

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI AUDIOVISIVI:

CINEMA, MUSICA E COMUNICAZIONE

CICLO XXIV

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

FRANCO DONATONI

RITRATTO DI UN MUSICISTA

ESTETICA, COMPOSIZIONE, INSEGNAMENTO

RELATORE

Chiar.mo Prof. Angelo Orcalli

DOTTORANDO

Dott. Rocco De Cia

ANNO ACCADEMICO

2011/2012

INDICE

Introduzione.	1
Capitolo I. Cenni biografici.	5
Capitolo II. Gli orizzonti teoretici del pensiero di Franco Donatoni.	
II.1) Materiale musicale.	11
II.2) Dallo strutturalismo all'indeterminazione.	17
II.3) Dall'indeterminazione della composizione all'indeterminazione del compositore.	34
II.4) <i>Questo e Antecedente X</i> , forma, frammento, controllo, giochi, numeri.	50
II.5) Stravinskij, Bartók, organicità, idee di tempo, tassonomia tecnica.	61
Capitolo III. Tecniche compositive.	
III.1) Introduzione.	73
III.2.1) Le teorie della figura: Sciarrino e la <i>Figurenlehre</i> rinascimentale e barocca.	74
III.2.2) Figura e gesto in Ferneyhough.	85
III.3) Il concetto di figura nella poetica di Donatoni.	87
III.4) Ritmo, metro.	104
III.5) Polarità, armonia, codice.	111
Capitolo IV. L'insegnamento.	
IV.1) Fra teoria e artigianato: Schönberg, Messiaen, i <i>Ferienkurse</i> di Darmstadt, Lachenmann.	127
IV.1.1) Arnold Schönberg.	129
IV.1.2) Olivier Messiaen.	139
IV.1.3) I <i>Ferienkurse</i> di Darmstadt.	141
IV.1.4) Helmut Lachenmann: la musica non si insegna.	145
IV.2) Il "clan" di Donatoni: storia e pensiero.	147
Dopo la fine della musica.	169

Appendice.

Franco DONATONI, «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante l'adozione delle funzioni introproiettive quale metodo di comporre».	175
Intervista a Sandro Gorli.	183
Intervista a Loris Azzaroni.	199
Intervista a Alessandro Solbiati.	211
Intervista a Paolo Aralla.	233
Intervista a Cristina Landuzzi.	249

Bibliografia.

271

INTRODUZIONE

Oggetto della presente ricerca è la figura di Franco Donatoni, inquadrata nella sua attività di compositore e di didatta. La parabola creativa di Donatoni, iniziata nell'orbita bartókiana e petrassiana, confrontatasi poi con il serialismo e con l'indeterminismo, e giunta infine, alla soglia degli anni Ottanta, a una stilizzazione stilistica radicale, offre l'occasione di affrontare alcuni dei più importanti nodi teorici della storia della musica della seconda metà del ventesimo secolo. Tale percorso si rispecchia anche nella sua attività didattica. Donatoni è stato uno dei più importanti insegnanti della sua epoca, e ha profuso costanti energie nella formazione di almeno tre generazioni di compositori.

La tesi è strutturata in quattro capitoli. Il Capitolo I è una sintetica introduzione di carattere biografico; il Capitolo II tratta del pensiero di Donatoni, il III della tecnica compositiva. Il Capitolo IV si concentra sulla sua attività didattica. A proposito dei Capitoli II e III, si potrà discutere della liceità di separare nettamente un polo estetico e un polo poetico; e non è nostra intenzione sostenere la possibilità di scindere la nozione di materiale (che trova ampio spazio nel Capitolo II) dalla nozione di forma (affrontata nel Capitolo III), per limitarci a un esempio. D'altra parte, alcuni concetti quali figura, gesto e polarità possono più o meno agevolmente essere indagati a partire dal testo musicale, mentre altri (il pensiero negativo, l'indeterminazione, il controllo) trovano il loro terreno di sviluppo in una sfera di riflessione di carattere più generale, seppur sempre vincolata alla prassi compositiva. In base a questo principio, abbiamo centrato i Capitoli II e III attorno ad alcuni temi guida che si integrano vicendevolmente.

Il Capitolo IV necessita di una premessa di ordine metodologico. Sebbene l'indagine musicologica si sia già soffermata sul tema della didattica musicale e anche, in particolare, sulla didattica compositiva (cfr. par. IV.1), la ricostruzione di un insegnamento rimane un argomento complesso. Innanzitutto, ci si è interrogati sugli aspetti che di tale insegnamento si potevano mettere in luce: la trasmissione delle tecniche? Le possibili influenze sull'evoluzione del linguaggio compositivo? L'incidenza sulla storia delle istituzioni musicali? Ovviamente, tutti questi ambiti giocano un ruolo fondamentale nella nostra ricerca. Più di tutto, abbiamo cercato di spiegare per quali ragioni Donatoni abbia potuto rappresentare, per molti compositori cresciuti nell'ultimo trentennio del ventesimo secolo, la figura dell'insegnante di composizione per eccellenza. A tal proposito, una strada importante è stata tracciata da Jean Boivin nella sua ampia monografia dedicata alla scuola compositiva di Olivier Messiaen. Boivin trova nell'oralità il veicolo più adatto alla trasmissione dell'insegnamento della composizione, e quindi all'oralità delle testimonianze degli allievi affida il suo studio sulla classe del compositore francese.

Si le climat de ces classes révolutionnaires se laisse quand même un peu deviner une fois ces diverses sources consultées, le discours du professeur – et c'est bien lui que nous souhaiterions entendre – demeure fragile et éphémère, tel un chant de montagnard au sommet de Dolomites, à l'instant où il passe des lèvres du père aux oreilles du fils qui devra le faire sien. Tout devient question de mémoire, et l'ethnomusicologie nous a justement démontré que la mémoire humaine peut receler davantage de richesses que maints fonds d'archives sous leurs épaisses couches de poussière. C'est ainsi que l'idée germa en nous de faire explicitement appel aux élèves de Messiaen et de tenter en leur compagnie de comprendre le message pédagogique de celui-ci. Du copu, la recherche musicologique devenait enquête de terrain. L'oralité appelait l'oralité.

Tout au long des pages qui vont suivre, les témoignages d'anciens élèves de Messiaen seront notre première source d'informations, une source *orale* donc, étayée et précisée dans la mesure du possible par la documentation écrite. Chacun des témoins interrogés ajoutera au tableau d'ensemble une touche personnelle, un vocabulaire propre, des idées et des perceptions distinctes, parfois même opposées à d'autres déjà recueillies.¹

Le dichiarazioni metodologiche di Boivin spiegano e inquadrano anche il taglio del presente studio, ma non lo esauriscono: le contestualizzazioni del pensiero e dello stile tratteggiate nei Capitoli II e III sono infatti delle premesse necessarie ad un quadro propriamente storico dell'insegnamento di Donatoni. Al pari di Boivin, abbiamo scelto di condurre delle interviste a allievi e collaboratori di Franco Donatoni per raccogliere testimonianze a proposito del suo insegnamento. Abbiamo privilegiato fonti che potessero mettere in luce la varietà e la ricchezza delle lezioni di Donatoni, contattando chi lo ha frequentato in periodi e in contesti spesso assai lontani.²

Come Boivin, ci siamo posti il dubbio dell'attendibilità del ricordo: ritenevamo però importante raccogliere memorie ancora recenti, inquadrandole in un solido contesto critico. Possiamo certo riscontrare delle discrepanze, ed effettivamente i giudizi su alcuni dati talora non coincidono:³ ma si

¹ Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois Éditeur, [s.l.] 1995, p. 19 (il corsivo è dell'autore). Lo studio di Boivin si articola come una narrazione, come una storia parziale fra le tante storie che compongono il complesso mosaico della conoscenza musicale. Narrativa è la qualità dei rapporti e delle contrapposizioni ricostruita nelle sue pagine: un esempio affascinante è il resoconto della frattura fra Messiaen e Pierre Boulez, che assieme ad altri compagni di studio fuggì dalla classe del primo grande maestro per dedicarsi all'apprendimento delle tecniche della Seconda Scuola di Vienna presso René Leibowitz, del resto abiurato anch'egli, e con non minore violenza, poco tempo dopo (ivi, pp. 53-63).

² Donatoni è stato infatti un insegnante di rilevanza internazionale: già negli anni Sessanta, a Milano, teneva lezioni private a studenti che lo raggiungevano dall'estero. In seguito, egli stesso ha viaggiato in tutto il mondo, chiamato da numerose istituzioni musicali a tenere corsi e seminari di composizione. La nostra ricerca si concentrerà in particolare sulla scena italiana, limitando a qualche breve cenno la fortuna del suo insegnamento all'estero.

³ Ad esempio, Cristina Landuzzi afferma che Donatoni aveva una grande competenza sul repertorio storico, mentre secondo Sandro Gorli le sue conoscenze non erano molto vaste (cfr. interviste a Cristina LANDUZZI [11] e a Sandro GORLI [25]). Dobbiamo osservare, per contro, che Gorli e Landuzzi frequentano Donatoni in due differenti periodi della sua attività di didatta: quando Gorli seguiva i corsi di composizione presso il Conservatorio di Milano e l'Accademia Chigiana di Siena, all'inizio degli anni Settanta, Donatoni era esclusivamente concentrato nello sviluppo del proprio linguaggio («A Siena quasi tutti i giorni ci faceva vedere quello che stava scrivendo. Anche a Milano portava spessissimo partiture sue. Credo di non aver mai visto, in quegli anni, partiture di altri. Dopo lo ha fatto; ma in quel periodo era totalmente concentrato sui suoi tentativi»: intervista a Sandro GORLI [9a]). Una decina di anni più tardi, quando Landuzzi studia con Donatoni, egli è invece propenso a riferirsi non solo alla sua personale esperienza, ma anche ad altri autori, contemporanei e del passato (è opportuno ricordare che durante gli anni Settanta Donatoni aveva analizzato in modo approfondito e continuativo le partiture dei classici, da Bach a Beethoven, nell'ambito del suo insegnamento presso il DAMS di Bologna).

tratta pur sempre di aspetti periferici, tali da non mettere in crisi la figura che tentiamo di ricostruire – figura che, lungi dal presentarsi come monolitica, è caratterizzata invece da una disposizione estremamente critica, e autocritica, sempre pronta a rivedere le proprie opinioni in vista di una evoluzione personale. A differenza della monografia di Boivin, il taglio della nostra indagine privilegerà alla cronaca la contestualizzazione della figura didattica di Franco Donatoni alla luce del suo pensiero compositivo.

