nominare dall'assemblea, alla quale dovrete infine riconoscere un minimo di autorità concedendo "voto consultivo" sulle questioni artistiche e voto di approvazione sulle questioni finanziarie. Gli strumentisti che accettano di venire con voi dando la loro opera professionale gratuita debbono pur avere qualcosa di riconosciuto.

Comunque state attenti a non tirare troppo la corda. Ricordatevi che in questo tipo di associazioni culturali, per non esporsi a critiche inutili, dannose e non costruttive, bisogna mettere le cose in modo che tutti abbiano la sensazione di decidere e di contare qualcosa, mentre- in realtà- chi decide siete soltanto voi, perché attivi.

State pur certi che un'Assemblea di crisi effettivi, anche con diritto di voto, non si metteranno certo contro di voi Comitato direttivo ed esecutivo, che fa e si prende tutte le "gatte da pelare", perché il mettersi contro vorrebbe dire sostituirvi e fare altrettanto; e questo senza un utile personale, chi non ha interessi artistici e ragioni morali come voi, non lo fa di certo.

Ti prego, leggi questa mia agli altri amici e poi fate come volete.

Da parte mia avrete sempre in ogni caso l'appoggio; l'esperienza vi porterà poi a ricredervi degli errori iniziali.

Con affetto

La risposta immediata di Titone, che segue, è palese segno del forte attaccamento del giovane all'idea dell'istituzione. Nella lettera successiva verrà inoltre fornita la programmazione per una rassegna di concerti da far realizzare al GUNM.

La programmazione è tutta orientata ad un repertorio di musica del primo '900.

Carissimo Professore,

palermo 7 gennaio 1959

grazie per la sua lettera, a cui non ho risposto subito per l'inevitabile sbandamento festivo. Grazie per gli ulteriori ritocchi apportati allo statuto: li trovo giustissimi e spero che anche gli altri siano d'accordo. Non ho potuto ancora riunirli per via delle giornate festive: molti sono andati fuori Palermo. Intanto io dopo domani parto per Roma, dove mi fermerò una settimana circa. Appena di ritorno, riunirò il consiglio e cercherò di condurre in porto la faccenda. Intanto le prove procedono male e a rilento per i soliti motivi: scarsa volontà e scarsa fiducia. Tranne Anselmi, gli altri componenti del Consiglio Direttivo sono sempre svogliati e menefreghisti. Lei dirà che non posso fare a meno di protestare: purtroppo è la verità. Nonostante ciò, speriamo di farcela. Intanto le trascrivo il programma dei quattro concerti di quest'anno:

I concerto

Hindemith - Quintetto

Ravel - Sonata Vno. e Pf.

Prokofiev - Sonata Fl. e Pf.

Stravinskij - Settimino

II concerto

Hindemith: Sonata Fl. e Pf.

Bartòk - Sonatina

Bartòk - Suite op.I4

Bartòk - Duetti 2 Vni.

Petrassi: Sonata. Clav e IO Strumenti

III concerto

Schönberg - Quintetto op.26

Schonberg - Sei pezzi op.19

Berg - Quattro pezzi op.19

Webern - Variazioni op.5

Webern - Quattro pezzi op.7

Webern - Tre pezzi op II

Webern - Concerto op.24

IV Concerto:

Hindemith - Sonata Fg. e Pf.

Kodaly - Sonata per Vc. solo

Ravel - Chansons madècasses

Stravinskij- Sonata per 2 Pianoforti

Che gliene pare? Vorremo, per favore, il suo parere. Purtroppo tutti si sono opposti ai concerti monografici. Dicono che, praticamente, non possiamo realizzarli. Sarebbe una fortuna, comunque, se riuscissimo almeno a realizzare questi.

Intanto io, come le ho già scritto, andrò a Roma in occasione di un concerto di Gazzelloni, per conoscere un pò di gente. Vorrei anche vedere Sifoni e Petrassi. Lei potrebbe telefonare a Sifonia? Ci sono altre persone a cui sarebbe utile che mi rivolgessi. Se ha da dirmi qualcosa, può scrivermi a Roma presso M: Egisto Macchi - Piazza Francesco Cucchi 3.

Con i saluti più affettuosi,

suo Antonio

Tali concerti programmati da Titone non furono mai realizzati. E probabilmente l'interesse di tale documento si limita a riguardare soltanto la percezione delle scelte compiute da Titone e le correnti musicali a cui si era attinto per fare tali programmazioni. Si parla infatti di un repertorio relativo al primo '900, ambito al quale Rognoni aveva sempre guardato con grande interesse. Ricordiamo inoltre che il suo testo relativo alla musica di Schönberg nella sua prima edizione sarà pubblicato nel 1966 e che comunque l'interesse al primo '900 sarà sempre vivido per Rognoni.

Il rapporto fra Titone e Rognoni comincia a incrinarsi, a livello di intesa per le scelte artistiche, presumibilmente in corrispondenza con il viaggio di Titone a Darmstadt. Occorre ricordare che anche Rognoni era stato a Darmstadt nel luglio del 1956, anche se il tono di questa prima lettera rimane assai contenuto.

Interessante è anche il cenno che Titone fa alla musica di John Cage, compositore in grado di presentare tratti diversi del fare spettacolo nell'ambito della *Nuova musica*. John Cage ha fatto parte del gruppo di compositori formati in seno alla *NeueMusik*, ma il suo modo di comporre è stato un modo oltremodo divertente, contrassegnato da uno strano e convincente alone di autoironia. Cage fece spesso uso di oggettistica come ad esempio la vasca da bagno, le palline da ping pong all'interno della struttura con le corde del pianoforte "preparato", cose al limite dell'umoristico e ludico con cui impastava la sperimentazione, fatta anche di strumenti non tradizionali o di strumenti che, provenienti dalla tradizione venivano modificati e alterati, con finalità di diffusione del messaggio musicale attraverso la televisione americana degli anni '50. Non dimentichiamo che Cage fu comunque allievo di Stravinskij.

Cage, si può dire, che abbia saputo diffondere al pubblico il senso delle sue ricerche, presentando un complesso di innovazione quasi al limite della sperimentazione, proponendole comunque in una chiave pur sempre ai limiti dell'ironia e dell'autoironia.

Di grande interesse nel corso della lettera che segue è il cenno che inoltre Titone fa riguardo a Ottavio Ziino, direttore e fondatore dal 1985 dell'Orchestra Sinfonica Siciliana e artefice di una grande collaborazione fra l'Orchestra e Rognoni.

Palermo, 10 sett. 1959

Carissimo Professore,

sono ritornato a Palermo senza aver potuto venire da Lei perché al ritorno ho fatto la linea Modane - Torino e la assoluta mancanza di soldi mi ha impedito di dirottare per Milano. Le dico in breve le novità da Darmstadt: innanzitutto la nostra rivista ha avuto un successo insperato: se ne sono vendute parecchie copie e da tutti abbiamo avuto parole di elogio (tranne che da Nono). Abbiamo dato la rappresentanza per la Germania a Schafer e ora stiamo trattando per darla a Schott per la Gran Bretagna. In quanto a Darmstadt: niente di buono. Il carattere mondano si è accentuato notevolmente e credo che sia in chiaro declino. Inoltre Steinecke (o chi per lui) ha tenuto quest'anno un contegno chiaramente anti-italiano: niente musica di Clementi, nè mia, nè di Evangelisti nè di Guaccero. Solo Castiglioni e Maderna, oltre Nono, ovviamente. Sono andato via prima del previsto e non ho quindi potuto ascoltare il nuovo lavoro di Nono "Diario Polacco" di cui ho visto la partitura e che sembra essere molto buona, anche se ormai mi sembra che Nono rimesti la solita polenta. Ho ascoltato invece un nuovo lavoro di Stockausen, per percussioni, che ha fatto a tutti una pessima impressione: quindici minuti di fracasso.

Oltre questo, le solite composizioni alla Cage (sempre più di moda): bottiglie strisciate sulle corde del pianoforte e via dicendo. Con la differenza che ora le partiture non si scrivono più: si esegue un disegno che poi l'esecutore tradurrà in note e finalmente suonerà. Stiamo tentando di fondare una cooperativa per la stampa delle nostre musiche: siamo per ora una quindicina, tra italiani tedeschi e americani: da vicino le spiegherò meglio di che si tratta. Qui nessuna concreta novità, tranne che per ora tento disperatamente di avere sovvenzioni per i concerti del GUNM.

Ho visto Turchi a Roma che è stato cortesissimo e mi ha assicurato che il nostro concerto andrà in onda tra ottobre e novembre. Gli ho detto della nostra speranza per la prossima stagione e del desiderio di concludere un contratto con la RAI per la radiotrasmissione di tutti i nostri concerti. Mi ha detto che la cosa non è difficile e anzi lui sarebbe personalmente molto contento perché la RAI è sempre a corto di complessi per la musica contemporanea. Comunque occorre che l'accordo si faccia con Razzi, il che significa Lei e Mantelli: appena le acque saranno un poco più chiare le invierò il programma che noi abbiamo steso in modo che Lei ci possa suggerire le eventuali modifiche e ci aiuti.

[...] Ho conosciuto Stockausen in seguito al fatto che lui aveva per caso visto la partitura del mio lavoro per pianoforte. Ne era rimasto molto colpito, ne aveva parlato a Metzger e aveva mostrato il desiderio di conoscermi: non Le nascondo che la cosa mi ha fatto molto piacere. Tudor eseguirà - dice - questo mio lavoro.

Abbiamo portato ad Adorno una copia di ORDINI: purtroppo non era a Francoforte e allora l'abbiamo lasciata con una dedica. [...]

C'è ancora un'altra novità: a Palermo sta diventando di moda l'apostolato per la nuova musica e ora Ziino intende fare tra ottobre e novembre una specie di Festival: Hidemith, Bartok, Pizzetti, Stravinskij e così via. Ci sarà anche un concerto dedicato alla scuola di Vienna e Ziino sarebbe felice se Lei per l'occasione tenesse una conferenza. Siccome mi tempesta di telefonate per sapere se Lei accetta o no, le invio questa lettera per espresso e le sarei grato se volesse rispondermi subito: la data sarebbe presso a poco tra il 1 e il 5 novembre.

Non credo che abbia per ora altre cose da dirle: le scriverò presto. Attendo una sua lettera. Lei sta bene? Lo spero.

Con i più cari saluti

suo Nino

Le notizie relative a Darmstadt non stupirono Rognoni. La sua opinione su tale accademia era ben chiara. Ricordiamo inoltre che risale al 1955 la Fondazione da parte di Rognoni dell'Istituto di Fonologia di Milano. Molti fra i collaboratori di tale istituto, che lavoravano con Rognoni, erano stati presenti a Darmstadt.

Netto e quindi il divario che si crea nella mente di Rognoni in relazione a vere e proprie scelte estetiche. Tutto sembra però chiarirsi maggiormente leggendo il documento che fa seguito, in cui fa la sua comparsa Theodor Wiesengrund Adorno che sicuramente avrà condizionato il pensiero di Rognoni riguardo al giudizio sulla musica composta a Darmstadt e sulla *Neue Musik* in generale.

Ben più attenuata è la condanna che Rognoni infligge alle composizioni di Berio, cardine fondamentale, insieme a sua moglie Caty Berberian dello studio di Fonologia di Milano.

I toni però sembrano sempre mantenersi polemici relativamente alle scelte fatte in relazione alle composizioni nate nell'ambito della *Nuova Musica* a Darmstadt.

Chiara è inoltre, nella lettera a seguire, la polemica che Rognoni muove alla società, incapace di riconoscere all'artista il suo ruolo adeguato.

La prospettiva di Rognoni in tal senso pare di matrice adorniana. Tale provenienza è ben riconoscibile anche al di là della diretta citazione che Rognoni, nel corso di questa, fa del filosofo tedesco.

Di grande interesse è anche il cenno che fa Rognoni alle conferenze che Ziino lo aveva invitato a fare per L'Eaoss. Argomenti di tali conferenze erano i più cari a Rognoni: l'espressionismo musicale, la musica di Schönberg e quella dei suoi successori: Berg e Webern.

Forti infine sono anche i toni con cui Rognoni spinge Titone a non scivolare nel vortice della promozione della *Nuova musica*.

Il modo in cui il Nostro parla dell'ambiente palermitano è vieppiù "delicato", mentre vigoroso è l'impeto con cui "suggerisce" a Titone il rispetto nei confronti dell'isola.

Milano, 12 settembre 1959. Corso Plebisciti, 12

Carissimo Nino,

avevo proprio in mente di scriverti, preoccupato del tuo silenzio, convinto ormai che non saresti più passato da Milano, con Guacero, come avevate promesso. Ho saputo poi da Berio e da Castiglioni che eravate già partiti.

Quanto mi dici di Darmstadt non mi sorprende; lo prevedevo da tempo...¹³⁰

Per questo non mi interessa più andarvi. Ho saputo poi da Berio che Nono ha fatto una conferenza attaccando frontalmente Cage e anche Stockhausen, in ragione di tutti coloro che sostengono la cosiddetta "musica aperta" che prevede, anzi sollecita la collaborazione creativa dell'esecutore ed ora anche...del pubblico. Non conosco gli argomenti di Nono (e spero di incontrarlo forse anche a Venezia tra poco), ma è mia convinzione che si debba ormai piantarla con tutti questi "giuochi d'equilibrio" e vedere le cose con più chiarezza, perché la situazione attuale dell'arte (e non solo della musica: Argan potrebbe farti lo stesso discorso per la pittura) volge sempre più verso un disperato "formalismo" (peggiore e più pericoloso dell'artigianato neoclassico, ma uguale nella sua impostazione, nel suo significato etico), nell'illusione di ritrovare la perduta relazione con la "richiesta" della società borghese, mentre quest'ultima respinge l'arte, perché il suo brutale conformismo realista non dà più posto all'arte.

¹³⁰ La posizione di Rognoni del resto riguardo a Darmstadt era chiara già dal 1956 anno in cui aveva espresso il suo giudizio durante una conferenza, riguardo alla musica creata ed eseguita in tale Accademia: « Non avviene di rado di sentir dire che la musica più avanzata della giovane generazione, sia caduta in un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del formalismo matematico». Da Luigi Rognoni, *Musik der Jugen generation*, Darmstadt, 17 luglio, 1956.

La società crede così di non aver più bisogno dell'artista: lo respinge accettandolo appunto indiscriminatamente come un sopramobile. Questo spiega il successo di "moda" che arride chiunque si atteggi ad artista, costruendo strutture talvolta folli e clinicamente ambigue, e quasi sempre prive di senso, perché non rispondenti ad alcun reale contenuto espressivo.

Qualsiasi follia è oggi possibile e viene accettata nella più assoluta indifferenza e noia. Io sono convinto che bisogna ormai lasciare che il processo di questa nuova forma di "alienazione" (scusa, ma Adorno ha, da questo punto di vista, perfettamente ragione!) raggiunga la sua totale saturazione. Ciò che il musicista deve oggi più temere è il "successo", che non è affatto riconoscimento, conquista e modificazione della società, ma soltanto movimento automatico dell'industria culturale che deve, ad ogni costo, riempire i propri vuoti di tempo creati dalle istituzioni ipertrofiche della propaganda (RAI - TV, festival, Concerti, ecc.)

Parleremo con più calma di tutte queste cose, perché anche voi (e soprattutto tu) non siete del tutto esenti da questo pericolo; mentre dovrete cercare prima di chiarire a voi stessi quale sia il reale compito dell'artista in una società come questa che lo rifiuta accettandolo, nell'indifferenza. La mia convinzione si va facendo sempre più chiara: l'errore fondamentale della nuova generazione è stato, ed è tutt'ora, quello di aver bruciato troppo presto (e spesso con superficialità e impreparazione) le tappe del cosiddetto superamento dell'esperienza dodecafonica, mentre questa esperienza sia lungi dall'essere assorbita dalla storia. Io forse non potrò più riparlare, ma un musicista come Berio dà proprio una smentita a tutti i formalismi della avanguardia odierna (mascherata). Ho studiato e ascoltato già la partitura del "racconto mimico" *Allez, hop!* (testo di Italo Calvino) che Luciano ha scritto per Venezia. La Philips ne sta facendo un disco stereofonico ed io ho deciso di farne la presentazione sulla busta. Si tratta di un'autentica musica proiettata nel futuro, proprio perché riflette acutamente la coscienza del nostro tempo, nella piena consapevolezza di tutte le implicazioni storiche che l'esperienza di Schönberg aveva comportato. E non è certo una partitura costruita secondo i classici schemi dodecafonicici, anzi, assorbendo tutta l'esperienza di Webern, la allarga e la arricchisce nel senso della variazione totale di

tutta la materia sonora. Non vi è una serie (in senso melodico - dodecafonico) in tutta la partitura, ma due "dati obbiettivi" o "nuclei fondamentali": uno ritmico - timbrico e l'altro armonico - timbrico che condizionano tutta la costruzione sonora. Il risultato è una forma consapevole di "neoespressionismo" svincolato dalle influenze esterne di Schonberg, di Berg e anche di Webern e riproposto come tensione etica nel rapporto fra arte e società. La rappresentazione che sto facendo è una semplice illustrazione di disco (la musica è già stata incisa sotto la direzione di Maderna) ma è mia intenzione farne un saggio che potrebbe andare bene per la vostra rivista.

Vi interessa? Quando uscite col secondo numero?.

Ho letto attentamente ORDINI e, come ti ho già detto, quando vidi in manoscritto alcuni saggi, il vostro impegno è aperto e ricco di possibilità; ma vorrei che foste più chiari e più prudenti. Meno ambigui anche su certi problemi. Come potete poi conciliare il saggio adorniano che mettete in apertura, col saggio di Guaccero, per esempio, e anche col tuo? A proposito di quest'ultimo: ho visto martedì a Milano l'inaugurazione del congresso di sociologia e abbiamo parlato per due ore da solo a solo. Forse lo rivedrò anche oggi con Paci. [...]

Passiamo ora alle cose pratiche.

[...] ma tu informati, per favore, perchè ho la sensazione che dovrebbero essere più avanti) e in conseguenza anche per la conferenza richiesta da Ziino. Ma perchè non mi scrivi direttamente? Vorrei meglio sapere di che si tratta e quale sarà il programma dedicato alla Scuola Viennese.

P.S. Rispondo anche alle tue questioni per il GUNM. Cercheremo di avere sovvenzioni anche dal Ministero, forse da De Pirro, al quale potrei scrivere io. Intanto ricordati di mettere nel comitato d'onore anche il comm. Penta che è ora divenuto Direttore non so di quale settore, ma che si occupa sempre della musica nelle scuole presso il nostro Ministero. Cercate, quest'anno, di fare un programma che abbia un concreto valore propedeutico e formativo; non bruciate le tappe con un ambiente ancora abbastanza vergine come quello siciliano, se non volete rapidamente

degenerare anche voi nel processo della "moda". Soprattutto dovete superare il carattere di "avanguardia" che (soprattutto tu, scusami) vi trascina facilmente ad ingenuità che non portano ad alcun risultato.

Titone non può tacere riguardo alle proprie posizioni su Darmstadt. Chiaro è nella sua mente il proposito di discostarsi dalla maniera in cui Adorno e Rognoni guardano al fenomeno della *Nuova Musica*. Interessanti sono anche i richiami che Titone fa al brano composto da Berio *Alleluhia*. Vale la pena di ricordare il fatto che tale brano venne composto da Berio, mentre questi era uno degli esponenti massimi dello *Studio di Fonologia* di Milano, voluto da Rognoni. Il taglio sociologico della sua visione della realtà Palermitana, che da Titone, è però ben diverso da quello disilluso dato da Rognoni. Per l'allievo infatti è ancora possibile che la società riesca ad accettare l'artista, senza inglobarlo e consumarlo.

Continuano da parte di Titone le sollecitazioni affinché si crei un contatto fra Rognoni e Ziino. Il ruolo di Ziino è essenziale per Titone, giacché il Festival di Musica Contemporanea, che Ziino vuole organizzare in seno all'E A O S S, può divenire un'ottima rampa di lancio per la diffusione della *Nuova Musica* che Titone vuole fare approdare a Palermo.

Chiaro è nella mente di Titone l'intento di creare a Palermo, con *le Settimane di nuova musica*, un polo "meridionale" di *Darmstadt*.

Palermo, 29 settembre 1959

Carissimo professore,

la ringrazio per la sua bella lettera e la prego di scusare il ritardo con cui le rispondo, ma per ora sono letteralmente affogato di lavoro per cercare di ottenere i finanziamenti del GUNM. Ma di questo parleremo più avanti.

Ho letto con moltissimo interesse quanto mi scrive circa Darmstadt e i "giochi d'equilibrio" di cui sempre più si compiace certa pseudo-cultura che ben conosciamo, ma tuttavia, come sempre, mi lasciano perplesso le considerazioni estreme a cui lei giunge. Indubbiamente la relazione tra il musicista e la società di oggi si va facendo sempre più pericolosamente ambigua, ma non mi pare che lo stesso si possa dire delle altre arti.

Proprio per la pittura mi pare che non si possa fare lo stesso discorso, anzitutto per la diversa posizione degli artisti (a parte certi casi discutibili, come quello di Burri, pare chiaro che il pittore ha superato da un pezzo qualsiasi posizione infantilmente provinciale tipo Darmstadt e la pittura di un Hartung o di un Pollock o di un afro nasce molto linearmente da una situazione per nulla priva di senso) e inoltre perché un consumo della pittura contemporanea c'è e per lo più non è dettato dalla moda. Questo spiega anche perché invece non c'è chiaro consumo della musica d'oggi, dato che non abbiamo una "società" - una classe sociale - ben determinata e cristallizzata cui l'artista possa oggi indirizzarsi, ma soltanto una serie di individui, ben lontani dal formare o rappresentare la società borghese. In altre parole, un quadro può essere "consumato" perché quel dato individuo l'acquista, e il rapporto può anche fermarsi là. La "comunicazione" c'è stata, ed è quella che l'artista cerca e per la quale vive. Ma perché possa consumarsi "Alleluiah" di Berio devono intervenire fattori di carattere pratico e contingente che noi ben conosciamo, che annullano ogni possibilità da parte del singolo individuo di intervenire e determinare il rapporto tra lui e l'artista. Al suo posto subentra la "società", e a questo punto sono portato a condividere in pieno il suo pensiero.

Questo però chiarisce innanzi tutto la diversa situazione della musica da ogni altra arte e inoltre che oggi è possibile soltanto una comunicazione capillare tra l'artista e determinati individui, che forse un giorno potranno cristallizzarsi in una nuova società. La società respinge oggi l'artista (magari accettandolo come sopramobile) ma l'individuo lo accetta con sincerità, lo sente espressione dei suoi problemi e della società in cui è costretto a vivere, lo capisce e quindi lo "consuma". E questo credo sia un dato di fatto che continuamente abbiamo sotto gli occhi. E poi,

del resto, quale era la società che accettava Virgilio? E Tiepolo non veniva forse usato come "sopramobile"? Capisco che qui il discorso minaccia di farsi oscuro. In quanto al disperato "formalismo" degli artisti, c'è indubbiamente e non solo in musica, ma gli stupidi sono sempre esistiti.

Quando poi Lei, però, scrive che noi musicisti dovremmo-prima di scrivere-"chiarire quale sia il reale compito in una società, etc", non riesco più a condividere il suo pensiero perché tempo che questi snaturi totalmente la fisionomia dell'artista. So che lei mi taccia di romantico, ma credo che non si possa prescindere da una condizione insita nella natura dell'artista e cioè che la sua validità consiste soltanto nel "fare" e non nel capire ciò che fa. L'artista non può che obbedire a una sola, vitale constatazione: il bisogno di fare musica, pittura o poesia, etc. Webern visse in una società che lo rifiutava totalmente e il suo "reale compito", lungi dall'essere chiaro, era addirittura inesistente. Se si fosse soffermato a chiarire quale fosse "il suo reale compito", avrebbe potuto suicidarsi tranquillamente o, meno drammaticamente cambiare mestiere. Fortunatamente non lo fece e questo dà a noi oggi la possibilità di spendere fiumi d'inchiostro per tentare di chiarire la sua posizione che noi sentiamo viva, come lui la sentiva. Credo che veramente uno degli aspetti più deleteri del nostro mondo musicale sia la sempre più pericolosa e dilettantesca tendenza da parte dei compositori a teorizzare, a capire. Col risultato che poi su "Die Rehe" o su "Incontri" leggiamo spesso sciocche elucubrazioni di Boulez o che ci tocca scoprire dietro le presuntuose divagazioni tecniche di Stockausen l'inutile fracasso del suo ultimo lavoro per percussioni. Anche da questo punto di vista la pittura ci dà - anche per la sua stessa natura - una lezione di maturità e oggi i pittori nel 90% dei casi badano solo a fare della pittura e chiedono che essa venga "vista" e non che serva per sciocchi articoli su riviste specializzate. Avrei fatto volentieri a meno di varare ORDINI, se non fosse stato per il desiderio dei colleghi di Roma e per la situazione rovinosa in cui siamo costretti a lavorare. Comunque potrà essere sempre una buona rivista se non sarà infestata dalle elucubrazioni teoriche di noi compositori.

Anche sulla considerazione che la nuova generazione ha bruciato troppo presto l'esperienza dodecafonica, io non posso purtroppo condividere il Suo pensiero e il

mio articolo su ORDINI è stato scritto proprio partendo dal presupposto opposto. Può darsi che mi sbagli (anzi che noi tutti ci sbagliamo): fra trent'anni ne riparleremo con Lei, che sarà sempre battagliero e giovanilmente polemico.

Non conosco il lavoro di Luciano e mi auguro che sia buono come lei dice; tuttavia siamo felici che lei ne scriva un saggio per ORDINI. Il prossimo numero uscirà inderogabilmente a metà dicembre, il suo saggio dovrebbe essere pronto per la metà di novembre: Le sarà possibile? Lo spero, perché teniamo molto alla Sua costante collaborazione. Tuttavia non mi pare che vi sia inconciliabilità tra il saggio di Adorno e il mio: entro una visione polidimensionale, mi sento di condividere in pieno le considerazioni di Adorno e anzi sono proprio vicine alle nostre, anche se pare strano. Forse fa un pò a pugni con quello di Guacero, ma purtroppo sono cose inevitabili. [...]

G.U.N.M. - Troppo complicata la situazione perché possa spiegarla per lettera. Comunque pare certo che avremo sovvenzioni dall'Assessorato e dall'Azienda Autonoma di Turismo. Il che farà, speriamo, 3500 o addirittura 4 milioni. Noi abbiamo assolutamente bisogno di 5 milioni per realizzare una cosa decente. De Pirro vorrebbe farci dare almeno un milione. Abbiamo l'appoggio del Prefetto di Palermo, amico intimo di De Pirro. Se lei pressasse efficacemente dal suo canto, ce la faremmo. Ma la cosa più importante è che la RAI trasmetta i nostri concerti, come le ho descritto la volta scorsa. Io farò la domanda ufficiale, ma se lei e Mantelli non ci appoggiate con Razzi, siamo nei guai. Stia sicuro che varrà fuori una cosa ottima che farà onore a Lei, a Palermo, all'Università e alla musica contemporanea. Lavoriamo da mesi per questo: lei ci aiuti e ci incoraggi quanto può, per favore. Le farò avere tra due o tre giorni il programma generale. Esso prevede, oltre sei concerti normali, alcuni concerti raggruppati in una settimana dedicata alla musica nuovissima, che sarebbe una specie di Festival, ma non lo chiamiamo così. Non si spaventi per questo: non è nostra intenzione fare una seconda Darmstadt siciliana. Ma è necessario anzitutto dare un carattere serio alla cosa e in secondo luogo attirare il mercato della nuovissima musica, se vogliamo vivere. A questo proposito è bene che lei mi creda quando le dico che io non ho nessuna intenzione di fare del modernismo

a tutti i costi o di fare della "moda". D'altronde ora Ziino farà questa specie di Festival di cui lei già sa e in cui ci saranno tutti i "classici" della musica contemporanea. Perché noi si abbia un carattere, è necessario che, oltre la parte propedeutica, presentiamo una cronaca annuale delle novità. Questo significa fare anche del bene a tutti i giovani musicisti che scrivono e che sono costretti ad andarsene a Darmstadt se vogliono sentire le loro musiche. Noi vorremmo dare loro la possibilità di sentirsele anche a Palermo. Non è giusto? Del resto il programma generale abonderà di Ravel, Bartok, Hindemith, Stravinskij, etc. La "settimana" di musica nuovissima farà invece conoscere Berio, Stockausen, Clementi e tutti quelli che hanno qualcosa da dire. Se la cosa riesce sarà molto utile anche "turisticamente" e questo ci garantisce i fondi. E - col tempo!- potrebbe essere una risposta alla mondanità di Darmstadt. Aiutati da Lei e dalla nostra buona volontà, potremmo farcela. Speriamo. Comunque giudicherà lei appena riceverà il programma che - beninteso - è suscettibile di mutamenti se lei li consiglierà. Al concerto inaugurale verrà Gazzelloni, come solista, per pochissimi soldi. Poi speriamo di avere anche Maderna. In ogni caso tutto il mondo musicale sa troppo del GUNM, in Italia e fuori, perché si possa fare cosa mediocre. Ma stia tranquillo che, nonostante la nostra giovinezza, non faremo (o almeno tenteremo di non fare) "ingenuità senza alcun risultato".

Questo è tutto. Dei miei lavori non le parlo perché sono ancora in "embrione". Preferisco farlo di presenza. Sono felice che la nuova edizione di Espressionismo vada bene e che venga fuori un libro nuovo. Buon lavoro!, dunque. Sono ansioso di vederne i risultati.

Spero di ricevere presto sue notizie. Non dimentichi il saggio per ORDINI. Mio padre ringrazia e ricambia i suoi saluti.

da me i saluti più affettuosi

Suo Nino

Come già anticipato da Titone nella lettera precedentemente inviata a Rognoni e riconfermata nel corso di quest'ultima lettera il contatto con Ottavio Ziino non tardò ad arrivare.

Il direttore e Fondatore dell'orchestra Sinfonica aveva già in mente, fin dai tempi della fondazione dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, (nata ricordiamo nel 1958, anno successivo dell'arrivo di Rognoni a Palermo) la creazione di una stagione musicale, parallela alle programmazioni ordinarie dedicata alla musica Contemporanea, ambito del quale Rognoni era considerato uno dei massimi studiosi e conoscitori. Vi è da ricordare, come lo stesso direttore fa nelle sue *Memorie di un musicista* che dietro l'operato e le scelte di Ottavio Ziino insieme all'Orchestra Sinfonica Siciliana, vi fu sempre l'ombra e l'appoggio concreto dell'On.Castiglia, che nei ricordi di Ziino fu sempre uomo assai aperto e pronto ad investire il patrimonio dei contribuenti in operazioni culturali di ampio respiro. Ziino descrive Castiglia come presidente addirittura indimenticabile.

Visti gli ottimi risultati raggiunti dall'Orchestra Sinfonica, nata ricordiamo nel 1958, fu idea di Ziino di creare, a lato della programmazione ordinaria, una interessante rassegna a cui lo stesso direttore diede nome di *Giornate di musica contemporanea*.

Il progetto di Ziino era quello di creare un ciclo di concerti, dedicati, durante il susseguirsi dei cicli, a composizioni scritte nel Novecento da autori provenienti da diverse nazioni.

Il primo concerto vide l'esecuzione di:

Novità del giorno di Hindemith

Secondo concerto per pianoforte ed orchestra di Bartok

Il Sopravvissuto di Varsavia di Schönberg

La sagra della Primavera di Stravinskij

Assai interessante è notare il fatto che era la prima volta che si eseguiva a Palermo *La sagra della Primavera* di Stravinskij.¹³¹

I concerti successivi eseguiti dall' Orchestra Sinfonica Siciliana furono dedicati alle produzioni novecentesche nate in Francia, negli Stati Uniti, in Svizzera, in Spagna.

Degno di nota è sicuramente il concerto dedicato al primo '900 italiano in cui si susseguirono opere scritte da compositori quali Savagnone (*Variazioni e fuga su uno squillo di caccia*), Petrassi (*Terzo concerto per orchestra, "Recréation Concertante*), Guido Turchi (*Piccolo concerto notturno*), Ildebrando Pizzetti (*Sinfonia in la*).

Interessante è notare il fatto che Ottavio Ziino nei *Suoi ricordi di un musicista*, si fermi ad parlare della composizione di Savagnone, quasi che il direttore avesse già chiaro quale sarebbe stato il destino di tale compositore e l'influsso che, la sua presenza, avrebbe lasciato nella vita musicale italiana, tramite la sua opera e tramite l'opera dei suoi discendenti.¹³²

Ma ciò che sembra più utile al lavoro che stiamo svolgendo al momento è presentare il concerto che l'orchestra Sinfonica Siciliana dedicò a Schönberg in occasione della morte del compositore. Palermo, a detta di Ziino, probabilmente fu l'unica città che commemorò l'evento.¹³³

Questo l'ordine dei brani eseguiti durante il concerto:

Cinque pezzi per orchestra op.16 (pezzi giovanili e non dodecafonici)

Variazioni op.31

Danze del vitello d'oro dal *Mosé ed Aronne*

¹³¹ L'esecuzione di tale brano fonte, ancora oggi, di grandi preoccupazioni per i direttori d'orchestra, a detta dello stesso Ziino, esiste inoltre in una versione facilitata scritta dallo stesso Stravinskij.

¹³² Su un articolo scritto su Repubblica si legge che Savagnone fu il nonno di Claudio Abbado e di Rita Savagnone, voce indimenticabile del doppiaggio italiano.

¹³³ Ottavio Ziino, *Ricordi di un musicista*, Palermo, Flaccovio editore, 1994, p.115

Il sopravvissuto di Varsavia

Tale concerto ricevette grande favore da parte del pubblico e della critica, anche se la difficoltà a mettere in moto una radicale diffusione della musica contemporanea, data l'estrema difficoltà di intendimento per il pubblico di tale linguaggio musicale, continuò sempre a causare normali rallentamenti. Oltremodo lapalissiano pare ricordare quale fu il ruolo di Luigi Rognoni nella diffusione capillare della musica di Schönberg.

Le *Giornate di Musica Contemporanea* furono ideate da Ottavio Ziino, che a tal proposito scrive:

«Ebbi l'idea di creare dei cicli dedicati alla musica d'oggi, e li chiamai Giornate di musica contemporanea. Ne parlai all'Onorevole Castiglia e lo trovai favorevolissimo. Non era facile realizzare una programmazione del genere; nei presupposti c'era che ogni concerto fosse dedicato a una diversa nazione. I concerti si attuarono per il primo ciclo al Teatro Massimo».¹³⁴

La scelta di volgere lo sguardo al repertorio del Novecento venne realizzata da Ziino nel 1959 e si concretizzò proprio attraverso le *Giornate di Musica Contemporanea*, durante le quali il maestro propose un genere musicale nuovo per Palermo, complesso ed estremamente affascinante e che inoltre – aspetto assai più rilevante – costituì un importante banco di prova per far vincere all'Orchestra Sinfonica Siciliana la naturale resistenza al linguaggio musicale adottato dai compositori del Novecento.

Alla fine della prima edizione delle *Giornate*, lo stesso Ziino, che aveva temuto che le proprie scelte di programmazione si rivelassero troppo audaci a causa della complessità del linguaggio del repertorio, dovette ricredersi e poté ritenersi soddisfatto dell'esito dell'evento: le critiche dedicate ai concerti della Rassegna erano cariche di elogi e le sale da concerto sempre, inaspettatamente, piene di pubblico interessato a questo nuovo repertorio.

¹³⁴ Ottavio Ziino, *Memorie di un musicista*, Palermo, Flaccovio, 1994, p. 115.

L'Orchestra Sinfonica Siciliana, del resto, fu una delle prime orchestre costantemente impegnate nel repertorio contemporaneo, ancora quasi mai eseguito in Sicilia.

Tutta la musica scelta per le programmazioni delle *Giornate* era stata composta da musicisti provenienti da diversi paesi europei e ciascuna delle *Giornate* era dedicata a uno Stato diverso.

Si trattava di musica contemporanea che, tuttavia, rimaneva sempre legata allo stile compositivo del primo cinquantennio del Novecento. Era musica atonale, ma si manteneva all'interno dei canoni di organizzazione del materiale musicale codificati dalla Seconda Scuola di Vienna. Del resto, tutta l'*intelligenza* italiana si muoveva sul solco tracciato da questi indirizzi compositivi, di cui, solo di rado, si osavano superare i limiti.

Anche Luigi Rognoni, del resto, riconosceva in questi criteri di scrittura il limite massimo concesso ai compositori: era sbagliato guardare alla musica del secondo Novecento, giacché essa pareva nata fuori dallo spazio e dal tempo.

Le *Giornate di Musica Contemporanea* si dedicarono dunque soltanto al repertorio del primo Novecento, lasciando la musica composta nel secondo Novecento, ben poco accettata da tutto il mondo accademico, oltre che di difficile comprensione per il pubblico medio, alle *Settimane di Nuova Musica*, rassegna in cui la Orchestra Sinfonica Siciliana in collaborazione con il GUNM sarebbe stata impegnata a partire dal 1961.

GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA¹³⁵

¹³⁵ Le Giornate di Musica contemporanea, ideate dal direttore artistico Ottavio Ziino, vennero prodotte dall'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana.

<p>TEATRO MASSIMO PALERMO</p> <p>29 OTTOBRE 1959</p> <p>I ciclo di GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore</i> Ottavio Ziino</p> <p><i>Pianista</i> Gherardo Macarini Carmignani</p> <p><i>Recitante</i> Anton Gronen Kubizki</p> <p>PROGRAMMA P. Hindemith: <i>Novità del giorno, ouverture</i></p> <p>B. Bartok: <i>Concerto n.2 per pianoforte e orchestra Sz 95</i></p> <p>A. Schönberg: <i>Un sopravvissuto di Varsavia</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO PALERMO</p> <p>5 NOVEMBRE 1959</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore</i> Hans Muench</p> <p>PROGRAMMA G.Petrassi: <i>Terzo Concerto per orchestra (Récréation concertante)</i></p> <p>G.. Turchi: <i>Piccolo concerto notturno</i></p> <p>G.. Savagnone: <i>Variazione e fuga su uno squillo di caccia</i></p> <p>I. Pizzetti: <i>Sinfonia in la</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO PALERMO</p> <p>7 NOVEMBRE 1959</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore:</i> Angelo Musco</p> <p><i>Soprano:</i> Rosa Uccello</p> <p><i>Recitante</i> Anton Gronen Kubizky</p> <p>PROGRAMMA: L. Dallapiccola: <i>Due liriche di</i> <i>Anacreonte</i></p> <p>A. Schönberg: <i>Ode a Napoleone Bonaparte per orchestra d'archi, pianoforte e voce</i></p> <p><i>recitante op.</i></p> <p>41</p>
--	---	--

<p><i>per recitante, coro</i></p> <p><i>maschile e</i></p> <p><i>orchestra op.46</i></p> <p>I. Stravinskij: <i>Sacre du printemps (Sacra della primavera)</i></p>		<p>P. Ferro: <i>Suite agreste</i></p> <p>I. Stravinskij: <i>Apollon Musagète, balletto in due quadri</i></p>
<p>9 NOVEMBRE 1959</p> <p>PALERMO</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Concerto dedicato a musiche americane,</i></p> <p><i>in onore dei partecipanti al</i></p> <p><i>X congresso Nazionale Ospedali Italiani</i></p> <p><i>Direttore : Gail Kubik</i></p> <p><i>Flautista: Angelo Faya</i></p> <p>PROGRAMMA: D. Shumann- <i>Festival Ouverture</i></p> <p>L. Foss-</p>		

<p><i>Pantomine</i></p> <p>W. G. Harris-</p> <p><i>Third Symphony</i></p> <p>K. Kennan :</p> <p><i>Night soliloqui per piano, flauto,</i> <i>orchestra d'archi</i></p> <p>G. Kubik-</p> <p><i>Scenari for orchestra</i></p>		
---	--	--

<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>16 OTTOBRE 1960</p> <p>Il ciclo di</p> <p>GIORNATE DI MUSICA</p> <p>CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO INAUGURALE</p> <p><i>Direttore Ottavio Ziino</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>18 OTTOBRE 1960</p> <p>GIORNATE DI MUSICA</p> <p>CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO SINFONICO</p> <p>DEDICATO ALL'ITALIA</p> <p><i>Direttore Ferruccio Scaglia</i></p> <p><i>Pianista: Rodolfo Caporali</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>22 OTTOBRE 1960</p> <p>GIORNATE DI MUSICA</p> <p>CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO SINFONICO</p> <p>DEDICATO ALLA SPAGNA</p> <p><i>Direttore Ramon Corell</i></p> <p>PROGRAMMA: O. Esplà: <i>La</i></p>
---	---	--

<p>Soprano Liliana Poli</p> <p>Voce recitante Anton Gronen</p> <p>Kubizky</p> <p>PROGRAMMA I. Pizzetti: <i>Aria</i> ("Augurio nuziale")</p> <p>A. Berg: <i>Der Wein (Il vino), aria da concerto per soprano e orchestra</i></p> <p>B. Britten: <i>Quattro interludi marini da Peter Grimes, op.33a</i></p> <p>W. Vogel: <i>Thyl Claes, fils de Kolldraeger, oratorio epico in due parti per recitante,</i> <i>soprano, coro parlato e orchestra</i></p>	<p>PROGRAMMA A. Sangiorgi: <i>Variazioni su un tema della Sonnambula (prima esecuzione assoluta)</i></p> <p>G. F. Malipiero: <i>Sinfonia n.6 per archi</i></p> <p>G. F. Ghedini: <i>Architettura, concerto per orchestra</i></p> <p>M. Zafred: <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i></p>	<p><i>pajara Pinta</i></p> <p>I. Guridi:</p> <p><i>Melodias Vascas</i></p> <p>J. Rodrigo:</p> <p><i>Canzonetta</i></p> <p>M. Palau:</p> <p><i>Marcia burlesca</i></p> <p>C. Halffter:</p> <p><i>Concertino per orchestra d'archi</i></p> <p>I. Baguena: <i>El pueblo y lago dormido</i></p> <p>M. de Falla:</p> <p><i>Homenajes</i></p>
<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>26 OTTOBRE 1960</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p>		

CONCERTO SINFONICO

DEDICATO ALLA FRANCIA

Direttore **Victor Clowez**

PROGRAMMA: J. I. Daniel

Lesur: Symphonie des dances

J. Bondon: *La*

Coupole

D. Milhaud:

Sinfonia n.6

A.Roussel:

Bacco e Arianna op. 43, suites n.

I e n. 2

<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>12 OTTOBRE 1961</p> <p>III ciclo di</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p>ESECUZIONI</p> <p>CONCERTO INAUGURALE</p> <p><i>Direttore Ottavio Ziino</i></p> <p>PROGRAMMA A.Schönberg: <i>Cinque Pezzi, op.16</i></p> <p><i>Variazioni per orchestra op.31</i></p> <p><i>Mosè e Aronne: danze del vitello d'oro</i></p> <p><i>Un sopravvissuto di Varsavia per recitante, coro maschile e</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>20 OTTOBRE 1961</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO SINFONICO DEDICATO ALLA GERMANIA</p> <p><i>Direttore: Bernard Conz</i></p> <p>PROGRAMMA: W. Zillig : <i>Tanzsymphonie</i></p> <p>K.A. Hartmann: <i>IV Sinfonia</i></p> <p>G. Klebe: <i>Deux nocturnes op.10</i></p> <p>M. Kelkel : <i>Musica funebre per orchestra</i></p>	<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>14 OTTOBRE 1961</p> <p>GIORNATA DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore: Ottavio Ziino</i></p> <p>L. Dalla piccola: <i>Frammenti sinfonici da Marsia</i></p> <p>S. S. Prokof'ev: <i>Chout, suite dal balletto</i></p> <p>A. Berg: <i>Tre pezzi dalla Suite lirica</i></p> <p>I. Stravinskij: <i>Sinfonia in tre movimenti- Allegro, andante, interludio, con moto</i></p>
--	---	--

<p><i>orchestra op.46</i></p>		
<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>17 OTTOBRE 1961</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO SINFONICO DEDICATO ALLA INGHILTERRA</p> <p><i>Concerto di musiche italiane</i> <i>Angelo Musco</i></p> <p>Porena: Musica n.1</p>	<p>TEATRO MASSIMO</p> <p>25 OTTOBRE 1961</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p>CONCERTO SINFONICO DEDICATO ALLA INGHILTERRA</p> <p>25 ottobre 1961</p> <p><i>Direttore Eugenio Goessens</i></p> <p>MUSICHE INGLES</p>	

T. Gargiulo: Serenata per clarinetto		
Gino Contilli: Espressioni sinfoniche		
A. Casella: Concerto per orchestra n.1		

<p>AUDITORIUM SS.SALVATORE</p> <p>11 E 13 OTTOBRE 1964</p> <p>IV ciclo di GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore: Ottavio Ziino</i></p> <p><i>Violoncellista Aurora Natola</i></p> <p>PROGRAMMA P.Hindemith: <i>Konzertmusik per archi e ottoni</i></p> <p><i>Concerto per violoncello e orchestra da camera</i></p> <p><i>Novità del giorno, ouverture</i></p> <p><i>Mathis der Maler, sinfonia</i></p>	<p>AUDITORIUM SS.SALVATORE</p> <p>17 OTTOBRE 1964</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore Ottavio Ziino</i></p> <p><i>Duo pianistico Conter</i></p> <p>PROGRAMMA V. Bucchi: <i>Fantasia per archi</i></p> <p>G. F. Ghedini: <i>Concerto per due pianoforti ed orchestra</i></p> <p>G. Guerrini: <i>Sette variazioni su un'allemanda di John Bull</i></p> <p>A. Veretti: <i>I sette peccati, frammenti sinfonici</i></p>	<p>AUDITORIUM SS.SALVATORE</p> <p>IV ciclo 24 OTTOBRE 1964</p> <p>GIORNATE DI MUSICA CONTEMPORANEA</p> <p><i>Direttore Ottavio Ziino ed Angelo Musco</i></p> <p><i>Pianista Giorgio Vianello</i></p> <p><i>Violinista Arrigo Pelliccia</i></p> <p>PROGRAMMA A. Webern: <i>Sinfonia op.21</i></p> <p>A. Schoenberg: <i>Concerto per pianoforte e orchestra op.42</i></p> <p>A. Berg: <i>Concerto per violino e orchestra (composto in memoria di Manon Gropius figlia di Alma Mahler)</i></p>
--	---	--

AUDITORIUM

SS.SALVATORE

SABATO 31 OTTOBRE 1964

GIORNATE DI MUSICA
CONTEMPORANEA

Direttore Igor Giadsov

PROGRAMMA *Musiche slave*

M. Cipra :

Epitaf

W.

Lutoslawski: *Musique funebre*

G. Mahler :

Mouvements en couleur

M. Kelemen:

Equilibres

B. Martinu:

Sinfonia n.4

Ma andando ben oltre i risultati raggiunti attraverso la collaborazione fra l'Università, nella persona di Rognoni, e l'Orchestra Sinfonica Siciliana di cui Ottavio Ziino si fece portavoce, il timore di Rognoni, «che a Palermo si tentasse di riprodurre l'atmosfera di Darmstadt», ebbe reali conseguenze.

Anche Daniele Paris, chiamato dal GUNM in veste di direttore d'orchestra, raccontava a Rognoni di aver percepito qualcosa di alterato nell'equilibrio dello *staff* organizzativo del GUNM.

Daniele Paris

Via Lucca, 33

Roma

20 novembre 1959

Gentile Professore,

saprà ormai, dal telegramma che Le inviammo subito dopo, del grande successo del nostro primo concerto. Inimmaginabile una così entusiastica reazione da parte del pubblico e della stampa. Ne sono lieto per me e, se me lo permette, per Lei che ha voluto concedermi la Sua ambita fiducia.

Peccato che i prodromi e i postumi del concerto non siano stati portatori anch'essi di serenità e di lieti auspici per il futuro del Gunm. Dal famoso pranzo delle beffe alla vivace riunione del direttivo tenutasi domenica scorsa in casa Agnello e

¹³⁶ SI SCEGLIE DI RIPORTARE TALI PROGRAMMI GIACCHÉ L'ORCHESTRA SINFONICA SICILIANA NON DISPONE DI UN ARCHIVIO DI TUTTI I CONCERTI ESEGUITI DALL'ORCHESTRA.

alla quale partecipai, non possono trarsi, bisogna purtroppo ammetterlo, troppo ottimistici presagi.

L'incidente che Nino ebbe con Lei ha messo in crisi la Presidenza e per mia parte voglio solamente sperare che la lotta interna che di conseguenza si scatenerà non sia fatale alle sorti del gruppo.

In questa situazione la mia posizione personale è quanto mai difficile: debito di gratitudine verso Nino che mi ha voluto a Palermo, riconoscenza vivissima per Agnello e Pagano che mi hanno colmato di cortesie e attenzioni, stima professionale per Sollima, Pagano e Anselmi e incondizionata solidarietà per Lei. E' chiaro che messo di fronte ad una scelta prevarranno in me le sollecitazioni della ragione chiamando le cose con il loro vero nome senza finzioni e senza machiavellismi.

Io la ricordo sempre con affetto e la ringrazio per quanto ho appreso da Lei in ogni campo del totale umano.

Le scriverò ancora quando avrò notizie più particolareggiate circa l'Histoire e Jasager (si scrive così?). Pagano mi disse che "gli amici della musica" ci starebbero senz'altro e che a Palermo esiste un coro di voci bianche. Mi parlò anche della possibilità per l'anno venturo di allestire Wozzeck con Lei al Massimo, ma a questo non posso credere perché sarebbe troppo bello.

Le invio tanti cordialissimi saluti e mi creda il Suo

Daniele Paris

Costituzione in associazione

¹³⁷ copia conforme al suo originale registrato a Palermo il 4 aprile 1959 al n. 11131 libro primo Vol. 877.

¹³⁷ REPUBBLICA ITALIANA

L'anno millenovecentoquarantanove il giorno ventuno del mese di marzo.

In Palermo nel mio studio in Via Bari 36.

Innanzi me avv. Gaetano Gianni fu avv. prof. Giovanni, Notaio in Palermo, iscritto nel Ruolo del Collegio Notatile del Distretto di Palermo, senza assistenza di testimoni, avendovi gli infrascritti di legge, rinunciato col mio consenso.

sono presenti

Il Sig. Enrico Anselmi, nato a Enna il ventiquattro aprile millenovecentotrentasette (24/04/1937) e domiciliato in Palermo Via Corrado Lancia 11, studente; Il sig. Eliodoro Sollima nato a Marsala il dieci luglio millenovecentoventisei (10/7/1926) e domiciliato in Palermo Via Benedetto Gravina 75, docente al Conservatorio di musica;

il sig. Giovanni Sciarrino, ventotto ottobre millenovecentotrentasette (28/10/1937) in Palermo ove domiciliato in Via Antonino Titone, nato a Castellammare del

Art. 7) Il Comitato Direttivo si riunisce dietro convocazione del Presidente, a sua iniziativa, almeno quattro volte l'anno, o dietro richiesta di tre dei suoi componenti.

Per la validità delle riunioni del Comitato Direttivo, è richiesta la presenza di almeno quattro dei suoi componenti in prima convocazione, in seconda convocazione la riunione è valida in ogni caso con la presenza del Presidente, del Vice presidente e del Segretario.

Art. 8) Le decisioni vengono prese a maggioranza assoluta del votanti.

A parità di voti prevale il voto del Presidente.

Art. 9) L'Assemblea generale dei soci effettivi, è costituita dai componenti il Comitato Direttivo e da musicisti chiamati dal Comitato Direttivo a collaborare con la loro opera disinteressata.

Essi assumono la qualifica di soci effettivi.

L'Assemblea viene convocata dal Presidente, almeno una volta l'anno, di sua iniziativa; o dietro richiesta di almeno un quinto dei componenti.

Art. 10) L'Assemblea, presieduta dal Presidente del Comitato Direttivo, discute proposte, dà suggerimenti e contribuisce alla soluzione di problemi di ordine artistico ed organizzativo, con voto puramente consultivo.

Art.11) il comitato direttivo presenta annualmente all'Assemblea generale un bilancio consuntivo, e fa una relazione dell'attività svolta.

Art. 12) Due revisori dei conti sono annualmente nominati dall'Assemblea.

Essi dovranno esaminare i libri e i bilanci dell'associazione, fare una relazione amministrativa da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

Art. 13) Il patrimonio dell'associazione è costituito da:

a) quote di associazione versate dai soci aderenti di cui all'art. 14;

b) contributi di Enti Pubblici e privati;

c) donazioni.

Art. 14) E' prevista una categoria di soci aderenti.

Essi, dietro pagamento di una quota annua, a titolo di rimborso spese di cancelleria ed organizzative, hanno diritto a partecipare a tutte le manifestazioni sociali e ad altre agevolazioni che disporrà il Comitato Direttivo.

Rognoni, vista la pervicacia con la quale si muove Titone decide di cambiare interlocutore e di rivolgersi a Roberto Pagano, giovane clavicembalista che faceva parte del GUNM. Le indicazioni che manda Rognoni sono di carattere burocratico, ma non manca neanche qualche indicazione nei confronti del repertorio che sarebbe stato opportuno mettere in cartellone per le stagioni del GUNM.

Chiaro, nella lettera che invia a Pagano, continua ad essere l'attacco mosso da Luigi Rognoni nei confronti del repertorio del secondo Novecento. Chiara e ribadita è la condanna alla *Nuova Musica*.

Art. 15) L'anno sociale del Gruppo Universitario per la Nuova Musica ha inizio il primo novembre di ogni anno e termina il trentuno ottobre dell'anno successivo.

Art. 16) Il Comitato Direttivo può deliberare la costituzione di un Comitato d'onore, al quale chiama a far parte tutti coloro che ritenesse utili allo sviluppo e al potenziamento dell'attività sociale. Il Comitato d'onore ha funzioni consultive.

Art. 17) Un regolamento interno verrà redatto dal Comitato Direttivo per lo svolgimento della normale attività sociale (modalità di associazione etc.).

Art. 18) Modifiche ed aggiunte al presente statuto dovranno essere apportate solo con voto unanime dei componenti il comitato direttivo.

Art. 19) I componenti, riuniti in Comitato Direttivo, procedono all'elezione delle cariche sociali e precisamente a Presidente il dott. Antonino Zitane, a Vice Presidente il maestro Roberto Pagano, a segretario il sig. Giovanni Sciarrino.

Richiesto io notaio ho diretto il presente scritto da persona di mia fiducia su due fogli di carta di cui occupa cinque facciate e quanto della presente.

Letto, con le postille, ai componenti che trovandolo conforme alla loro volontà l'approvano e si sottoscrivono con me Notaio.

F.TO: Enrico Anselmi

Eliodoro Sollima

Giovanni Sciarrino

Belfiore Salvatore

Antonino Titone

Roberto Pagano Palermo, li 14.11.1959

Avv. Gaetano Gianni Notaio

Si badi comunque il fatto che il Milanese apertamente attacchi anche compositori operanti a Milano, presso l'*Istituto di Fonologia*, voluto da lui stesso.

Ciò che sembra più a cuore a Rognoni è il fatto di essere oltremodo contrario alle esecuzioni di brani scritti da giovani compositori che si ispiravano alla *Nuova Musica* spesso tali giovani non avevano infatti portata artistica adeguata a lasciare traccia di sé nella storia della musica.

Molti infatti furono i compositori che guardavano alla Nuova Musica che furono eseguiti una sola volta, o poco più. E furono eseguiti soltanto a Palermo.

Continuando a guardare il carteggio balza subito all'occhio il fatto che Rognoni abbia cambiato interlocutore. La lettera successiva è indirizzata a Roberto Pagano.

Milano, 30 novembre 1959

Corso Plebisciti, 12

Carissimo Roberto

ricevo la tua lettera-fiume e soltanto ora posso risponderti perché ero a Roma e poi sono stato preso da una serie di impegni che mi hanno impedito di occuparmi di voi e del vostro Gruppo.

Vedo che vi state mettendo su una strada tutt'altro che favorevole ad una intesa e ad una collaborazione fattiva. D'altronde la situazione creatasi non è che un riflesso dell'assurdo (per non dire ingenuo e bambinesco statuto) che avete messo insieme. Scusami la franchezza, ma non riesco a capire come il notaio non vi abbia fatto osservare che uno statuto così concepito è quanto di più antidemocratico e candidamente dittatoriale si possa immaginare; e tutto questo per una associazione di

giovani che si dice puramente culturale, libera e aperta alle forme più intelligenti e vive della cultura e dell'arte.....

Cominciamo dall'art. 3. In esso si parla di una Assemblea Generale "sovrano". E allora che ci sta a fare l'Assemblea? Mi sembra il Gran Consiglio di ben nota memoria durante il famigerato ventennio mussoliniano... Inoltre come se non bastasse, non solo avete per statuto fissato i componenti a vita (anzichè farli eleggere dall'assemblea e tenerli in carica, poniamo, tre o cinque anni), ma (e questo è senza precedenti che io sappia, nella storia delle libere associazioni culturali e di qualsiasi azienda o società in genere) all'art. 19 si nominano il Presidente, il Vicepresidente, e il Segretario; il che annulla l'art. 6 dove si dice che il Comitato direttivo elegge nel suo seno un Pres. e un Vicepres. con funzioni di amm. e un segretario. Le suddette cariche hanno validità di un anno. Dunque questo vorrebbe dire che, dopo un anno, e in base all'art. 19, il Comitato dir. non può fare altro che riconfermare le cariche (anche questo nello spirito del Gran consiglio famigerato), tranne (art.5) caso di dimissioni. Vi siete accorti in quale bella trappola vi siete messi? e tutto questo sotto l'egida dell'Università?

Ora, parliamoci chiaramente: o voi smontate lo Statuto, ne rifate un altro che abbia un senso o diversamente, io son costretto a separare l'Università dalle vostre beghe.

Le basi per uno statuto di una associazione culturale universitaria che dovrebbe avere lo scopo di mettersi al servizio degli studenti e non di mettere gli studenti al proprio servizio, non possono essere che queste:

1) Soci fondatori (10 o 15 persone che creano lo statuto e lo firmano, e che creformano l'Assemblea Generale

2) Soci effettivi (tutti coloro che i fondatori chiameranno a far parte dell'Assemblea Generale, dopo la fondazione e la firma dello Statuto). Questa categoria di soci effettivi deve essere costituita da persone o enti che contribuiscono , sia culturalmente, sia finanziariamente al potenziamento dell'Associazione. Per esempio, il barone Agnello che vi darà la sede, il Turismo che vi dà fondi, ecc. altri

privati che possono dare delle donazioni considerevoli, una tantum; e poi soprattutto studenti che vogliono fattivamente collaborare.

3) Soci aderenti: coloro che pagano una quota annua per partecipare alle manifestazioni dell'Associazione e che non hanno diritto ad altro; cioè non partecipano alle Assemblee.

4) L'Assemblea generale nomina nel suo seno il Consiglio direttivo conferendogli la carica per due, tre, cinque anni. Meglio però se fate per due anni. Demanda al Cons. Dir. il compito di dirigere l'Associazione; può raccomandare al Cons. particolari attività, avanzare proposte, suggerimenti, dei quali il Cons. terrà conto o meno, ma dei quali dare sempre ad ogni nuova assemblea giustificazione, in base al proprio operato.

5) Il Consiglio Direttivo nomina quindi nel suo seno Presidente, Vicepresidente, Segretario Generale e altre eventuali cariche tecniche (per es. Direttore Stabile, ecc.).

6) Inoltre l'Assemblea generale deve nominare, fuori dal consiglio due revisori annuali dei conti, ai quali il Consiglio sottoporrà un mese prima della convocazione annuale dell'Assemblea i conti e i bilanci.

Ora tutto questo ve lo dico in forma elementare; ci vuole un avvocato o un notaio che sappia il fatto suo per stendere lo statuto e prevedere tutto quanto è necessario in base ad una impostazione così formulata, cioè di assoluta e autentica democrazia (almeno nella cultura, rispettiamo la libertà!!!).

E' chiaro che il primo Consiglio direttivo sarà eletto dall'Assemblea formata dai soli fondatori, i quali alla seconda riunione porteranno le proposte di nomina a Soci effettivi, così come le porterà lo stesso Consiglio in base alle domande pervenute, che verranno discusse, accettate o meno. Potete essere ancora più precisi: l'Assemblea nomina nel suo seno un Presidente; quindi altri quattro membri per formare il Consiglio direttivo di cinque componenti; il Consiglio quindi procede alla nomina delle altre cariche nel proprio seno. In questo modo il Presidente presiede sia l'Assemblea sia il Consiglio direttivo. La responsabilità economica è in solido

dell'Assemblea e il Presidente e il Vicepresidente hanno la firma per le operazioni finanziarie.

Se voi aveste subito impostato le cose in questo modo, ora non vi trovereste a dover litigare tra voi.

Lo so benissimo che così impostata l'Associazione, vi troverete a lottare con tutti gli opportunismi e le ambizioni locali; ma non potete fare diversamente, giacché avete un carattere di ente pubblico, appoggiato ad una istituzione statale, usufruente di fondi pubblici.

Un "feudo" personale potrebbe certo funzionare meglio, ma bisognerebbe che fosse unicamente appoggiato a fondi privati e che i componenti andassero perfettamente d'accordo.

Tra i soci effettivi potete anche ammettere musicisti e personalità non di Palermo (per es. Macchi, come vuol Nino, e altri come puoi voler tu). Ora per rendere possibile l'Assemblea, cioè per avere il numero legale in statuto (almeno due terzi presenti), vi consiglio l'ottima formula delle deleghe: cioè un socio fondatore o effettivo può delegare un'altro socio fondatore o effettivo a rappresentarlo all'Assemblea e a votare in sua vece. In questo caso, quando il Consiglio convoca l'Assemblea, mette nella busta della lettera di convocazione anche il modulo per la delega. Va da se che chi si darà da fare avrà più deleghe e in questo modo si stabilirà una leale lotta democratica, perché, in definitiva, chi si darà da fare, vorrà dire che avrà interesse a che l'associazione funzioni. Se questo vi preoccupa in partenza, potete tuttavia fissare un limite alle deleghe: cioè un socio non può avere più di tre o cinque deleghe.

Altri particolari potremo discuterli meglio quando avrete con ponderazione e saggezza formulato lo Statuto.

Vi ripeto però che io desidero unicamente starvi al fianco come amico e non partecipare in nulla alla vostra associazione, per ovvie ragioni e perché desidero che voi siate liberi di agire come meglio credete.

L'essenziale però è che vi sia tra i fondatori l'accordo, bandendo gli estremismi sia di destra sia di sinistra: dovete dar posto, nei vostri programmi, ad accostamenti tra musica antica e moderna; tra "classici" moderni (Debussy, Ravel, ecc. Stravinskij e Schonberg e Webern) e estrema avanguardia. Quello che dovete evitare (nel limite possibile degli "interessi locali") è la musica dei dilettanti e dei falliti; e non mi sembra che nella sfilza dei nomi da voi pubblicata nel manifesto per l'attività di quest'anno, essi manchino....Vedete, proprio se voi costituite un'Assemblea democratica, potete evitare anche le "glorie locali", perché balzerà evidente che esse non possono stare vicino non dico a Stravinskij o a Schonberg, ma neppure a Berio, a Maderna o a Stockhausen.

Voi dovete sostenere il criterio dell'attività propedeutica e formativa come scopo dell'associazione e non quello delle mostre sindacali o di "avanguardia". Questa è la mia opinione.

Molti saluti a tutti gli amici. Dopo le feste, al mio ritorno sarò ben lieto di aiutarvi con ulteriori consigli, soprattutto se deciderete di riformare lo Statuto e di mettervi tutti (tu compreso) a dedicarvi seriamente al funzionamento dell'associazione, distribuendovi saggiamente i compiti. Diversamente, tornerete da capo; e non lamentatevi poi se uno (vedi Nino) sarà costretto ad agire di sua testa e a fare tutto lui.

Affettuosamente

La risposta di Pagano fu assai solerte. Ricordiamo che a seguito dell'esperienza di collaborazione con il GUNM, questi fu direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Siciliana per 25 anni. Vi è inoltre da aggiungere che le programmazioni di Pagano per l'Orchestra Sinfonica Siciliana furono di altissimo livello e tutti gli strumentisti, che facevano parte dell'orchestra Sinfonica Siciliana, lo ricordano come un grandissimo organizzatore musicale e ne lodano l'assoluta competenza in ambito musicologico. Pagano riuscì a richiamare grande attenzione

sull'Orchestra Sinfonica Siciliana invitando i più grandi nomi del panorama internazionale a dirigere la compagine orchestrale, proponendo sempre programmi di assoluto prestigio.

Così scriveva il clavicembalista a Rognoni:

Carissimo professore,

avrei voluto scriverle subito dopo il concerto, ma poi ho preferito attendere gli sviluppi della nostra situazione interna per discuterne con Lei.

Domenica ci siamo riuniti in casa Agnello e, prima che la seduta vera e propria avesse inizio, ho potuto finalmente dare uno sguardo al programma che Nino aveva fatto stampare. Sono rimasto sorpreso notando che il saggio che Lei non aveva voluto scrivere era stato affidato a Macchi, ma per prudenza non avrei mosso alcun rilievo se una inesattezza non mi fosse saltata all'occhio : verso la fine della prima pagina si dice che Schönberg "aprì alla musica gli spazi del cromatismo". Nino fu abbastanza condiscendente da convenire che si sarebbe dovuta correggere l'espressione prima di dare il programma alle stampe, ed io gli rimproverai che ancora una volta aveva mancato di delicatezza e di misura, dato che, a parte ogni altra considerazione, io avevo conclamato a tutti che, in mancanza della sua firma, questa volta non ci sarebbe stato saggio; in secondo luogo-ferma restando la mia simpatia per Macchi, ed oggi meno che mai ho elementi che me lo possano far considerare un adeguato riempitivo come musicologo in un simile frangente. Le repliche sempre più confuse eppur arroganti di Nino mi spinsero finalmente ad abbandonare ogni precedente riserbo per lanciarmi in una filippica piena di critiche allo spintissimo spirito di indipendenza del presidente,, ai suoi discutibilissimo criteri selettivi e finalmente alle ormai più che quotidiane gaffes alle quali la sua incredibile gaucherie ha esposto il Gruppo.