I Capitoli II e III hanno in primo luogo il fine di creare una prospettiva che metta in relazione l'ambito storico in cui si muove Donatoni all'evoluzione della sua tecnica e al suo insegnamento. In Appendice presentiamo un articolo inedito di Franco Donatoni, risalente alla metà degli anni Settanta, nel quale vengono esposti gli aspetti fondamentali del rapporto fra materia e io compositivo, e nel quale viene delineata una personale idea didattica. Le interviste a Paolo Aralla, Loris Azzaroni, Sandro Gorli, Cristina Landuzzi e Alessandro Solbiati contribuiscono a tratteggiare un quadro complessivo della didattica di Donatoni, mettendo in luce le connessioni fra temi quali il rapporto fra intuizione e metodo, la disciplina della scrittura a partire dalla cura per la grafia, l'importanza dell'osservazione e del momento analitico, la possibilità di concentrare l'invenzione sonora in una immagine pregnante, la problematicità dell'approccio come fonte di nuove scoperte.

Ringrazio il Prof. Angelo Orcalli per la sua guida durante la stesura della tesi, e per tutti gli argomenti di riflessione offerti durante il corso di Dottorato. Il Prof. Loris Azzaroni e il Prof. Paolo Somigli hanno fornito preziose indicazioni per migliorare il mio lavoro. Il Prof. Mario Baroni e il Dott. Nicola Verzina hanno orientato la consultazione del materiale di Donatoni conservato presso l'Archivio Maderna di Bologna; li ringrazio inoltre per avermi concesso di riprodurre il saggio inedito «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante l'adozione delle funzioni introiettive quale metodo di comporre». Il Prof. Maurizio Giani mi ha indirizzato nella lettura di Adorno. Il Dott. Luca Cossetini ha recuperato una citazione di Luigi Nono che credevo perduta. Gli errori, com'è ovvio, sono di mia esclusiva responsabilità.

CAPITOLO I

CENNI BIOGRAFICI

Franco Donatoni nasce a Verona il 9 giugno 1927, in una famiglia della piccola borghesia cittadina.¹ A sette anni viene avviato allo studio del violino dai genitori, che vedono nella musica un rispettabile passatempo, o tutt'al più un modo per raggranellare qualche soldo facendo l'aggiunto all'orchestra dell'Arena. Donatoni non mostra del resto particolari predisposizioni musicali, venendo bocciato al primo esame di solfeggio; abbandona lo strumento nel 1947, senza esser riuscito a superare l'esame di ottavo anno («Mettere mano a un Capriccio di Paganini era un'impresa superiore alle mie forze»)² Durante il periodo di guerra ha comunque la possibilità di frequentare il Civico Liceo Musicale di Verona, dove intraprende gli studi di armonia con Piero Bottagisio. Nella vita chiusa e tranquilla di Verona, la musica è per il giovane Donatoni uno sfogo della fantasia: durante le passeggiate compone nella sua immaginazione lunghe sinfonie, a casa scrive al pianoforte preludi e bourées. Dopo il Diploma di Ragioneria, si rivolge alla musica con maggiore dedizione, frequentando nel 1946 il Conservatorio prima a Milano (ma l'esperienza con l'insegnante Ettore Desderi, su cui peraltro gravavano accuse di collaborazionismo, è poco felice), poi a Bologna, dove studia con Adone Zecchi e Lino Liviabella, diplomandosi in Strumentazione per banda (nel 1949), Musica corale e direzione di coro (nel 1950) e Composizione (nel 1951).

I suoi primi tentativi non puramente scolastici sono profondamente influenzati da Béla Bartók, e in particolare dal quarto Quartetto per archi, ascoltato alla radio con un commento di Guido Turchi. La lezione bartókiana, che rimarrà un riferimento costantemente approfondito nel corso degli anni, è chiaramente leggibile in brani come il *Quartetto* per archi (1950, premio Liegi), il *Concerto per orchestra* (1951), e il *Concertino per archi, ottoni e timpano solista* (1952) che gli vale una importante affermazione internazionale con la vittoria del Concorso di Radio Lussemburgo. A presiedere la giuria è Goffredo Petrassi, che Donatoni ammira particolarmente per la cantata *La Noche oscura*, ascoltata a Venezia nel 1951. Petrassi rimarrà sempre per Donatoni un riferimento non solo compositivo e didattico, ma anche umano.³ Dopo il Diploma presso l'Accademia di Santa

¹ Le notizie biografiche sono tratte principalmente da Gabriella MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, Targa Italiana, Milano, 1989, e da Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 3-74.

² Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 10.

³ L'amicizia e la reciproca stima si esprimono, con sintesi ammirevole, in una delle più belle testimonianze di affetto di un compositore verso un altro compositore: «Donatoni nel suo percorso ha attraversato zone oscure della coscienza e della conoscenza, documentate nei suoi scritti: anche nella sua musica è reperibile tale travaglio, purché si posseggano le sonde opportune ed estremamente sensibili. La complessità del suo essere lo ha portato talvolta alla lotta con l'angelo, ma infine egli ha vinto» (Goffredo PETRASSI, «Per Franco Donatoni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, cit., pp. 239-240).

Cecilia di Roma, con Ildebrando Pizzetti, Donatoni inizia, nel 1953, l'attività didattica presso il Conservatorio di Bologna.

L'incontro con Bruno Maderna, nello stesso 1953, rappresenta un momento chiave: Maderna, pur non potendosi considerare un vero e proprio maestro,⁴ schiude agli occhi di Donatoni lo scenario dell'avanguardia musicale europea. Nel 1954 Donatoni partecipa ai Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt (dove tornerà nel 1956, nel 1958 e nel 1961): assiste a un seminario di Křenek e alle lezioni di Leibowitz, giudicate troppo conservatrici (ed è una valutazione tipica della corrente strutturalista);⁵ studia però *La musique de douze sons*, e analizza le Variazioni per orchestra op. 31 di Schönberg, familiarizzando con la tecnica dodecafonica. È dunque sempre più chiara la consapevolezza che la tecnica di stampo bartókiano e petrassiano è storicamente inadeguata, e il rinnovamento linguistico si impone come una necessità: sente di annaspere all'inseguimento di Maderna, Boulez, Nono, Berio, e soprattutto dello Stockhausen di *Kontra-punkte* e *Zeitmaße*, eterogenei punti di riferimento di un periodo travagliato ma anche, a posteriori, incomparabilmente vitale. Dopo alcuni approcci incerti,⁶ nascono partiture all'insegna dello strutturalismo come *Strophes*, per orchestra (1959) e *For Grilly, improvvisazione per sette* (1960),⁷ con un secondo "periodo di apprendistato" che Donatoni ritiene concluso solo dopo sette anni. Donatoni, quale momento emblematico della sua nuova affermazione sulla scena della musica d'avanguardia,

⁴ «Bruno aveva un modo curioso di spiegarti le cose. Te le raccontava alla buona, come se fosse all'osteria: era molto simpatico ma didatticamente non funzionava, perché in quei casi hai bisogno che uno ti spieghi tutto a puntino, perfino con pignoleria» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 17). Anche Aldo Clementi, il cui percorso e la cui poetica presentano importanti affinità con Donatoni, trovò in Maderna un riferimento determinante per lo sviluppo del proprio corredo tecnico, senza che con ciò si instaurasse un vero e proprio rapporto didattico. L'incontro, risalente – come per Donatoni – all'inizio degli anni Cinquanta, è descritto in termini che illustrano la semplicità (persino l'*understatement*, parrebbe di poter dire) con la quale Maderna era capace di trasmettere il sapere artigianale, in netto contrasto con i toni esoterici non di rado assunti dalla serialità del dopoguerra: «Ricordo che quando Maderna mi spiegò il suo schema, che chiamava quadrato magico, mi sembrò l'uovo di Colombo. Ma da solo non ci sarei mai arrivato» (cit. in Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*, LIM, Lucca 1996, p. 3; a proposito dell'elitarismo presso Darmstadt, cfr. Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», in *Enciclopedia della Musica. I. Il Novecento*, a c. di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001, pp. 166-184: 170-175, e in particolare i giudizi retrospettivi di György Ligeti ivi citati). Al confronto degli esempi di Donatoni e Clementi, le lezioni di Maderna a Luigi Nono, incontrato nel 1946, furono più continuative e articolate (cfr. Erika SCHALLER, «L'insegnamento di Bruno Maderna attraverso le fonti conservate presso l'Archivio», in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, LIM, Lucca 2004).

⁵ Nel 1954 Wolfgang Steinecke, organizzatore dei Ferienkurse, affida a Boulez, Gisèle Klebe e Maderna il coordinamento di un "gruppo di lavoro internazionale di giovani compositori" in sei seminari. Si tengono corsi di Scherchen, Eimert (sulla musica elettronica), Leibowitz (sulla tarda opera di Webern), Křenek, Adorno, Heiβ. Fra gli strumentisti presenti troviamo Gazzelloni, Kolisch, Steuermann. Fra le opere eseguite: Nono, *La victoire de Guernica*; Maderna, *Concerto* per flauto; Křenek, *Medea*; Henze, *Ode an den Westwind*; Togni, *Sonata* per flauto e pianoforte; Stockhausen, *Klavierstücke I-V* (prima assoluta). Sono presenti anche Franco Evangelisti, Michel Fano, Gottfried Michael Koenig, i fratelli Kontarsky, Metzger, Pousseur, Schnebel, Stockhausen (cfr. Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi – Unicopli, Milano 1992).

⁶ *Musica*, per orchestra da camera, scritto nel 1955 su sollecitazione di Bruno Maderna, viene giudicato, molti anni più tardi, «il pezzo più brutto della mia vita»; *Composizione in quattro movimenti*, per pianoforte (1955), accosta la serialità con il viatico del *Quaderno di Annalibera* di Luigi Dallapiccola; le *Tre improvvisazioni* del 1957 prendono a modello la Seconda Sonata di Pierre Boulez (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 16-17).

⁷ A partire dal 1958, e fino al 1977, quando passerà alla casa editrice Ricordi, Donatoni è pubblicato da Suvini-Zerboni.

ricorda quando, alle Settimane per la Nuova Musica di Palermo, Stockhausen gli chiese una copia della partitura di *Doubles* per clavicembalo (1961, premio SIMC) per studiarla e mostrarla a Boulez. Nel 1962 diventa professore di ruolo presso il Conservatorio di Milano. Inizia nello stesso anno un secondo periodo di crisi creativa: il pensiero indeterministico e la musica di John Cage, dapprima rifiutati, si rivelano un potente agente di sviluppo linguistico, sebbene in un senso che potremmo definire “degenerativo”. Le tecniche acquisite vengono rimesse in discussione tramite l'irruzione di procedimenti aleatori e dissociativi, miranti a ridurre la composizione a puro catalogo di gestualità strumentali, spesso frenetiche e tendenti a una matericità sonora che sconfinava talora nel rumore. Gli stessi ambiti concettuali dello strutturalismo di matrice stockhauseniana vengono sottoposti a un radicale ripensamento in opere quali *Per orchestra* (1962), *Quartetto IV – Zrcadlo* (1963), *Babai* e *Black and white* (1964)⁸ (cfr. par. II.2). Il travaglio del periodo indeterministico culmina nel 1966, con una crisi che blocca la sua attività compositiva (eppure Donatoni soddisfa, in qualche modo, il bisogno di *scrivere musica* lavorando alla riduzione pianistica di *Ulisse* di Luigi Dallapiccola per la casa editrice Suvini-Zerboni).