L'atmosfera si fece piuttosto arroventata, ed è stata una fortuna se, Paris dovendo partire poco dopo la seduta, innanzi alle polemiche personali e collettive fu necessario porre la discussione dei programmi dei concerti a venire.

Spero che Nino Le abbia scritto almeno in merito alle musiche che pensiamo di eseguire, ma se non lo avesse fatto, appena possibile Le invierò una lista dettagliata dei prezzi. Intanto il mese scorso Sciarrino ritenendo di non poterci offrire una collaborazione adeguatamente operosa, ci aveva proposto di dimettersi. Gli avevo subito risposto che, se in tali condizioni l'abbandono della carica di segretario si rendeva necessario, tutti avevamo gran piacere che rimanesse con noi nel consiglio direttivo. La sera di venerdì, essendo necessaria una delega notarile di tutti noi ad Agnello perché ci rappresentasse nelle operazioni bancarie, Nino ci sbalordì tutti dichiarando che, dal momento che Sciarrino era impegnato per lavoro ed avrebbe mancato l'appuntamento dal notaio, aveva deciso di accettarne le dimissioni, e che si incaricava lui stesso di darne comunicazione all'interessato. Chiesi perentoriamente che tale comunicazione fosse fatta prima di andare dal notaio, ed essendosi Nino rifiutato di farlo, telefonai io stesso all'I.S.I.D.A., senza però poter parlare con Goivanni, che era occupato in una riunione. Il suo posto nel consiglio fu così preso da Agnello, che venne accettato all'unanimità.

Dato poi che Nino mi aveva esortato a leggere bene il saggio di Macchi prima di criticarne un dettaglio poco felice, l'ho fatto, e l'amarissimo risultato di questo approfondimento è stato di constatare che il saggista dava il Divertimento di Bartòk come scritto due anni dopo la Synphonie di Webern, precisando anche il 1930 come anno di composizione, mentre la verità viene poi ristabilita nel corso delle note illustrative che assegnano il pezzo al 1939 con dettagli ben precisi. Non ho mosso l'ulteriore rilievo a Nino, che evidentemente non ha letto il programma prima di licenziarlo alle stampe, ma desidero che per l'avvenire rimanga assolutamente estraneo a questo ramo della nostra attività in quanto, se lui è padrone di definirmi un topo di biblioteca come ha fatto, io mi sento più che autorizzato a rispondere che se è facile, o almeno possibile, improvvisarsi musicisti, nella storia della musica l'intuito che non poggia su basi documentarie più che solide è destinato al risultato che abbiamo ben visto. Ritengo poi snobistica e poco intelligente l'impostazione che ha data a questi famosi programmi, che vorrei vedere molto meno eleganti e ricchi di

firme e sigle, ma molto più seri e coerenti tanto nella loro sostanza che nei particolari.

Indubbio è il fatto che il rapporto fra Titone e Rognoni fosse diventato complesso da gestire. Sono cambiate anche le formule di intestazione delle lettere, ed i toni di conversazione, da affettuosi che erano, sono diventati oltremodo secchi.

Rognoni continua ad essere impegnato nell'ambito della musica elettronica alla quale si era affacciato fin dal '55 con la fondazione dell'*Istituto di Fonologia di Milano*. Il contatto diretto con la Scuola di Milano e con i tecnici che operavano al suo interno aveva creato in Rognoni una consapevolezza, relativa ai processi compositivi nell'ambito della musica elettronica, assolutamente aggiornata.

Non stupisce neanche il tono con cui Rognoni parli delle *Settimane di Nuova Musica*, a cui Titone, in collaborazione con Francesco Agnello, aveva dato vita, definendole "garibaldine".

Dott. Antonino Titone

Via Domenico Costantino, 12

Palermo

Milano 10 maggio 1960

Carissimo Nino,

questa sera o domani mattina partono per la sede di Palermo le due bobine contenenti il concerto di musica elettronica. Ho diviso in due bobine e forse sarà opportuno fare una piccola pausa di dieci minuti tra la prima e la seconda bobina.

Una volta effettuato il concerto, la sede di Palermo deve rimandare dette bobine alla Studio di fonologia di Milano.

Mi spiace di non poter essere presente alla vostra turbinosa e garibaldina Settimana; d'altra parte mi avete combinato una serie di guai per la vostra solita abitudine di voler fare tutto di furia e senza un'adeguata preparazione, che mi è passata ogni voglia di aiutarvi.

Ti raccomando tuttavia di curare la presentazione delle musiche elettroniche con obiettività, limitandoti ad illustrare soprattutto il valore dell'esperienza e il metodo operativo dei compositori, cominciando cioè, col spiegare pedestremente come si realizza una "musica elettronica".

In tutta questa girandola di comunicazioni su cavo, non ti ho neppure chiesto se hai terminato le esercitazioni e non mi meraviglierei che te ne fossi totalmente dimenticato. Ti prego di scrivermi notizie precise e di non dimenticare di consegnare il registro alla segreteria.

Affettuosi saluti

Ecco la risposta di Titone:

Palermo 28/5/1960

Illustre Prof. Luigi Rognoni

Corso Plebisciti 12

Milano

Gentile Professore,

terminata la nostra prima fatica mi affretto a scriverle per informarla sull'andamento della "Settimana"

Considerando la nostra inesperienza, il ritardo con cui ci sono giunti i contributi, le difficoltà sorte all'ultimo momento ecc.. ecc... credo non sia immodesto dichiarare che la nostra organizzazione è stata efficiente e coronata da un certo successo.

Gli interventi, tra cui il Dott. Hubner di radio Amburgo, il M° Petrassi, Otte, Wisniewski, Clementi, Donatoni ecc., sembra che siano partiti abbastanza contenti e che abbiano intenzione di aiutarci propagandando la nostra iniziativa.

I concerti sono stati eseguiti bene e quelli dati al Massimo sono stati abbastanza affollati. Abbiamo fatto registrare i concerti da una cittadina discretamente attrezzata. Le potremo, perciò, fare ascoltare le nostre esecuzioni. Il pezzo di Clementi ha avuto un buon successo al contrario di quello di ////////// che non è stato molto apprezzato. Tra le opere già eseguite è piaciuta molto il pezzo di Donatoni a parte si intende la Serenata di Petrassi.

Sono intervenuti alcuni giornalisti tra i quali Pire///// del "Punto". Dalla Mano di "Paese Sera", Valente dell'Unità, Bortolotto, e due giornaliste tedesche di cui non ricordo il nome.

Le autorità regionali si mostrano abbastanza interessate per i nostri progetti futuri e credo che potremo contare sulla loro protezione.

Ora si pone un nuovo problema: quando eseguire la prossima Settimana?

L'Ente Turismo ci consiglia di fare coincidere la prossima Settimana con la Stagione lirica facendo in modo di innestare la nostra attività con una delle opere meglio eseguite e più interessanti, inoltre lo stesso Ente ci invita a considerare Marzo come il mese più adatto sia perché in quel periodo non ci sono altre manifestazioni sia perché si tratta di una zona dell'anno che per la Sicilia è "bassa stagione" colla conseguente maggiore possibilità alberghiera ed a migliore prezzo.

Io ho già parlato col Barone de Simone che vorrebbe includere nel cartellone di quest'anno le due famose operine che dovevamo eseguire per la prima Settimana e farle coincidere col nostro "festival". L'idea mi sembra buona ma occorrerebbe che

Lei mi inviasse una copia della partitura del Der Jasager e mi facesse sapere il Suo giudizio circa il periodo che ritiene più opportuno per varare la seconda Settimana.

Io non prenderò alcun impegno né con l'Ente né col Massimo fino a quando non riceverò la Sua risposta.

Personalmente ritengo marzo un buon periodo per le seguenti ragioni: a) l'orchestra Sinfonica Siciliana si trova a Palermo e può suonare per noi (ne abbiamo particolarmente bisogno perché pare che due importanti prime esecuzioni dipendono dalla possibilità di avere una grande orchestra), b) gli alberghi possono diminuire la pretesa, c) si fa coincidere la nostra Settimana coll'attività del Massimo, d) perché per i tedeschi e simili può costituire un'attrattiva, un viaggio in Sicilia in inverno, e) perché è utile accontentare l'Ente Turismo.

Comunque attendo una Sua gentile risposta per prendere le decisioni in merito e sottoporle al consiglio.

Frattanto stiamo organizzando dei manifesti pro Sicilia e pro Settimana da affiggere a Damstadt il prossimo luglio e nelle altre città ove avverranno dei festival di musica contemporanea. Inoltre sono in contatto colla KLM affinché ci organizzi i collaborazione colla ????????

Sembra verosimile pensare che questa fosse stata la penultima lettera ricevuta da Rognoni da parte membri del G U N M, quella associazione che lui stesso aveva fondato, ma di cui non riusciva a riconoscere più le coordinate e le scelte organizzative, oltre che naturalmente di repertorio.

A narrare a Rognoni le ultime notizie relative al G U N M sarà Pagano, ma è chiara nella mente del milanese l'idea di tirarsi fuori da un'istituzione nella quale non crede più.

Del resto, come racconta lo stesso Pagano si faceva sempre più forte all'interno dell'Istituzione il ruolo di Francesco Agnello, accanto al quale Antonino Titone continuava a gestire programmazioni di musica che Rognoni non condivideva in maniera assoluta.

Carissimo Professore,

avrei voluto scriverle subito dopo il concerto, ma poi ho preferito attendere gli sviluppi della nostra situazione interna per discuterne con Lei.

Domenica ci siamo riuniti in casa Agnello e, prima che la seduta vera e propria avesse inizio, ho potuto finalmente dare uno sguardo al programma che Nono aveva fatto stampare. Sono rimasto sorpreso notando che il saggio che Lei non aveva voluto scrivere era stato affidato a Macchi, ma per prudenza non avrei mosso alcun rilievo se una inesattezza non mi fosse saltata all'occhio: verso la fine della prima pagina si dice che Schonberg "apri" alla musica gli spazi del cromatismo".

Nino fu abbastanza condiscendente da convenire che si sarebbe dovuta correggere l'espressione prima di dare il programma alle stampe, ed io gli rimproverai che ancora una volta aveva mancato di delicatezza e di misura, dato che, a parte ogni altra considerazione, io avevo conclamato a tutti che, in mancanza della Sua firma, questa volta non ci sarebbe stato saggio; in secondo luogo - ferma restando la sua simpatia per Macchi, ed oggi meno che mai ho elementi che me lo possano far considerare un adeguato riempitivo come musicologo in un simile frangente.

Le repliche sempre più confuse eppur arroganti di Nino mi spinsero finalmente ad abbandonare ogni precedente riserbo per lanciarmi in una filippica piena di critiche allo spintissimo spirito di indipendenza del presidente, ai suoi discutibilissimi criteri selettivi e finalmente alle ormai più che quotidiane gaffes alle quali la sua incredibile *gaucherie* ha esposto il gruppo.

L'atmosfera si fece piuttosto arroventata, ed è stata una fortuna se, Paris dovendo partire poco dopo la seduta, innanzi alle polemiche personali e collettive fu necessario porre la discussione dei programmi dei concerti a venire.

Spero che Nino le abbia scritto almeno in merito alle musiche che pensiamo di seguire, ma se non lo avesse fatto, appena possibile le invierò una lista dettagliata dei pezzi. Intanto il mese scorso Sciarino, ritenendo di non poterci offrire una collaborazione adeguatamente operosa, ci aveva proposto di dimmetterci. Gli avevo subito risposto che, se in tali condizioni l'abbandono della carica di segretario si rendeva necessario, tutti avevamo gran piacere che rimanesse con noi ne consiglio direttivo. La sera di venerdì, essendo necessaria una delega notarile di tutti noi ad Agnello perché ci rappresentasse nelle operazioni bancarie, Nino ci sbalordì tutti dichiarando che, dal momento che Sciarrino era impegnato per lavoro ed avrebbe mancato l'appuntamento dal notaio, aveva deciso di accettarne le dimissioni, e che si incaricava lui stesso di darne comunicazione all'interessato. Chiesi perentoriamente che tale comunicazione fosse fatta prima di andare dal notaio, aveva deciso di accettarne le dimissioni, ed essendosi Nino rifiutato di farlo, telefonai io stesso all'I.S.I.D.A., senza però parlare con Giovanni, che era occupato in una riunione. Il suo posto nel consiglio fu così preso da Agnello, che venne accettato all'unanimità.

Ho scritto su quanto si è verificato. Non vorrei chiederle di comunicarmi le sue confidenze, ma La prego di scrivermi al più presto tutta la Sua opinione su quanto è successo e su quanto andiamo a fare. In fondo, Lei ci conosce abbastanza per valutare meriti, capacità e demeriti ognuno di noi. Non ho bisogno di dirle che il Suo suggerimento di eleggere Agnello presidente verrà Dato poi che Nino mi aveva esortato a leggere bene il saggio di Macchi prima di criticarne un dettaglio poco felice, l'ho fatto, e l'amarissimo risultato di questo approfondimento è stato di constatare che il saggista dava il Divertimento di Bartòk come scritto due anni dopo la Synchronie di Webern, precisando anche il 1930 come anno di composizione, mentre la verità viene poi ristabilita nel corso delle note illustrative che assegnano il pezzo al 1939 con dettagli ben precisi. Non ho mosso l'ulteriore rilievo a Nino, che evidentemente non ha letto il programma prima di licenziarlo alle stampe, ma desidero che per l'avvenire

rimanga assolutamente estraneo a questo ramo della nostra attività in quanto, se lui è padrone di definirmi un topo di biblioteca come ha fatto, io mi sento più che autorizzato a rispondere che se è facile, o almeno possibile, improvvisarsi musicisti, nella storia della musica l'intuito che non poggia su basi documentarie più che solide è destinato al risultato che abbiamo ben visto. Ritengo poi snobistica e poco intelligente l'impostazione che ha data a questi famosi programmi, che vorrei vedere molto meno eleganti e ricchi di firme e sigle, ma molto; più seri e coerenti tanto nella loro sostanza che nei particolari. Intanto ho saputo da Alsemi che è intenzione di Nino rassegnare le dimissioni dalla carica di presidente, dal momento che non si sente di lavorare in un'atmosfera "così poco amichevole". Si pone ora il problema delle mansioni da affidargli nella nuova struttura del Gruppo e tutti siamo molto perplessi, non volendo assolutamente squalificarlo agli occhi degli estranei, mentre temiamo le conseguenze del suo modo di procedere quando gli venisse affidato un qualsiasi incarico di responsabilità.

In tutto questo, bolle in pentola la storia delle progettate e necessarie riforme allo statuto per le quali Nino ha promesso una sua proposta dettagliata, alla quale ognuno di noi avrebbe replicato con le proprie obiezioni. Ora, dalla nostra ultima conversazione al Centrale, io ho capito che a Lei non è stato a suo tempo sottoposto lo schema di statuto nella stesura che venne poi approvata presso il notaio. Pertanto me ne sono procurata una copia, e gliela accludo perché Lei mi faccia sapere tutte le aggiunte ed emendamenti che riterrà necessari. Creda alla mia franchezza se Le dichiaro che, insieme ad un doveroso atto di riguardo che avrebbe a suo tempo dovuto esserle usato, il mio invio odierno è un'esplicita richiesta di aiuto, dato che un'iniziativa come la nostra può andare veramente bene solo se potremo approfittare della Sua benevola autorizzazione ad approfittare del Suo aiuto pieno di esperienza, in modo da integrare la scarsa maturità dei nostri entusiasmi. Per questo Le chiedo scusa solo con una certa moderazione di sottrarle arrogantemente il Suo tempo prezioso, e torno ancora a pregarla di considerarci non alla stregua di clientes o di famuli, ma piuttosto come figli bisognosi di grande aiuto. Penso che Nino Le avrà seguito, ma La pregherei di dirmi che cosa pensa delle altre cariche da assegnare dal momento che - Daniele rimanendo ovviamente direttore artistico - il vice-presidente ed il segretario restano da nominare,

dal momento che io non vorrei essere rieleto e Sciarrino non è più con noi. Si è parlato della possibilità di ammettere (senza cariche speciali) Musco nel direttivo. Nino, da parte sua vorrebbe Macchime Guaccero. Musco presenterebbe notevolissimi vantaggi dal punto di vista politico, bancario e da quello più spicciolo dei rapporti con l'Orchestra Sinfonica ed i suoi strumentisti. D'altra parte, anche se le sue composizioni non sono proprio scritte per piacere a Lei (scusi il riferimento diretto, ma cito una Sua precisa opinione), è un ragazzo molto intelligente e colto, a parte il fatto poi che è un direttore più che discreto. Macchi e Guaccero, qui nessuno li vorrebbe e questo non solo sotto l'aspetto egoistico di non fare andare ad altri i frutti del nostro lavoro, ma specialmente in considerazione del fatto che non abitano a Palermo, e che quindi l'averli nel direttivo intracerebrale parecchio la speditezza della nostra attività, a meno di non ripetere gli errori di Nino, trascurando i loro pareri ed agendo quasi sempre a loro insaputa.

Anche l'idea delle conferenze va molto bene, e la Daneu-Lattanzi ci ha fatto sapere che terrebbe a farcene una. Io comincio a preparare la mia su Pellèas, che ha incontrato grandi entusiasmi da parte del barone De Simone (e per la quale vorrei chiederle il permesso di consultare i Suoi appunti del corso), e credo che dovremo averne due molto importanti, dato che ne speriamo una da Lei, mentre Nino ce ne promette una di qualche suo profeta.

Ho scritto alla Libreria che Lei mi segnalò ed hanno subito risposto, ma non prendo il Forkel perchè anch'io ne possiedo l'edizione anastatica. Al contrario manderò un'ordinazione sul catalogo belga che sono stati tanto cortesi da spedirmi.

La lettera è insensibilmente scivolata su un terreno più personale e posso chiuderla con qualche cosa che riguarda me solo.

L'altra volta Le dissi che era necessario farle le mie scuse per aver giudicato molto sommariamente Lei come una specie di fanatico dilettante, e Le aggiunsi subito che l'approfondirsi dei nostri rapporti coincideva la nostra trasformazione dell'iniziale diffidenza in una mortificata ed incondizionata ammirazione. Mi permetta di precisare ora che, anche se fino ad oggi le mie più spiccate preferenze non sono mai andate

all'ultima musica, da Lei prediletta come campo di studio e d'analisi, l'aver conosciuto Lei resta uno dei fatti più importanti e significativi della mia vita. Ho sempre creduto di compensare a certi vantaggi (o svantaggi) dei quali sono stato provveduto dalla sorte col dedicare ogni mia possibilità all'aiuto delle persone che stimo.

A Lei, ritengo di poter offrire veramente poco, ma la prego di credere che tutte le volte che crederà di fare assegnamento su di me potrà contare sulla mia modesta opera e sulla mia devota amicizia.

Sfrondi queste mie espressioni di tutta la vieta retorica che apparentemente ostentano, ricavandone soltanto la sincerità dei miei sentimenti nei Suoi riguardi e spero che, prima che l'anno nuovo la riporti a Palermo, mi scriverà facendomi sapere molto diffusamente la Sua opinione su tutte le nostre faccende.

Molti cari saluti /////////////// Roberto Pagano

Il mio indirizzo è Via Lombardia, n° 1

La lettera del 20 gennaio, indirizzata a Francesco Agnello può essere considerata una lettera di commiato indirizzata da Rognoni allo *staff* organizzativo del GUNM. Del resto le programmazioni messe in atto dalle *Settimane di nuova Musica*, non rispondevano in alcun modo agli ideali di programmazione che Rognoni aveva in mente nell'atto di dar vita al *Gruppo Universitario di Nuova Musica*.

Deve oltremodo chiarirsi il concetto che Rognoni proprio in quegli anni, a seguito della stesura dell'introduzione al libro di Adorno, aveva stretto sempre di più i contatti con il filosofo tedesco. In quel periodo ricordiamo che le visite di Adorno erano frequenti a Palermo.

Sulla scorta dell'intensificarsi di tale rapporto non pare un abuso leggere anche la lettera che segue come sintomo di una presa di posizione spiccata da parte di Rognoni a favore di Adorno e del suo pensiero in ambito musicologico.

Palermo, 20 gennaio 1961?

Egregio Barone,

facendo seguito al colloquio avuto a Milano con Lei, e chiarito dunque il carattere dell'Associazione musicale che LEI dirige, La prego di voler trasformare la denominazione della medesima come meglio Lei crederà.

Non mi sembra infatti opportuno che l'associazione continui a chiamarsi G.U.N.M. (Gruppo universitario per la Nuova Musica) non svolgendo più attività a favore degli studenti e soprattutto animata da essi. Potrebbe, se Lo crede opportuno, sostituire l'aggettivo universitario con "siciliano" o "palermitano".

La prego di volermi dare assicurazione in proposito. Coi saluti più cordiali, suo

(Luigi Rognoni)

Questa la risposta del Barone Agnello a Rognoni:

Illustre Barone

Francesco Agnello

Via Rosolino Pilo 25

Palermo

Gruppo universitario nuova musica

palermo via rosolino pilo, 25 tel. 212.506

Palermo, 6.2.61

Illustre Professore,

ho ricevuto la Sua lettera del 20 gennaio u.s. e Le chiedo scusa del ritardo con il quale Le rispondo.

D'altra parte ho cercato di incontrarla a Palermo, fino a quando ho saputo che Lei non intendeva tornare sull'argomento della lettera. Non le nascondo che questo Suo atteggiamento mi ha profondamente addolorato e ho preferito allora non incontrarla perché temevo di non riuscire a essere con Lei rispettoso come sempre.

La sua posizione nei riguardi del GUNM mi è sembrata a volte contraddittoria: infatti, la penultima volta che Lei è stato a Palermo, abbiamo avuto - di fronte alla signora Benedetti, nella libreria Flaccovio - una lunga conversazione, durante la quale Lei riconfermava la Sua volontà di accettare la carica di Presidente Onorario del nostro gruppo, tra l'altro dicendo: "Visto che sono il vostro Presidente Onorario, spero che mi farete leggere i programmi prima di renderli noti". Inoltre mi prometteva un Suo inedito su Malher per la nostra rivista e dei manoscritti di Debussy mai prima pubblicati. Durante questo incontro mi consigliava anche di affidare alla Signora Benedetti, una carica nel GUNM; il che io proponevo subito dopo al Consiglio che dava la sua piena approvazione. Ci lasciavamo alla fine del pranzo (presente la Signora Carbi) d'accordo sulla necessità di rivederci per il programma del festival e le altre faccende che riguardavano il Gruppo, del quale sembrava ormai essere il Presidente Onorario.

Dopo due settimane da questa conversazione Le ho inviato una lettera, dove Le annunciavo che sarei venuto da Roma a Milano apposta per sottoporle il programma delle audizioni discografiche, che tendevamo attuare o all'Università o al Conservatorio, e quello della "Settimana". Speravo inoltre suoi consigli per il nuovo statuto. Ma già il Suo atteggiamento verso di noi era un pò cambiato. Infatti a Milano, alla presenza di Borlotto, prima ancora io riuscissi ad iniziare la mia

relazione, Lei mi ha interrotto con alcune pesanti critiche che La portavano a chiedermi il mutamento della denominazione del Gruppo. Pur comprensibilmente meravigliato, credetti che si trattasse di una reazione passeggera, dettata da malumore, poiché né Lei conosceva ancora il Nuovo Statuto, né i programmi discografici, né quello del Festival. Capirò dunque che la Sua ultima lettera che conferma questa posizione, mi è giunta come una sgradevole doccia fredda e mi ha posto in imbarazzo di fronte al Consiglio, che la riteneva ormai Presidente de facto. Se non sbaglio, l'unico motivo di disaccordo tra le nostre vedute, era quello relativo al carattere "oligarchico" del GUNM, il che - come Lei sa - dipendeva esclusivamente dalla necessità di ottenere maggiori contributi, e noi per primi che ne doliamo.

SECONDA SETTIMANA INTERNAZIONALE NUOVA MUSICA

21 - 28 Maggio 1961

Queste le ultime parole rivolte a Luigi Rognoni da Francesco Agnello:

GRUPPO UNIVERSITARIO NUOVA MUSICA

palermo via rosolino pilo, 25 tel. 212.506

I nostri Associati sono quasi tutti Universitari o Studenti del Conservatorio. L'anno scorso i concerti "normali" - ovvero quelli più specificatamente propedeutici - sono costati Lire Unmilioneaseicentocinquantamila (1.650.000), cioè più di L.000.000. di quanto abbiamo fin'ora ricevuto dall'Università. E' nostra intenzione di continuare a curare, negli anni futuri, questa nostra attività pedagogica, anche se la denominazione del Gruppo cambierà; e ciò perché siamo convinti della bontà della Sua istanza.

Francamente, illustre Professore, non mi riesce di vedere dove le nostre idee non concordano. Le abbiamo suggerito l'opportunità di eseguire i Concerti al Conservatorio invece che all'Aula Magna, perché ci sembrava di rendere così meno fastidiosa la nostra presenza all'Università (il Rettore ci ha più volte pregato di

vietare l'uso della Aula Magna). Il Conservatorio inoltre è più centrale e ci sembra di più comodo accesso anche per gli Studenti del Conservatorio e dell'Università. Questi ultimi potrebbero in tal modo utilizzare i Concerti che l'AGIMUS ivi organizza con la collaborazione dell'EAOSS. Quanto sopra mi si è servito anche da esame di coscienza per convincermi che il GUNM non ha colpe tanto gravi da meritare il Suo scontento e perché spero sinceramente che Lei continui a darci ancora prova della Sua generosità, continuando a collaborare con noi almeno quest'anno.

A nome di tutti, infine, Le chiedo scusa se talvolta il nostro atteggiamento non Le è piaciuto e La prego di gradire i sensi della nostra immutata stima.

Francesco Agnello

Pare assai strano il distaccarsi di Rognoni dalle attività che venivano firmate, anche se in maniera non legittima, dal GUNM. Il gruppo proprio in quel momento sembrava raggiungere il massimo della sua notorietà, la collaborazione con l'Orchestra Sinfonica, voluta in maniera forte da Francesco Agnello, aveva portato allo sviluppo di una stagione di grande rilievo.

Le *Giornate*, nate in seno all'orchestra Sinfonica per eseguire la musica del primo Novecento, avevano dato la spinta all'ingresso a Palermo della musica d'avanguardia di stampo Darmstadtiano, permettendo, sia all'Orchestra Sinfonica Siciliana, sia al pubblico palermitano, di familiarizzare con tutti i nuovi elementi costitutivi della musica contemporanea.

Il linguaggio della Nuova Musica, completamente nuovo, è erede diretto dei mutamenti provocati dalla musica contemporanea, che ha gradatamente eliminato molti parametri tipici della musica tradizionale, primo e più evidente fra tutti la tonalità, per passare quindi a una generale e graduale rimodulazione prima, e abbandono poi, della melodia e dell'armonia quali elementi basilari della scrittura musicale.

Fu proprio alla luce dell' 'Anno Zero' generatosi anche in ambito musicale con l'avvento della musica contemporanea, che poteva nascere la *Musica Nuova*. Sulla scorta di questa considerazione non è un paradosso interpretare il passaggio dalla Contemporanea alla *Musica Nuova* come analogo alla ricostruzione sociale che si operò dopo la fine dei conflitti mondiali.

Il carattere della *Nuova Musica* (voluta nelle programmazioni da Titone e tanto osteggiata da Rognoni) è del tutto rivoluzionario: essa interrompe in maniera violenta ogni contatto con il progresso. Ci si trova davanti a un nuovo modo di scrivere e di intendere la musica, che allontanatasi dalla ricerca del bello si avventura in un ambito intellettualistico che condiziona scelte, gusti e modalità compositive: la mente umana, in quanto pensiero ordinatore, penetrando nella materia musicale, è padrona di tutto e riesce a condizionare anche il caso.

Si scrivono così pagine di storia della musica in cui si parla di serialismo, puntillismo, composizione per gruppi, musica elettronica, emancipazione timbrica, alea, improvvisazione controllata su moduli fissi, forma aperta, forma-momento, composizione per formule, reiterazione incantatoria.

Si entra in una nuova dimensione in cui la musica non è più composta secondo un criterio di norme precostituite e codificate in partenza: i parametri che hanno sempre regolato la composizione non esistono più; i commentari, che danno conto dei processi logici che hanno regolato la composizione, sono l'unico appiglio che rimane all'ascoltatore.

È come se la musica divenisse puro pensiero, assurgesse a filosofia, la superasse ed entrasse in una sfera in cui anche la casualità è controllabile, giacché la si può circoscrivere. Parliamo, ad esempio, dell'alea, quell'ambito creativo lasciato all'improvvisazione dell'interprete nell'atto dell'esecuzione ma in cui, tuttavia, lo spazio in cui l'interprete può muoversi è comunque limitato dall'autore. Talora, invece, nelle composizioni avanguardistiche, sono la natura stessa, i rumori dell'ambiente, anche il silenzio, a diventare l'essenza stessa della musica del quotidiano.

Non è sicuramente questa la sede per trattare in modo esauriente della nascita e dell'evoluzione della Musica Nuova, ma è necessario soffermarsi, sia pur brevemente, sul fatto che processi compositivi di tal genere, di valore intellettuale riconosciuto in tutto il mondo, presero avvio in Germania durante corsi musicali estivi che si tenevano a Darmstadt e che vennero recepiti in tutto il mondo come un momento fondamentale di crescita ed evoluzione musicale, generato dai due conflitti mondiali e da un fortissimo sincretismo fra arte e pensiero.

Questi movimenti, che mantennero sempre una dimensione elitaria, trovarono a Palermo terreno fertile. Infatti, se è vero che questa Nuova Musica poteva svilupparsi solo in una dimensione da 'Anno Zero', un giornalista tedesco¹³⁸ dice di riconoscere proprio nella fatiscenza di Palermo, dei suoi monumenti, in questa sua dimensione di città distrutta dalla guerra, la condizione ideale perché possa nascere qualcosa di nuovo, generato all'alba di una nuova Era: la sede ideale in cui il materiale musicale può liberarsi da qualsiasi elemento che possa avere valenza storica e può assumere nuova identità.

Per quanto riguarda la genesi delle *Settimane*, l'idea di effettuare programmazioni che portassero alla diffusione della Nuova Musica abbiamo visto che era nata nella mente di Antonino Titone, che nonostante il dissenso di Rognoni, iscriveva tale iniziativa come nata in seno al GUNM. Fu Francesco Agnello a muoversi per attivare la sinergia fra il GUNM e l'Orchestra Sinfonica Siciliana.

Agnello, che inizialmente si era adoperato perché la direzione artistica del G.U.N.M. ottenesse la concessione per affiggere un manifesto pubblicitario della Rassegna al suo esordio, divenne ben presto segretario della Rassegna stessa ed essendo nello stesso periodo anche Presidente dell'Orchestra Sinfonica divenne catalizzatore dell'importante collaborazione fra il G.U.N.M. e

¹³⁸ Andreas Razumovskij, *Das absurde Festival*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9 giugno 1961.

Cartella 214 raccoglitore XXII

Gruppo Strum. Universitario – Palermo e Settimana Nuova Musica

Traduzione dattiloscritta di ???, con allegato originale in tedesco, dell'articolo *Das absurde Festival – Musik Avantgardisten in Palermo* di Andreas Razumovsky, giugno 1961

l'Orchestra Sinfonica Siciliana, che a partire dal 1961 si trovò impegnata, una settimana l'anno, nelle *Settimane di Nuova Musica*.

La Rassegna, che proponeva concerti in cui si eseguiva la *Nuova Musica*, andò avanti dal 1960 al 1968 e l'Orchestra Sinfonica, che aveva già cominciato a esibirsi nel repertorio contemporaneo durante le *Giornate di musica contemporanea*, prendendo così familiarità con un linguaggio musicale ormai lontano dai canoni classici compositivi, cominciò a eseguire musica d'avanguardia, divenendo negli anni compagine di riferimento per l'esecuzione di questo repertorio in Italia.

Le *Settimane di Nuova Musica*¹³⁹ nascono, come si è detto, con l'intento di far giungere anche in Italia la musica di avanguardia che, sulla scorta dell'impulso di Darmstadt, cominciava, ancora in maniera stentata, a essere eseguita in tutta Europa: Palermo, che accolse con slancio questo nuovo genere musicale, fu per questo chiamata 'la Nuova Darmstadt'.

È necessario precisare, però, che il carattere del Festival di Darmstadt era assai elitario: un ristretto numero di musicisti aveva accesso al cenacolo compositivo, gli autori eseguiti durante le stagioni musicali erano tutti maestri della scuola di Darmstadt e provenivano in gran parte dal Nord. Si poteva parlare quasi di 'razzismo mittleuropeo'. L'Italia tutta sembrava restare al margine di tali eventi... figuriamoci la Sicilia!

Il taglio dato alle programmazioni palermitane, invece, perse quella speciale dimensione da 'lobby' che caratterizzava il repertorio eseguito a Darmstadt.

Toni Geraci, musicologo palermitano, riportando un'espressione di Franco Evangelisti parla delle Settimane come di un primo anti-Festival, dove le opere dei grandi erano finalmente messe a confronto con altre prodotte da musicisti talora emarginati. Tutto ciò era possibile perché nelle Settimane non vi erano condizionamenti di alcun genere. Al Festival palermitano le scelte degli artisti da eseguire erano operate naturalmente dalla direzione artistica del Festival, costituita da

¹³⁹ Gianmario Borio *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber

Daniele Paris, direttore d'orchestra, e da Francesco Agnello, presidente della Sinfonica e del G.U.N.M.¹⁴⁰, ma è interessante sottolineare come ogni scelta venisse vagliata anche al tavolo di conferenze cui partecipavano i più importanti nomi della musicologia europea.

Da questa apertura al confronto intellettuale prendevano vita le selezioni più efficaci al fine di poter dare voce a tutti quegli artisti giovani che, esclusi come già detto dai circuiti europei, trovavano spazio a Palermo per affermarsi in Italia e all'estero.

A Palermo, infatti, non erano ammesse soltanto le composizioni degli adepti della Scuola di Darmstadt, ma vi era spazio per moltissime voci, capaci di fare non soltanto Nuova Musica, ma musica adatta ai giovani.

La Sinfonica impegnata nelle Settimane fu dunque interprete di musica di Stockhausen, maestro e acclamato artista a Darmstadt, di Kagel, di Boulez, ma anche di italiani come Arrigo, Pennisi, Sciarrino...che sono siciliani!

Palermo è ricordata da tutti gli intellettuali italiani ed europei come la città che per prima accolse la Nuova Musica in Italia e la Sinfonica divenne per un decennio l'Orchestra italiana di riferimento per la musica contemporanea.

Su questo quadro dal sapore cosmopolita, che portava con sé i prodromi di un'autentica rivoluzione culturale, influì certamente, purtroppo in modo negativo, la scarsa attenzione che le istituzioni politiche locali rivolsero a questa Rassegna, un po' per la scarsa propensione ad accettare momenti di innovazione culturali così radicali, un po' per esigenze di bilancio, laddove quest'ultimo, troppo spesso, veniva programmato secondo logiche clientelari, di piccolo cabotaggio.

In realtà le *Settimane di Nuova Musica* ebbero un successo clamoroso di pubblico, che giungeva numeroso a Palermo anche da altre città italiane ed estere.

¹⁴⁰ È già stato dimostrato che il nome dato al gruppo, sia in realtà inappropriato.

Tutto ciò indusse la direzione artistica della Sinfonica a chiedere alle istituzioni maggiore attenzione per sostenere le attività culturali dell'Ente; ma tali richieste non furono mai accolte; anzi, il successo delle *Settimane* fece sì che la poltrona della presidenza della Sinfonica diventasse ambita preda di innumerevoli personaggi che si affidavano alla politica per conquistare tale incarico.

Come conseguenza di questo vero e proprio *pressing*, nel 1968 fu destituito uno dei principali artefici della crescita e della grandezza dell'Orchestra Sinfonica Siciliana; una scelta questa, tutta politica, che ebbe come primo esito nefasto la fine della stagione delle *Settimane* e con essa l'estinguersi della centralità di Palermo quale polo culturale propulsivo nello scenario musicale internazionale.

Quella che da molti intellettuali italiani era stata battezzata 'la Nuova Darmstadt' aveva imboccato così il viale del tramonto. L'Orchestra Sinfonica, protagonista di questo momento magico della vita musicale palermitana, avrebbe abbandonato per sempre quello slancio così forte al Nuovo e da allora si sarebbe avviata per sempre su sentieri più tradizionali.

Ma Rognoni del resto in maniera inflessibile si era sempre dichiarato contrario a quel genere di musica che il 9 giugno 1961 aveva spinto Razumowsky a scrivere sul *Frankfurter Allgemeine Zeitung*:

Palermo non è una "città da Festival". Palermo, o meglio alcuni abitanti di questo conglomerato fatto di vecchia gloria, grandezza storica, sporcizia, miseria e bellezza, hanno il desiderio di farne un luogo dove ospitare festival. Per la seconda volta in quest'anno un gruppo di compositori, musicisti ed esperti si sono incontrati per curare nel capoluogo siciliano l'estrema musica d'avanguardia. All'esterno di una serie di concerti di cui solo in parte gli abitanti del posto hanno preso atto, all'interno una zuppa bollente, un evento in fermento caotico, esplosivo [...] Si può sostenere che solo tale musica faccia al caso di Palermo. Non c'è niente di grazioso in questa città; le impressioni di chi arriva per la prima volta e si rientra solo poco a poco sono estremamente contraddittorie: dal sublime Cristo Pantocratore di Monreale che costringe ad inginocchiarsi, ai poverissimi quartieri di Castellammare e quelli

attorno alla Zisa, fino ai palazzi barocchi in rovina, in cui, qualora se cerchi il proprietario, dei camerieri in livrea servono il caffè nel salone oscurato, adorno di gobellin e di affreschi. È una città così eccitante, terribile, ripugnante e affascinante, come se Malaparte l'avesse abbozzata in un delirio febbrile[...] ¹⁴¹

Tale fu la programmazione delle settimane:

SECONDA SETTIMANA INTERNAZIONALE NUOVA MUSICA 21-28 MAGGIO 1961							
Seconda internazionale Musica	Settimana Nuova 21-28 maggio 1961	Sala Conservatorio 23 maggio 1961	Scarlatti-	Sala Conservatorio 24 maggio 1961	Scarlatti-	Sala Conservatorio 26 maggio 1961	Scarlatti-
Luciano Berio <i>Nones</i>		Luc Ferrari <i>Visage</i>		Turi Belfiore-		Franco Donatoni-	
Vittorio Fellegara		Luigi Dallapiccola <i>Sex carmina</i>		<i>Paradigmi</i>		<i>Doubles</i>	
<i>Frammenti 1</i>				Camillo Togni- 5		Herbert Brün <i>Suite</i>	
Goffredo Petrassi <i>Concerto per flauto e orchestra</i>		<i>Alcaei</i>		<i>Lieder dallo Helian di variable</i>			
		Milko Kelemen <i>Etudes contrapuntiques</i>		<i>Trakl</i>		Gottfried Michael	
Luigi Nono <i>Composizione per orchestra</i>				Krzystof Penderecki-		Koenig 3	
		Domenico Guaccero		<i>Anaklasis</i>		<i>Klavierstücke</i>	
Niccolò Castiglioni <i>Disegni</i>		<i>Studio per un quartetto</i>		Gino Contilli- <i>Offerta</i>		Antonino Titone	
Egisto Macchi		Toru Takemitsu <i>Le son calligraphie</i>		<i>musicale</i>		<i>Recitativo</i>	
<i>Composizione 5</i>				Mauro Bortolotti-		Girolamo Arrigo	
				<i>episodi concertanti</i>		<i>Fluxus op.7</i>	

¹⁴¹ Andreas Razumovsji, *Die absurde Festival* Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9 giugno 1961. Traduzione di Caesar Scaffidi Abbate.

Severino Gazzelloni- flauto	Leila Bersiani- soprano	Roman Haubenstock-	Luis de Pablo <i>Radial</i>
Orchestra Sinfonica Siciliana	Tommaso Frascati- tenore	Ramati <i>les op.9</i>	
Daniele Paris- direttore	Orchestra Sinfonica Siciliana	<i>Symphonies de timbres</i>	Franco Evangelisti <i>Ordini</i>
	Romolo Grano- direttore	Barbara Altman- <i>soprano</i>	Mariolina de Robertis-
		Leila Bersiani- <i>soprano</i>	clavicembalo
		Orchestra Sinfonica Siciliana	Frederic Rzewski- pianoforte
		Daniele Paris direttore	Mario Dorizzotti- batteria
			Solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana

TERZA SETTIMANA INTERNAZIONALE NUOVA MUSICA 1-8 OTTOBRE 1962

Teatro Massimo	Sala Scarlatti-	Sala Scarlatti-	Teatro Massimo
1 ottobre 1962	Conservatorio	Conservatorio	8 ottobre 1962
	5 ottobre 1961	7 ottobre 1961	
Henryk Górecki <i>Prima Sinfonia</i> "1959"	Stefan Volpe- <i>Piece in two parts</i>	Paolo Emilio Carapezza- <i>Il IX cielo</i>	Dieter Schönbach <i>Ritornelle</i>
Shimichi Matsushita <i>Successioni</i>	Frederic Rzewski- <i>For violin</i>	Marek Kopelent- <i>Réfléction</i>	Franco Donatoni- <i>Puppenspiel</i>
Turi Belfiore <i>Ideazioni: Discordia concors</i>	Girolamo Arrigo- <i>Serenata per chitarra</i>	Salvatore Sciarrino- <i>Frammento op.1</i>	Luigi Nono- <i>Incontro per 24 strumenti</i>

Sylvano Bussotti <i>Memoria</i>	Norma Beecroft-	Dieter Schnebel-	Luigi Nono- <i>Sul ponte</i>
	<i>Contrasts for Six</i>	<i>Visible music</i>	<i>di Hiroshima- Canti di</i>
William Pearson- baritono	<i>Performers</i>		<i>vita e d'amore</i>
Sylvano Bussotti- lettore	Petr Schat-		
Angelo Faya- flauto	<i>EntelecheieII</i>	Solisti dell'Orchestra	Liliana Poli- soprano
Frederic Rzewski -	Bo Nilsson- <i>Szene I</i>	Sinfonica Siciliana	Herbert Handtt- timbre
pianoforte	John Cage- <i>Atlas</i>	Liliana Poli- soprano	Orchestra Sinfonica
Coro Polifonico diretto da	<i>eclipticals</i>	Daniele Paris- direttore	Siciliana
Giuseppe Giglio		Sylvano Bussotti-	Daniele Paris -direttore
Orchestra Sinfonica	Salvatore Cicero-	Frederic Rzewski- duo	
Siciliana	violino	pianistico sperimentale	
Daniele Paris- direttore	Bruno Battisti		
	D'Amario- chitarra		
	Angelo Faja- flauto		
	Liliana Poli- soprano		
	Solisti dell'Orchestra		
	Sinfonica Siciliana		
	Daniele Paris- direttore		

QUARTA SETTIMANA INTERNAZIONALE NUOVA MUSICA 2-9 OTTOBRE 1963

Teatro Biondo	Sala Scarlatti-	Teatro Biondo	Sala Scarlatti-
2 ottobre 1963	Conservatorio	Domenica 6	Conservatorio
	5 ottobre 1963	ottobre 1963	7 ottobre 1963
György Ligeti <i>Atmosphères</i>	Arrigo Benvenuti <i>Folia</i>	Cornelius Cardew	Enrique Raxach
Franco Evangelisti <i>Random or</i>	Henri Prousser <i>3 chants</i>	<i>Movements for</i>	<i>Estrofas</i>
<i>not Random</i>	<i>sacrés</i>	<i>orchestra</i>	Dieter Schnebel

Roland Kayan <i>Schwingungen</i>	Franco Donatoni	Luigi Nono	<i>Glossolalie</i>
Aldo Clementi <i>Informel 3</i>	<i>Quartetto IV- Zrcadlo1</i>	<i>Varianti</i>	Giuseppe Chiari <i>Per</i>
Mauricio Kagel <i>Antithèse</i>	Franco Donatoni	Paolo Castaldi	<i>arco</i>
Frederic Rzewski- pianoforte	<i>Quartetto IV- Zrcadlo2</i>	<i>Anfrage</i>	Morton Feldman <i>De</i>
Alfred Feussner- attore	Jacques Colonne <i>Cahier</i>	Antonio De Blasio	<i>Kooning</i>
Orchestra Sinfonica Siciliana	<i>pour violoncelle seul</i>	<i>Tensioni</i>	Roman Haubenstock-
Daniele Paris- direttore	Camillo Togni <i>Rondeaux</i>		Ramati <i>Credentials</i>
		Wolfgang	
	Sylvia Brigham-soprano	Marschner-	Cathy Berberian
	Lilian Poli- soprano	violino	<i>mezzosoprano</i>
	Mariolina De Robertis-	Duo Ballista	Frederic Rzewski-
	clavicembalo	Canino-	pianoforte
	Società cameristica	Pianoforte	Italo Gomez -
	Italiana	Alfred Feussner-	violoncello
	Solisti dell' Orchestra	attore	Solisti dell'Orchestra
	Sinfonica Siciliana	Carla Brait e	Sinfonica Siciliana
	Daniele Paris- direttore	Anna Maria	Mauricio Kagel-
		Vetrini-	direttore
		Danzatrici	
		Gabriella	
		Mulachié-	
		coreografa	
		Orchestra	
		Sinfonica	
		Siciliana	

		Daniele Paris- direttore	
--	--	-----------------------------	--

Sala Scarlatti- Conservatorio 8 ottobre 1963	Teatro Massimo 9 ottobre 1963		
Christian Wolff <i>For 5 or 10 people</i> Francois Bayle <i>Tremplins</i> Karlheinz Stockhausen <i>Klavierstück IX</i> Karlheinz Stockhausen <i>Klavierstück XI</i> Karlheinz Stockhausen <i>Kontra- Punkte</i> Società cameristica Italiana Solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana Frederic Rzewski –pianoforte Karlheinz Stockhausen- direttore	Luciano Berio <i>Tempi concertanti</i> Sylvano Bussotti <i>Torso</i> Liliana Poli- soprano Cathy Berberberian- mezzosoprano Sylvano Bussotti- lettore Frederic Rzewski – pianoforte Duo Ballista Canino- pianoforte Angelo Faja- flauto Salvatore Cicero- violino Jean Claude Casadeus e Charles Francois- batteria Società cameristica		

	Italiana Solisti dell'Orchestra Sinfonica Siciliana Daniele Paris- direttore		
--	---	--	--

Ci piace citare a tal proposito qualche breve stralcio, rilasciato a commento di tale rassegna, da un nome importante della musicologia italiana specializzata nella musica d'Avanguardia: Mario Bortolotto. Questi scriveva:

I due ultimi concerti della Settimana per la Nuova Musica hanno segnato indubbiamente punte di massimo interesse¹⁴²

Ma Rognoni alla diffusione della *Nuova musica* aveva detto: No!

Quali erano state le reali cause del distacco così perentorio di Rognoni dalla manifestazione?

Posi nel 2008 tali domande al Barone Francesco Agnello.

Conobbi direttamente il Barone Francesco Agnello, in occasione della stesura di un saggio sull'Orchestra Sinfonica Siciliana, di cui mi era stata affidata la curatela, commissionato dall'orchestra stessa.

¹⁴² Mario Bortolotto, *Punte di massimo interesse per la Settimana per la Nuova Musica*, «Giornale di Sicilia» 28 maggio 1961.

In quell'occasione chiesi al Barone Agnello (era quasi dovuto apporre il titolo nobiliare al nome) dati ed elementi relativi alla sua permanenza presso l'Orchestra Sinfonica, istituzione presso la quale era stato presente a lungo, svolgendo sempre diversi ruoli nell'ambito della gestione dell'Orchestra.

I suoi racconti erano particolarmente commossi e talora amareggiati nell'atto di rievocare accadimenti da lui vissuti in giovane età. La cosa che maggiormente mi colpì era il suo attaccamento fortissimo all'esperienza vissuta presso l'Orchestra Sinfonica, quando la compagine collaborava con il G.U.M. N..

Non faceva cenni particolari a Rognoni. Parlava in maniera diffusa di Antonino Titone e del suo impegno spesso travolgente, al fine di realizzare *Le settimane di Nuova Musica*. I suoi ricordi di questa stagione artistica aveva una vena assai nostalgica in cui si mescolavano episodi ricordati con lucidità ad altri che si presentavano con tratti non marcatamente delineati. Nei suoi racconti parlava assai di rado di Luigi Rognoni e nei suoi ricordi non riusciva a risalire alle giuste cause che avevano determinato le scelte fatte da Rognoni e il suo conseguente abbandono del ruolo affidatogli nell'organizzazione delle *Settimane di Nuova Musica*. Parlava però in maniera netta di tali Stagioni come se fossero nate in seno al GUNM, l'Associazione fondata da Rognoni nel 1959.

Questi sono i ricordi scritti di suo pugno a tal proposito dal Barone Agnello:

Rognoni ha avuto il grande merito di spingere tutti noi giovani alla musica, ha dato una ventata anti provinciale alla musica, il teatro Massimo aveva Simone Cuccia come presidente

L'idea di fare le Settimane nacque dal GUNM, da Titone e poi piano piano lo fece io lavorando con musicisti. Palermo divenne un centro importantissimo e la mia cacciata derivò probabilmente da questo¹⁴³.

¹⁴³ Da una nota inviata via e-mail dallo stesso Barone Agnello.

Pochi del resto a Palermo riescono in maniera chiara a definire la matrice delle scelte di Rognoni che portarono il professore a staccarsi, in maniera definitiva, dalle operazioni gestite da Antonino Titone e da Francesco Agnello.

Anche Antonino Titone, del resto, oggi quando parla o scrive riguardo all'accaduto pare viepiù distaccato dal ricordo. Tutto sembra avvolto dal manto di un oblio quasi ricercato, o forse si può parlare della pacatezza che contraddistingue una lettura più matura e distaccata dagli eventi.

Ma, al fine di non spingerci in illazioni troppo audaci, si sceglie di far continuare il racconto alle parole scritte dallo stesso Titone sul testo curato da Pietro Misuraca su Rognoni. In tale saggio intitolato *la pipa di Honneger* ad opera di Antonino Titone riguardo all'operazione relativa al Gunm dice:

[...] Ma con le "Settimane" Rognoni usciva di scena, e sulle "Settimane" si è scritto molto. Dai frammenti delle due lettere che ho sopra citato si capisce comunque che le "Settimane" furono quelle che furono perché non furono quelle che Rognoni avrebbe voluto che fossero. Figli ribelli, per affermare il nostro essere su questa terra dovemmo rinnegare il padre, cosa che non accade solo nel mondo della nuova musica. Non avevamo tempo per fare assorbire dalla storia l'esperienza dodecafonica:

La forza che attraverso il verde calamo sospinge il fiore

Sospinge la mia verde età

Cantava il grande Dylan Thomas¹⁴⁴: non avevamo tempo, dovevamo spazzarle via, e l'esperienza dodecafonica e la storia. L'impetuoso presente doveva correre verso il suo radioso futuro.

Le *Settimane* furono volute e realizzate, oltre che da me, dai compositori romani che mi erano vicini, da Paolo Emilio Carapezza e da Francesco Agnello che mi si

¹⁴⁴ D. Thomas, *Poesie*, Con testo a fronte, trad., introd., e n. di R. Sanesi, Parma Guanda 1962, p.41.

erano subito affiancati: la partecipazione di Agnello fu determinante e si rivelò un genio dell'organizzazione musicale.

Tutto il gruppo rimase coeso dalla prima all'ultima edizione, al di là dei passeggeri risentimenti, incomprensioni, ombre, del resto inevitabili.

Rognoni non venne mai. Ci mancò la sua guida illuminata. Sarebbe stato «battagliero e giovanilmente polemico», al contempo ricco di esperienza e di saggezza. Noi provammo in tutti i modi ad averlo, ma sbagliavamo il presupposto: avremmo voluto che una personalità autorevole e straripante come la sua si modellasse sulle *Settimane* come facevamo noi: come far raggomitolare Carnera nel bagagliaio di una "Topolino". Quando Carapezza mi scriveva il 30 luglio 1962: «Il problema più grave, che ti avevo sottoposto e che è stato eluso è questo: come fare partecipare sia Rognoni che Bussotti», tentava appunto di comprimere Carnera nel bagaglio. Io eludevo la risposta perché capivo che non ce l'avremmo infilato mai.

Ma ci provammo fino alla fine. Ancora per la sesta edizione gli scrivevo il 21 ottobre 1968 che volevamo averlo nostro ospite, che desideravamo averlo nostro ospite, che desideravamo la sua partecipazione ad una tavola rotonda, «se così possiamo chiamarla [sic], dedicata ad un' "Ideologia della nuova cultura e progetto per la istituzione di una nuova cultura e progetto per la istituzione di una Università sperimentale" che si terrà nei giorni 27,28, 30 e 31 dicembre».

Attendevamo una risposta per riservargli «una camera all'*Hotel des Psalmes*» Non solo Rognoni non venne, ma i piedi sotto quella tavola non ce li mise nessuno: non si fece. [...]

Noi, come si capisce da questi soli cenni, straripavamo dunque per nostro conto, ed è incomprensibile, pur e non scusabile, che da figli ribollenti trascurassimo il padre.¹⁴⁵

Paolo Emilio Carapezza sull'accaduto, invece, riesce a fornire dati che sono molto più esplicativi e sicuramente in grado di accompagnare, chi si ponga a fare ricerche su tali eventi, su una strada più

¹⁴⁵ Antonino Titone, *La pipa di Honegger*, in Luigi Rognoni intellettuale europeo, *Testimonianze*, pp.153-155.

corretta ed utile a giungere velocemente alla fonte che generò realmente tali comportamenti e tali scelte da parte di Rognoni.

Scrivo Carapezza sempre sul medesimo volume curato da Misuraca, a qualche pagina di distanza dal saggio di Titone:

Da questa seconda, e più difficile, impresa del G.U.N.M si dissociò subito Luigi Rognoni, che - coerente con le sue matrici culturali espressioniste - avversava “le cosiddette neoavanguardie postweberniane”, che miravano alla “eliminazione di ogni residuo linguistico” della struttura compositiva: era d’accordo con Adorno, che nel 1956 aveva pubblicato il suo saggio su *L’invecchiamento della nuova musica*, accusando Boulez, Stockhausen e i loro seguaci di «negazione astratta», di «rinnegare ogni atteggiamento soggettivo», di «ridurre la musica a puri e semplici procedimenti all’interno del materiale», di «feticismo del mezzo», di «voler scordare di proposito il senso musicale e il modo di articolarlo»¹⁴⁶.

Il primo ideologo delle *Settimane* palermitane fu infatti Heinz-Klaus Metzger, allievo pur sempre prediletto di Adorno, ma ribelle che volle proteggere la nuova musica dalle accuse del maestro, adoperandosi a ritorcergli gli argomenti del suo scritto su *L’invecchiamento della “filosofia della nuova musica”*, pubblicato due anni dopo.¹⁴⁷ Fu proprio lui (che peraltro nel 1964 dalle pagine del secondo volume della nostra rivista avrebbe denunciato *L’invecchiamento della musica nuovissima*).¹⁴⁸

La situazione, in vero, era stata lampante fin dall’inizio ad Antonino Titone che aveva già scritto in passato sull’argomento. Accadeva quarant’anni prima. Il nostro era più giovane e manifestava la tipica intransigenza dei giovani intellettuali:

¹⁴⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen, Vadenhoeck and Ruprecht 1956, pp.102-125, traduzione di Giacomo Manzoni: *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli 1959, pp.157-186.

¹⁴⁷ Metzger, *Das Altern des jüngsten Musik*, «Collage», n.2, 1964, pp.64-70.

¹⁴⁸ Paolo Emilio Carapezza, *Luigi Rognoni e la fondazione dell’Istituto di Storia della musica*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo* Testimonianze, op. cit. Pag.166-167

Dopo due anni dell'attività del G.U.N.M. io ritenni che fosse venuto il momento di creare il Festival e da questa decisione nacque un profondo dissidio con il mio maestro. Il motivo del contrasto era il seguente: a me pareva opportuno che il GUNM desse vi vita ad un festival che doveva essere in un certo modo la risposta italiana a Darmstadt. Là erano già di casa Maderna, Nono e Berio, ma l'interesse di Darmstadt verso la Nuova Musica italiana era permeata da razzismo mittleuropeo e il suo sguardo giungeva sino alla linea gotica partendo dall'alto: a parte Bussotti ed Evangelisti, da Firenze in giù non c'era altro. Era dunque indispensabile che dal Sud, come sempre depresso ed emarginato salisse verso il compiaciuto Nord una voce nuova e diversa. Inoltre la Biennale di Venezia era molto accomodante ai nostri occhi, mentre occorreva attuare un' iniziativa di grande rigore ed intransigenza lasciando ad altri il compito di occuparsi dell'avanguardia storica. Rognoni comprendeva benissimo le nostre esigenze di autonomia culturale, ma riteneva molto pericolose le tendenze della nuova generazione sulla quale Adorno, come sappiamo aveva espresso proprio in quegli anni con molta chiarezza le sue riserve nel celebre scritto *Das Altern der neuen Musik*. Rognoni era sulla stessa linea di pensiero e il dissidio sfociò presto in aperta rottura. Con un altro professore mi sarebbe costata la carriera universitaria. Ma Rognoni diede prova ancora una volta di grande signorilità e intelligenza[...]¹⁴⁹

Il corso delle *Settimane di nuova musica* nonostante il dissenso di Rognoni continuava. Si infittivano nel contempo sempre di più i contatti fra Rognoni ed Adorno, che fu invitato dal Milanese, proprio in concomitanza con la Rassegna, a Palermo.

Nonostante il fatto che le posizioni del Francofortese, nei confronti della *Nuova musica* fossero oltremodo avverse, il peso intellettuale della presenza di Adorno in città non poteva essere eluso, e sia Titone che Agnello decisero di invitare il filosofo tedesco a tenere due conferenze a Palermo.

Dunque Theodor Wiesengrund Adorno, durante la sua permanenza a Palermo, tenne due discorsi pubblici organizzati in due serate GUNM sulla *Nuova d'oggi*.

¹⁴⁹ Antonino Titone, *Le settimane di Nuova Musica e Collage* (1960 – 1970)

I contenuti di tale conferenza vennero esposti dallo stesso Adorno in un'intervista raccolta dal giornale «L'Ora». Ad intervistare Adorno fu lo stesso Antonino Titone.

Si sceglie di riportare in maniera integra tale intervista:

Intervista con Adorno sulla musica d'oggi

La difficile conquista di ascoltare e comprendere – I rapporti con la pittura moderna – Giudizi sui musicisti d'avanguardia.

D – Poiché queste due conferenze sono state organizzate a cura del Gruppo Universitario di Nuova Musica che tiene ogni anno come Lei sa, una "Settimana" dedicata ai più giovani compositori stranieri e particolarmente italiani, desidereremmo che Lei ci dicesse qualcosa sulla musica italiana d'oggi.

R. – È difficile per me dare un giudizio sulla musica italiana d'oggi e sui giovani musicisti di cui conosco solo alcuni esempi internazionalmente noti. E poiché non considero il successo come metro della validità di un'opera o di un compositore, non ho sufficienti dati su cui basare un mio giudizio. Penso comunque che le differenze fra i vari stili delle diverse nazioni non sono oggi tanto marcate e determinanti come per esempio ai tempi della dodecafonia. In quel caso determinate scuole e innovazioni tecniche furono concepibili solo in quei paesi che le videro nascere. Oggi queste separazioni non esistono più e si può parlare della musica italiana in un più ampio discorso che comprende la musica che oggi si fa.

D. – Trova che l'evoluzione della musica d'oggi si svolga parallelamente a quella delle altre arti, e in particolare delle arti visive?

R. – C'è un rapporto molto intimo e non è difficile individuare delle analogie. Specialmente con le arti visive e particolarmente con la pittura che oggi, si trova forse ad uno stadio più avanzato che la musica, in quanto la pittura tende a diventare un'arte musicale per la tendenza alla organizzazione integrale degli elementi e – dall'altro canto per la ribellione alla costrizione razionale. Così avviene in musica,

dove si ha o la rigida attuazione di una serialità integrale o la musica aleatoria. La *action painting* può essere contrapposta alla musica aleatoria. Inoltre si può parlare di una integrazione delle varie arti, non nel senso wagneriano, ma nella struttura interna.

D.– Se la pittura tende a farsi musica, si può dire che la musica tende a spazializzarsi, a farsi pittura?

R. – Lo credo certamente ma non nel senso di una imitazione, quanto perché la musica tende alla costruzione totale. Si può dire che la musica di Boulez e Stockhausen tende alla organizzazione pittorica, in quanto non la si percepisce più come punto dopo punto; ma nella sua totalità. C'è la tendenza ad un ordine spaziale, e questo dato trova, forse, la sua origine in Debussy. Del resto oggi la musica tende ad una sintesi tra le esperienze di Debussy e di Schönberg.

D. – Tra i più giovani musicisti, si tende piuttosto a parlare di una sintesi Debussy – Webern...

R. – Dirò che questa contrapposizione polemica di Webern a Schönberg non è valida, è un po' infantile, è la ribellione del figlio contro il padre. Webern del resto era un musicista ortodossamente legato al mondo di Schönberg, che è un compositore molto più importante. Piuttosto l'importanza del Webern sta nell'identità completa tra costruzione seriale e musicale. Oggi questa identità non è più assoluta e si tende verso una libertà che rivaluta Schönberg, specie le opere dell'ultimo periodo.[...]

D. – A proposito di Webern, forse si può dire che vi sia stata tra i compositori di questo dopoguerra una eccessiva tendenza a parlo come l'unico musicista da seguire?

R – Webern è indubbiamente uno dei più grandi compositori del nostro tempo, ma io credo che c'è stata una supervalutazione delle conquiste tecniche di Webern, supervalutazione che oggi è già superata. La musica di Stockhausen, Boulez e Henze non è legata al mondo tecnico di Webern. Ma gli imitatori di Webern sono proprio quelli che non ne hanno capito l'idea. Essi hanno imitato il suo gesto, ma in Webern

c'è un'immensa tensione dietro questa cifra, mentre nei compositori di oggi c'è solo la tappezzeria senza finzione né significato.

D. – Poco fa Lei ha fatto il nome di Hans Werner Henze. Questo è molto interessante perché oggi si tende Dogmaticamente a dire “no” a questi compositori che non obbediscono a rigidi canoni oggi in voga, e questo difetto forse è già nella nostra Settimana. Può dirci il suo pensiero in generale e – più particolarmente – rispetto alla musica di Henze?

R. - È una questione difficile ma veramente centrale. Penso che un compositore oggi può produrre musiche importanti senza sottomettersi a rigide tecniche costruttive, che sono sempre mezzi e mai fini. Come scrissi venti anni fa, la costruzione integrale della dodecaфонia può essere paragonata allo stile contrappuntistico di Bach. Se si segue rigidamente il principio costruttivo si giunge alla meccanizzazione dell'espressione musicale. Certo è difficile scegliere e superare questa *impasse*. Henze ha saputo farlo e indubbiamente le sue ultime opere, come il *Principe di Amburgo*, sono molto interessanti.

D. – Un'ultima domanda, che ci interessa da vicino. Crede che sia da incoraggiare la tendenza ai Festival e alla 'musica da festival' che oggi dilaga da più parti?

R. - Poiché l'accademia ufficiale è sempre più soffocante, è necessario avere dei Centri che difendano la Nuova Musica e in ciò Darmstadt è stata particolarmente utile. Per quanto riguarda l'accademismo della Nuova Musica, questo c'è sempre stato (si pensi al neoclassicismo dopo Stravinskji, e nessuno se ne è scandalizzato). C'è da dire che chi si lagna della degenerazione della musica moderna, spesso appartiene a quella retroguardia che vuole uccidere la musica d'oggi. Certo c'è spesso una sproporzione tra i mezzi e i risultati e tante volte con mezzi nuovi abbiamo solo musiche vecchie. D'altra parte tutte queste mie tesi dovrebbero essere provate dalla indagine tecnica e ciò non è qui possibile. Ho avuto modo, sia nel mio

volume *Klangfiguren* sia nell'articolo apparso sul «Mercur» *Musik und neuen Musik*, di occuparmi più direttamente di questi problemi¹⁵⁰.

Erano il 1°-2° giorno di aprile 1961.

Probabilmente per scelta della direzione artistica delle *Settimane di Nuova Musica*, le conferenze tenute da Adorno non furono svolte durante la settimana del G.U.N.M., ma si tennero separatamente. Plausibilmente nella mente degli organizzatori la portata di Adorno avrebbe richiamato, come accadeva in Germania, gran numero di gente e ciò sarebbe stato sufficiente a garantire la riuscita dell'evento. O forse, più semplicemente, si tenne Adorno lontano dalle attività del GUNM, giacché era ben chiaro agli organizzatori del Festival, il comportamento ostile del filosofo nei confronti della *Nuova Musica*.

Del resto era riconosciuto il fatto che lo spirito critico ed oltremodo polemico del pensatore, non disposto ad arretrare di fronte ad alcun idolo, avrebbe concentrato l'attenzione di un numero assai cospicuo di musicisti e puranco amanti della musica sull'evento. Ma l'esito di tali conferenze nonostante la propria portata intellettuale e sociale, fu assai deludente.