Nel 1965, con *Divertimento II* per orchestra d'archi, Donatoni torna alla notazione tradizionale, abbandonando le grafie aleatorie dei lavori degli anni precedenti; *Puppenspiel 2* per flauto-ottavino e orchestra (1966, Premio Marzotto), segna un ulteriore tentativo di recupero di un'idea di *tecnica compositiva*, e un ripensamento del materiale, storicamente connotato, come polarità estranea al compositore (cfr. par. II.3). *Etwas ruhiger im Ausdruck* per cinque strumenti e *Souvenir. Kammer-symphonie op. 18* per quindici strumenti, entrambi del 1967, rappresentano per Donatoni un nuovo punto di equilibrio: la tecnica si affina su un materiale non più teorico, come il “Do maggiore” di *Puppenspiel 2*, ma concreto (una battuta da un brano dell'op. 23 di Schönberg per



⁸ *Black and white* per 37 strumenti ad arco (1964) propone 1864 modelli esecutivi formati dalle possibili combinazioni della nota nera (suono di durata minima) e della nota bianca (durata massima 2 secondi); il ritmo è coordinato dal direttore in base a una tabella che indica i numeri primi da 7 a 9973 (cfr. Franco DONATONI, «Black and white», in *Collage*, n°5, Palermo, settembre 1965; in ID., *Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982*, a cura di Pietro Santi, Spirali Edizioni, Milano 1982, pp. 26-31): «è stata la tentazione estrema, quella di ridurre i materiali a tanti puntini bianchi e tanti puntini neri» (Franco DONATONI, «Intervista con Franco Donatoni», a c. di Gioacchino Lanza Tommasi, in *Lo spettatore musicale*, Bologna 1969; con il titolo «Il materiale in opera», in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 107-112: 110). L'esecuzione alle Settimane della Nuova Musica di Palermo, il 6 settembre 1965, segna per Donatoni «il giorno più nero della mia vita»: il direttore Daniele Paris – peraltro legittimato dalla partitura – decide di far durare il brano solo pochi secondi (cfr. Franco DONATONI, «Il materiale in opera», cit., pp. 109-110).

Etwas ruhiger im Ausdruck, 363 frammenti da *Gruppen* di Stockhausen per *Souvenir*). Il 1970 è un anno importante: succede a Petrassi ai corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena, dove rimarrà fino al 1999, pubblica *Questo* per la casa editrice Adelphi. L'8 giugno invia al Ministero della Pubblica Istruzione la *Proposta per una classe di Composizione*, redatta assieme agli allievi del corso di Composizione di Milano, con l'intento di proporre una riforma dell'ordinamento dell'insegnamento in Conservatorio, ritenuto ormai inadeguato alla formazione dei giovani studenti (cfr. par. IV.2). L'anno seguente viene chiamato a Bologna alla cattedra universitaria di Elementi di armonia e contrappunto presso il DAMS, dove rimarrà fino al 1985. Aumentano anche i suoi impegni all'estero: nel 1972 tiene un seminario di composizione a Granada, e viene invitato dal Deutscher Akademischer Austauschdienst a risiedere a Berlino per un anno. La morte della madre, nel 1973, coincide con l'inizio di un secondo periodo di crisi, protratto fino al 1974, quando la stesura di *Duo pour Bruno*, capolavoro orchestrale dedicato alla memoria di Maderna, recentemente scomparso, viene interrotta per un ricovero.⁹ Dismette il suo studio e, deciso a smettere di comporre, lavora all'edizione del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa per la Suvini-Zerboni. Il brano che segna l'avvio di una rinascita creativa è *Ash*, del 1976: la moglie Susie vince le sue resistenze, persuadendolo a portare a termine una commissione dell'Accademia Chigiana di Siena. Nonostante periodiche ricadute in periodi di depressione, la vena creativa di Donatoni è fertilissima. La sua scrittura giunge a una sorta di stilizzazione che trova particolarmente congeniale la musica da camera, per piccolo o grande ensemble.¹⁰ Importanti anche i brani per strumento solo, dalla caratteristica bipartizione: se ne conta una ventina, da *Algo* per chitarra (1977) a *Till* per corno (1997).¹¹

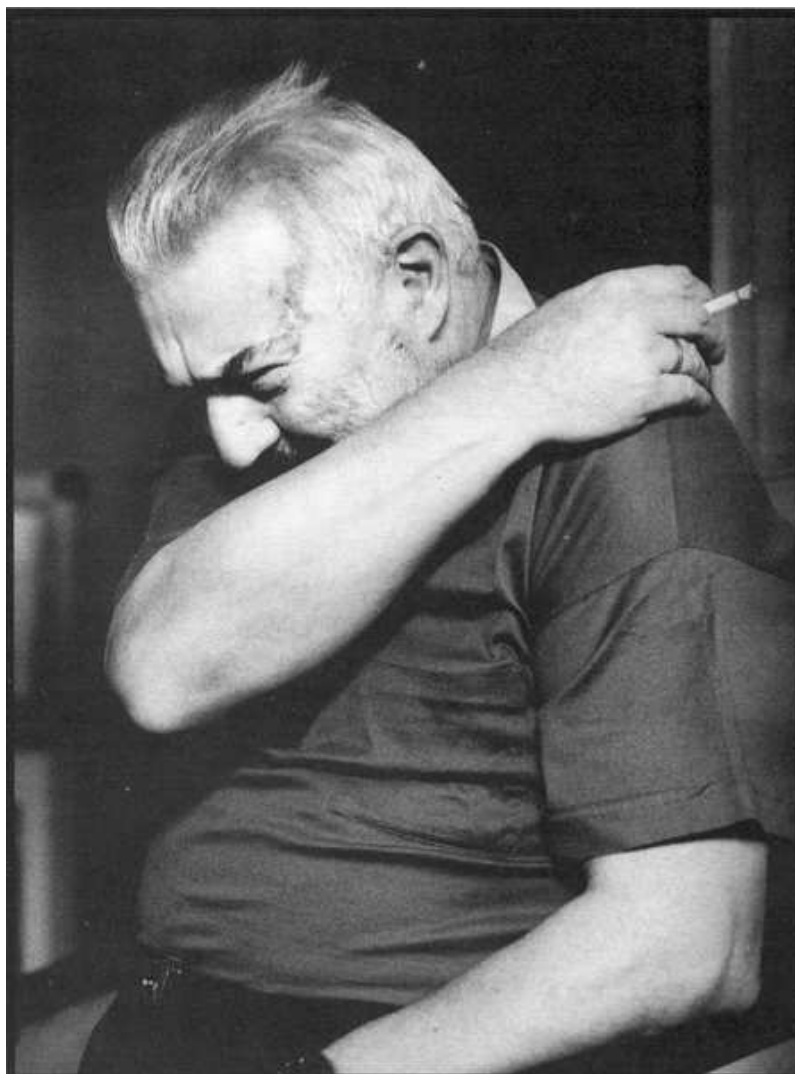
Negli anni successivi l'attività compositiva e didattica di Donatoni, già intensa, si accresce prepotentemente: nel 1978 lascia la classe di Composizione del Conservatorio di Milano per la cattedra di perfezionamento presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, della quale

⁹ *Duo pour Bruno* occupa fra i lavori di Donatoni un posto di particolare importanza. «Nella seconda parte esplode con dei toni violenti e drammatici, dovuti evidentemente ad uno stato inconscio che operava. Anche perché a quel tempo ero frequentemente affetto da depressioni e da stati maniacali, a seconda che prendessi pillole o no, e questo evidentemente si rifletteva in quello che scrivevo. Stranamente la prima parte di *Duo pour Bruno*, scritta in un periodo di benessere artificiale, è piuttosto fredda e meccanica; prepara qualcosa. L'altra, scritta tra pillole e cliniche psichiatriche, è la concretizzazione di uno stato inconscio che agiva» (Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», intervista a c. di A. Valori, in *Prospettive musicali*, n°2, 1982; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 7-11: 9).

¹⁰ Fra gli esiti più significativi: *Spiri* per dieci strumenti (1975, premio Psacaropoulo), *The Heart's Eye* per quartetto d'archi (1979-80, commissione del Quartetto Italiano), *Le ruisseau sur l'escalier* per diciannove esecutori e violoncello solista (1980, commissione di Paul Méfano, direttore dell'Ensemble 2E2M), *Tema* per dodici strumenti (1981), *Cadeau* per undici strumenti (1983, commissione di Pierre Boulez), *Arpège* per sei strumenti (1986), *Flag* per tredici strumenti (1987), *La souris sans sourire* per quartetto d'archi (1988, commissione dell'Ensemble InterContemporain).

¹¹ Donatoni afferma: «Non si tratta di pezzi scritti per esplicita intenzione virtuosistica o nell'intento di esplorare inedite possibilità strumentali, anche se l'esecuzione di essi esige la presenza di interpreti dotati di attitudini virtuosistiche. Si tratta piuttosto di un interesse per la scrittura lineare o addirittura monodica che restringe il gesto compositivo ad articolazione filiforme e riduce le possibilità di collocazione della figura nello spazio» (cit. in Tonino TESEI, *Rassegna di nuova musica*, a c. di S. Scodanibbio, Palcoscenico Marche 2008).

diviene nel 1989 membro effettivo; continua inoltre a tenere corsi e seminari in Italia (oltre a Siena, insegna a Pescara, Brescia, Biella) e all'estero (Berkeley – California, Avignone, Parigi, Gerusalemme, Melbourne, in Olanda, Svizzera, Spagna e Messico). Pubblica altri due libri (*Antecedente X* nel 1980, e *In-oltre* nel 1988) e la raccolta di saggi e articoli *Il sigaro di Armando*, del 1982. Nel 1985 è insignito del titolo di “Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres” dal Ministero della cultura francese. Nel 1990 il Festival Settembre Musica di Torino gli dedica una rassegna monografica; in tale occasione, viene edita la miscellanea *Donatoni* per la casa EdT. Dal giugno all'ottobre del 1992 Milano Musica organizza un'importante serie di concerti in suo onore. Negli ultimi anni, pur tormentati dalla recrudescenza di una sindrome diabetica manifestatasi per la prima volta nel 1991, vede la luce un ampio numero di brani (nell'ultimo decennio se ne possono contare all'incirca una settantina), accolti con vasto consenso. Donatoni muore a Milano il 17 agosto 2000.



CAPITOLO II

GLI ORIZZONTI TEORETICI DEL PENSIERO DI FRANCO DONATONI

II.1) Materiale musicale.

Il pensiero di Franco Donatoni è un pensiero compositivo. Tutte le sue riflessioni, nutrite dalla letteratura e dalla filosofia, e stimolate da una strenua attitudine all'autoanalisi, per quanto capaci di istituire legami inattesi con territori estranei alla musica, si riferiscono in ultima analisi al mondo della composizione. Il suo immaginario può assumere la forma di una circonferenza, dove ogni idea si rivela come un punto dal quale è possibile tentare di avvicinarsi all'ipotetico inaccessibile centro del pensiero compositivo, oppure la forma di una spirale, per il suo costante tornare su sé stesso mutando al contempo forma e struttura. Nell'intraprendere uno studio storico della figura di Franco Donatoni, è necessario confrontarsi con un pensiero che si pensa, con un assiduo interrogarsi sulle ragioni del proprio agire.