Le conferenze furono seguite, a detta di G. Lanza Tommasi, che ne fa il 2 aprile un resoconto per il quotidiano L'Ora, soltanto da una dozzina di musicisti. Il secondo giorno il pubblico era addirittura oltremodo diradato.

La responsabilità di tale esito sicuramente non era addebitabile ad Adorno che per tutta la durata delle due giornate presentò al pubblico delle conferenze un chiaro invito all'ascolto della musica moderna.

Tale incitamento non era rivolto solo a chi era in grado di compiere vere e proprie letture musicali, ma anche a quelli che erano semplicemente in grado di cogliere il pensiero che stava a monte dell'atto compositivo. Le conferenze di Adorno a Palermo erano condotte infatti in maniera tale da

¹⁵⁰ Giornale L'Ora,

fornire una analisi musicale, utile a fissare i principi che avevano mosso a tali composizioni strettamente contemporanee, ma includeva anche elementi di carattere più ampiamente sociologico, capaci di connotare in maniera divulgativa tali forme. Il discorso di Adorno partiva dalla constatazione del fatto che la mente sia pronta a recepire il linguaggio musicale secondo dei criteri che privilegiano i contenuti già acquisiti dall' intelletto mediante un processo diretto di memorizzazione. Tale presupposto formale necessario nell'acquisizione di un messaggio trasmesso attraverso la musica, dalla *Musica Nuova* è completamente tralasciato. È oltremodo avversato. Continuava poi Adorno nel dichiarare che altro grande sforzo a cui sottoponeva la *Musica Nuova* era dovuto anche al fatto che il concetto di risoluzione era oltremodo rinnegato in ogni processo musicale. Una sorta, volendo forzare oltremodo il paragone, di *Dialettica negativa*, applicata alla musica, alla quale l'orecchio umano, per sua natura animale non poteva e non doveva giustamente arrendersi.

L'orecchio deve abituarsi a percepire l'accordo isolatamente nel suo valore espressivo di maggiore o minore tensione isolando le singole voci che lo compongono in modo da tener presente la polifonia ormai libera dal vincolo armonico.¹⁵¹

Assai di rilievo è il fatto che il concetto di libertà compositiva venga comunque esaltato dal filosofo, che continuerà sempre a focalizzare la propria attenzione sul materiale musicale, che necessariamente, anche a seguito dell'esposizione della serie, si presenterà all'ascoltatore sempre variato.

Tale utilizzo del materiale è in grado di far comprendere all' uditore la dialettica espressiva del brano.

¹⁵¹Articolo di Lanza Tomasi op. cit.

Ciò che succede nella musica d'avanguardia è che la dilagante estensione dello sviluppo, troppo spesso, induce a sacrificare completamente l'esposizione principale del soggetto.

Accade che il materiale divenga, nell'avvicinarsi delle proprie "fasi di divenire", l'unico e reale centro della dialettica dell'intero brano.

In vero tende poi a puntualizzare Adorno nell'opera *Dissonanze* del 1979:

La musica tradizionale rivela immediatamente una metrica nell'alternarsi di anacrusi e tempi deboli gravitanti attorno al tempo forte sia nella frase che nella forma musicale : l'ascoltatore lusingato da queste ricorrenze non approfondisce ulteriormente il valore compositivo.¹⁵²

Il senso di tale musica è per Adorno percepibile, nella sua essenza, soltanto tramite un intendimento esatto dei suoi parametri ed una conseguente giustapposizione degli stessi. Finisce, in tal senso, per rendersi sovrapponibile alla prosa speculativa, il cui significato può essere colto soltanto a seguito di una reale e profonda speculazione.

E procedendo alla stregua della successione dei momenti formali del processo compositivo, Adorno sceglie di chiudere il suo intervento, parlando del finale.

Il finale nella *Musica Nuova* a parere di Adorno non ha un incisività adeguata. Quasi un discorso che non arrivi mai ad una conclusione definitiva. Un processo dialettico in cui la fase della tesi e quella della sintesi, non concludendosi in un'effettiva sintesi, perdessero la reale ragion d'essere.

Chiaro è lo spunto dal quale prende origine il contenuto delle Conferenze di Adorno. Forte è il riferimento che questi fa al suo saggio *L'invecchiamento della nuova musica*, contenuto nel suo testo *Dissonanze*, edito, in traduzione italiana a cura di Giacomo Manzoni, da Feltrinelli nella sua prima versione nel 1959.¹⁵³

¹⁵² Op. cit.

¹⁵³ La terza edizione di tale saggio uscirà nel marzo del 1979, sempre per il medesimo editore.

Il discorso di Adorno nel suo *Invecchiamento della Nuova musica*¹⁵⁴ è chiaro.

Evidente è la scelta dell'autore di muovere una critica sostanziale al modo in cui il concetto di materiale musicale si sia radicalizzato nella mente dei compositori. Il Pensiero forte per Adorno riguarda semplicemente il timore che il musicista, nel tentativo di mettersi in riparo da qualsiasi influenza delle scorie del passato, non precipiti in un meccanismo tecnocratico estremamente convulso, che lo distolga dal reale fine del proprio operato.

Il fine effettivo del musicista è quello di comunicare, attraverso la musica, un concetto, un disagio profondo.

Argomento su cui centra la propria attenzione Adorno, parlando dell'invecchiamento della *nuova musica*, riguarda in maniera intrinseca il rapporto con il materiale musicale.

L'affrancamento dalle categorie formali presupponeva che tali elementi avessero un significato già intrinseco.

Principi di carattere puramente tecnico divennero invece nella "Nuova Musica" vettore di espressione.

Sicuramente l'impeto di tale materiale è forte, ma non si può affidare al materiale musicale il compito di divenire espressione di uno stato di crisi.

In maniera netta Adorno parla di alcune tendenze, che chiama di carattere industriale, quali quelle dei suoni colorati, capaci di tirar fuori un aspetto modernistico della musica che però, in realtà, secondo Adorno, poco aveva a che fare con la modernità vera.

¹⁵⁴ Theodor Wiesengrund Adorno, *Dissonanze*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, marzo 1979. p. 158

Processi analoghi Adorno li vedeva applicati alla “musica puntuale”. Si tratta in senso pieno di una vera e propria cecità relativa al problema, nella più forte incapacità di scendere a ciò che è installato alla radice di quello. Chiaro è il pensiero cardine in Adorno:

Alla base di tutto sta la finzione che il materiale possa “parlare” da solo, una specie di simbolismo materializzato.¹⁵⁵

Ma, per Adorno è necessario focalizzare l’attenzione sul fatto che troppo spesso, nell’atto compositivo, l’allestire in maniera adeguata il materiale musicale equivalga al concetto di comporre musica. Tutto questo procedimento porta con sé la fiducia che la materia astratta possa avere un significato in sé stessa. Dietro tale scelta si riconosce in prima istanza per Adorno un atto di vera e propria sconfitta da parte del compositore che concede alla forma il ruolo che dovrebbe essere svolto dalla sostanza. Alla fiducia dichiarata nel potere del materiale musicale si associa quello di:

trovare qualcosa che, simili a zone neutre, a nevi vergini permettesse una pura immediatezza libera dalla pressione del soggetto e dalla reificazione delle sue vestigia in espressione convenzionale.¹⁵⁶

Il riferimento di Adorno in questo caso è mirato a fenomeni quali il frazionamento del semitono e tutto ciò che comporta veri e propri virtuosismi che secondo Adorno son scomodi alla maggior parte dei compositori, incapaci realmente di coglierli. L’ambito entro il quale è lecito muoversi è, secondo Adorno, soltanto quello dei dodici semitoni.

Tale dichiarazione di Adorno, lecita e normale nel momento in cui si ritrovava a teorizzare su tali disciplina, lascia basito oggi un pubblico che è viepiù abituato ad avere a che fare con i semitoni , quand’anche con i quarti di tono.

Naturalmente siamo consci del fatto che l’ambito sonoro si evolve, che la richiesta evolutiva che si fa al materiale musicale oggi è viepiù più estrema rispetto a quella che si poteva fare 40 anni fa. E

¹⁵⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1979, pag.169

¹⁵⁶ Op. cit. pag.170

quindi il modo di intendere oggi il ragionamento adorniano, a livello superficiale e istintivo può essere inteso come “antico”, forse anche, stanco.

Diversa è il modo in cui dovette recepirlo Rognoni, che si trovava a vivere la crisi del linguaggio musicale parallelamente ad Adorno. Del resto è lo stesso Adorno a dichiarare che anche ad i suoi tempi ogni sonorità era stata udita.

Il filosofo di Francoforte percepiva chiaramente che ci si trovava di fronte ad un linguaggio musicale i cui termini e le cui peculiarità erano esaurite.

Forse è stato raggiunto il limite assoluto dello spazio sonoro storico della musica occidentale, ed ogni pensabile evento sonoro singolo fa sì che l'effetto che sia già previsto e preordinato in partenza, mentre finora non c'è segno di vita di un impulso veramente forte che possa incrinare questo spazio sonoro e neppure si profila la capacità di ascoltare con spontaneità al di fuori di quello spazio. ¹⁵⁷

Chiaramente il discorso relativo all'ambito di azione troverebbe una possibilità di realizzazione qualora ci si trovasse in una situazione i cui confini potessero esser definiti aperti. Ma la situazione del linguaggio musicale ai tempi di Adorno, per lui versava in uno stato di sofferenza che determinava, in maniera forte, lo stallo assoluto. Adorno nelle modalità compositive della sua epoca leggeva la dilagante esigenza di travalicare al di là delle strutture. Al di là delle potenzialità del materiale, letto come chiaro elemento foriero di un messaggio di sofferenza *de se ipso*.

Forte è il presupposto di fondo dal quale parte Adorno nell'articolare il suo pensiero. Qualsiasi proposizione di tale pensiero tende in maniera forte a leggere nella musica un potenziale linguaggio capace di raccontare, in varie forme, la crisi del musicista.

Tale presupposto si scontrava con la maniacale tendenza dei compositori a creare una musica che potesse a tutti gli effetti definirsi “assoluta”. Si trattava di musica che, in molti dei suoi esempi,

¹⁵⁷ Op. cit. p. 171

sembrava proprio palesare un non-senso formale, inammissibile, in vero, anche se ammantato delle più sofisticate definizioni filosofiche che tendono a riconoscere in tale operato a volte veri e propri dogmi di una filosofia. Adorno resta fermo nella sua convinzione di fondo che la musica dovrebbe palesare “L’Essere stesso”, non già le intenzioni soggettive del compositore.

Si tratta in vero di una musica astratta, capace di distacco dalle strutture precostituite e assodate, ma mancando il messaggio di fondo da trasmettere, sembra proprio che si parli di un contenitore vuoto. Per citare una metafora assai azzeccata di Adorno si assiste ad un fenomeno in cui «la tavolozza prende il posto del quadro». Con quest’ordine di finalità naturalmente si annulla ogni effetto della musica, il cui obiettivo principale è quello di raccontare il senso intrinseco della realtà, non lasciandosi avviluppare nel vortice di processi settoriali e assai succubi del processo di tecnicizzazione del mondo. Del resto Adorno assisteva alla genesi di prodotti artistici generati proprio a partire da innovazioni dei mezzi tecnici. Ciò è innegabile!

L’arte, e in special modo la musica, è il tentativo di conservare alla memoria e di sviluppare ulteriormente quei frammenti di verità che hanno dato la realtà in balia alla scientificazione e alla tecnicizzazione del mondo.¹⁵⁸

La lettura che Adorno dà a tali processi pare, per alcuni tratti impaurita, e talora poco lucida, specie se riletta alla luce dell’evoluzione musicale avvenuta alla fine del secolo scorso ed in massima maniera durante il secolo attuale.

Si comprendeva bene che scopo unico dell’utilizzo della tecnica non poteva essere altro che quello di prestare il proprio servizio alla diffusione di un messaggio connaturato nell’essenza fondamentale dell’arte.

La razionalità estetica dei mezzi non raggiunge l’ideale matematico né domina la realtà: l’unico risultato è così una mimesi di procedimenti scientifici, una specie di moto riflesso sul predominio scientifico, che tanto più spietatamente mette in luce la

¹⁵⁸ op.cit p.174

differenza tra arte e scienza quanto più la prima si dimostra impotente di fronte all'ordinamento razionale del reale[...]¹⁵⁹

Evidente il fatto che agli occhi di Adorno tale agire significherebbe soltanto una dichiarata sottomissione ad una tecnica intesa semplicisticamente quale riproduzione dell'industria. È quanto mai evidente il terrore provato da Adorno nei confronti della tecnica e della sua espansione anche nel territorio vergine dell'arte.

Tale via comunque è scartata quasi con certezza da Adorno che scoraggiato dichiara:

È vano sperare che si possa raggiungere un vero in "sé" con manipolazioni basate sulla matematica. Non è vero che si seguono le leggi della natura come taluni affermano, poiché quegli stessi ordinamenti del materiale che si atteggiavano cosmicamente sono un prodotto di attività umane. [...] Ciecamente si innalza un prodotto del pensiero umano a feticcio originario e lo si adora: un autentico caso di feticismo¹⁶⁰.

Tali elementi vengono poi chiamati nelle maniere più diverse da Adorno che vede in questi atteggiamenti il rimedio più semplice ad un problema formale che investe la società tutta.

È indubbio per Adorno che il passaggio strutturale tra un linguaggio e quello nuovo debba verificarsi, ma questo non può certo avvenire a discapito della rappresentazione di un'idea artistica consolidata.

Ciò che appare più forte e sicuramente più incidente per Rognoni, (che, fra l'altro, era in deciso accordo con quanto esprimeva Adorno), è il fatto che in questa fase di avanzamento del linguaggio musicale si perda di vista la musica e si regredisca ad una sfera del suono che Adorno definisce pre-musicale. Si assiste a tale evento, in particolare a parere di Adorno, nell'ambito della musica "concreta" ed ancora maggiormente nelle composizioni generate dalla musica "elettronica".

¹⁵⁹ op.cit.p.175

¹⁶⁰ Op.cit.p.176

Sicuramente utile a tal proposito citare le parole dello stesso Adorno:

La musica elettronica smentisce però fino ad oggi la propria idea. Essa infatti dispone teoricamente del *continuum* di tutti i timbri possibili ma nella prassi – analogamente al fenomeno dell'impressione di "musica in scatola" che ci viene alla radio, solo assai più pronunciato – i nuovi timbri prodotti sono tra loro simili, vuoi per la loro purezza quasi chimica, vuoi perché ogni suono viene caratterizzato dagli apparecchi che servono a produrlo e a timbrarlo.¹⁶¹

La percezione che si ricava però dalla musica elettronica è indubbiamente per Adorno privata dal significato principale della comunicazione del concetto di malessere che investe l'arte. Rimane forte agli occhi del filosofo il dubbio che tale privazione sia dovuta ad una essenziale evoluzione della tecnica, svincolata dalla sua funzione principale di comunicazione di un messaggio fondamentale o ancor di più che sia un problema della tecnica stessa.

Forte è lo scontro di Adorno nei confronti del mezzo meccanico. Non è infatti plausibile per il Francofortese accettare che si possano adoperare dei mezzi che nascono scientificamente per trovare, solo in seconda battuta, una propria specificità nell'arte.

Tutto questo avviene naturalmente soltanto alla luce, agli occhi di Adorno, di un'essenziale alienazione che si ripercuoteva sulla musica stessa, in maniera tale che, anche l'esistenza materiale degli artisti veniva minacciata.

Parlare di musica come fosse a tutti gli effetti un linguaggio, in tutte le sue valenze, apre il contatto con grandi concetti da un lato e con le dottrine di altri pensatori dall'altro:

Alla filosofia il suo linguaggio è essenziale, i problemi filosofici sono in larga misura problemi di linguaggio e il distacco del linguaggio dalla cosa che si ritrova nelle cosiddette scienze positive non vale nello stesso senso per la filosofia.¹⁶²

¹⁶¹ Op. Cit. p.177

¹⁶² Theodor Wiesengrund Adorno, *Terminologia filosofica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 6.

Questo il pensiero espresso da Theodor Wiesengrund Adorno durante una propria lezione tenuta il 3 maggio del 1962, presso l'Università di Francoforte.

Adorno e Rognoni (che su questo punto è in perfetto accordo con lui) arrivano ad affermare che la musica seriale (post-weberniana)¹⁶³ in realtà non è una vera musica, si può parlare invero semplicemente di un gioco di strane simmetrie, di veri e propri quadrati magici che determinano la gestione del materiale musicale e gestiscono la composizione in una maniera non dettata dall'ispirazione artistica ma da regole attente al millimetro a proporzioni scientifiche. Questa impostazione trova la definizione adeguata in un concetto più vicino al puro accademismo piuttosto che ad una reale ispirazione artistica dedita a suscitare uno stupore nell'atto della ascolto, da recepire con i sensi piuttosto che con l'intelletto.

Sono pezzi accademici, puri e semplici schemi, i quali obbediscono a un canone invisibile che stabilisce ciò che è ammesso e ciò che è proibito, cosicché l'unica cosa che resta di tutto l'atto compositivo è il controllo attento, che peraltro è sempre necessario. A sentirla sembra che all'origine di questa musica stia la paura di scrivere anche una sola nota che dia modo ad un collega di rinfacciarvi un residuo non del tutto depurato.¹⁶⁴

¹⁶³ Il motivo per il quale abbiamo inserito tale specificazione all'interno della parentesi risiede nel fatto che il primo a parlare di *Nuova Musica* e di serialismo, fu Webern. Il motivo per il quale Rognoni riesce a salvare il suo serialismo probabilmente risiede nella mente del compositore austriaco, nella sua speculazione. E giacché non siamo in grado di cogliere la differenza che sussiste fra il suo *modus agendi* in ambito compositivo e quello dei suoi successori, ipotizziamo che ciò che creava la differenza fra Webern e gli altri, risiede semplicemente nel fatto che questi riuscisse ad esprimere attraverso la sua musica dei contenuti che Quirino Principe definisce "forti". (aggiungiamo che in Webern vi è ancora presente e non rinnegato in maniera assoluta il ricordo delle modalità compositive passate).

Anche per Webern poi vi è un' assoluto legame fra la musica e il linguaggio. Egli stesso scriverà : «Desidero ora riferirmi all'articolo sulla *parola* di Karl Kraus apparso nell'ultimo numero di "Fackel" e che può essere letteralmente e integralmente riferito alla musica. In questo articolo Karl Kraus dice che sarebbe molto importante se gli uomini avessero una precisa conoscenza del *materiale* da essi usato fin tanto che vivono e che possono parlare[...] io non atteggiamento tratterò della parola, ma della musica, e però le conclusioni sono le stesse. » da Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Vienna, Universal edition, 1960, pp. 16, 17.

¹⁶⁴ Citazione di Adorno, *Dissonanze*, p.179 presente in Sara Zurletti, p.178

Tale intellettualismo accademico a parere di Adorno sembra togliere alla musica il reale senso artistico che dovrebbe possedere. Rognoni, con le proprie scelte, con i propri gesti, darà del resto forte dimostrazione di sposare in *toto* tale punto di vista adorniano.

La *nuova musica* infatti agli occhi dei “pensatori” appare come una evidente assurdità musicale.

Dietro al processo compositivo della *Nuova musica* sta una vera e propria infatuazione nei confronti del materiale musicale. Ma è indubbio il fatto che a seguito di un incessante lavoro di scoperte e di studi, fatti sul materiale musicale, ci si sia resi conto del fatto che il materiale musicale non possa parlare da solo.

Per Adorno il rapporto che il musicista instaura con la materia musicale porta, per rifarci alla lettura che fornisce Sara Zurletti nel suo interessante saggio: *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, a considerare che:

[...] Adorno sembra propendere per l'idea che, forse era meglio quando il materiale era un po' meno ordinato, quando nell'organizzazione della musica si percepiva qualcosa come dato *non ancora completamente addomesticato*.¹⁶⁵

In tale prospettiva sembra più che logico affermare che si ponga di fronte ad Adorno la necessità di dovere ammettere la fallacità della pretesa che il materiale musicale da solo possa trasmettere i contenuti del pensiero. È viepiù esplicito dichiarare, anche per sottolineare il punto di vista che muoveva Rognoni nelle sue scelte, che:

Al tempo stesso l'espansione del materiale musicale è arrivata al suo estremo. Alla fiducia nella facondia intrinseca del materiale se ne è sempre abbinata un'altra[...] Forse è stato raggiunto il limite assoluto dello spazio sonoro storico della musica occidentale.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Sara Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno* P.180

¹⁶⁶Op. cit. Pp.170, 171.

Tale osservazione di Adorno sembra essere stata propulsiva anche per ogni scelta compiuta da Rognoni.

Per non assistere ad un reale invecchiamento della musica è necessario che si cominci a procedere in direzione della scoperta di territori ancora probabilmente non esplorati. È questa la tensione fondamentale che può garantire un continuo stato di sopravvivenza per la musica. Certamente non è tramite la serialità organizzata e viepiù ragionata che tale traguardo può essere raggiunto.

Pensare di riuscire a comunicare sempre nuovi concetti servendosi di una serie preorganizzata, fissata nei suoi codici e in tutti i suoi parametri, pare infatti soltanto una chimera. Probabilmente da esplorare, lascia intendere Adorno dovrebbero essere dei territori ancora vergini, da ricercare *fuori dal materiale* stesso. Questo senso è estensibile anche alla musica uscita dalla Scuola di Darmstadt. La lettura di tale fenomeno, filtrata da Sara Zurletti, vede infatti una vera e propria inibizione di impulsi, giacché vede in questa scuola il reale crollo dell'intento di comunicabilità assoluta dei concetti in una dimensione che parte, in maniera univoca, dalla volontà di dequalificare il materiale.

Alla base di ogni speculazione deve porsi la consapevolezza del reale fine della musica, cioè quello di riuscire a comunicare concetti superiori, che trascendono addirittura la dimensione materica.

Il materiale presenta infatti un carattere puramente regolatore, di «criterio» oppure di «teatro» nell'evoluzione dei mezzi musicali, e un aspetto normativo che corrisponde alla concezione adorniana del senso musicale come risultante di una ricerca «linguistica» fra *l'universale* rappresentato dal materiale e *l'individuale* della creatività compositiva.¹⁶⁷

Indubbiamente presentare il materiale in tal modo, riuscendo a percepirne a pieno tutte le valenze, induce inoltre a riconoscere nel processo musicale le logiche, le esigenze e i fini che muovono, in senso definito, il linguaggio.

¹⁶⁷ Sara Zurletti, Op. cit. p.187.

Si viene a creare un vero e proprio parallelo fra quanto avviene negli ambiti della linguistica e quanto si realizzi in musica, dove il concetto di *universale* si incarna nel materiale e quello di *individuale* trova sua espressione nella creatività compositiva.

Sembra quasi, seguendo la convincente lettura di Sara Zurletti, che Adorno muova le proprie argomentazioni partendo dalle due categorie di *sincronia* e di *diacronia* applicandole alla musica, riconoscendo una dimensione puramente sincronica laddove si assista alla modalità in cui il linguaggio musicale venga recepito dal pubblico e lasciando invece spazio a quella *diacronica* laddove si tenti di individuare un percettibile allargamento dell'orizzonte espressivo accordato alla musica. Il momento della *sincronia* e della *diacronia* sono invero irrinunciabili nella lettura del processo evolutivo della musica, laddove la dimensione *sincronica* del linguaggio musicale non avrebbe senso se non la si leggesse alla luce del processo evolutivo del materiale, percepibile se letto in dimensione puramente *diacronica*.

Ovvio è leggere l'assoluta similitudine che sussiste fra il concetto di materiale in ambito musicale e quello di *langue* nella lettura che di tale concetto fornisce De Saussure. In ambedue i casi, quello relativo alla musica e quello relativo al linguaggio si parla di due «codici istituzioni» imprescindibili, soprattutto perché legati a doppia mandata con il concetto di evoluzione sociale.

A tutti gli effetti si può riconoscere nella musica un atto linguistico che sempre memore della sua primaria finalità, la comunicazione, non si può e non si deve avviticchiare in processi sperimentali assai intellettualistici da perdere di vista il fine reale della musica nell'espletamento della sua funzione, in una dimensione in cui ci si aggiri in un territorio di intesa fra i compositori ed il pubblico e in cui il senso da comunicare sia facilmente percepibile, acquisibile e decodificabile.

Appare di estremo interesse al fine di sottolineare la grande affinità di pensiero fra Adorno e Rognoni, il fatto che Rognoni aveva presentato il parallelismo fra la musica e il linguaggio durante il suo corso di Fenomenologia musicale tenuto al Dams di Bologna, durante l'anno 1978-1979.

[...] E persino il corso Appunti per una fenomenologia del linguaggio musicale, il corso tenuto a Bologna nel 1978 -79, che affrontavano esplicitamente un argomento metastorico come la «semantività del linguaggio musicale in analogia e in rapporto col linguaggio parlato», riconducevano alla sua peculiare dialettica, mettendo a fuoco il «processo [...] che culmina nella codificazione del sistema tonale bimodale, come sintesi del linguaggio musicale e, strutturalmente, nella forma sonata bitematica tripartita, punto d'arrivo, ma nel contempo di rottura di una esperienza che doveva aprire la via alla "crisi" romantica del linguaggio musicale».¹⁶⁸

Durante tale corso Rognoni focalizza alcuni punti essenziali presentati da De Saussure rapportandoli al linguaggio musicale. Tali i contenuti espressi a tal proposito da Rognoni .

Qui Rognoni puntualizza che il piano diacronico è quello che considera la storia (che non è concepibile se non come un complesso di "linguaggi") come evoluzione, o meglio successione di eventi. La storia del resto non è solo storia delle lingue parlate, ma anche dei linguaggi simbolici che riguardano anche e soprattutto i linguaggi artistici che determinano un tutto e che si realizzano nella contemporaneità.

La musica infatti appare simile al linguaggio parlato perché scorre nel tempo, sottolinea Rognoni, ha una durata ed è fonetica.

Del resto i canoni affermati storicamente nell'atto della creazione musicale oltre ad avere un indubbio valore estetico, posseggono anche componenti fisiologiche legate all'atto dell'ascolto che sono imprescindibili¹⁶⁹. È indubbio che nell'atto del riconoscere il materiale musicale all'ascolto si attua una vera e propria azione di riconoscimento rivolta anche a se stessi.

Il linguaggio parlato e la musica condividono gli stessi meccanismi che innescano risposte emotive.

¹⁶⁸ Amalia Collisani, *L'insegnamento universitario* in Luigi Rognoni intellettuale europeo, Testimonianze, a cura di Pietro Misuraca, Palermo: CRICD, 2010, p. 251.

¹⁶⁹ Il riferimento al senso dell'udito viene fatto anche da Webern nel suo saggio *Il cammino verso la nuova musica*, Vienna, Universal edition, 1960, p. 19. «Poiché fra colore e musica c'è una differenza di più gradi, ma non essenziale, è possibile affermare che la musica è la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito».

Questa ipotesi, formulata già da Darwin, trova conferma fra l'altro ora in uno studio sperimentale, in cui sono stati studiati soggetti affetti da amusia congenita, un disturbo dello sviluppo neurologico caratterizzato da deficit nell'elaborazione delle caratteristiche acustiche e strutturali della musica. I soggetti affetti da amusia hanno dimostrato infatti di percepire in modo alterato anche le emozioni prodotte dalla prosodia del linguaggio.

Già Darwin nel suo saggio *L'origine dell'uomo* nel 1871 risaliva ad un proto-linguaggio musicale comune dal quale sarebbero discesi, parallelamente, sia il linguaggio che la musica. Tale "proto-linguaggio" era adottato dai primitivi sia per la difesa del territorio che per il corteggiamento e, più in generale per esprimere ogni singola emozione. Seguendo questa linea di ricerca, che ha dato numerosi risultati di rilievo già in passato, William Forde Thompson, dell'ARC Centre of Excellence in Cognition and its Disorders della Macquarie University di Sydney, è riuscito a dimostrare che soggetti incapaci, per deficit di carattere neurologico, di percepire la musica non sono parimenti in grado di seguire un ragionamento espresso tramite il linguaggio parlato.

La comunicazione emotiva è fondamentale per l'interazione sociale, a tale dato Darwin arriva a partire di un'analisi approfondita della facoltà uditiva umana. Mettendo tale presupposto in relazione ad acquisizioni successive acquisite in ambito neurobiologico si è recentemente formulata una nuova ipotesi che ha portato ad un'acquisizione fondamentale: i segnali emotivi evidenti sia nella musica che nel linguaggio vengono decodificati attraverso processi condivisi e riflettono una radice emotiva comune.

Il ricercatore australiano, che ha compiuto tali studi, ha svolto le sue analisi sulle capacità emotive che si sviluppano in relazione alla prosodia del linguaggio in soggetti affetti da amusia.

Lo scienziato australiano e i suoi colleghi, che firmano in proposito un articolo sui "Proceeding of the National Academy of Sciences"¹⁷⁰, hanno esaminato la sensibilità alle emozioni nella prosodia del

¹⁷⁰ Dati relativi a tali tendenze si trovano all'indirizzo: <http://www.pnar.org/content/early/2012=10/25/1210444109>.

linguaggio in un campione di soggetti affetti da amusia congenita, un disturbo dello sviluppo neurologico caratterizzato da deficit nell'elaborazione delle caratteristiche acustiche e strutturali della musica.

«Nei test proposti dai ricercatori, 12 di questi soggetti sono stati confrontati con altrettanti soggetti di controllo nel giudicare le espressioni emotive di 96 frasi del linguaggio parlato. Queste frasi erano concepite in modo da essere semanticamente neutre ma pronunciate con un tono della voce tale da comunicare uno di sei stati emotivi: felice, tenero, spaventato, irritato, triste e senza emozione. Una volta elaborati i dati delle risposte fornite dai partecipanti, si è trovato che quelle dei soggetti amusici fossero in media peggiori nel decodificare la prosodia emotiva rispetto ai controlli, con percentuali di risposte corrette fino al 20 per cento inferiori al quelle del gruppo di controllo. Il risultato non fa che confermare una difficoltà sperimentata dagli stessi soggetti nella vita quotidiana, di cui sono effettivamente consapevoli»¹⁷¹.

Tale esperimento conforta in tal senso l'ipotesi che sia il linguaggio parlato che la musica inneschino le stesse reazioni emotive. Tale teoria conferma l'intuizione di De Saussure, di Adorno e dello stesso Rognoni.

L'ascolto della *Nuova Musica* genera talora un vero e proprio straniamento pari a quello di chi si ritrova a vivere in uno spazio siderale privato di alcun riferimento acquisito.

Parlare di musica ascoltando composizioni, quali quelle composte nell'ambito della Nuova Musica (contro cui si schierano Adorno e Rognoni) è a loro avviso impossibile, e, guardando alle metodologie di scrittura, si può parlare soltanto di ambiti in cui si percepisce una realtà compositiva estremamente contrassegnata da regolamenti assai impositivi.

¹⁷¹ Sito citato alla nota 154.

Anche L. Berio, compositore, ricordiamo, attivo presso lo *Studio di Fonologia* di Milano, del resto aveva espresso concetti di tal genere sul serialismo, trovando che:

I procedimenti automatici seriali risultano essere dei mezzi piuttosto semplici per controllare situazioni tendenzialmente statistiche ma rigorosamente circoscritte[...]. L'esperienza seriale non ha mai rappresentato per me l'utopia di un linguaggio, e quindi non è mai stata riconducibile a norma, o a combinazione stretta di dati. Ma significa comunque un obiettivo ampliamento dei mezzi musicali.¹⁷²

Chiaro è il bisogno forte di trovare ambiti non ancora sperimentati, i compositori dedicati alla *Neue Musik*, sceglievano di adoperare veri e proprie modalità meccanicistiche, assolutamente lontane dai modelli già precedentemente adoperati. Indubbia è comunque la ricerca di un linguaggio nuovo.

Diverse possono essere le obiezioni da muovere al linguaggio proprio della *Nuova musica* perché è chiaro, al di là di ogni presupposto di partenza, il fatto che qualsiasi linguaggio musicale debba indubbiamente essere comprensibile.

Questo dato inconfutabile va anche ben al di là di chi sta progettando il linguaggio stesso, giacché è ben ovvio che la funzionalità di linguaggio è fortemente legata al concetto di comunicazione. Se si progetta una modalità per comunicare, che volutamente si basa su un linguaggio astruso e incomprensibile a chiunque altro non sia il progettista dello stesso, è chiara, sotto un punto di vista estetico, la fallacità del progetto. Si è fallito nell'intenzione di creare qualcosa che abbia un valore di diffusione culturale. L'operazione che viene fatta in seno alla *Nuova musica* è assolutamente totalizzante e problematica. Sembra quasi di sentire il compositore: “questa è la Nuova Musica, il fatto che ti piaccia o non ti piaccia non ha alcuna importanza.” Tale affermazione pare anche il frutto della reale esigenza da parte di chi componeva della creazione di un linguaggio nuovo e dell'utilizzazione di nuovi parametri da cui partire per attuare le valutazioni.