Donatoni è d'altra parte un tipico "compositore artigiano": vanta una valida tradizionale formazione accademica, con diplomi in Musica corale, Strumentazione per banda, e Composizione. La sua dedizione al lavoro, quantificato in ore passate al tavolo, immerso nella scrittura, era un esempio per gli allievi: si è compositori mentre si scrive musica. Alcuni valori legati alle norme artigianali – come ad esempio l'ordine e la chiarezza della grafia – non furono messi in dubbio nemmeno quando, con la più severa intransigenza, Donatoni si applicava alla decostruzione dei diversi strati del discorso musicale. La prassi compositiva aveva dunque un ruolo primario; d'altro canto, tale prassi era sempre il correlato di un pensiero forte e articolato (anche se non è possibile spiegare l'una con l'altro, ed è dubbio che la prima procedesse necessariamente dal secondo). La capacità di collegare le tecniche della scrittura con l'astrazione di categorie più vaste del pensiero è uno dei tratti determinanti dell'insegnamento di Donatoni. Pur espressa in termini differenti, troviamo sempre nei suoi allievi la consapevolezza che Donatoni riusciva a leggere in ogni atto compositivo una motivazione sia in senso artigianale, sia in senso epistemologico, senza che uno dei due momenti prevaricasse sull'altro.

Così come nelle tecniche compositive – trattate nel Capitolo III – è possibile rilevare nelle riflessioni di Donatoni una evoluzione coerente, con degli snodi costantemente ripercorsi: alcuni termini caratterizzano un preciso momento della storia del suo pensiero, altri invece hanno il valore di costante. In questa seconda categoria ha un posto di rilievo il concetto di *materiale*, cardine della filosofia musicale di Theodor Wiesengrund Adorno. A metà degli anni Cinquanta Donatoni

cominciava ad aprirsi a una serie di influenze determinanti: nel 1951, a ventiquattro anni, *Noche oscura* di Goffredo Petrassi gli aveva rivelato il testo di San Giovanni della Croce, destando profonde suggestioni che sarebbero state indagate negli anni successivi. Nel 1952 incontrava Maderna, e l'anno seguente si recava per la prima volta a Darmstadt. In questi anni Adorno diventava un riferimento imprescindibile per la sua formazione intellettuale.¹

Per Donatoni iniziava al contempo una progressiva complessa presa di coscienza delle tematiche della Nuova Musica, un adeguarsi ad un "presente" dal quale il percorso accademico e i primi successi professionali, con uno stile meticolosamente improntato alla lezione di Bartók, lo avevano tenuto finora lontano. I modelli di Stockhausen e Boulez, percepiti come necessità storica, imponevano un radicale ripensamento della tecnica, e più ancora un rinnovamento delle categorie concettuali. Altri compositori italiani della sua generazione, *in primis* Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio, già noti sulla scena internazionale, ed attivamente partecipi alle ricerche più avanzate dell'avanguardia musicale, non attraversarono un simile travaglio.

Bisognerà attendere il 1959 per la pubblicazione italiana della *Filosofia della musica moderna* e di *Dissonanze*, entrambi nella traduzione di Giacomo Manzoni, ma il pensiero di Adorno era argomento di dibattito in seno alla Nuova Musica almeno dall'inizio degli anni Cinquanta.² In effetti, la critica adorniana metteva a nudo una serie di aporie delle quali lo strutturalismo, presto o tardi, sarebbe stato chiamato a prendere coscienza anche autonomamente (basti ricordare le polemiche sulle funzioni storiche della serialità che a Darmstadt vedevano opposte le posizioni di Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono).³ «Invecchiamento della musica moderna», in origine una conferenza tenuta da Adorno nell'aprile 1954 al Süddeutscher Rundfunk, in occasione di un festival di musica contemporanea, sviluppa temi già esposti nella *Filosofia della musica moderna*: di particolare rilevanza, per l'ampia risonanza destata negli ambienti della Nuova Musica, la critica al "feticismo del materiale". Con questa formula, di grande fortuna (la feroce concisione, tipica di tante invenzioni di Adorno, si sarebbe d'altra parte prestata a ridursi a *slogan*), si additava ai procedimenti dello strutturalismo, espressi in primo luogo dal puntillismo di matrice darmstadtiana,

¹ Ancora nel 1970, all'intervistatore che chiedeva quale compositore lo emozionasse maggiormente, Donatoni rispondeva: «Non c'è dubbio, Mahler. Direi proprio, anzi, Mahler letto attraverso Adorno, perché dopo quanto ho appreso da quel grande uomo ho ascoltato Mahler in modo diverso» (Franco DONATONI, «A colloquio con Franco Donatoni», intervista a c. di Leonardo Pinzauti, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IV, 2, marzo-aprile 1970; in Leonardo PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, ERI, Torino 1978, pp. 133-141; con il titolo «Misteriosi antecedenti», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982*, a cura di Pietro Santi, Spirali Edizioni, Milano 1982, pp. 113-119: 118).

² Nel 1950, in «Rassegna musicale», Roman Vlad recensisce la *Philosophie der Neuen Musik*, pubblicata l'anno precedente; cfr. anche Guido PANNAIN, «Arnold Schönberg e la *Filosofia della musica nuova*», in *La Rassegna Musicale*, XXIII, n°1, 1953, pp. 193-209. Per uno studio sulla fortuna di Adorno negli ambienti musicali italiani, cfr. Alessandro ARBO, «La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980)», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n°2, aprile-giugno 1988, pp. 181-210.

³ Cfr. Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi – Unicopli, Milano, 1992.

dove gli intenti puristici di “razionalizzazione integrale” arretravano ad una condizione pre-linguistica, ad un mero allestimento di rapporti fra parametri sonori, incurante del significato funzionale di tali rapporti. In termini schönberghiani, Adorno affermava che il *sensu* della musica – anche della musica atonale – era dato dalla “connessione discorsiva”,⁴ dalla possibilità di percepire un rapporto fra gli elementi del flusso sonoro; lo strutturalismo postulava invece un nesso fra le funzioni linguistiche e la tecnica costruttiva come un *a priori* che rimaneva non dimostrato, oppure rifiutava del tutto le possibilità di riconoscere una funzione linguistica alla musica (non sempre è possibile scindere con nettezza le due posizioni).

La dialettica *soggettivo-oggettivo* trova il suo punto nodale nel concetto di materiale: secondo Adorno, il rifiuto dell'espressione in nome dell'oggettività, correlato all'adozione sistematica di strutture organizzative astratte dall'esito sonoro, quali la serialità integrale, lungi dal garantire la logicità della forma, ovvero la “connessione discorsiva” di cui si parlava sopra, sono piuttosto il segno di una irragionevole fiducia nella tecnica, che configura il caratteristico rovesciamento del positivismo nel suo contrario.

È una forma di infatuazione per il materiale e di cecità per quel che ne risulta: alla base di tutto sta la finzione che il materiale possa “parlare” da solo, una specie di simbolismo materializzato. Certo che “parla”, il materiale: ma solo nei punti focali in cui viene posto nell'opera d'arte. Schönberg è stato grande fin dal primo giorno per questa capacità. E non solo per aver inventato qualche singola sonorità. Invece la sopravvalutazione del materiale, che si mantiene pervicacemente in vita, induce a sacrificare quella capacità, ammesso che la si abbia, e a credere che l'allestimento di materie prime musicali sia né più né meno che musica. Nella razionalizzazione si cela un pessimo fattore irrazionale, la fiducia cioè che una materia astratta possa avere un significato in sé stessa: ed è invece il soggetto che si misconosce in essa, mentre esso solo potrebbe cavarne un senso.⁵ Il soggetto è accecato dalla speranza che quelle materie possano sottrarlo alla cerchia magica della propria soggettività.⁶

Sebbene il concetto adorniano di materiale musicale sia stato oggetto di diffusa esegesi, non è semplice coglierlo nella sua essenza.⁷ Ancora meno facile è la descrizione dell'ampia e differenziata ripercussione del concetto nell'ambito della Nuova Musica. Il materiale è suono organizzato; inoltre, esso è definito non tanto nel momento soggettivo, ma piuttosto nel momento oggettivo, ovvero nel suo carattere storico. Un esempio paradigmatico è, di nuovo, quello di Arnold Schönberg, compositore progressivo per eccellenza: il materiale della tonalità tardo romantica è un

⁴ Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1947; *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1959, p. 128. In altri luoghi si parla di “nesso discorsivo” (cfr. Theodor W. ADORNO, «Invecchiamento della musica moderna», in *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958; *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959, p. 174).

⁵ Col verbo “misconoscere” è reso il tedesco “sich verkennen”. La frase in originale: «Inmitten der Rationalisierung versteckt sich ein schlecht Irrationales, das Zutrauen in die Sinnhaftigkeit des abstrakten Stoffs, in dem das Subject sich erkennt, das ihm den Sinn erst entlockt».

⁶ Theodor W. ADORNO, «Invecchiamento della musica moderna», cit., pp. 169-170.

⁷ Cfr. Sara ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 2006.

dato che nelle sue mani gradualmente si trasforma (e in tale trasformazione trova il suo momento soggettivo), e viene consegnato, nuovamente oggettivizzato, alla storia, nella forma di libera atonalità espressionistica o di serialità dodecafonica. Lungi dall'essere manifestazione della soggettività, la rinnovata forma del materiale è invece necessaria e vincolante: colui che non la accoglie, per portarla ad un nuovo stato di oggettività, è relegato all'istanza regressiva. Ciò che la storia propriamente conosce è il momento oggettivo. Potremmo quindi precisare: il materiale è suono socialmente organizzato.⁸

Le tipologie organizzative del materiale sonoro possono essere le più varie: la ricorrente locuzione “materiale tonale” delinea una molteplicità di prospettive che vanno dal dato meramente cronologico, circoscrivendo un ambito stilistico che copre più di tre secoli, alle differenti tipologie di collegamento armonico, di profilo melodico, di andamento ritmico, di organizzazione formale, e così via. La triade acquisisce in tale contesto un ulteriore connotato simbolico: il “Do maggiore” diviene l'emblema del materiale tonale (ma il valore simbolico della triade può senz'altro essere indagato nel corso dei secoli, da Jean-Philippe Rameau e fin da Gioseffo Zarlino). Il materiale ha dunque un carattere storico,⁹ inteso nel senso di vincolo non meno che di necessità: nel rapporto con l'oggettività del materiale, la soggettività del compositore trova l'unico possibile termine della dialettica creativa. Il compositore progressivo rinnova il materiale, a patto che la sua soggettività giunga ad una coscienza delle necessità storiche di tale rinnovamento: il carattere necessitante del rapporto con la storicità del materiale è stato fissato nella antitesi Schönberg-Stravinskij, dove il momento regressivo è espresso da un Neoclassicismo che disinvoltamente recupera il “materiale tonale”, in cui “nessi discorsivi” sono usurati e decaduti allo stato di mero involucro, una sorta di