¹⁷² L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma – Bari 1981, p. 111.

In tale ambito si assiste alla genesi, in senso fermo, di una nuova estetica in cui sono stati completamente sovvertiti i valori e i parametri del discorso artistico. All'ascoltatore non resta altra scelta che abituarsi a tale nuovo sistema di regole e di suoni nati da fonti diverse che debbono in qualche maniera piacere all'ascoltatore, un po' per obbligo, un po' come frutto di un'abitudine forzata al rapporto con questo materiale.

Stockhausen è stato il leader assoluto di questo movimento, il padre della grande svolta nell'ambito della percezione della musica. Sicuramente nell'operato di Stockhausen¹⁷³ al di là della forte connotazione accademica, strami dell'operato di tale compositore hanno investito in maniera incidente anche il linguaggio successivo della musica pop.

Resta comunque da dichiarare che al di là per l'interesse intellettuale che tale tipo di musica poteva suscitare e suscitò, c'è comunque da aggiungere che tale messaggio generò grossa diffidenza negli ascoltatori.

Volendo in qualche maniera estremizzare, rimane da notare che non è indispensabile conoscere le miscele di colore adoperate da Raffaello Sanzio per poterne apprezzare l'opera. Assistere alla miscele di terre per la generazione del colore adoperato dall'artista non può e non deve avere un ruolo fondamentale per l'ascoltatore o il fruitore dell'opera d'arte. È indubbio che non sia la parte della sperimentazione che possa in alcun modo coinvolgere il gusto del pubblico.

La sperimentazione certamente non può mancare alle origini della creazione dell'opera d'arte. Non può mancare, ma la sua è un'utilità a livello interno, chiusa nell'ambito di operazioni di ricerca e di sperimentazioni di cui non si può fare a meno, ma rimane indubbio che queste non possano costituire in sé un'opera d'arte. Rimane indubbio che i ferri del mestiere, la scelta dei materiali sono

¹⁷³ Rimane da aggiungere che il Barone Agnello, direttore artistico delle *Settimane di Nuova Musica*, dichiara a proposito di tale compositore:

Son tornato sotto spinta di Ferro, tornai e organizzai una tournée al Festival di Praga, vennero eseguiti pezzi di Stockhausen tra cui Punkt, un pezzo che S. aveva dedicato a me, un grande pezzo sinfonico.

fondamentali, ma non possono divenire essi stessi il prodotto d'arte. Possono essere considerati gli ingredienti fondamentali perché abbia vita l'opera.

La sperimentazione deve esserci!

Ma ciò di cui sicuramente non si può fare a meno è il concetto di comunicazione attraverso la musica. Non si esclude che il brano possa essere creato secondo i criteri di avanguardia massima, ma deve avere un progetto compositivo, anche se visionario, che non può essere cervelotico alla sua radice.

Chiaramente alle spalle di un approccio di tal genere nei confronti della *Nuova Musica* sia da parte di Adorno che da parte di Rognoni, vi è il loro essere musicisti all'inizio del loro percorso creativo.

È certo che la consapevolezza del musicista, port ad un'apertura nei confronti della musica assai particolare.

Questo loro essere musicisti portava connaturato con sé ad una sicura passione nei confronti della novità, un interesse reale e forte alla creazione di un' esperienza anche strumentale.

Conoscere la materia suono ha indubbiamente, come propria connotazione complementare, l'idea di essere consapevoli che esistano molte cose che non si sono ancora sperimentate sul suono: che andrebbero investigate al fine di rendere la tua materia di musicista ancora più affinata.

Il problema di fondo è che non si devono mai perdere di vista certi aspetti umanitari del fare musica.

L'artista deve essere sempre cosciente del fatto che l'esperienza musicale debba essere qualcosa di condivisibile. Al di là della sperimentazione, al di là delle ricerche in ambito sonoro, anche le più complesse, ciò che l'artista deve creare deve essere sempre qualcosa che possa essere percepito dagli altri.

Indubbiamente, operazioni assai criptiche come quelle della *Nuova Musica*, come quelle di Colonia, non possono funzionare perché violano alla radice l'apparato percettivo dell'uomo. È indubbio infatti che, nella sua natura primordiale, l'orecchio umano funzioni in una maniera ben precisa.

L'orecchio, come la mente del resto, può essere torturata attraverso il processo uditivo. Un'arte non attenta ad ogni valenza percettiva non è arte: finisce per diventare vera e propria violenza.

Se la *Nuova Musica* post-weberniana deve proprio aggredire il sistema nervoso umano, distruggendo o anche ledendo in maniera lieve la mente, allora tale operazione sicuramente non ha alcuna utilità. Deve essere rinnegata!

I compositori della scuola di Milano, in vero, non sono così estremisti nel loro fare arte, sono stati possibilisti. Berio faceva anche un programma radiofonico tramite il quale raccontava a che punto fossero le ricerche musicali anche a Colonia o a Parigi, considerando la sperimentazione un fattore importante, ma non auto proclamandosi depositario della verità musicale contemporanea. Adorno e Rognon, i dotati di orizzonti culturali sicuramente espansi e - essendo anche musicisti - avevano una qualifica assai maggiore rispetto al normale ascoltatore, per rapportarsi a tale musica. L'ascoltatore medio ha una restrizione ampia degli orizzonti culturali, un musicista ha grande voglia di ampliare i propri orizzonti. Un musicista indubbiamente ha una maggiore disponibilità ad aprirsi a scenari musicali nuovi.

Il gusto per la musica, il piacere della comunicazione mediante la musica sicuramente ha una valenza molto forte nella scelta di Rognoni e di Adorno di allontanarsi dall'indirizzo preso dalla *Nuova Musica*.

Il senso estetico di un musicista è qualcosa di molto più spiccato e non nel senso tradizionalistico e retrogrado: è comunque indubbio che questa musica aveva tolto alla percezione del pubblico il piacere della mutevolezza emozionale e il senso di coinvolgimento che si viene a creare fra il

musicista e l'ascoltatore. Ciò che io vedo, ciò che io ascolto mi deve comunque dare un legame con la mia essenza anche in maniera trasfigurata, visionaria. Qualche relazione forte ci deve essere¹⁷⁴!

Anche la durata molto spesso ti destabilizza! Il rapporto fra durata ed essenza deve essere forte.

Perché fanno parte della natura stessa dell'uomo, ma non solo come fatto percettivo, o in senso analitico, come può esserlo il funzionamento dell'udito, ma proprio come esperienza umana: il ritmo, la melodia, l'armonia, lo sviluppo musicale sono fattori che sono fortemente legati allo stesso sviluppo dell'uomo. Cercando di forzare o di negare questi aspetti basilari e costitutivi del sistema percettivo umano si sta solo attuando un atto di vera e propria violenza sull'uomo. Queste sono delle operazioni che vanno al di là del discorso musicale, perché è innegabile che la musica posseda un fortissimo nesso con i processi mentali che riesce ad attuare. Entrare in maniera violenta nei processi percettivi della mente umana è sicuramente un'operazione di profonda violenza: ha fortissima valenza in sede di un condizionamento della mente che è sicuramente innegabile. La valenza di operazioni quali quelli della *Nuova musica*, in quello che determinano nell'uditorio, ha sicuramente una accezione negativa a livello di percezione e a livello di risultato sul pubblico. Le Accademie mondiali cercano di condizionare le menti degli studenti per cercare di imporre questa struttura di diffusione comandata della musica.

È innegabile, comunque, che esistano delle dimensioni che includano anche il rumore, aspetti poco "pacifici" del suono nella dimensione dell'ascolto, ma che sono commisurati e metabolizzabili dall'ascoltatore. Se nei contenuti musicali vi sia un linguaggio che è troppo distante da quelli che sono i parametri normali della percezione umana, dell'ascolto, (il mondo del suono comunque si muove ed esiste in un sistema di percezione che non è soltanto quello uditivo, è innegabile che i

¹⁷⁴Ci si consenta in nota a piè di pagina una personale considerazione: Ascoltare un ronzio di una mosca, anche rielaborata, a che tipo di esperienza umana ti apre? E ascoltare tale ronzio per quaranta minuti, che significato ha?

sensi fra loro siano collegati e che vi sia uno scambio fra la percezione che si coglie attraverso le terminazioni nervose di ogni individuo) è chiaro che tale operazione possa risultare fallace.

Rognoni sicuramente fu uno dei promotori dell'innovazione musicale, attraverso la creazione dello Studio di Fonologia di Milano, Rognoni fu un uomo che sicuramente percepì la valenza della sperimentazione, comprese la necessità reale ad aprirsi a nuove tecnologie, comprese che sarebbe stato letale fermarsi alle prospettive già sperimentate, ma egli comprese bene che tutto ciò non poteva diventare una vera e propria mistificazione, in grado di trasformare una sperimentazione, che può anche rivelarsi fallimentare, in qualcosa che viene spacciato come bello a tutti i costi. La ricezione del prodotto confezionato dalla *Nuova Musica* non doveva essere bella a tutti i costi e la reale valenza di tale prodotto veniva colta in primis dal musicista che era in Rognoni.

È indubbio che sia da rinnegare l'atteggiamento di supponenza spesso tenuto da chi è un reale protagonista della sperimentazione, ma tutto ciò non va accettato a tutti i costi: un' avanguardia non può assolutamente imporre che venga accolto comunque quello che è il prodotto, talora fallimentare, della propria sperimentazione. Questo discorso indiscutibilmente vale per la musica, ma anche l'ambito della pittura non è esente dal rischio di ricadere in tali problematiche.

Il punto fondamentale che non si deve mai perdere di vista è la forte necessità che, al di là di tutte queste ricerche di carattere sperimentativo, di non dimenticare l'opportuno trasferimento del linguaggio artistico.

Queste avanguardie devono assolutamente trasmettere un messaggio artistico.

È indubbio che per Rognoni l'arte dovesse parlare.

Mi sia consentita a tal punto una lieve digressione relativa ad un breve dialogo intercorso fra me e la Signora Amalia Collisani, Ordinario di Estetica presso la Facoltà di Lettere e filosofia di Palermo ed allieva di Rognoni.

Nel 1993 mi capitò di chiedere ad Amalia Collisani il motivo che aveva determinato la presa di posizione netta da parte di Rognoni contro la *Nuova musica* post- weberniana. La docente

mi rispose, con assoluta semplicità, che «era ferma convinzione per Rognoni il fatto che la musica dovesse parlare»!

Non posso negare che *ex abrupto* quella affermazione mi destabilizzò: non riuscivo a cogliere immediatamente il senso di tale concetto! Ma oggi, alla luce degli approfondimenti da me fatti successivamente, non mi resta che affermare che mi appaia chiaro il procedere di Rognoni.

Ancora più forte è il nesso fra questi due concetti, analizzandoli anche in relazione all'influsso che su Rognoni abbia potuto avere il pensiero di Adorno, proprio negli anni in cui costui stendeva l'introduzione al volume di Adorno *Filosofia della musica moderna*.

L'arte non può mai dimenticare la sua matrice fortemente umanistica. L'arte deve sempre e comunque arrivare con il suo messaggio alla mente degli uomini.

Schönberg in vero, pur definendo delle regole innovative, un po' rivoluzionarie e ben poco collegabili alle esperienze pregresse, riuscì comunque a fare un'operazione di selezione rispetto al materiale musicale. Il suo serialismo è, al pari di quello di Berg e di Webern, un serialismo comunque ascoltabile. Scrive lo stesso Rognoni:

«Quando Schönberg operò una decisa rottura nella tradizione romantica, i problemi del linguaggio musicale si sono fatti sempre più complessi, perché il linguaggio maturato in tre secoli di tradizione sembrava aver raggiunto una condizione di "imparlabilità" un limite massimo di entropia come direbbe un fisico.[...] Si osserva che mentre Schönberg, Berg, Webern appaiono ormai accessibili e perfettamente comprensibili e legittimi, i nuovi musicisti che ne vogliono assumere l'eredità e la continuazione sono del tutto incomprensibili ed enigmatici: e in definitiva essi offrono soltanto la "pura accademia della modernità".¹⁷⁵

¹⁷⁵ Luigi Rognoni, *Musik der Jugen Generation*, Darmstadt, 17 luglio 1962. (Riportare il numero di pagina di tale cit. è problematico giacché si tratta di un testo soggetto a numerose correzioni scritte a mano dallo stesso Rognoni. Tale dato ovviamente non consente di risalire ad un riferimento corretto della fonte.).

È chiaro che la scelta di innovazione è una scelta legittima a tutti i livelli, ogni scelta deve essere accettata, e deve essere rispettata, il punto, però, sul quale si opera la scelta e la selezione successiva è arrivare a definire, quanto della tua scelta riesca ad essere trasmesso.

È indubbio, comunque, che ciò che è disumano resta disumano, non lo puoi umanizzare, e ciò che è distruttivo, di qualsiasi espressione linguistica o artistica, resta comunque distruttivo del sistema percettivo umano e come tale va comunque bandito.

Può essere raccontata certamente come esperienza di ricerca e di sperimentazione, ma non può giammai essere imposta come opera d'arte con una propria estetica. Farlo è certamente un'operazione di grave mistificazione.

Sotto tale punto di vista il gesto di Rognoni assume una valenza sempre maggiore, poiché egli alla fine boccia, in senso pieno, quella musica che all'inizio, tramite l'Istituto di Fonologia di Milano (anche se in realtà le tinte delle composizioni nate in Italia hanno ombre più tenui rispetto ai corrispettivi generati nell'ambito delle Accademie tedesche) aveva proposto.

Alimentare un interesse ed aprire una prospettiva non significa comunque che tu debba prendere per buono tutto ciò che è frutto di tale prospettiva, se non ne sei completamente convinto. È indubbio che non si possano mai perdere di vista le finalità ultime di ciò che viene messo in opera. La libertà potenziale è certo una essenza irrinunciabile, nessuno può porvi dei veti, ma non per questo se si aprono delle prospettive tale strada è sempre percorribile. Non è sancito da alcuna parte che le opere della sperimentazione siano sempre e comunque da recepire come materia d'arte.

Se Rognoni ha promosso il ricorso a nuovi linguaggi a nuove prospettive, a nuovi ambiti di ricerca, non aveva in alcun modo l'obbligo di benedire i frutti di tale ricerca, se non ne era convinto.

Da musicista e figlio di grande cantante qual era Rognoni non dimenticò mai che comunicare con il pubblico è, per il musicista, la condizione necessaria per qualsiasi forma d'arte¹⁷⁶. Se manca la comunicazione in senso estremo, possiamo dire che non si stia parlando di arte.

Parliamo forse di ricerca, parliamo di sperimentazione... parliamo della libertà che ha ogni essere umano di percorrere ogni direzione che il suo intelletto, il suo carattere, la sua curiosità lo spingono a indagare.

Comunque resta indubbio che comunicare con gli altri posseda delle leggi fondamentali, non rigide, non immutabili: resta indubbio comunque che la comunicazione abbia però le sue regole!

Tutto ciò che va contro al sistema percettivo ed anche alla capacità di comprensione di ciò che tu stai proponendo è indubbio che non possa funzionare, rimane magari stimolante all'interno di un contesto circoscritto, ma è indubbio che non riesca ad allargare gli orizzonti, non può in alcun modo esser proposto come qualcosa di condivisibile.

L'arte, del resto, non è materia attraverso la quale si riesca sempre a comunicare il contenuto delle percezioni in senso oggettivo. Non si ha un'oggettività estesa su tutta la linea, ma pur non essendo dotata di tale oggettività, ha una natura così profondamente legata al sistema ed agli ingranaggi della comunicazione, anche quelli occulti, e magari non manifesti, che in ogni caso arriva alla percezione e al coinvolgimento di chi ne fruisce. Il serialismo di tutto ciò è privato perché già nella sua costituzione nasce come un'ipotesi profondamente intellettualistica. Un progetto di grande valore e di grande coraggio a livello sperimentale e intellettuale, ma ciò non è sufficiente a garantirne la riuscita nell'ambito dell'arte. Sempre nell'ambito della dodecafonia chiaramente devono farsi le dovute distinzioni, non si hanno uguali risultati. È indubbio che la musica di Alban Berg sia assimilabile di Hindemith, ognuno di costoro ha una propria visione della atonalità, della dodecafonia, che, in alcuni casi ha determinato posizioni molto rigide ed intellettualistiche per sconfinare poi nel serialismo integrale *post weberniano*, in altri come ad esempio in Berg o nello stesso Webern c'è una strategia nell'utilizzo della tecnica dodecafonica e in quella del serialismo

dopo. La scelta delle “serie” anche in Berg è frutto di un’azione compositiva basata sulle nuove regole, ma filtrata poi dal gusto, dalla scelta del musicista che comunque continua a rimanere collegata con la propria sensibilità impastata di storia, di tradizione, di gusto e di una maturazione del gusto musicale fatta di una selezione degli elementi acquisiti nel proprio percorso attraverso l’esperienza. Anche per Webern stesso fu così. Alla base di questa sostanziale differenza vi è a nostro avviso un concetto fondamentale che è quello che riguarda la comunicazione

La comunicazione attraverso l’arte non deve essere solamente l’elemento che ti manda in paradiso. La musica ti può mandare anche all’inferno. Ma nel far questo essa deve assolutamente avere un collegamento con la capacità immaginifica dell’essere umano.

Rimane indubbio che la comunicazione attraverso l’arte non debba necessariamente essere una comunicazione pacifica. La comunicazione attraverso l’arte può essere anche conflitto, può essere anche *choc*, può anche essere una forma di comunicazione, di oltraggio anche alla sensibilità, però il tutto deve essere mantenuto entro certi limiti, altrimenti si scade in qualcosa di puramente cervelotico e avulso in maniera forte da qualsiasi tipo di collegamento con la sensibilità con l’animo umano e con l’intelletto. Può vivere soltanto nelle torri d’avorio di questi circoli intellettuali, che fanno della loro ricerca molto ristretta ed oligarchica una regola, in un senso impositivo che comunque non può funzionare. L’arte deve avere il potere di coinvolgere tutti: è questa la sua magia. La musica è indubbiamente la forma d’arte più impalpabile, la più astratta e priva di riferimenti concreti che esista. Del resto il senso dell’udito è quello che porta verso una forma di astrazione più spinta rispetto alle altre arti, perché scatena in te le capacità sensorie legate agli altri sensi attivando dei procedimenti che hanno caratteri quasi allucinogeni, ma questo richiede chiaramente che ci sia qualcosa legato alla capacità immaginifica.

Capitolo V

Le “canzoni”

del

compositore Rognoni

1913

Da Italo Rognoni, commerciante pavese e da Luigia Arbib Clément nasce a Milano il 27 agosto Luigi Carlo Giulio, in via S.Maurilio 13, nella casa dei nonni materni.

1918-28

In seguito alla separazione dei genitori, dall'età di sei anni trascorre l'infanzia e la prima gioventù con la madre e i nonni. Giulio Arbib Clément, suo nonno, ebreo, medico dentista, antropologo e studioso di fenomeni metapsichici, (da anni legato agli ambienti anarchici che facevano capo a Pietro Gori, già noto alla polizia per essere stato condannato al domicilio coatto nel 1990 in seguito ad apologia di regicidio), esercita una notevole influenza sull'educazione del bambino, mentre sua madre pianista dall'infanzia e poi cantante lirica (in arte Franca Luisa Clementi) inizia nel dopoguerra una brillante carriera in diversi teatri italiani dove spesso il bambino la segue, assistendo a prove e spettacoli d'opera. Inizia a 10 anni lo studio del pianoforte sotto la guida della madre (ma continua poi lo studio della musica da autodidatta fino all'incontro con Alfredo Casella nel 1933). Nel contempo si manifesta nel ragazzo per il cinema (raccolge spezzoni di pellicola e ne fa una piccola cineteca).

A 27 anni compiuti decide di lasciare il padre e ritorna ad abitare con la madre.

Si sceglie di cominciare questa sezione del testo presentando alcuni dati relativi a Rognoni nell'attimo in cui la sua vita è profondamente segnata dal rapporto con la madre, cantante lirica. Pare che Rognoni abbia succhiato col latte il dono della musicalità dalla madre....

Delle composizioni di Rognoni si è scelto di analizzare soltanto i brani scritti per la voce e l'accompagnamento strumentale. Ecco a seguire l'elenco di tali brani¹⁷⁷:

Lola de Valence per voce e pianoforte (poesia di C. Baudelaire), 1932

Lettre per voce e pianoforte (poesia di P. Verlaine), 1935

Va nella tua solitudine, o fratello (da Zarathustra) per voce e pianoforte, 1936

Chansons des mendiants per voce e pianoforte: spartito a stampa della n. 1, *Voici la douce nuit de mai* (Carisch ed., Milano 1937).

¹⁷⁷ [Brani presenti in A.Ro. c.224 s.7] Si aggiunge che fra tali composizioni di Rognoni ve n'è un'altra, titolata *Streets*, composta su testo di Paul Verlaine. Le condizioni dello spartito, purtroppo non ce ne hanno consentito la lettura.

Cartoni per voce e complesso da camera: n. 1 Una donna (poesia di V. Sereni), 1937/38
Chanson des mediantes, laissez Jouer des Junes . Opera non datata e incompleta.

Nella cartella che contiene le composizioni musicali di Rognoni presso l'archivio palermitano vi è anche una grande busta bianca vuota: il mittente è Alfredo Casella. Il compositore torinese fu maestro di composizione di Rognoni durante il periodo giovanile in cui studiò composizione.

Il rapporto fra il maestro e l'allievo fu assai intenso.

Casella per Rognoni era il compositore la cui presenza era sempre viva e vivificante in tutti coloro i quali, come critici o come musicisti, si affacciavano al mondo della musica:

«la mia generazione a lui deve la prima formazione morale ed artistica della propria coscienza morale»¹⁷⁸

Per Rognoni il suo maestro fu uno dei compositori la cui opera incise profondamente sulla storia della cultura e sul progresso artistico.

«E fu proprio la sua poliedrica personalità»- afferma- «sempre in conflitto ed in ansia con sé stessa, spregiudicata e attenta ad ogni più viva reazione e della cultura e dell'arte che ci ha reso preziosi e indispensabili l'insegnamento, l'esempio e l'opera di Casella nel periodo giovanile della nostra formazione intellettuale.»¹⁷⁹

Tale attenta ed affettuosa analisi di Rognoni nasce dall'osservazione che il musicologo milanese fa del compositore torinese, nell'atto delle mille battaglie che il musicista muove contro un mondo culturale che a quei tempi al musicologo non poteva che apparire avvolto e sprofondato in un ampio grigiore culturale e animato da profondo provincialismo.

Rognoni conobbe Alfredo Casella quando egli era ancora uno studente liceale, all'indomani di un concerto del musicista nella sala grande del Conservatorio di Milano. Il concerto fu un fiasco. Numerosi furono i fischi riservati al compositore. La reazione di Casella a tale sconcertante risposta del pubblico alla sua opera fu di calma estrema. Di controllo assoluto. Rognoni a lungo si trovò basito di fronte alla reazione negativa del pubblico italiano nei confronti della musica del torinese, specie se paragonata agli estremi successi che il compositore riscuoteva all'estero.

¹⁷⁸ Luigi Rognoni, *Omaggio ad Alfredo Casella*, conferenza presso il Milano, Centro culturale Pirelli, Giovedì 24 marzo 1955.

¹⁷⁹ Op.cit.,p.3.

Casella rimase imperturbabile di fronte alla gazzarra avvenuta. allora non compresi bene l'atteggiamento e il carattere di Casella.[...] compresi che, nonostante la vita dedicata alla "propaganda" e alla diffusione della musica moderna, nonostante il suo attivismo polemico, il mondo di Casella si risolveva su un piano di quasi timida intimità e di profonda riflessione interiore.[...] Mi accusava da buon giovane di vedere tutto nero; ma quando dall'aridità del ragionamento teorico si passava all'esemplificazione musicale, allora si verificava il miracolo. Casella non dimostrava mai a parole, facendo poco uso della dialettica cara ai critici: dimostrava per esempi¹⁸⁰.

Da allievo ammirava il maestro in maniera di assoluta devozione. Riconoscendo in lui il profondo analista, capace di mescolare assai bene le grandi, sagaci e logiche capacità di analisi ad una profonda e sicura memoria.

Scrivendo Rognoni:

Era sostenuto da una memoria prodigiosa che non ha forse confronti con quella di nessun altro musicista che io abbia conosciuto[...] quando analizzava una composizione, Casella era capace, ad ogni battuta, di ricavare tutta una storia del linguaggio musicale [...] un accordo che poteva sembrare occasionale o arbitrario, veniva da lui scomposto e attraverso una scarica di esempi, citati tutti a memoria al pianoforte [...] egli dimostrava la legittimità di quella armonia usata.¹⁸¹

Continuava poi Rognoni nel suo commovente giudizio sul maestro

Quando egli parlava, col pianoforte a portata di mano, era una specie di raddomante: tutta la storia dell'armonia e del contrappunto, del ritmo o del fraseggio melodico veniva fuori, come d'istinto, dal potere magnetico delle sue dita attraverso una straordinaria fioritura d'esempi¹⁸².

¹⁸⁰ Op.cit.,p.5.

¹⁸¹ Op.cit., pag. 6.

¹⁸² Ibidem.

Segue ora una presentazione dei brani, per voce e pianoforte, composti da Rognoni.

La successione di questi brani non è cronologica: si è infatti preferito seguire un criterio legato a quella che ci sembra essere un'evoluzione stilistica della scrittura musicale.

Quella di Rognoni è una musica sicuramente difficile da definire e soprattutto da classificare.

Una musica che si muove con disinvoltura tra le larghe ed ampie strade indicate dall'estrema avanguardia e piccole viuzze mostrate ancora dai fantasmi della tonalità. Infatti, così come fecero altri autori del Novecento tra cui Darius Milhaud e Erik Satie, Rognoni cerca, nell'immenso crocevia delle avanguardie, una propria e personale strada, una strada che fosse da un lato congiunta con la tradizione e dall'altra rivolta all'innovazione. Ne deriva quindi, da questa sua consapevole scelta, l'uso di un linguaggio libero, scevro da ogni regola del sistema armonico tonale ma che non soggiace neanche ad alcun vincolo seriale, un linguaggio che parte proprio dal sistema tonale come primo riferimento per poi metterlo in discussione, in crisi ed evolverlo in qualcos'altro.

Un linguaggio musicale innovativo, è vero, che però rifiuta gli sboccati ed eccessivi sperimentalismi della Scuola di Darmstadt per approdare alla musica disimpegnata, originale e spregiudicata, venata ora di sottile umorismo (il grottesco "M. Cuchon, et M Corbeau" per pianoforte), ora di nostalgica malinconia ("Voici la douce nuit de mai" per pianoforte e canto) del grande Satie, della cui musica Rognoni fu un cultore. Una musica indirizzata verso la semplicità, diretta, essenziale, evocativa e non mai banale.

Il risultato di questa ricerca da parte dell'autore è un percorso rievocativo fatto di memorie, ricordi di un tempo che fu, un mondo immerso in un limbo, tra il reale e l'onirico. Le dimensioni delle sue musiche sono sempre ridotte, via gli orpelli, le ornamentazioni e gli ampi discorsi introduttivi, i suoi brani risultano quasi ridotti all'osso, asciutti e sintetici, che vanno subito al dunque, un concentrato di suoni e di effetti sonori ricercatissimi che si presentano subito all'orecchio dell'auditore incantandolo sin dalla prima battuta e scomparendo nel buio dopo qualche minuto, non di più, silenziosi e quieti, in punta di piedi, così come si erano presentati. Melodie effimere che penetrano con forza nel nostro inconscio per lì rimanervi. Prive di quei virtuosismi pianistici Listziani, di quelle scale che in pochi secondi fanno percorrere alle mani dell'esecutore l'intera tastiera del pianoforte più e più volte, prive anche di quelle effusioni liriche e sdolcinate di molti autori romantici, le sue melodie intime ("Frammento lirico", per pianoforte e violino) a volte naïf e trascendentali (*Zaratustra*), con pochi accordi scelti meticolosamente, con gusto e con garbo, sanno proiettare colui che vi presta orecchio attento in un'altra realtà, in un'altra dimensione.

L'innovazione apportata al linguaggio musicale da Rognoni consiste per l'appunto in una serie di sottigliezze ed espedienti compositivi. Ogni brano dell'autore sembra quasi concepito tonalmente, con una sua struttura armonica che subisce un graduale sporcamento ad opera di un abbondante uso di cromatismi che invadono ogni angolo della partitura. Il compositore sembra quasi giocare con le alterazioni, dando prova di maestria, alterando note in una battuta per poi ripresentarle nella battuta successiva senza alterazioni e alterandole in quella dopo ancora. Da notare, inoltre, l'assenza di qualsiasi indicazione di tempo all'inizio dei suoi brani e la presenza di un'armatura in chiave che spesso è solo un pretesto. Caratteristica è la presenza in un accordo di una stessa nota presente con un'alterazione diversa: naturale o diesis, bemolle o naturale, bemolle o diesis (vedi per "*Una donna*" per flauto, violino, voce e pianoforte; o "*Voici la douce nuit de mai*" per pianoforte e voce; o "*Lola de Valance*" per pianoforte e voce) che provoca uno stridente contrasto, un cromatismo *Gymnopédie* acceso, spinto per l'appunto, ma che ben definisce, caratterizza e connota le sue melodie. Nei brani voce e pianoforte, con una tecnica raffinata, due strati melodici, apparentemente in contrasto: quello del pianoforte, che sviluppa un tessuto di accordi quasi monotono e quello della linea vocale, che varia il ritmo proposto dal pianoforte, si fondono sinergicamente, e da questo perfetto amalgama ne emergono melodie lente, accattivanti ed evocative allo stesso tempo, quasi al di fuori di ogni vincolo temporale, musiche che, in quei pochi minuti di esistenza, sembrano non aver avuto mai un inizio ed una fine, un po' come le musiche fortemente trascendentali di Erik Satie.

In "*Voici la douce nuit de mai*", molte analogie possono essere trovate con "*Gymnopédie No.1*" di Satie. Sono due brani questi che rispecchiano l'essenza compositiva dei due compositori. Entrambi cominciano con un tappeto di accordi affidato al pianoforte che procede lento e sornione. Quattro le battute di solo piano per "No.1" e l'inizio in levare alla quinta, quattro le battute di solo piano in "*Voici la douce nuit de mai*", con un inizio invece in battere proprio sulla quinta. Se nella composizione dell'autore francese è lo stesso pianoforte a sviluppare il cantabile, nella composizione del nostro, invece, vi è la voce che sviluppa una melodia forse più varia ritmicamente, ma sicuramente molto più colorita nelle sue sfaccettature cromatiche e più ardita, come testimoniano i glissando (battute 24-25; 58-59). L'inizio, falsamente, ci mostra una strada tonale: falsamente perché è il canto a prendere poi la via atonale preferita dal compositore.

Tutti i *clichè* di Rognoni sembrano concretizzarsi già dalla quarta battuta in poi, i cromatismi accesi, la ripetizione di un particolare frammento melodico, la perfetta adesione del canto all'accompagnamento pianistico, nonostante l'acceso contrasto cromatico tra le due parti.

Una donna (poesia di V. Sereni), 1937/38 .

Il brano “Una donna” per flauto, violino, voce e pianoforte è forse il brano più audace dell’ autore, sia da un punto di vista ritmico che melodico. Il lento iniziale, scandito da accordi gravi e dissonanti, culmina con un accordo di semibreve sulla seconda battuta, vero e proprio trampolino di lancio per la melodia affidata alla voce che, saltando agevolmente di quarta in quarta, dal do centrale arriva al sol 4 per poi scendere al re# 3 che spudoratamente urta contro un reb affidato al pianoforte nella quarta battuta. Dalla battuta 5 in poi, le arditezze cromatiche e le dissonanze sempre più dure ed evidenti vengono affidate agli strumenti flauto e violino. Le interessantissime terzine di battuta 8 scandite da tutti gli strumenti lasciano il posto a curiosi accordi di ottavi a battuta 10, caratterizzati, nel tipico stile del compositore, dalla presenza, nel medesimo accordo, di note naturali e delle stesse note alterate. Un’imitazione a canone (battute 13-14) da parte del flauto della melodia affidata al violino alle battute 11-13 lascia spazio a massicci accordi dissonanti di semiminime da parte del pianoforte, che culminano con un vero e proprio *climax* strumentale in un sonoro ed aspro accordo di semibreve a battuta 18. La parte più interessante è forse quella del violino che, dopo un impetuoso glissando discendente a battuta 17, si esibisce in una serie di sedicesimi che salgono e scendono ininterrottamente fino a battuta 20, creando un vellutato tappeto sonoro sul quale si adagia, in una armoniosa dissonanza, la melodia del canto. A battuta 22 torna indiscusso protagonista il pianoforte che, rammentando la prima battuta del brano, ci porta con un ampio e dissonante accordo (l’ apice della dissonanza) alla fine della composizione assieme al canto e ai due strumenti.