⁸ Schönberg, che espone in nuce molti dei concetti sviluppati da Adorno, rimarca l'antitesi fra il ruolo soggettivo della percezione e il ruolo oggettivo del suono: «materiale della musica è il suono che, in primo luogo, agisce sull'orecchio» (Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922; *Manuale di armonia*, a c. di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, il Saggiatore, Milano 1963, p. 21). Il materiale è inoltre legato alla natura fisica del suono, alle sue componenti armoniche. Il linguaggio tonale è una interpretazione, evolutasi nel corso della storia della musica, di tale natura: «la tonalità è una possibilità formale – che sprigiona dalla natura del materiale sonoro – di raggiungere, nell'unità, una certa compattezza» (ivi, p. 34); poco più avanti, Schönberg precisa che la tonalità «è uno dei mezzi che meglio contribuiscono ad assicurare alle opere un ordine rispondente al materiale» (ivi, p. 37). Uno dei fini della didattica schönberghiana è il principio, di stampo prettamente artigianale, di «utilizzare, in maniera adeguata, vantaggi e lacune del materiale di cui si dispone»; inoltre, «molto di ciò che si chiama estetica è solo un'opportuna elaborazione del materiale dato, e [...] la cosiddetta “armonia delle proporzioni” spesso è solo un ordinamento di rapporti che rispetta accuratamente le proprietà del materiale. [...] Le condizioni dell'utilità possono modificarsi se il materiale acquista per noi un'altra forma e se lo scopo muta» (ivi, p. 43). Aprendo le sue conferenze intitolate «Il cammino verso la Nuova Musica», Anton Webern cita un articolo di Karl Kraus dedicato alla *parola*: «sarebbe molto importante se gli uomini avessero una precisa conoscenza del *materiale* da essi usato» (Anton WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik – Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen*, a c. di Willi Reich, Universal Edition, Wien 1960; *Il cammino verso la Nuova Musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, SE, Milano 2001, p. 15; il corsivo è dell'autore); il materiale non ha primariamente valore di vincolo estetico, ma morale. Il materiale della musica, per Webern come per Schönberg, è il suono, regolato al suo interno da leggi – la struttura armonica è una di esse – che il musicista deve indagare (ivi, p. 20).

⁹ A proposito del carattere storico del materiale adorniano, cfr. Max PADDISON, *Adorno's Aesthetics of music*, University Press, Cambridge 1993, p. 83; Marc JIMENEZ, *Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art*, Bourgois, Paris 1973; *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, trad. it. di R. Mangaroni, Cappelli, Bologna 1979, pp. 66-67.

contenitore ormai completamente svuotato. Nello Stravinskij di Adorno, la storia muta in ideologia.¹⁰

I termini di Adorno vengono ripresi da Hugues Dufourt, che profila il passaggio alla libera atonalità, espressa ad esempio nei *Drei Stücke* per pianoforte op. 11 di Arnold Schönberg, come snodo cruciale per la Nuova Musica. L'“oggettivazione” è ancora una volta riferita alla materia musicale, e in particolare al materiale tonale: come se esso, giunto ad esaurimento, venisse fissato con un gesto talmente potente da definirne la dimensione storica.

Mentre il Neo-classicismo si crogiola nell'inerzia di un rituale semidistaccato, Schönberg cerca di trarre profitto dall'oggettivazione del linguaggio tradizionale, rompe con la tonalità esplicitandone la coerenza stilistica. [...] Schönberg abbandona tardi qualsiasi riferimento ai paradigmi formali della tradizione musicale. La forma, sempre più snella, ellittica, concentrata sulla propria emergenza, si libera da qualsiasi soggezione di principio agli imperativi lineari della melodia, dello sviluppo, della progressione e del trattamento tematico. La proliferazione strutturale istantanea s'inverna in una forma mobile, che lascia trasparire da sé stessa solo un certo tono affettivo, quasi traccia di una vibrazione che si leva dal fondo.¹¹

Le annotazioni sulla forma delinate da Dufourt evidenziano che proprio la libera atonalità espressionistica, più ancora della fase seriale, è gravida di premesse per la musica del secondo dopoguerra: la liberazione da vincoli formali precostituiti, e l'idea di una forma mobile intesa come proliferazione strutturale istantanea saranno anche per Donatoni delle premesse operative fondamentali.

A metà degli anni Settanta, sintetizzando le riflessioni maturate nel decennio precedente, Donatoni afferma che il materiale musicale è qualificato e selezionato dalla storia e dalla cultura occidentali. Delinea pure una distinzione fra *materia* e *materiale*: il materiale, in termini prettamente adorniani, appartiene alla recente storia della musica, e da essa è condizionato; la materia è, più generalmente, una qualsiasi fonte generatrice di eventi acustici. Tale distinzione, cui non viene riconosciuta una pertinenza decisiva sul piano compositivo, è lasciata allo stato di abbozzo. Il punto focale è invece la *dissociazione fra materia e io*: l'atto compositivo non è creazione di una forma, ma applicazione di un codice che trasforma la materia già esistente

¹⁰ Nella seconda metà degli anni Settanta, Donatoni ripenserà la dialettica adorniana *progressivo-regressivo*: «progressivo, dopo Adorno, può essere colui che, negandosi nell'opera precedente, evolve mutando e nelle trasformazioni coinvolge indifferentemente le regressioni necessarie; reazionario, credo sia colui che, permanendo immutabile nell'obbligo del progressivo, nega il divenire in nome dell'avvento di una utopia nella quale il già divenuto non consente ulteriori mutamenti» (Franco DONATONI, «Lettera a Giacomo», Siena, 11 agosto 1977, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di Michela Mollia, Lercici, Cosenza 1979, pp. 43-45; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 76-77).

¹¹ Hugues DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois Éditeur, Parini 1991; ed. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi – LIM, Lucca 1997, pp. 95-96.

mutandone la configurazione, agendo sulla sua morfologia a livello quantitativo e non qualitativo.¹² Il passaggio che rende possibile la dissociazione fra materia e io è la progressiva interiorizzazione delle pratiche dell'indeterminazione realizzata nel corso degli anni Sessanta (cfr. II.3).

La distanza fra Donatoni e alcuni dei più importanti compositori italiani della sua generazione – in particolare Luigi Nono (1924) e Luciano Berio (1925) – si misura nel rapporto con i concetti, strettamente connessi, di materiale, processo e forma. Tale connessione, pur subendo una evoluzione nel corso del tempo, rimane del tutto peculiare al suo pensiero. Ancora nel 1982 Donatoni affermava:

Tutto ciò che esiste nella storia, le forme dell'apparenza (e dunque l'apparenza delle forme), è qualche cosa che si offre solo come materiale, ma non come oggetto dotato di una sua sintassi. [...] Si potrebbe dire che il materiale odierno della musica presuppone l'indifferenza dei materiali stessi a porsi come punto di partenza. Il vero materiale della musica sono i processi mediante i quali il compositore, agendo sul materiale, fa nascere uno stato differente dallo stato primitivo, uno stato ulteriore che è uno stato formale, uno stato transitorio che si pone come la forma dei processi necessari a formare la forma, ma nel momento si offre come nuovo materiale per altrettanti processi ulteriori che determineranno la trasformazione stessa della forma. Alla fine di un processo esiste la forma, all'inizio del processo esiste un materiale.¹³

La focalizzazione del pensiero compositivo di Donatoni è quindi passata dal materiale, fulcro delle sue riflessioni a partire dagli anni Cinquanta e per tutto il ventennio seguente, al processo. La forma è ancora una conseguenza dell'azione compositiva; ma l'azione (intesa come *attenzione*) non è più imperniata sui materiali, ma sui processi.

All'inizio degli anni Ottanta – ma si può presumere che tale posizione non sia cambiata rispetto agli anni precedenti – Luciano Berio si scagliava con violenza contro il feticismo dei processi automatici: «questi procedimenti hanno radici nella paranoia piuttosto che nella casualità e nel rifiuto delle cosiddette scelte soggettive (che, spinte fuori dalla porta, rientrano comunque dalla finestra), la paranoia di chi ha paura e vuol darsi un'illusione di ordine».¹⁴ I termini paranoia e ordine – se non “illusione di ordine” –, come vedremo, non sono del tutto fuori luogo a proposito del pensiero di Donatoni (cfr. par. II.4).

¹² Franco DONATONI, «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante adozione delle funzioni introiettive quale metodo di comporre», articolo dattiloscritto inedito, s.d., ca. 1974: cfr. Appendice.

¹³ Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», intervista a c. di R. Donatoni (1982), in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 12-16: 14.

¹⁴ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari-Roma 1981, pp. 112-113. Alla domanda di Rossana Dalmonte: «Tu pensi che sia tecnicamente impossibile che il materiale “si faccia da sé”?», Berio risponde: «Assolutamente impossibile. Ci vuole sempre della benzina comprata a caro prezzo e un motore che la trasformi in energia» (ibidem).

II.2) Dallo strutturalismo all'indeterminazione.

Negli anni Cinquanta, con lo sviluppo dello strutturalismo, che tende ad articolarsi come una vera e propria corrente stilistica, con peculiari tecniche costruttive e orientamenti poetici, il concetto di materiale viene portato ad un nuovo stadio. In «Invecchiamento della musica moderna», la critica serrata di Adorno investiva le tipologie organizzative della forma e assieme le strutture sociali ad esse correlate: «il materiale non viene più plasmato e articolato per servire all'intenzione artistica ed è invece il suo stesso allestimento preordinato a diventare intenzione artistica: la tavolozza prende il posto del quadro. La razionalizzazione si rovescia così in caos – chiaro segno di malaugurio». ¹⁵ La dialettica adorniana, con il suo lessico e persino la sua sintassi, doveva lasciare una profonda traccia nella coscienza musicale italiana degli anni Sessanta. ¹⁶

Ma per Donatoni il testo chiave di Adorno è un altro. Nel 1954 (anno della prima permanenza a Darmstadt) la lettura – dovuta secondo Donatoni ad «un caso fortuito» – di *Minima moralia*, appena tradotto in italiano, desta una «sintonia acritica a forti tinte emotive». A catturarlo, più delle categorie del pensiero adorniano (ripetutamente Donatoni ostenta la sua incapacità di comprenderne la complessità, e tanto meno di valutarlo criticamente), è la seduzione di «frammenti fulminei, dalla rapace insidiosità aforistica». ¹⁷ Emergono i temi del frammento, del pensiero frammentario, e dell'aforisma, che suggeriranno immagini formali da cui scaturiscono tutti i brani scritti dagli anni Sessanta in avanti. Possiamo individuare in Nietzsche – e, tramite Nietzsche, risalire indietro fino a Büchner e Hölderlin – l'idea di un'arte intesa come critica all'ideologia borghese, e l'espressione aforistica come potenziale vettore di uno scardinamento della consequenzialità del positivismo. Un ulteriore nesso con il pensiero di Adorno si può rintracciare nella figura di Karl Kraus, scrittore e moralista viennese che ebbe un ruolo determinante anche nella formazione intellettuale di Schönberg: negli aforismi di Kraus l'arte ha precisamente la funzione di «rendere malsicura la terra davanti all'uomo», e di «mettere in disordine la vita». ¹⁸ Nell'elaborazione di una “forma frammentaria”, Donatoni troverà una guida anche nella lettura di Kafka e di Beckett, nelle loro iterazioni ossessive e nelle secche cesure.