Il frequente variare di tutte le variabili a disposizione quali tempo, dinamiche, ritmo, l’ utilizzo di astruse combinazioni armoniche che tranquillamente possiamo definire “alla Rognoni”, il dialogo aspro e sempre dissonante fra gli strumenti e fra la voce e gli strumenti, sono tutti espedienti dell’ autore che qui più che mai sono caricati e portati all’ estremo, ma che, quasi magicamente, si fondono sinergicamente ed il tutto assume una forma ben precisa e coerente nella sua incoerenza, semplice ed immediata all’ ascolto pur nella sua complessità, armoniosa nella sua esplicita dissonanza.

Leige Prognon

A 22

una donna
poco, molto, poco e piano forte

lento

Flute *mf*

Violin *mf*

Voice *mf*

Piano *mf*

sin da qua an-co-ra gran-de - - te no - - ti -

5

stacc.

stacc.

stacc.

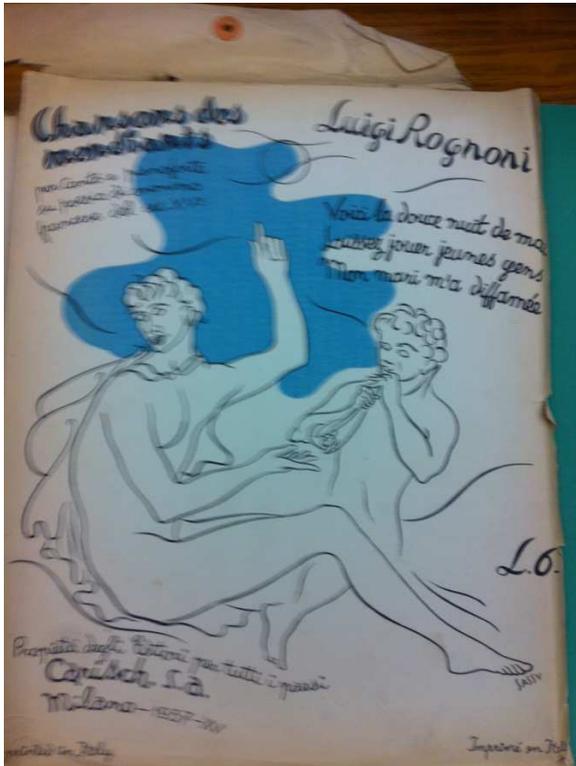
le ma-rie sul pe-tro. Non-ve ca-pi-to-li - - li

ad. Fine

Chanson des mendiants I

Chansons des mendiants per voce e pianoforte: spartito a stampa della n. 1, *Voici la douce nuit de mai* (Carisch ed., Milano 1937).

Brano appartenente al ciclo delle *Chansons des mendiants* (Canzoni dei mendicanti).



Vaut le diable vaut le mal
Que l'on se doit aller jouer,
Et point ne se doit-on consoler:
Le mal bien court se trouve.

Devez au diable et au mal,
Et au pour le saluer
Et par courtoisie demander
Et je lui porterai le mal.

Le mal que je lui porterai
Ne sera point un enfantier,
Mais ce sera mon cœur entier
Que par amour lui donnerai.

A MARIA ROTA
CHANSONS DES MENDIANTS
 per voce e pianoforte

I
VOICI LA DOUCE NUIT DE MAI

LUIGI ROGNONI

ANNAVERO del XIX secolo

(*) Cantato - monotono

Adagio melanconico

Adagio melanconico

uguale

mai Que l'on se doit al - ler - jou - er, Et point ne so dit l'on ou - cher,

La nuit bien cour - te trou - ve - rai

De - vers ma da - mo m'en -

portato ten. un po' esagerato

pp stentato e rall. un poco

portato

p sempre uguale

sempre vanno eseguite con voce quasi afona, monotona: le note debbono risultare dure e il testo chiaro e ben parlato.

Stampato in Italia - Impreso in Italia.
 Copyright MUMXXXVII by Carisch S.A.

18854

Questa opera - l'unica pubblicata dall' editore milanese Carisch nel 1937- fra quelle di Rognoni, può a tutti gli effetti essere definita l'inno alla gioventù dell'autore. Un inno al gioco, al divertimento e alla felicità e quindi un inno alla vita.

L'indicazione iniziale "Allegro monotono" denota la caratteristica principale del brano: l' ostinato della mano sinistra che, salvo le tre battute da un quarto sparse all' interno del pezzo, ci accompagna dall' inizio sino al tempo "lentissimo enfatico" che l' autore non ha mai più completato. Proprio su questo tessuto sonoro sembra prendere vita la melodia affidata alla voce proprio alla quarta battuta, dove un sol # del canto si erge enarmonicamente su un la b del basso per poi mutare in un la # che stride con la stessa nota bemollizzata appena sentita. Brevi ma incisivi, dei frammenti melodici sempre diversi si presentano uno dopo l' altro, quasi fossero dei suggerimenti, dei consigli sulla vita, dati forse da chi adesso vede scorrere il mondo con le rughe sotto gli occhi e i capelli bianchi.

L'impressione che si ha ascoltando il brano è quella di una giostra, un giro vorticoso che non si esaurisce mai, un grido alla vita, alla gioia, con un monito sempre presente “ *laissez jouer jeunes gens*” sullo stesso frammento melodico. Gli ottavi delle battute di un quarto spezzano la monotonia dell'ostinato e sembrano quasi preannunciare all'ultimo un cambiamento. Il cambio di tempo, dal due quarti al quattro quarti, è segnato da un lentissimo che sembra quasi contrastare con tutto ciò che finora è stato esposto. Il basso ostinato raddoppia i propri valori ed il carattere della composizione diventa mistico e, quasi riecheggiando gli accordi di Olivier Messiaen, Rognoni ci proietta anche solo per tre battute in una sfera spirituale che raggiunge vette di ineguagliabile bellezza sulle parole “*Nous prierons au doux Jesus qui' il leur donne*”.

Un senso di mistero e di profonda religiosità pervade il nostro animo, ma, sfortunatamente, ha vita breve, perché il brano non è stato più completato dall'autore.

Chanson des mediantes II *Laissez Jouer jeune gens* (poeta anonimo de XV sec.)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "Chanson des mediantes II" and "Laissez jouer jeunes gens" by "Anonimo del XV-sec.". The composer's name, "Luigi Rognoni", is written in the upper right. The tempo and mood are indicated as "Allegro monotono". The score is written in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady, rhythmic pattern of chords in the left hand and a more melodic line in the right hand. The lyrics are written below the vocal line: "jeunes gens", "doivent jouer, Nul ne les en", "doit re-tenir, Ri-ze".

Forti e veloci accordi di sedicesimi affidati alla mano destra e pesanti accordi di quarti affidati alla medesima sono gli elementi caratteristici di questo brano, forse il più curioso ed eccentrico di Rognoni.

Sono lontane le atmosfere *naïf* dolci e delicate di "Voici la douce nuit", più che mai presente è invece la frenesia del ballo, il vortice di passione e desiderio di una giga che ci investe e ci travolge sin dal primo istante. Gli accordi scanditi del basso accattivanti e dissonanti come non mai, così come la melodia del canto, dissonante ed in aperto contrasto con l' accompagnamento pianistico, fanno sì che la frenesia invada i nostri corpi. Quello che ascoltiamo è il lato nascosto di Rognoni, un lato che credevamo non esistesse o che al più potesse fare delle piccole comparse per poi subito sparire, ma che qui si manifesta in tutta la sua possanza e presenza. Una forza selvaggia evocata da questo groviglio di note in continuo movimento ci galvanizza e ci invita a ballare, un ballo fatto di carne e sangue, di passione, di vita e desiderio. A battuta dieci un curioso ed insolito glissando della mano sinistra ci riporta allo stesso motivo delle battute iniziali, si ripete la stessa melodia del canto

sulle parole “*Dansons la gigue*”, ma quando il nostro corpo sembra essersi assuefatto a questa musica travolgente, un colpo di scena dell’ autore ci catapulta in un lento, piano e declamato.

Sono i ricordi che sopraggiungono, il passato che ritorna, gli accordi discendenti del pianoforte sembrano quasi cancellare la frenesia dei momenti precedenti. Ora c’è solo riflessione.

Sul pieno e denso accordo di battuta 17 viene posta la domanda “*Que c’en etait vraiment ebarmant?*” La risposta, anticipata da un secondo glissando della mano sinistra, ci porta alla melodia iniziale e ad una risposta scontata “*Dansons la gigue*”, ma è solo un falso ritorno. Il brano sembra deviare verso altri lidi, verso altri piaceri ancora inesplorati che un bacio solo può dare “*Mais je trouve encore meilleur le kaiser de sa bouche en fleur, depuis qu’ elle est morte amou coeur*”. Gli accordi di ottavi, alternati a pause sempre di ottavi, sembrano quasi rispecchiare lo stato d’animo di chi sospira il bacio.

Uno stato di ansia e di affanno, un patema d’animo che sembra finalmente calmarsi alle battute 26 e 27.

L’amara riflessione di cosa può essere un bacio, di cosa può provocare viene tradotta in un pianissimo mesto e solenne. Ma il ballo sembra quasi riecheggiare nella nostra testa, pulsa per tornare alla ribalta - vero protagonista del brano - e così, nella seconda metà si ripresentano gli accordi iniziali. Ritorna la giga, l’inno alla danza, alla gioia, alla frenesia e al divertimento. La battuta 29 sembra disporre prematuramente alla danza, ma l’estro e la fantasia dell’ autore ci conducono, dopo una lunga pausa meditativa nella battuta vuota (misura 30), ad un ritmo forse ancora più incalzante ed energico. Gli accordi pesanti cedono con sorpresa il posto ad un ostinato sicuramente più leggero e snello che va avanti fino a battuta 35, cedendo il passo ad un’ insolita figura la cui esecuzione Rognoni etichetta con “come glissando rapido” e che termina con gli accordi pesanti di ottavi solo apparentemente diversi in quanto enarmonicamente coincidono con quelli iniziali, fino al vero finale del brano che termina provocatoriamente su un accordo basso di fa e fa bemolle.

Da Zarathustra

Va nella tua solitudine, o fratello (da Zarathustra) per voce e pianoforte, 1936

violino

Milano 14-19 luglio 1936
Luigi Nono

Testo:
Va nella tua solitudine, o fratello, col tuo amore e con
la tua creazione; e più tardi la giustizia ti segui-
rà zoppicando.
Va nella tua solitudine con le mie lacrime, o
fratello. Amo colui che vuol creare oltre le proprie
forze o in tal modo perisce.

così parlò Zarathustra

A Eva Randi
questo momento
di do Cora
Luigi Nono
30 agosto 1938

Brano per voce e pianoforte, lento e monotono, quasi preludio di un lungo viaggio che dovrà essere compiuto da chi, come si evince dal testo del brano, “*va fratello nella tua solitudine*”, si accinge a partire. E’ sicuramente questo un viaggio interiore, intriso di disperazione, disillusione (“più tardi la giustizia ti seguirà zoppicando”) e angoscia.

L’accompagnamento al pianoforte quasi identico nelle prime 10 battute, scandisce un ritmo quasi ossessivo, creando un tappeto sonoro sul quale si posa, perfettamente a suo agio, la linea del canto che, battuta dopo battuta, si fa sempre più aspra e dissonante. Va notato come Rognoni, sicuramente studioso delle figure retoriche tipiche dei madrigali cinquecenteschi, ricorra nella linea del canto in corrispondenza della parola “solitudine” a delle alterazioni, fino ad allora assenti, che creano

dissonanza con l' accompagnamento pianistico. Tale effetto aspro e pungente va accentuandosi sempre di più man mano che si procede nel brano, quasi come se si scavasse sempre più profondamente nell'animo del viaggiatore, per poi raggiungere una sorta di primo climax alle battute 10 e 11. La battuta 12 svolge la funzione di ponte che ci ricollega ad una finta ripresa, ma la maschera è ormai gettata, la disperazione del viaggiatore è più che mai palese e sulle parole “ Va, nella tua solitudine”.

L' accompagnamento pianistico si fa denso e pesante, mentre la linea del canto sembra quasi singhiozzare, palpito di un cuore lacerato dal dolore. Alle battute 13-18, la melodia raggiunge un secondo e ben più audace apice di tristezza e di angoscia, un secondo e ben più marcato climax musicale, le “mie lagrime” del testo sembrano quasi esser piante dal pianoforte con accordi che, pur essendo meno dissonanti dei precedenti, spiccano per drammaticità e pathos.

Il pianissimo e lo staccato dell'ultimo quarto di battuta 16, di battuta 17 e della prima metà dei battuta 18, ci preparano alla ripresa, che avviene nella seconda metà di battuta 18. Il viaggio interiore sembra quasi terminato, e dopo una sorte di ascesi catartica e uno sfogo estremo, alle parole “in tal modo perisca”, l'accompagnamento pianistico si fa sempre più esile, debole, lontano ed etereo, per poi morire dolcemente nell'ultima battuta.

Lettre

Lettre per voce e pianoforte (poesia di P. Verlaine), 1935

à la manière de....[?]
pour une dame inconnue

Lettre

Paul Verlaine Luigi Rognoni

Molto lente con molta rettorica ed enfaticamente -

E-loi-gné de vos yeux, Ma-da-me,
cantando

par des soins Im-perieux (j'en prends tous les dieux a témoins)
cantando con disperazione

p e sonoro

Ped. Ped. Ped.

All'inizio di questo brano per voce e pianoforte, un'atmosfera sofisticata e naif, scandita da un maestoso accordo per pianoforte, sembra aleggiare nell'aria. Rognoni quasi supera sè stesso mostrando un' audacia compositiva che forse non ha precedenti nelle altre sue opere, ricorrendo a dissonanze più che mai spinte e a ritmi di difficilissima esecuzione, perché volutamente sfalsati tra l'accompagnamento pianistico e la linea del canto.

Sembra quasi di assistere al dettato di una lettera: qualcuno detta e, come spesso accade, chi scrive non riesce a tenere il passo e rimane indietro. Allo stesso modo il pianoforte sembra quasi in ritardo sulla linea vocale. All'ascolto del brano veniamo quasi catapultati in una stanza di un appartamento parigino, la cui vista dà su uno splendido giardino fitto di alberi. Le prime cinque battute, molto suggestive ed evocative, lasciano lo spazio ad un ritmo concitato e travolgente che inizia a battuta 6.

L'amore, tema della lettera, fa finalmente la sua apparizione, con tutto il dolore, la disperazione, la rabbia e la frenesia che si porta dietro. Un coacervo brulicante di sentimenti, a volte anche contrastante, trasuda con forza da queste pagine di sublime musica. Sembra quasi di vedere la penna di chi scrive tremare, in completa balia dei sentimenti del fragile animo umano. Il ritmo scandito da pianoforte con delle audaci terzine sembra quasi placarsi a battuta 10, per poi ricominciare nella seconda metà di battuta 11 e finire a battuta 12.

Il continuo cambiamento di ritmo non solo figurativo, ma strutturale (il repentino passaggio da un 4/4 a un 3/4 e poi a un 6/4 per poi ritornare a un 4/4 in circa tre battute) è palese testimonianza di uno stato d'animo inquieto, agitato, ansioso, insofferente.

Dalla battuta 11 in poi tutta la linea melodica si innalza, scandita al piano da pieni accordi di semibreve alla mano sinistra e accordi di ottavi che- quasi identici- si ripetono con ossessione.

A battuta 15, il sol 4 raggiunto dal canto e sostenuto per metà battuta annuncia il climax del brano, a cui segue una lenta ed inesorabile discesa, che avrà fine a battuta 18. Poche battute di pianoforte ci accompagnano ad una coda in "Molto lento". Viene ripresa, quasi magicamente, l'atmosfera *naïf* e sofisticata dell'inizio del brano, quasi estranea a quel turbinio di emozioni visto precedentemente e, su una bellissima ed evocativa frase, intrisa di speranza e di amore "*Mon Ombré se fonda a jamais en votre ombré*", termina questo brano di eccelsa bellezza.

Lola de Valence per voce e pianoforte (poesia di C. Baudelaire), 1932

Concludiamo con quest'ultimo lied (per canto e pianoforte) del grande Maestro Rognoni, "Lola de Valence".

Lola de Valence
Inscription pour un bel air d'Edouard Hérold

Charles Baudelaire Luigi Rognoni

de beautés que partout on peut voir,

je comprends bien, e-tilis,

p. molto
mf

Un brano tanto breve quanto interessante e raffinato, scandito nell'introduzione iniziale dal tempo di sei ottavi. Una melodia iniziale che invita a riflettere e a meditare su una concatenazione di accordi pastosi e raffinati discendenti che si ripete per ben due volte conducendoci ad un rapido e brusco cambio di tempo. Infatti, con il quattro quarti della quinta battuta che comincia proprio sulla fine della prima frase e precisamente sulle parole "*peut voir*", il brano cambia carattere e le tranquille iniziali concatenazioni di accordi cedono il passo ad un rapido susseguirsi di ottavi marcati nel primo e terzo tempo che terminano a battuta otto con un punto coronale su un accordo di un quarto seguito da pausa di un quarto. Da battuta nove, il brano mostra il suo vero carattere nonché l'ardore e la finezza compositiva dell'autore. Con una splendida figura retorica, Rognoni riesce a tradurre musicalmente le parole "*que le désir balance*", l'equilibrio di un desiderio, proprio a battuta nove. Le note del canto sospese in alto sembrano quasi poggiare sulle quattro note scandite dalla mano sinistra, un equilibrio precario, reso ancora più interessante dai trilli che accompagnano ciascuna nota del basso.

Pare di sentirlo, questo equilibrio, camminando su una corda esile come equilibristi del circo, per poi essere catapultati in una forte successione di accordi che accompagna una linea melodica frivola e leggera, che benissimo rende il senso della parola "*scintiller*".

Gli accordi sembrano quasi intensificarsi sulle parole "*le charme inattendu*" a battuta tredici.

L'autore vuole creare un minimo di *suspense* su questa bellezza inaspettata e lo fa cambiando ulteriormente tempo a battuta quattordici, quando separa le parole "*d'un*" e "*bijou*", alternando le note della linea melodica agli accordi del pianoforte. Finalmente, a battuta quindici, ritorna il quattro quarti e gli arpeggi della mano sinistra che annunciano il do maggiore, sostengono i larghi accordi della mano destra. A battuta sedici, sugli affascinanti colori "*rose et noir*" del gioiello di rara bellezza, note di un quarto fiorite con acciacature e alternate a pause sempre di un quarto, aprono una cadenza a do maggiore sull'ultima battuta del brano. Si è quasi proiettati in un'altra dimensione, in un'altra sfera accordale atipica per il nostro compositore.

La bellezza di *Lola de Valence* sembra aver fatto breccia sul cuore di Rognoni, che si dichiara, accettando il compromesso. terminando su un accordo non ambiguo, non sporcato da alterazioni, ma pulito, cristallino, sicuro, certo. Come lo è la bellezza, il fascino di Lola de Valence.

que le de-sir ba-lan-ce

en Lo-la de Va-leur-ce Ce chérisse un objet tendre

d'un bi-jou

Capitolo VI

Mio caro Theo!

. . . e soprattutto Rognoni è figlio di una cantante lirica.

Perché lo sottolineiamo? Semplice! Perché anche Adorno è figlio di una cantante lirica.

E non è certo l'unica analogia che abbiamo riscontrato, dopo anni di analisi, tra i due pensatori.

Soprattutto non è l'unica analogia "fatale", prescindente cioè dalla volontà di un Rognoni che pure cercò, inconsapevolmente o meno, un solido riferimento nella figura del filosofo di Francoforte.

[...] mentre sua madre pianista dall'infanzia e poi cantante lirica (in arte Franca Luisa Clementi) inizia nel dopoguerra una brillante carriera in diversi teatri italiani dove spesso il bambino la segue, assistendo a prove e spettacoli d'opera. Inizia a 10 anni lo studio del pianoforte sotto la guida della madre (ma continua poi lo studio della musica da autodidatta fino all'incontro con Alfredo Casella nel 1933.¹⁸³

Ecco cosa scrive di lui Giacomo Danese:

[...]Fu la madre ad introdurlo alla musica, attività per la quale rivelò precoce attitudine. Era nato a Francoforte sul Meno l'11 settembre 1903, unico figlio di Oskar Wiesengrund, ebreo mercante di vini e di Maria Calvelli – Adorno, cantante di origini corse, e prima ancora genovesi, di religione cattolica. Il piccolo Theodor trascorse la prima infanzia in un ambiente familiare agiato ed equilibrato, manifestando una costante passione per tutto ciò che suonasse musicalità succhiata col latte dalla madre[...] La madre Maria era stata una cantante all'*Opera Imperial Regia* di Vienna[...]¹⁸⁴.

Al di là delle analogie fatali - che certo spingono al sorriso - appuriamo tra i due pensatori innumerevoli affinità di tipo concettuale, che emergono in maniera manifesta anche e soprattutto durante il corso tenuto dal milanese presso il Dams di Bologna nell'anno '75-76, in un periodo in cui la sensibilità profonda di Rognoni era fortemente esposta: in seguito alla recente perdita di Eva.

Al di là del lutto, che può essere ritenuto un dettaglio a dir poco "rilevante" della vita di Rognoni, entrando nel merito dei contenuti filosofici, troviamo che il corso di Fenomenologia della Musica tenuto da Rognoni presenti una struttura che si rifà a procedimenti di carattere filosofico adottati da Adorno proprio negli stessi anni.

Nel corso succitato, Rognoni sceglie infatti di procedere per "concetti" nella presentazione dei momenti fondamentali della storia della musica.

¹⁸³ Si rimanda alla pagina 1 di questo scritto.

¹⁸⁴ Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*. Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2008, pp.23,24.

Ricordiamo che risale al 1973 l'edizione della *Suhrkamp Verlag*, del testo di Adorno *Philosophische Terminologie*- pubblicata da Einaudi in traduzione nel 1975- un'opera nella quale anche il filosofo procede per "concetti".

I contenuti di questa pubblicazione, in cui comunque Adorno aveva definito la *Begriffsgeschichte* quale «monumento di problemi», costituiscono la fonte ispiratoria che, assai probabilmente, indusse Rognoni alla formulazione d'una metodologia efficace da utilizzare per introdurre i momenti e le procedure essenziali della Storia della Musica.

Appare rimarchevole altresì a chi scrive il fatto che Rognoni, nel presentare il suo corso di *Fenomenologia della musica* sembri procedere in maniera assai simile a quanto avviene all'interno dei tre volumi *Storia dei concetti musicali* editi da Carocci nel 2007/2008.

Il primo volume *Armonia e tempo* è stato curato da Gianmario Borio e Carlo Gentili, il secondo invece- *Melodia, stile, suono*- è stato curato soltanto da Gianmario Borio.

Il progetto di tale testo è nato durante il Convegno dell'Associazione Italiana degli Studiosi di Estetica nel 1999, da un impulso di Giovanni Guanti che aveva sollecitato la stesura di un "lessico intellettuale" che avrebbe dovuto presentare «termini ugualmente rilevanti per la saggistica musicologica e per la filosofia».¹⁸⁵

Nel corso del volume, eminenti musicologi della Facoltà di Cremona enunciano concetti fondamentali relativi alla Storia della musica in maniera assai simile a quanto faccia Rognoni nelle sue lezioni tenute nel 1978-79 a Bologna.

Stimolante appare inoltre il fatto che la speculazione di Rognoni - a differenza di quanto avviene nel testo curato da Borio e da Gentili - proceda "a salti" senza il condizionamento di una logica sequenziale cronologica, ponendo in risalto, piuttosto, l'aspetto categorizzante in senso concettuale e formale.

Negli appunti presi durante le lezioni di tale corso si procede infatti passando dalle ricostruzioni storiche di concetti musicologici alle teorie dodecafoniche Schönberghiane, o alle teorie di De Saussure.

Ma, in aggiunta all'utilizzo della metodologia adorniana, risulta assai significativo che fra Adorno e Rognoni - pur amando quest'ultimo definirsi *fenomenologo della musica radicale* - venga via via delineandosi una straordinaria affinità, la cui evidenza è documentata, in maniera incidente, dalle introduzioni scritte da Rognoni ai libri di Adorno *Sociologia della musica* e *Filosofia della musica moderna*, ambedue pubblicati da Einaudi.

¹⁸⁵ *Storia dei musicali, Melodie, stile, suono*, a c. di Gianmario Borio, Roma, Carocci Editore, 2009. Pag. 9

In aggiunta troviamo che sia interessante riportare anche il contenuto di un carteggio intercorso fra Rognoni e Adorno. Tali lettere sono infatti documento inconfutabile dell'amicizia nata tra i due pensatori. Le lettere, presenti in Archivio, sono riportate anche nel testo di Misuraca.¹⁸⁶

Theodor W. Adorno a Luigi Rognoni¹⁸⁷

8 aprile 1959

Caro Rognoni,
accetti il più cordiale ringraziamento per la sua lettera¹⁸⁸. Oggi ho ricevuto il primo esemplare della edizione italiana della *Filosofia della musica moderna* con la sua introduzione. Noi partiamo domani, per un paio di giorni, per Baden-Baden, porterò con me il libro e tenterò col mio cattivo italiano di comprenderlo, un po' all'ingrosso. Del resto io ho pregato un amico romanista della casa edit. Suhrkamp di leggere appositamente la sua introduzione e riferirmi quindi su di essa, possibilmente in modo esatto.

Ma sin da ora sento il bisogno di ringraziarla con tutto il cuore per la grossa fatica che lei si è sobbarcato per questo lavoro e per l'onore che mi ha recato con ciò, portando ai lettori italiani le mie sospette speculazioni mediante la sua latina autorità. Nessuno sa meglio di me, che è in definitiva mezzo latino, come le mie cose abbiano molto bisogno di tale credito e la mia gioia per il suo considerevole spirito disinteressato è perciò doppiamente grande. Ancora una volta dunque: grazie di cuore.

Spero tanto di rivederla al più presto, forse a Kranichstein. Attendo con ansia il destino a cui andrà incontro questo libro così affezionato.

Cordialmente, suo devotissimo

Th. W. Adorno

Mio caro Adorno, i miei allievi e i miei assistenti all'Università mi hanno detto che lei è stato così gentile da visitare il mio Istituto e che ha suonato per loro l'op. 19 di Schönberg. La ringrazio di cuore per questo. Anche le sue due conferenze nella Sala Selinunte hanno interessato molto i miei allievi, che mi hanno chiesto di tenere un seminario sui problemi musicali da lei posti; ciò che farò la prossima settimana [...].

Si continuano a riportare documenti di tale carteggio perché si ritiene che tali lettere offrano grande testimonianza dell'immensa affinità intellettuale fra i due studiosi uniti in maniera forte dalla volontà di estendere la conoscenza della realtà musicale a tutta la società:

Luigi Rognoni a Theodor W. Adorno¹⁸⁹

12 Corso Plebisciti, Milano.
4 Dezember 1966

Lieber Adorno,

¹⁸⁶ *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, Carteggi, a cura di Pietro Misuraca, Palermo: Cricd, 2010 pp 253-266.

¹⁸⁷ Su carta intestata «PROF. DR. THEODOR W. ADORNO, FRANKFURT AM MAIN 7 KETTENHOFWEG 123» Allegata alla lettera è la traduzione in italiano qui riportata (due fogli manoscritti di Rognoni).

¹⁸⁸ Rognoni gli aveva scritto il 2 aprile comunicandogli l'avvenuta pubblicazione di T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. Di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1959, con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni (*La musicologia filosofica di Adorno*).

¹⁸⁹ Allegata alla lettera è la minuta in italiano.

[...] Ho ripensato, più di una volta, a quanto Lei mi disse a Milano, circa la necessità di fondare una *Società Internazionale di filosofia della musica* e penso che sia più che mai urgente e opportuno soprattutto nei confronti della vuota e presuntuosa Musicologia (Musikwissenschaft!) ufficiale. Bisognerebbe indire un piccolo convegno per questa fondazione e se si riuscisse a creare questa *Società* Lei dovrebbe essere il Presidente. Cosa ne pensa? [...]

La risposta di Adorno sembra arrestare il fervore di iniziativa che anima Rognoni, sebbene, comunque, la collaborazione fra i due rimanga sempre effettiva.

Non neghiamo che oggi appaia insolita la proposta, fatta dal filosofo tedesco a Rognoni, di investire le proprie energie in territorio italiano, piuttosto che in quello tedesco.

L'Italia sicuramente sarebbe stata più recettiva a proposte di carattere culturale!!!

Theodor W. Adorno a Luigi Rognoni¹⁹⁰

7 dicembre 1966

Caro Rognoni,

[...] Per quanto riguarda il progetto di fondazione, non mi sono evidentemente espresso in modo abbastanza chiaro. Fondare una particolare Gesellschaft für Musikphilosophie non mi sembrerebbe molto opportuno, semplicemente perché l'ambiente che è veramente interessato a queste cose è così esiguo che coloro i quali potrebbero divenire anche soltanto aderenti di una tale società, si potrebbero comodamente contare sulle dieci dita di entrambe e mani. Piuttosto si dovrebbe, come è analogo uso presso la Società tedesca di sociologia, organizzare qualcosa come un gruppo di lavoro di filosofia della musica in seno alle già esistenti associazioni di musicologia. Le *chances* per questo sarebbero, senza dubbio, più favorevoli in Italia che in Germania, dove la Musikwissenschaft mi pare interamente senza speranza. La mia specifica idea, buona o cattiva che sia, si riferiva a qualcosa del tutto differente. Cioè alla fondazione di un indipendente – indipendente dalla musicologia ufficiale – circolo musicologico di opposizione che finalmente dia principio a quanto mi sembra, da molto tempo, attuale: un totale riorientamento di questa pietrificata e sterile scienza [...].

Luigi Rognoni a Theodor W. Adorno¹⁹¹

Milano, Corso Plebisciti 12.

22. I. 67

Caro Adorno,

[...] Certo sarebbe bello andare insieme a Segesta e a Selinunte, tanto più che lì io sono di casa: vi ho passato due intere estati, ospite della Palazzina della Soprintendenza alle antichità, sita sull'Acropoli (ricorda?), dove Eva lavorava agli scavi insieme al dott. Tusa, il sovrintendente di Palermo che lei ha conosciuto, quando ha tenuto le due conferenze nella sala delle stupende metope selinuntine. Ma lei ci verrebbe, caro Adorno, se fosse invitato dalla Sovrintendenza, a passare un paio di settimane in luglio, a Selinunte, con noi e fare i bagni nel glauco mare dell'Acropoli e a contemplare la sera il deserto paesaggio dei templi nella perduta "Intentionalität" del _____ dei Greci, ma in quella tuttora vivente (almeno per noi, "lette Romantiker") nell' _____ degli Dei? Come sarebbe bello poter stare finalmente insieme per un periodo più lungo e meno affannoso!

¹⁹⁰ Su carta intestata «PROF. DR. THEODOR W. ADORNO, FRANKFURT AM MAIN/KETTENHOFWEG 123» Allegata alla lettera è la traduzione in italiano (cinque fogli manoscritti di Rognoni)

¹⁹¹ La copia della versione in tedesco è mutila sul margine destro. Riportiamo pertanto uno stralcio solo dell'allegata stesura in lingua italiana (cinque fogli manoscritti di Rognoni)

Questa a seguire è una lettera di Rognoni tesa a rinnovare l'invito:

Milano, 6 marzo 1967

Caro Adorno,

[...]Sono ritornato ieri da Palermo: ho detto al Sovrintendente alle Antichità Dr. Vincenzo Tusa, amico carissimo, che, nella mia ultima lettera, le ho proposto di essere "ospite" dell'Acropoli di Selinunte in luglio; ed egli ne sarebbe non solo lietissimo, ma entusiasta.

Perché dunque non ci viene sul serio, con sua moglie anche, se crede? Potremmo finalmente stare insieme per un po' di tempo in feconda comunione di idee, lontani da quella civiltà tecnocratica che ci schiaccia già abbastanza tutto l'anno ... Per me e per Eva sarebbe una grande gioia [...].

Seguono le lettere fra Rognoni e il "caro Theodor", documenti simbolo dello stato di tensione in cui vive l'Italia nel 1968. Uno stato di "rivolta" che vide, com'è ormai logico prevedere, un Rognoni nettamente schierato dalla parte dei giovani rivoluzionari.

Il taglio con il quale Rognoni interpreta la fase sessantottina è assolutamente affine a quello di Adorno e il documento successivo ne dà aperta prova :

Luigi Rognoni a Theodor W. Adorno¹⁹²

Milano, 15 marzo 1968

Mio caro Theodor,

Sono appena rientrato da Palermo. La rivolta totale degli studenti, ormai da novembre estesa a tutte le Università italiane, è arrivata anche in Sicilia. La mia Facoltà di Lettere e Filosofia è stata la prima ad occupare la sua sede. I miei allievi mi hanno chiesto di prender parte alle loro discussioni e ai loro lavori; io ho immediatamente accettato, pressoché il solo fra i miei "colleghi" [...]. Per quindici giorni ho lavorato con gli studenti nei loro "gruppi di studio" e seminari, dove i suoi libri, e quelli di Horkheimer, di Marcuse etc. erano all'ordine del giorno.

La situazione di Palermo è molto reazionaria, anche se qualche professore comincia a capire; ma fortunatamente nelle Università italiane più avanzate molti professori sono dalla parte degli studenti e accettano di lavorare con nuovi metodi. Ma la questione non è solo nei "metodi". Studenti e numerosi professori (di Roma, Torino, Firenze, Milano, Trieste, etc.) hanno capito (sull'esempio degli studenti tedeschi i cui documenti sono attentamente analizzati dai nostri) che la "crisi" dell'Università (e in Italia l'Università si trova in condizioni pressoché arcaiche e nel Sud "coloniale" ancor di più) non è solamente una crisi "tecnica" dell'educazione scolastica, ma si lega alla crisi di tutto il sistema della nostra società.

Ciò che trovo molto interessante e molto importante, malgrado la confusione e gli errori – forse, nella rivolta degli studenti, è il rifiuto *totale* di qualsiasi scelta sul piano dei partiti politici sia di destra che di sinistra che fanno ormai parte del sistema. Alla radice si questo rifiuto forse una nuova coscienza di classe (per il momento alternativa a quella del proletariato alienato e integrato nel sistema) sembrerebbe formarsi negli studenti ce rifiutano di essere considerati "materiali" da formare per l'industria. Il movimento è certamente ancora confuso nella massa degli studenti, ma non in una consistente minoranza che lavora con una preparazione e una lucidità dialettica sorprendenti. Bisogna, tentare di comprendere e di analizzare questa situazione in rapporto a quella internazionale, e la portata della rivolta degli studenti italiani che è globale e che ha provocato i "fatti" di Roma e di

¹⁹² Allegata alla lettera è la minuta in italiano (un foglio manoscritto)

Torino, con l'intervento brutale della polizia e numerosi arresti di studenti e anche di professori.

Ora ci sarà la campagna elettorale per il nuovo governo; e sicuramente si cercherà di "strumentalizzare" la rivolta degli studenti.

Vorrei tanto poter discutere con lei, mio caro Theo, e conoscere la sua opinione. Sono stato invitato dai servizi culturali di Bonn ad effettuare un "libero" giro in Germania ed essi mi hanno chiesto d'indicare le persone che desidero incontrare e gli ambienti culturali e politici coi quali desidero entrare in contatto. Ha dei suggerimenti da darmi in proposito? Ben inteso, è lei che, prima di ogni altro, desidero incontrare [...].

Theodor W. Adorno Luigi Rognoni¹⁹³

7 gennaio 1969

Caro Luigi,

posso soltanto dirle mille volte grazie: per il libro, che *purtroppo* non so leggere, e per i dischi, che capisco tanto meglio.¹⁹⁴ In particolar modo trovo i pezzi per pianoforte davvero straordinariamente interessanti. Che stile degno di attenzione, altamente originale, un Rossini che palesemente, nei suoi giorni di vecchiaia, è stato profondamente impressionato da Chopin, e in questo ha tuttavia mantenuto il proprio suono, in una maniera singolarmente distaccata e prosciugata.¹⁹⁵ Caro Luigi, con ciò mi ha dato una gioia davvero straordinaria.

Auguri di buon anno e i più cari saluti ad Eva

Con molto affetto, anche da Gretel,

Suo

Theodor Adorno

Luigi Rognoni a Theodor W. Adorno

Milano, 10 gennaio 1969

Mio caro Theo!

Sono felice di apprendere che il mio *Rossini* con i dischi le sia già arrivato e che, soprattutto, la "bizzarria pianistica" del vecchio Cigno l'abbia affascinato e vivamente interessato [...]. Non conosceva ancora questi straordinari "peccati di vecchiaia" di Rossini? Io li ho studiati a partire dal 1947 e ho anche pubblicato, nel 1951, una scelta di *Quelques riens pour piano* inediti, ormai esauriti da molto tempo, ma di cui possiedo ancora tre copie: una di queste è per lei, e la riceverà con una spedizione a parte, che le indirizzerò oggi stesso.¹⁹⁶

Mi piace che lei non legga l'italiano, poiché mi sarebbe molto piaciuto conoscere la sua opinione sulla mia "interpretazione" del "silenzio" rossiniano e, di conseguenza sul significato del suo "rifiuto musicale" espresso dai pezzi pianistici e dagli altri bizzarri brani "da camera" ch'egli compose durante i suoi anni di ozio parigino. Egli guardava con "sospetto" alla rivoluzione romantica alla quale aveva

¹⁹³ Su carta intestata «PROF. DR. THEODOR W. ADORNO, FRANKFURT AM MAIN / KETTENHOFWEG 123». Allegata alla lettera è la traduzione in italiano (un foglietto manoscritto di Rognoni).

¹⁹⁴ Rognoni gli aveva inviato la nuova edizione ampliata della sua monografia su Rossini (Torino, ERI 1968), alla quale erano allegati due dischi contenenti, fra l'altro, sette dei *Quelques riens pour album*, nell'esecuzione al pianoforte di Marisa Candeloro.

¹⁹⁵ Cfr. CD 1 TR. 19-21

¹⁹⁶ Sul margine destro della lettera si lesse il seguente appunto autografo: «copia dei *Quelques riens* inviata racc. con dedica: / für Theodor W. Adorno, ein Rossini / nach zigene eingeständnis / 'pianiste de la quatrième classe' / liebevoll Ihr getreuer / L.R.» (per Theodor W. Adorno, un Rossini / per sua stessa ammissione / 'pianiste de la quatrième classe' / affettuosamente suo devoto / L. R.).

comunque contribuito con *Guglielmo Tell*: era stato “progressivo” credendo di essere “reazionario”, l’ “ultimo dei classici”, come amava definirsi. I pezzi che componeva negli ultimi anni della sua vita erano dei verosimili “pezzi freddi” alla Frank Satie, talvolta con dei “commenti” sotto le note di una finezza “intellettuale” e terribile, che già profetizza, forse, la *ratio* formalizzata del Gruppo dei Sei e di tutti gli equivoci usciti dall’avanguardia “mediterranea” del nostro secolo ... e di cui Stravinskij è stato il paradosso finale.

Sono convinto che Satie abbia avuto sotto gli occhi questi pezzi “didascalici” di Rossini, che d’altronde circolavano fra i collezionisti d’autografi di Parigi. Se lei sfoglia il V capitolo (La grande vacanza) del mio libro vi troverà vari esempi di titoli bizzarri alla Satie e di parecchi “commenti”. Vi troverà anche (in francese) l’incontro tra Rossini et Wagner nel 1860 nella fedele trascrizione di Edmond Michotte, e che è assai interessante [...].

Ma andando al di là dei concetti espressi all’interno degli epistolari, ciò che incuriosisce è il crescendo di stima e ammirazione, a tratti deferente, che caratterizza il rapporto tra i due pensatori, fino a raggiungere vette addirittura amichevoli.

Probabilmente Rognoni in questa fase non conservava più memoria del monito di Antonio Banfi circa il presunto “pessimismo” adorniano.

Anche il suo allievo Titone, del resto, aveva agito nei suoi confronti in maniera assai simile a quanto lui stesso aveva fatto con il proprio maestro:

Noi come si capisce da questi soli cenni straripavamo dunque per nostro conto, ed è incomprendibile, pur e non scusabile, che da figli ribollenti trascurassimo il padre.¹⁹⁷

Ma tornando al testo di Adorno, incuriosirà di certo sapere che il brano scritto da Rognoni come nella presentazione della *Filosofia della Nuova Musica*, nella sua prima stesura, a differenza di come l’opera fu poi diffusa, dovesse avviarsi in tal maniera:

T.W.Adorno uscì dalla penombra in cui era sempre vissuto allorché Th. Mann si decise nel ’49 a pubblicare la sua “Entstehung des Doktor Faustus” in cui a questo profondo studioso e indagatore della musica e insieme della filosofia è stato reso il dovuto riconoscimento per l’influenza che i suoi scritti musicali avevano esercitato nel delineare e consolidare i lineamenti del Faustus manniano[...]¹⁹⁸

¹⁹⁷ Citazione alla pag.189 di questo scritto.

¹⁹⁸ Dall’archivio Rognoni cartella 185, Raccogliatore XXIII, *Theodor W. Adorno*, Appunti per la *Philosophie der Neuen Musik, analisi critica*

Naturalmente questa era soltanto una prima stesura dell'introduzione. Personalmente si ritiene opportuno esprimere un'indiscutibile preferenza circa la versione definitiva, assai più incisiva.

La presentazione del testo di Adorno a Milano fu fatta da Luigi Rognoni e dal suo amico Enzo Paci il venerdì 15 maggio 1959.

Non è un mistero per nessuno che l' "argomento Adorno" sia stato fonte di alterni scontri fra Rognoni e Banfi prima, e Rognoni e Paci a seguire.

Di tale "accesa incomprensione" dà notizia anche Piana, allievo di Paci nel suo saggio *Incomprensioni inattuali su Wiesengrund Adorno*.¹⁹⁹ Tuttavia non ci troviamo d'accordo con Piana quando nella nota 25 del suo scritto afferma che:

«Dirò soltanto - dichiara Rognoni - che negli ultimi anni della sua vita Banfi fu piuttosto perplesso e contrariato dal mio vivo interesse per la sociologia di Adorno e la Scuola di Francoforte che giudicava deviante e pericoloso (del resto lo fu anche Paci, col quale ebbi accese discussioni). Ed era logico per Banfi, proprio perché la sua 'ragione teoretica' mirava sempre al positivo»: *Ricordo di Antonio Banfi*, in «Fenomenologia e scienze umane», 1986, n. 3, p. 247. Mi sembra peraltro che il riferire l'atteggiamento di Banfi ad una generica tendenza ottimistica sia troppo riduttivo. Banfi aveva le proprie idee sui rapporti tra arte e società, e proprio pensando ad Adorno, è assai istruttivo rileggere, per apprezzare la profondità del contrasto, il saggio intitolato *Arte e socialità* (1956) pubblicato in A. Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Opere, v, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Istituto Antonio Banfi, Bologna 1988, pp. 254-272. - Per le «accese discussioni» tra Paci e Rognoni su Adorno, si può vedere anche l'affettuosa rievocazione dello stesso Rognoni intitolata *Ascoltando Schönberg*, in «Aut Aut», Luglio-Ottobre 1986, n. 214-216, pp. 21 sgg.²⁰⁰

Presso l'archivio Rognoni si è, in prima istanza, notato che il saggio pubblicato su *Aut Aut* con il titolo *Ascoltando Schönberg* nella sua stesura originale, avesse come titolo *Frammenti di un colloquio postumo (1986)*²⁰¹ ...

Questo ricordo di Emzo Paci apparve sul numero che la rivista volle dedicare al suo fondatore a dieci anni dalla scomparsa (Paci era morto d'infarto il 21 luglio 1976, a 64 anni). In calce all'articolo si legge la seguente nota redazionale: «Mentre queste pagine stavano andando in stampa, è giunta, improvvisa, la notizia della morte di

¹⁹⁹ Tale saggio si può trovare su internet a

²⁰⁰ Giovanni Piana, *Considerazioni inattuali su Wiesengrund Adorno*, nota 25 di tale scritto.

²⁰¹ L'autografo di tale documento è presente nell'Archivio Rognoni.

Luigi Rognoni». La testimonianza su Paci – che pubblichiamo – così come ce l’affidò nell’aprile scorso è uno degli ultimi scritti di questo importante e riconosciuto musicologo, che fu anche fin dall’inizio e per moltissimi anni, collaboratore e animatore di “aut aut”». ²⁰²

Le “accese discussioni” di cui parla Piana riteniamo abbiano lasciato il giusto posto all’affetto che sicuramente legò i due “allievi” di Banfi.

In conclusione, tornando all’argomento centrale di tale capitolo, cioè il rapporto fra Rognoni ed Adorno, dobbiamo ammettere che fornire contorni ad un legame di siffatto tipo sia estremamente complesso, nonché limitante.

Del resto, al di là dei possibili nodi venuti ad insidiare la ricerca di un preciso filone di pensiero cui fare riferimento per presentare la posizione di Rognoni a cospetto di quella di Adorno, ciò che ci sembra plausibile immaginare è che, per Rognoni, Adorno abbia sempre rappresentato un modello a cui tendere.

Non ci pare poi tanto anomalo, del resto, che Rognoni in cuor suo desiderasse che di lui si dicesse quanto egli stesso aveva scritto di Adorno all’inizio di *Filosofia della musica moderna*:

«La difficoltà di intendimento di una «filosofia della musica» come questa di Theodor Wiesengrund Adorno risiede essenzialmente in due fattori: essa parla al filosofo in termini musicali e al musicista in termini filosofici» ²⁰³.

E, alla luce degli studi condotti, ci sentiamo di dire che, se qualcuno lo facesse, non sbaglierebbe poi tanto!

²⁰² Luigi Rognoni *intellettuale europeo*, a c. di Pietro Misuraca Scritti e interviste, Palermo: CRICD, 2010, p.301.

²⁰³ Luigi Rognoni, *La musicologia filosofica di Adorno*, in Theodor Wiesengrund Adorno *filosofia della musica moderna*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1959 p.XXXI.

Bibliografia

Cartella 3 raccoglitore XX

Fonologia

Progetti e proposte:

- **linguistica**
 - **acustica**
 - **etnologia musicale**
 - **psicologia della musica – varia**
-
- verbale riunione RAI (Carpitella, Cirese, Leydi ed altri) 3 e 4 dicembre 1967 (2 copie) (sul «rimodernamento e potenziamento delle attrezzature dello studio di Fonologia musicale di Milano»)
 - Fondazione Centro di psicologia della musica Università di Palermo, firmato da Rognoni e Canziani

Cartella 6 raccoglitore XX

Congresso Internazionale di Musica Sperimentale (Venezia 10-13 aprile 1961)

Programmi e presentazioni:

- **RAI – (relazione tecnica e mia)**
 - **Bruxelles (“Apelac”)**
 - **Polskie Radio (Varsavia)**
 - **Radio diffusion française**
 - **Tokio (Firenze – giugno 1968)**
-
- Programmi e corrispondenza sul Convegno di Firenze (Convegno Internazionale dei centri di musica elettronica) e su quello di Venezia
 - Elenco dei partecipanti e delle relazioni (manca la relazione di Rognoni su «la musica sperimentale nella cultura contemporanea») [è in cartella 212]

Cartella 7 raccoglitore XX

Fonologia - Note illustrative a mus. elettr. mie e di altri

- *Tecnica e linguaggio della “Musica elettronica”* – Conferenza di Rognoni alla Galleria D’Arte Moderna di Roma, 11/06/61 (tre copie - altri fogli dattiloscritti e manoscritti - corrispondenza relativa)
- Progetto per la costituzione di un «Centro sperimentale di ricerche radiofoniche» novembre 1954

Cartella 16 raccoglitore XX

Lietti - Evoluzione dei mezzi tecnici nella musica elettronica

- 4 dattiloscritti di Alfredo Lietti: relazioni a convegni di musica elettronica, sull'attività dello Studio di Fonologia

Cartella 51 raccoglitore III

Fotocopie articoli miei L'Ambrosiano e altri 1934-1938 1946-1952

- L'ambrosiano 13/9/35 (Critica musicale) 2 copie
- L'ambrosiano 23/8/34 (Teatro lirico) 3 copie
- L'ambrosiano 9/10/34 (La cultura musicale) 2 copie
- L'ambrosiano 22/6/37 (Memoria di Erik Satie) 4 copie
- L'ambrosiano 27/7/37 (Posizione di Schonberg) 2 copie

Cartella 98 raccoglitore XXII

DARMSTADT 1955

- *Il problema della tecnica nella musica elettronica*, Darmstadt, luglio 1956 (appunti manoscritti)

Cartella 99 raccoglitore XXII

DARMSTADT

- 5 mezzi fogli numerati dattiloscritti con correzioni a mano (utilizzati per il saggio: *Il problema della tecnica nella musica elettronica*)
- Dattiloscritto *Il problema ... ecc.*; in alto a destra «Aut –aut- n. 36»

Cartella 189 raccoglitore XXIII

Convegno di Bolzano, sett. 1954

- *Esecuzione, non interpretazione musicale*, dattiloscritto con correzioni manoscritte (per «Aut-Aut», maggio 1954)

Cartella 190 raccoglitore XXIII

Alpbach (15 agosto – 10 settembre 1957)

- Schema dattiloscritto del seminario su “Ideologia e mito nella musica” proposto da Rognoni per il Foro di Alpbach

Cartella 207 raccoglitore XIV

Casella - Malipiero (trasmissioni radiofoniche e programmi di sala)

- Dattiloscritto (con correzioni man.) su Alfredo Casella, 1958 (22 pp., manca p. 2) + bozze corrette
- *Dell'interpretazione*, dattiloscritto di Casella (gennaio 1944) con presentazione dattiloscritta di Rognoni

- *In morte di Alfredo Casella*, dattiloscritto (con traduzione in tedesco) per Radio Italiana - Rete Azzurra, 5/3/1947 + 4 copie del «Giornale della Musica», a. III n. 3, marzo 1947 con lo stesso articolo a stampa
- Blocco di dattiloscritti per trasmissioni radiofoniche su:
 - *L'insegnamento di Alfredo Casella*, Radio Milano, 11/6/1948

Cartella 212 raccoglitrice XX

Elettronica – Articoli e conferenze miei

- Fascicolo rilegato: RAI – *Il rinnovato studio di Fonologia Musicale*, giugno 1968

Sottocartella viola

- *Tecnica e linguaggio da Schönberg alla musica elettronica*, dattiloscritto (39 pp. con correzioni manoscritte) per un intervento al Teatro Eliseo di Roma, 22/2/1957, con lettera dattiloscritta di Rognoni a Ungaretti, 20/1/1957
- «Venezia – Teatro La Fenice - 20 settembre 1959, ore 16.30 - Introduzione al concerto di musica elettronica» (appunti manoscritti)
- *La musica sperimentale nella cultura contemporanea*: 3 blocchi di appunti manoscritti e di minute dattiloscritte per interventi di Rognoni a Venezia (“Congresso internazionale di musica sperimentale”, 12/4/1961) e a Roma (Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 11/6/1961) [cfr. cartella 6]
- Lo stesso saggio col titolo *Musica sperimentale e musica radicale* (estratto dai nn. 44-45 della rivista “La Biennale” di Venezia)
- «Problemi, prospettive e limiti della musica elettronica»: foglietti manoscritti per un intervento a Firenze, Palazzo Vecchio, 9/6/1968 (Convegno Internazionale Centri Sperimentali di Musica Elettronica) con depliant del Convegno

Cartella 214 raccoglitrice XXII

Gruppo Strum. Universitario – Palermo e Settimana Nuova Musica

- Traduzione dattiloscritta (di Rognoni?), con allegato originale in tedesco, dell’articolo *Das absurde Festival – Musik Avantgardisten in Palermo* di Andreas Razumovsky, giugno 1961 (2 copie)
- Pagina del giornale “L’Ora” del 2/4/1961 con articoli di A. Titone e G. Lanza Tomasi
- Ritagli del “Giornale di Sicilia” del 14/4/1961
- Manifesto della I Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo

Cartella 219 raccoglitrice VI

Radio Svizzera 1937 – Toscanini

- *Il problema Toscanini*, conversazioni di Luigi Rognoni alla Radio Svizzera Italiana di Lugano, 17/12/1937
- *Il direttore d’orchestra e il compositore Toscanini*, traduzione manoscritta di Piero Mosconi (?) di uno scritto di Ernest Newman dal Sunday Times del 13/6/37

Cartella 222 raccoglitrice XXII

Nono – Vedova

- *Coerenza di Luigi Nono*, dattilo-manoscritto per programma di sala, Teatro alla Scala, 28/10/1981 (+ copia del programma)

Cartella 226 raccoglitore XV

Rai 3 – Schönberg

- *Omaggio ad Arnold Schönberg* a c. di Luigi Rognoni, Terzo Programma, 23/9/1951 (dattiloscritto relativo)
- Dattiloscritti delle “Testimonianze” su Schönberg di Pizzetti, Malipiero, Petrassi, Dallapiccola [la testimonianza di G. W. Pabst è in cartella 287]

Scritti di Luigi Rognoni

1935

- 3505- *Vita musicale del Terzo Reich*, “L’ambrosiano”, a XIV n° 27, 31 gen.
- 3511- *Alfredo Casella e il provinciale*, “Bollettino mensile di vita e cultura musicale”, a. IX, n° 6 giugno, pp. 142- 145.
- 3514- *L’estetica di Stravinskij*, “Bollettino mensile di vita e cultura musicale”, a.IX, n°9, settembre, pp.198-202
- 3515- *Critica musicale*, “L’ambrosiano”, a.XIV, n°219, 13 sett.
- 3523- *Origine e tendenze di musicisti nuovi*, Teatro del Popolo della Società Umanitaria, Stagione concerti 1935- 36 (programma)

1936

- 3607- *Libri di musica: Casella*, “L’ambrosiano”, a.XV, n° 101, 29 apr.
- 3642- *rec. di L.Cortese, Alfredo Casella*, Genova, 1935, “Il lavoro”, 12 giu. p.3

1937

- 3704- *Il quinto festival internazionale di musica contemporanea*, Rivista musicale italiana, a XLI, n°6, pp. 580-590
- 3711- *Memoria di Erik Satie*, “L’ambrosiano”, a. XVI, n°147, 22 giu.

1938

- 3821- *Il gusto musicale attraverso l’immagine (2° parte)*, “L’ambrosiano”, a. XVII, n°173, 22 lug.
- 3838- Presentazione Martinu, *Tre ricercari* e F. Poulenc, *Tel jour, telle nuit*, in: *VI Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale d’arte*, Venezia, 5-13 sett. pp.24-25 e pp.33-35 (programma)

1939

- 3902- *Vita musicale a Milano*, “*La rassegna musicale*”, CVG, a II, n°21, 30 nov.
- 3903- *Vita musicale. Musiche nuove*, CVGG, a.II, n°23, 31 dic.

1945

- 4501- Introduzione a Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, Minuziano editore, Milano pp. 7-15

1946

- 4614- Presentazione di B. Martinu in: *IX Festival Internazionale di musica contemporanea*, Biennale di Venezia (programma) pp.23-24

1947

- 4701- *Appunti su Schonberg e George*, “*La cittadella*”, a.II, n° 15-16, 15-30 agosto, pp.7-8
- 4702- *In morte di Alfredo Casella*, “*Giornale della musica*”, a.III, n°3, marzo, Milano, pp.247-249 (commemorazione letta alla Radio di Milano- Rete azzurra, alle ore 20.45 del 5 marzo).

1951

- 5102- *Arnold Schonberg (1874- 1951)*, “*La rassegna musicale*”, a.XXXI, n°4, ottobre, pp.191-194.
- 5103- *Ritratto di Arnold Schonberg*, “*La fiera letteraria*”, a.VI, n°42, 4 nov. pag.3
- 5109- *Omaggio ad Arnold Schonberg*, “*Radiocorriere*”, a. XXVIII, n°39, 23-29 sett. p.13

1952

- 5204- *Il maestro Alban Berg e la coscienza del dramma*, “*La fiera letteraria*”, a.VII, n°24, 15 giu. pag.8

1953

- 5301- *L'espressionismo in Luigi Rognoni ed Enzo Paci*, “*L'esistenzialismo*”, ERI, Torino, pp. 11-83

1954

- 5401- *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino.

- 5402- Prefazione a Herbert Eimert, *Manuale di tecnica dodecafonica* (a cura di Luigi Rognoni), Milano.
- 5403- *Esecuzione, non interpretazione musicale*, "Aut Aut" n°22, luglio, pp.341-348 (ristampato in 6601, pp.13-22 e in 7401, pp.13-22)
- 5404- *Omaggio ad Alban Berg*, "Radiocorriere", a. XXXI, n°11, 14-20 marzo, pag 11.

1955

- 5501- *Dall'impressionismo all'espressionismo*, Introduzione a W.Jollos, *Arte tedesca fra le due guerre*, Mondadori, Milano, pp.7-43.

1956

- 5602- *La musica "elettronica" e il problema della tecnica*, "Aut Aut" n°36, novembre, pp.450-461 (ristampato in 6601, pp. 23-34 e in 7401, pp.23-34)
- 5605- *Tecnica e linguaggio della musica post-weberiana*, "Rivista di Estetica", pp.651-656 (atti del III Congresso Internazionale di Estetica, Venezia, 3-5 sett. 1956)

1958

- 5801- *L'esperienza musicale di Alfredo Casella* (1883-1947), "L'approdo musicale", a. I, n°1, gen-mar. E.R.I. Torino, pp. 1-27.

1959

- 5901- *La musicologia filosofica di Adorno in Th.W.Adorno, Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, pp. IX- XXVI (ristampato in 6601, pp.35-53 e in 7401, pp.35-53)
- 5904- *Il mondo sonoro di Anton Webern*, "Radiocorriere", a.XXVI n°45, 8-14 nov. pag.5

1961

- 6102- *Musica sperimentale e musica radicale*, "La biennale di Venezia", a. XI, n°44-45, dicembre.

1964

- 6401- *Alienazione e intenzionalità musicale*, "Aut Aut", n°79-80, gen-mar. pp.7-14 (ristampato in 6601, pp.67-74 e in 7401 pp.75-82)
- 6405- Arnold Schonberg, *Die gluckliche Hand* (prima rappresentazione in edizione filologica a cura di Luigi Rognoni).

XXVI Maggio musicale fiorentino, Firenze, pp.222-224 (programma)

1965

- 6501- *Espressionismo e dodecaфонia in: Bilancio dell'espressionismo*, Vallecchi, Firenze, pp.49-71.

1966

- 6601- *Fenomenologia della musica radicale*, Editori Laterza, Bari.
- 6602- *La scuola musicale di Vienna, Espressionismo e Dodecaфонia*, Einaudi, Torino (ampliamento e rifacimento di 5401)

1969

- 6901- *Osservazioni sull'Estetica di Banfi per una Fenomenologia della musica in: Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo* (Atti del Convegno di Studi Banfiani, Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967), La Nuova Italia, Firenze, pp.449-453
- 6902- Premessa a: Arnold Schonberg, *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze.

1971

- 7101- *Introduzione a Th.W.Adorno, Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino (ristampato in 7401, pp.54-63)

1972

- 7202- La "sonorizzazione visiva" di Luigi Veronesi in: Luigi Veronesi, *Proposte per una ricerca su Suono e colore*, Studio Marconi, Laboratorio 7, Milano, 2 marzo.

1973

- 7301- Schonberg e Stravinskij nella problematica filosofica della musica moderna in: *Musica e Filosofia*, a cura di Alberto Caracciolo, Il Mulino, Bologna, pp.181-200 (ristampato in 7401)

1974

- 7401- *Fenomenologia della musica radicale*, seconda edizione ampliata di 6601, Garzanti, Milano.

1981

- 8103- Coerenza di Luigi Nono, presentazione del 6° Concerto della Stagione Sinfonica, Teatro alla Scala, Milano (programma), pp.19-22.

1986

- 8601- Ricordo di Antonio Banfi (tavola rotonda con Mario Dal Pra, Ludovico Geymonat, Luigi Rognoni, Livio Sichirollo, Luigi Zanzi), Atti del Convegno Il problema

della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola organizzato dall'Università Popolare di Varese e dall'Istituto Antonio Banfi di Reggio Emilia, Varese 18-19 maggio 1985, in "Fenomenologia e Scienze dell'Uomo", a.II, n°3, aprile, pp.231-238; 246-250.

Scritti di altri Autori

- AA.VV. *Sette Variazioni: a Luigi Rognoni musiche e studi dei suoi discepoli palermitani*, Palermo, S. F. Flaccovio Editore, 1985, (prefazione, pp. 11-13).
- AA. VV. *Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo, Atti del Convegno di studi banfiani (Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967)*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Adorno, Fromm, Horkheimer, Löwenthal, Marcuse, Pollock, *La Scuola di Francoforte, La storia e i testi*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2005
- Theodor W. Adorno, *Dissonanze*, a c. di Giacomo Manzoni, Milano, Feltrinelli Editore, 1979.
- Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Piacenza, Casa editrice Einaudi, 2005.
- Theodor W. Adorno, *Terminologia filosofica*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2007.
- Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Milano, Alessandro Minuziano Editore, 1947.
- Antonio Banfi, *A proposito di un'estetica musicale*, "Rivista Musicale Italiana", Anno XL, fasc. 5-6, 1936, pp. 1-6.
- Antonio Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, a c. di Luciano Anceschi, Novara, Editore Parenti, 1961.

- A. c. Alberto Basso, *Dizionario enciclopédico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1983-88.
- Gianmario Borio, *Theodor W. Adorno, Immagini dialettiche, Scritti musicali 1955-65*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a, 2004.
- *Storia dei musicali, Melodie, stile, suono*, a c. di Gianmario Borio, Roma, Carrocci Editore, 2009.
- *Storia dei concetti musicali, Armonia, tempo*, a c. di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carrocci editore S.p.A., 2008
- Alfredo Casella, *Ritratto del musicista reazionario*, "Bollettino mensile di vita e cultura musicale", Anno IX n. 6, giugno 1935, pp. 139-140.
- Bruno Castellino, *Non vuole camminare sul viale del tramonto. I "Tre mesi di guai" di Francesca Bertini*, "Corriere lombardo", Anno IX, n. 72, 25-26 marzo 1953.
- Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2008
- Francesco Galante, Nicola Sani, *Musica espansa, Percorsi elettroacustici di fine millennio*, San Giuliano Milanese, Universal Publishing Ricordi S.r.l. e LIM Editrice, 2000.
- Gianandrea Gavazzeni, *Tre tipi di giovani musicisti*, "Bollettino mensile di vita e cultura musicale", Anno IX n. 6, giugno 1935, pp. 140-141.
- Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001.
- Andrea Lanza- Tomasi, *Il secondo Novecento*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino, 1981.
- Marisa Maraventano, *Venti anni di attività culturale a Palermo 1945-1965*, Stampa periodica-Teatro-Musica, Quaderno n. 10, Cidim.
- Giovanna Mazzei, *Biblioteca "L. Rognoni". Catalogo del Fondo di musica a stampa. Musiche a stampa del "fondo L. Rognoni" della biblioteca dell'Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo*, (tesi di diploma di specializzazione Scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università "La Sapienza" Di Roma, A. A.1995-1996.
- Aurel Milloss, lettera inedita a Luigi Rognoni, Firenze, s. i. d., (Archivio Rognoni).
- Aurel Milloss, lettera inedita a Luigi Rognoni, Firenze, 9 marzo, 1970 (Archivio Rognoni).
- *Luigi Rognoni intellettuale europeo, Scritti e interviste*, a c. di Pietro Misuraca, Palermo: CRI, 2010. 3 V.

- *Luigi Rognoni intellettuale europeo, Testimonianze*, a c. di Pietro Misuraca, Palermo: CRI, 2010. 3 V.
- *Luigi Rognoni intellettuale europeo, Carteggi*, a c. di Pietro Misuraca, Palermo: CRI, 2010. 3 V.
- Pietro Misuraca, *Nel ginepraio del mio archivio. Documenti di Luigi Rognoni a Palermo*, "Rivista Italiana di Musicologia", Vol. XXXVIII, n. 1, 2003, p. 139-153.
- Pietro Misuraca, *Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1934-1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Laura, Luisa e Morando Morandini, *Dizionario dei film 2004*, Bologna, Zanichelli.
- Stefan Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno, Biografia di un intellettuale*, Roma, Carocci editore S.p.A., 2003.
- Maria Maddalena Novati and John Dack, *The studio di fonologia, A Musical Journey 1954-1983 Update 2008-2012*, Ricordi, 2012.
- Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Foesole Discanto Edizioni, 1984.
- Edgardo Pavesi, *Storia e problemi della cineteca italiana*, "Cinema" Nuova serie, 1 febbraio 1951, p. 51-53.
- Giuseppa Perricone, *L'epistolario di Luigi Rognoni*, tesi di laurea, Università degli studi di Palermo, A.A. 1992-1993.
- Harvey Sachs, *Musica e regime*, Milano, Il saggiatore, 1995.
- A. c. Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of music and musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Gabriele Scaramuzza, *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, CUEM, 2009.
- Arnold Schönberg, *Manuale di armonia, a c. di Luigi Rognoni*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Arnold Schönberg, *Stile e pensiero, Scritti su musica e società, a c. di Anna Maria Morazzoni*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Carlo Serra, *La voce e lo spazio, Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- Laura Turino, *L'attività critica di Luigi Rognoni dal 1943 al 1950*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino, A:A: 1991-1992.

- Alberto Veca, "*Kunstammer*" come ritratto, "Artecentro-Arsenale. Rivista periodica di attività culturali", Numero speciale, Ottobre 1985, pp. 4-5.
- Patrizia Veroli, Milloss, *un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.
- Amedeo Vigorelli, *Luigi Rognoni (1913-1986) Bibliografia*, "Pratica filosofica", n. 2, 1992, pp. 130-155.
- Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik, Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Milano, Universal Edition A.G., 1960.
- Sara Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Napoli, Società Editrice Il Mulino, 2006.