¹⁵ Theodor W. ADORNO, «Invecchiamento della musica moderna», cit., p. 174.

¹⁶ Non mancarono le distorsioni: «il pensiero di Adorno ha esercitato un'influenza imperiosa sulla riflessione estetica e strettamente musicale del nostro tempo. Ci è parso che una parte di tale influenza, tuttavia, fosse dovuta a un sostanziale fraintendimento del suo pensiero, favorito anche dalle false piste e dagli equivoci che Adorno coltiva deliberatamente» (Sara ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, cit., p. X).

¹⁷ Franco DONATONI, «Lettera a Giacomo», cit., pp. 76-77. La lettera, scritta durante i corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena, è indirizzata a Giacomo Manzoni.

¹⁸ Karl KRAUS, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1955, p. 243.

Con un rovesciamento dei termini di Nietzsche, Adorno definisce *Minima moralia* una «triste scienza», intesa come «dottrina della retta vita». ¹⁹ Il riferimento alla letteratura mistica, in particolare a San Giovanni della Croce, e al *De imitatione Christi*, è legato ad aspirazioni di cambiamento che si esplicitano non come forma di elevazione, ma di annullamento. Si delinea il percorso che Donatoni avrebbe intrapreso nel successivo ventennio: agire contro il proprio Io, del quale si avverte l'inadeguatezza. Se in San Giovanni della Croce veniva strenuamente perseguito un perfezionamento che, tramite la mortificazione della volontà, avrebbe annullato la propria anima in Dio, in Donatoni, dopo la lettura di Adorno, è ammissibile il solo autoannullamento, come compositore e assieme come persona. Secondo Donatoni, si è ciò che si fa: negando la possibilità di comporre, si nega la possibilità di essere. Rovesciando la prospettiva: la scelta di indeterminare il proprio agire, di perdere il controllo sul risultato delle proprie azioni, è espressione dell'incapacità di convivere con sé stessi. Così, in brani indeterministici come *Quartetto IV (Zrcadlo)*, del 1963, e *Babàì, Asar, Black and White*, del 1964, Donatoni riconosce una natura privata, un personale esercizio, «certo com'ero che si trattasse di lavori "fatti per me", o meglio, che *l'atto del farli servisse soltanto a me*». ²⁰

L'indeterminazione praticata degli anni Sessanta, lettura personale del pensiero aleatorio derivato da Cage, è in tal senso l'estremizzazione dell'ideale strutturalista di "far parlare il materiale da sé", di delegare al materiale le ragioni della propria crescita. ²¹ «Quando non c'è più via di scampo, diventa perfettamente indifferente, per l'impulso di distruzione, rivolgersi verso altri o verso il proprio soggetto: due cose tra cui, del resto, non ha mai fatto netta distinzione». ²² Non vi è, almeno per il momento, prospettiva di palingenesi; e non sarebbe fuori luogo, nei confronti di Donatoni, l'accusa mossa da Lukács ad Adorno: aver voluto «prender dimora presso il 'Grand Hotel Abisso'». ²³

Nel secondo dopoguerra è possibile identificare due correnti che agiscono in concorso per definire il corredo tecnico e stilistico della Nuova Musica di matrice darmstadtiana: da un lato, come *pars construens*, lo sviluppo del serialismo, esteso a tutti i parametri del tessuto musicale; dall'altro,

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1951; trad. it. *Minima moralia*, con una introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1954, p. 3.

²⁰ Franco DONATONI, «Materia in musica», cit., p. 102. Il corsivo è nostro.

²¹ Come afferma Carl Dahlhaus, «al principio della "forma aperta" si associava strettamente la convinzione che nell'arte non contasse il risultato ma il processo di formazione. [...] L'esigenza di non determinare, ma di lasciare aperte tutte le possibilità, comporta sul piano della tecnica compositiva di porre in primo piano non l'opera prodotta ma i materiali e i metodi impiegati per produrla, e di attirare su di essi l'attenzione» (Carl DAHLHAUS, «Die Krise des Experiments», in *Komponiert heute*, Veröffentlichungen des Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 23, Schott, Magonza 1983, pp. 80-94; trad. it. «La crisi della sperimentazione», in Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, Storia della musica, vol. 12, EdT, Torino 1991, pp. 265-272, p. 270).

²² Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 100.

²³ Martin JAY, *Adorno*, Fontana Paperbacks, London 1984; trad. it. *Theodor W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 14.

come *pars destruens*, il netto rifiuto di moduli espressivi riconducibili alla tradizione tonale. Potremmo parlare di uno strutturalismo “classico”, che cerca una purezza stilistica modellata sulle minuziose costruzioni di Webern, e agisce in senso propriamente negativo rifuggendo le sonorità caratteristiche della tonalità funzionale. Tali forme di purismo esprimono una visione “classica”, tesa a saldare l'opera in una unità consequenziale: unità armonica, ad esempio, nel predominare di aggregati armonici basati su seconda minore, tritono, settima maggiore, nona minore, e nell'escludere terze, quinte e ottave; unità ritmica nei gruppi irregolari, oppure in ritmi che non possano essere ricondotti ad una pulsazione isocrona (cfr. III.4).

Gli esiti delle letture negative della storia della musica, volte a tagliare ogni residuo vincolo con la tradizione, ebbero durature ripercussioni. Alla fine degli anni Sessanta, quando tendenze post-moderne avevano ormai sancito la destoricizzazione di ogni materiale musicale, rendendolo in tal modo disponibile a manipolazioni e nuove contestualizzazioni, era ancora possibile rinvenire analisi estetiche basate sulla censura di relazioni tonali: in *Fase seconda* – per citare un testo emblematico e discusso – Mario Bortolotto critica il melodizzare di *Ha venido* di Luigi Nono a causa di un incongruo «rivagheggiare la tonalità». ²⁴ Nono viene quindi interpretato come esponente dello strutturalismo elaborato a Darmstadt, e accomunato a Boulez e Stockhausen. D'altro canto, nello stesso testo si rileva che per lo strutturalismo un rapporto intervallare come l'ottava era sostanzialmente decontestualizzato, perché proiettava uno spazio sonoro tonale; in compositori post-cageani, come Mauricio Kagel, Christian Wolff, La Monte Young, Earle Brown e Morton Feldman, «un'ottava è un rapporto qualsiasi, e una terza non ha, verso il tritono o la quinta eccedente, nessun complesso di inferiorità. Se, pertanto, una musica di Stockhausen è gravida, ad ogni passo, di storicità, come residuo o come negativa fotografica, questa altra musica suona non destoricizzata [*sic*] ma nativamente astorica». ²⁵

La distanza fra il primo strutturalismo, lo strutturalismo “classico”, che all'inizio degli anni Cinquanta aveva già trovato il suo pieno sviluppo, e il post-strutturalismo di Donatoni (di quella che potremmo definire “seconda generazione di Darmstadt”) si può misurare nei termini seguenti: nello strutturalismo è ben presto emersa una dialettica fra “deliberazione e automatismo”, ²⁶ con la

²⁴ Mario BORTOLOTTI, «Le missioni di Nono», in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 103-127: 124.

²⁵ Mario BORTOLOTTI, «La Nuova Musica, il tempo e la maschera», in *Fase seconda*, cit., pp. 13-100, p. 99. Nel 1967 Donatoni affermava: «La nuova musica sembra aver reso inattuale ogni materia sonora, perciò ogni materia sonora può essere recuperata alla nuova musica mediante l'inattualità» (Franco DONATONI, «Le parole che seguono», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio 1967; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 37-38).

²⁶ György LIGETI, «Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* von Pierre Boulez», in *Die Reihe*, n°4, 1958, pp. 38-63. L'articolo risale al febbraio-marzo 1957; pochi anni più tardi, Ligeti ritorna sull'argomento con la nota critica al serialismo postweberniano: «più sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, più alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso. Non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza» (György LIGETI, «Wandlungen der musikalischen

necessità di tracciare i “limiti del paese fertile”.²⁷ Nel pensiero di Boulez non viene mai messo in discussione il valore del momento costruttivo, inteso come istituzione di relazioni volte al controllo del materiale.

La composizione musicale non si riduce certo all'astrazione dei suoi parametri né a quella di una pura costruzione. Ciò non toglie che scrivere voglia dire organizzare simboli, ovvero ordinarli secondo leggi calcolate. Non appena un sistema funziona, produce entità astratte di livello superiore, introduce un'indispensabile varietà di espressioni conseguenti: il musicista non è dunque mai prigioniero dei principi generali del formalismo né di costrizioni, perché, al contrario, può sempre trarre vantaggio dalla diversità dei livelli sui quali lavora e dalla varietà delle forme connettive prodotte. [...] Via via che la composizione si organizza, le determinazioni si precisano e le maglie della rete si stringono. È questo il significato conferito alla forma da Boulez: si tratta di un labirinto, di un intreccio, di una trama che si fa sempre più densa con il procedere della forma sulla via della propria configurazione finale.²⁸ [...] Per Boulez il lavoro specifico del musicista è un lavoro d'articolazione, che consiste nel collegare quanto è discontinuo secondo un sistema di variazioni e diversità. Egli non lavora dunque su concatenazioni formali astratte in quanto predefinite, bensì su configurazioni in atto, ovvero secondo l'ordinamento generativo di una geometria qualitativa le cui peculiarità architettoniche saranno percepite come tali al momento dell'ascolto. [...] Secondo Boulez la formalizzazione non è solo uno strumento per una comprensione efficace, ma rappresenta la vera forza produttiva. [...] Comporre vuol dire allora impossessarsi delle regole che intervengono in ogni istante nell'esercizio di scrittura, e portarle allo stadio di formulazione pienamente esplicita.²⁹

Renzo Cresti individua in Boulez la realizzazione del concetto hegeliano di Unità Razionale, e fornisce una chiave interpretativa della sua tecnica compositiva tracciando una dicotomia fra la *tecnica panseriale* (in *Poliphonie X*, in *Structures I*) dove «è lo schema precostituito a dettare la propria legge», e la *prassi a espansione* (nella Seconda Sonata per pianoforte, in *Marteau sans maître*), che consiste nell'«analizzare le caratteristiche di una cellula-madre in modo da sfruttarne fino in fondo le possibilità di variazione [...]; i rapporti fra gli elementi musicali vengono quindi dedotti a posteriori».³⁰

Alla fine degli anni Cinquanta, quando giunge a dominarne appieno le tecniche, lo strutturalismo si rivela a Donatoni come espressione della soggettività e del volontarismo.

Form», in *Die Reihe*, n°7, 1960; trad. it. «Metamorfofi della forma musicale», in *Ligeti*, a c. di E. Restagno, EdT, Torino 1985, pp. 223-242: 230). Già nel 1955 Xenakis aveva del resto osservato che la polifonia totalmente serializzata ha come effetto macroscopico una incalcolabile e imprevedibile dispersione di suoni sull'intera estensione dello spettro acustico (Iannis XENAKIS, «La crise de la musique serielle», in *Gravesaner Blätter*, n°1, 1955, pp. 2-4).

²⁷ Cfr. Pierre BOULEZ, *Le pays fertile. Paul Klee*, a c. di P. Thévenin, Éditions Gallimard, Paris 1989; *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, trad. it. di S. Esengrini, Abscondita, Milano 2004.

²⁸ Quindi: non “con il procedere di un brano dall'inizio verso la fine”, ma “con il graduale chiarirsi e raffinarsi della configurazione globale e dei dettagli minuti agli occhi del compositore”.

²⁹ Hugues DUFOURT, *Musica, potere, scrittura*, cit., pp. 100-101.

³⁰ Renzo CRESTI, *Franco Donatoni. Studio monografico sulla musica e sulla poetica di Franco Donatoni in relazione alle problematiche filosofiche e musicali dagli anni '50 a oggi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1982, p. 17. Cresti precisa: «i due tipi di approccio al materiale sonoro non appartengono a due epoche cronologicamente diverse, ma si alternano nel tempo» (ibidem).

Stockhausen, con la sua proteiforme capacità di assorbire ogni stimolo, dalla serialità di Webern all'indeterminazione di Cage, e di "rilanciare la posta in gioco" – molto più disinvolto, da questo punto di vista, del purista Boulez – è «in senso tecnico l'eroe positivo della musica contemporanea, l'inventore per eccellenza di linguaggi».³¹ Per il post-strutturalismo di Donatoni, invece, l'avvenuta destoricizzazione dei materiali musicali impedisce di lasciare spazio alla "deliberazione": ogni materiale musicale ha pari diritto ad affacciarsi alla coscienza del compositore, la volontà autoaffermatrice deve essere negata, il materiale deve essere "lasciato parlare" autonomamente (di qui, i codici di trasformazione desunti dai rapporti intervallari e ritmici di un materiale già dato).

Il tentativo di delineare un profilo unitario per il concetto di pensiero negativo si scontra con difficoltà difficili da sormontare. Una prima accezione è già stata illustrata: il serialismo del primo dopoguerra si pone in un rapporto *negativo* con il materiale tonale, ovvero deliberatamente evita di utilizzare rapporti sonori riconducibili al linguaggio della tonalità. Questa interpretazione del concetto di *negativo* è indubbiamente presente in Donatoni, ma a essa si intreccia anche la negazione del soggetto quale portatore di una volontà individuale, in un senso che ci conduce verso l'indeterminazione del comporre, esito dell'influenza del pensiero di John Cage. Cage impiega il termine *caso* [*chance*] per indicare l'impiego di procedure aleatorie al momento della composizione (un esempio è *Music of Changes*, che impiega le tabelle tratte dal *I Ching* per redigere la partitura); il termine *indeterminazione* [*indeterminacy*] viene invece riferito a brani che possono essere eseguiti con modalità ed esiti sostanzialmente differenti. Nel 1958, in una conferenza intitolata «Indeterminacy», Cage chiarisce che la *chance-composition* genera brani perfettamente definiti e compiuti; al contempo, i brani indeterministici non presuppongono di necessità la *chance-composition* (Cage porta gli esempi del *Klavierstück XI* di Stockhausen e di *Intersection 3* di Feldman: in entrambi i casi si tratta di brani indeterministici che non hanno implicato procedure di *chance-composition*). L'indipendenza fra le due casistiche è tale da permettere di classificare fra i brani indeterministici persino l'*Arte della Fuga* di Johann Sebastian Bach, poiché se da un lato la struttura, il metodo compositivo e la forma (intesa da Cage come contenuto espressivo e morfologia della continuità) sono tutti parametri determinati, d'altro canto timbro e dinamiche sono

³¹ Franco DONATONI, «Il materiale in opera», cit., p. 108. Secondo David Osmond-Smith, il punto di massima tangenza fra Cage e Boulez era stato toccato con *Music of Changes* e *Structure Ia*; dopo il 1952, cessa la corrispondenza fra i due (David OSMOND-SMITH, «New beginnings: the international avant-garde, 1945-62», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 336-363: 351). Richard Toop osserva un cambiamento di orientamento nei giovani compositori a cavallo degli anni Sessanta, con una preferenza accordata a Stockhausen piuttosto che a Boulez: «Before long, the predictable melange of mellifluous harmonies, limited aleatory elements, and massed metallophones [della musica di Boulez] was seeming like a new academicism, [...] and increasingly, it was to the ever-unpredictable Stockhausen that young composers looked, as the prophet of times to come. Purism gave way to pluralism» (Richard TOOP, «Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, cit., pp. 453-477: 454).

indeterminati, e variabili di esecuzione in esecuzione.³² Ad ogni modo, come rileva James Pritchett, caso e indeterminazione sono in Cage strettamente legati, e l'una sembra scaturire dall'altro. Cage persegue l'ambizione di aprire la composizione alla «totalità delle possibilità»: dopo aver verificato che le procedure casuali di composizione generano pur sempre partiture univocamente definite, si chiarisce la necessità di portare il caso dall'atto compositivo all'atto esecutivo (Cage non era solo in questa ricerca: determinanti sono stati gli apporti di Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff e Earle Brown, riuniti assieme a lui nella cosiddetta New York School).³³

Il pensiero negativo è per Franco Donatoni costituito dalla correlazione fra le pratiche indeterministiche teorizzate da Cage e la dialettica negativa di matrice adorniana. Il *negatives Denken* ha radici lontane, e segna una crisi del pensiero dialettico con una frattura che, da Adorno, si può fare risalire a Wittgenstein, e prima ancora a Nietzsche. Le fondamenta del pensiero negativo hanno le loro radici nella crisi dei processi di razionalizzazione che caratterizzavano l'*Aufklärung*. Il *nichilismo estremo* di Nietzsche è – in quanto estremizzazione dell'impossibilità, già riconosciuta da Schopenhauer, di risolvere in termini hegeliani il problema del rapporto fra pensiero filosofico e pensiero scientifico, problema illustrato nell'ultimo Kant – il rifiuto dell'adozione dei nessi causali tra i fenomeni come principio ermeneutico, e l'esclusione del principio di necessità. Con l'avvento del nichilismo – che è al contempo suo superamento – la storia dei valori occidentali, nella duplice radice platonica e cristiana, viene negata: «Che cosa significa nichilismo? – *che i valori supremi si svalutano*. Manca il fine; manca la risposta al “perché?”». ³⁴ Come chiarisce Heidegger, non solo i valori cadono, ma scompare anche il luogo da essi occupato: a essere sradicato è il bisogno stesso dei valori. Il nichilismo di Nietzsche si basa su una duplice negazione: «Il nichilista è colui che, del mondo quale è, giudica che non dovrebbe essere, e del mondo quale dovrebbe essere, giudica che non esiste». ³⁵ Adorno rilegge la definizione nietzscheana affermando che, di fronte al male del mondo, ogni affermazione di positività è colpevole. ³⁶

³² John CAGE, «Composition as Process. II. Indeterminacy», in ID., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, pp. 35-40. La scelta dell'*Arte della Fuga* di J.S. Bach quale esempio di indeterminazione non è privo di problematicità, poiché implica una natura indeterministica in qualsiasi brano che prescinde da un preciso organico (ad esempio gran parte della musica che nasce al di fuori della scrittura); inoltre la scelta delle dinamiche nell'esecuzione di musiche bachiane, seppure non univoca, non è affatto arbitraria, e non garantisce una costante variabilità di esecuzione in esecuzione.

³³ Cfr. James PRITCHETT, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993, pp. 107-109.

³⁴ Friederich NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere*, a c. di G. Colli e M. Montinari, Volume VIII, Tomo 2, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1971, p. 12.

³⁵ Ivi, p. 26.

³⁶ Su pensiero negativo e nichilismo, cfr. Martin HEIDEGGER, *Der europäische Nihilismus*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1961 (trad. it. *Il nichilismo europeo*, a c. di F. Volpi, Adelphi, Milano 2003); Massimo CACCIARI, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976; Franco VOLPI, *Il nichilismo*, Laterza, Roma – Bari 1996; Franca D'AGOSTINI, *Logica del nichilismo. Dialettica, differenza, ricorsività*, Laterza, Roma – Bari 2000.

Come rileva Raffaele Pozzi, *Fase Seconda* di Mario Bortolotto ebbe un notevole peso nell'enfatizzare il rapporto fra Nietzsche e Adorno, diffondendo negli ambienti italiani della Nuova Musica un'immagine del filosofo francofortese inscindibilmente legata al pensiero negativo. Tale lettura di base soprattutto sulla *Dialettica negativa* e sulla *Teoria estetica*;³⁷ ma per Donatoni, come per Aldo Clementi, il testo guida del pensiero negativo è, sopra tutti, *Minima moralia*. Per quanto riguarda le tecniche compositive, la poetica del periodo diatonico di Clementi illustra un'accezione di *negativo* non del tutto estranea al pensiero di Donatoni:³⁸ a partire dagli anni Settanta, le composizioni di Clementi si basano su configurazioni melodiche e ritmiche di derivazione tonale o modale, e dunque su *figure* molto semplici, nettamente stagliate. D'altra parte, tali figure si intrecciano in un *continuum* che determina un complesso ordito contrappuntistico in cui le figure stesse si *autonegano*, in quanto singolarità dotate di un profilo individuale, concorrendo invece dalla definizione di un suono collettivo le cui singole componenti sono difficilmente distinguibili le une dalle altre.³⁹ Analogamente Franco Donatoni, a partire da *Puppenspiel*, del 1961, *nega l'intervallo* immergendolo in una inestricabile massa sonora nella quale l'intervallo stesso – inteso anche come identità storicamente connotata – non risulta più percepibile. Al 1973 risale la nota affermazione di Clementi, compendio del pensiero negativo adorno che intravedeva nella testimonianza dell'esaurimento della funzione estetica della musica la sua unica possibile ragione di sopravvivenza: «Da vari anni la mia convinzione è che la Musica (e l'Arte in generale) debba avere semplicemente l'umile compito di descrivere la propria fine, per lo meno, il suo leno estinguersi».⁴⁰ All'inizio degli anni Sessanta l'indeterminazione diventa il percorso privilegiato per giungere alla negazione della soggettività. Le ricerche di Donatoni si inseriscono in un contesto compositivo storicamente articolato, che porta dall'iper-determinazione del serialismo postweberniano all'indeterminazione cageana.

³⁷ Cfr. Raffaele POZZI, «Meditazioni sulla musica offesa. Influssi del pensiero negativo di Adorno sull'estetica nichilista di Aldo Clementi», in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, Atti dell'Incontro di Studi, Catania, 30-31 maggio 2005, a c. di M. R. De Luca e G. Seminara, Suvini Zerboni, Milano 2008, pp. 61-77: 67.

³⁸ È lo stesso Aldo Clementi a suggerire una quadripartizione del suo percorso creativo: il periodo strutturale, dal 1956 (*Tre Studi*) al 1960 (*Triplum*), influenzato dalla "scuola di Darmstadt" e intento a un annullamento percettivo dei rapporti intervallari; il periodo informale materico, dal 1961 (*Informels*) al 1964 (*Varianti*), con uno sviluppo delle idee di Cage e del pittore Achille Perilli, e con la sostituzione delle strutture geometriche con strutture informali biomorfe, sempre di derivazione cromatica; il periodo a-formale ottico, dal 1966 (*Reticolo:11*) al 1970 (*Reticolo:12*), caratterizzato da un continuum privo di definizioni dinamiche derivato dalla pittura di Piero Dorazio, Victor Vasarely, e dalla Optical-Art; il periodo diatonico, dal 1970 (*B.A.C.H.*) con l'impiego di materiali modali o tonali (cfr. Andrea VERRENGIA, «Aldo Clementi», intervista in *Piano Time*, n°109-110, luglio-agosto 1992, pp. 24-27: 25). Il primo e il secondo periodo agevolmente essere comparati al percorso creativo di Franco Donatoni.

³⁹ Cfr. Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*, LIM, Lucca 1996, p. 83.

⁴⁰ Aldo CLEMENTI, «Commento alla propria musica», in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di M. Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 48-55: 48. Alla fine degli anni Ottanta Donatoni usa una certa ironia verso l'idea della *morte della musica*: «il funerale si fa una volta sola; dopo si spargono le ceneri al vento e non si continua a fare funerali» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 47).

Anche riferendoci ai soli esponenti principali della Nuova Musica degli anni Cinquanta e Sessanta, ogni autore ha un approccio differente alle problematiche del rapporto fra iperdeterminismo e alea; in secondo luogo, tale rapporto viene sostanzialmente riveduto di brano in brano. Nella Seconda Sonata per pianoforte Pierre Boulez porta all'estremo la disarticolazione melodica, ritmica, dinamica: i riferimenti al "materiale tonale" sono, da questo punto di vista, deliberatamente *negativi*. D'altra parte, nello stesso brano *non viene negato* il valore formale della *ripresa*, processo storicizzato che concorreva in misura determinante a definire gli esiti – pur altamente differenziati – del "materiale tonale".⁴¹ L'orientamento di Karlheinz Stockhausen è, da questo punto di vista, condotto ad un livello ulteriore di approfondimento, essendo teso al rinnovamento delle "modalità di ascolto" della musica tonale. Con John Cage, la prospettiva deve essere rovesciata: non solo vengono negati i modi di ascolto della tradizione occidentale, ma devono essere ammessi nel dominio della musica anche il rumore, anche il silenzio, nel tentativo di annullare la musica nel suono. Nello *happening* musicale Cage non cerca di determinare un particolare suono, ma di lasciare piuttosto il campo libero all'evento sonoro. Sarebbe arduo render conto della dinamica delle reciproche influenze, degli scambi, delle evoluzioni che occorrono nel secondo dopoguerra; possiamo d'altro canto rilevare che per autori come Franco Donatoni, e come Aldo Clementi, è proprio la figura di John Cage a definire gli ambiti della ricerca dei processi di indeterminazione.

Il materiale sonoro nato dai cerimoniali puntigliosi della serialità integrale era portato all'indistinzione? Ebbene, non restava che *agirlo*, accettandolo per quello che era. L'influenza cageana, anticipatrice di quella particolare esperienza americana degli anni a cavallo del 1960 e costituita dall'*happening*, in un certo senso si incaricava di agitare, muovere, usare, agire, magari pretestuosamente, le macerie del linguaggio.⁴²

Le pagine iniziali di *Questo*, primo libro di Donatoni, serrata indagine del concetto di indeterminazione – indagine tanto più ardua in quanto condotta attraverso gli stessi processi di indeterminazione applicati al linguaggio verbale (cfr. par. II.4) – sono una cronaca del lento avvicinamento alla figura John Cage, narrato come una sorta di graduale e inavvertito precipitare in un'orbita oscura. Cage viene ripetutamente sfiorato a partire dal 1956, anno dell'ascolto del primo nastro, a Darmstadt; ma ancora due anni dopo, quando il compositore americano risiedeva per

⁴¹ Pensiamo, a tal proposito, alle funzioni assolute dalla "ripresa" in contesti come la danza nelle Suites barocche, l'aria nel melodramma del Settecento, e la forma-sonata nel Classicismo viennese. Boulez indagherà le relazioni fra iperdeterminismo seriale e procedure aleatorie nella seconda metà degli anni Cinquanta (cfr. Pierre BOULEZ, «Aléa», in *La Nouvelle Revue française*, XLIX, 1957); a livello compositivo, l'*alea* verrà irregimentato da Boulez in strutture stringenti (cfr. Anne TRENKAMP, «The Concept of "Alea" in Boulez's *Constellation-Miroir*», in *Music & Letters*, vol. 57 n°1, Jan. 1976, pp. 1-10).

⁴² Armando GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1980; nuova ed. con prefazione di A. Guarnieri, Ricordi-Unicopli, Milano 1991, p. 97.

alcuni mesi a pochi chilometri di distanza,⁴³ Donatoni era interamente assorbito dall'esercizio delle pratiche dello strutturalismo desunte da Stockhausen ("forma statistica", "tecnica dei gruppi", e altre ancora). In questo contesto, Cage simboleggia una minaccia per tutti i tentativi di stabilire un nuovo ordine, un linguaggio comune, addirittura un «esperanto universale da anno zero»:⁴⁴ ed infatti Cage non mira a definire gli ambiti di un linguaggio, ma al contrario rifiuta ogni formalizzazione linguistica. A differenza di Karlheinz Stockhausen, che pure persegue un rinnovamento dell'ascolto, Cage non elabora nessi sintattici che organizzino il materiale sonoro in modalità inedite; piuttosto, lavora strenuamente all'espansione dei confini del suono nell'ambito della musica, puntando l'attenzione sull'"oggetto sonoro" e sull'"evento sonoro", ed evidenziando in tal modo quanto la musica sia una costruzione culturale. Incidentalmente, l'irruzione del suono nella musica è in grado di farne vacillare le fondamenta. Per Donatoni, come del resto per la maggior parte dei compositori europei, non è facile integrare stimoli di natura postmoderna in una formazione accademica. Depauperato delle prospettive vitalistiche e liberatorie implicate da un "rapporto diretto con il suono", del pensiero di Cage rimane quindi la carica negativa: dove ogni suono ha eguale diritto a esistere, non c'è ragione per scegliere un suono oppure un altro. Gli stessi concetti di "ragione" e di "scelta" non hanno luogo (già nel 1958 il secondo Quartetto per archi di Donatoni, con una scrittura polarizzata fra suoni tenuti e interventi puntillisti, era stato elaborato a partire da frammenti selezionati facendo oscillare un pendolino).⁴⁵

L'idea dell'"annullarsi nel suono" era pure stata richiamata da Donatoni alla fine degli anni Sessanta, quando affermava:

La lingua perduta era quella immediata dell'acusticità pura e semplice, era la perdita delle originarie emozioni destinate dal linguaggio ignoto e pur reso familiare dalla propria sintonia con l'oscuro che si ammanta di quotidianità: un rullar di tamburi, una eco di fanfara, una ocarina pasquale o un piffero natalizio, un cigolare di cardini nel dormiveglia o un acuto vibrare di campana nel nebbioso crepuscolo invernale. La perdita del suono arcano era in verità lo stato di privazione del proprio Sé arcano, non certo il superamento della pseudo-lingua appresa nei manuali o la coscienza storica della perdita.⁴⁶

Sarà arduo trovare, in qualsiasi scritto successivo, una altrettanto esplicita dichiarazione delle connotazioni esistenziali della perdita di un rapporto naturale con il suono: si tratta di un tema fugacemente delineato e definitivamente abbandonato. L'idea di ricongiungersi con il proprio "Sé arcano" sarà secondo Donatoni una chimerica illusione, e negli anni seguenti verrà accolta con

⁴³ In quest'occasione Donatoni conobbe personalmente Cage, ospite di Luciano Berio a Milano (cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 5-6).

⁴⁴ Franco DONATONI, *Questo*, Adelphi, Milano 1970, p. 13.

⁴⁵ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 20.

⁴⁶ Ivi, pp. 13-14.

scetticismo o con scherno. Non ci sarà un dualismo da ricomporre: al contrario, ad ogni opera verrà sancita e sottolineata la separazione fra il materiale musicale e il compositore. Si procederà quindi in senso opposto, verso l'impersonale (non tarderà, anch'esso, a rivelare la sua natura utopica). Infine nel 1962, con *Per orchestra*, si potrà parlare di una «indeterminazione globale della materia sonora»: ⁴⁷ il pensiero di Cage viene portato alle estreme conseguenze.

Donatoni riconosce a John Cage l'indeterminazione come presupposto fondamentale per il rinnovamento: ma ancor più il debito verso Cage si misura nella negazione «della forma, della volontà, del finalismo, dell'opera quale espressione dell'individuale». ⁴⁸ Secondo Renzo Cresti, l'unica alternativa possibile per Donatoni era indicata da Nietzsche: rifiutando la dialattica triadica di matrice hegeliana, rigettando le prospettive storicistiche del marxismo, si procede verso una distruzione dei principi di identità, di finalità, di valore. ⁴⁹ L'*atematismo*, già propugnato dallo strutturalismo "classico", viene quindi riletto come una forma di rifiuto della volitività affermativa, intesa come «arbitrio, anche razionalisticamente totalizzante, esercitato in nome della demiurgica creazione dal nulla». ⁵⁰ A partire da Beethoven, il tematismo viene interpretato come oggettivazione dell'interiorità: secondo Adorno, il culmine del pensiero tematico e delle procedure di sviluppo ad esso annesse si trova nella teoria musicale di Schönberg, che mostrava, al pari della psicanalisi freudiana, implicazioni gnoseologiche, intese come metodo atto a rendere accessibili alla considerazione razionale i contenuti dell'inconscio. ⁵¹ La linea Beethoven-Schönberg che si enuclea nell'elaborazione tematica e nei processi di sviluppo viene deliberatamente recisa dal pensiero negativo. L'aggressione verso il soggetto è un'altra manifestazione dell'impossibilità di "dare

⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁴⁸ Franco DONATONI, «La tensione del labirinto», conversazione con Alessio Di Benedetto, in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 120-125: 121 (la datazione – il 1972 – è un refuso: riferendoci ai brani citati, fra i quali *Lumen* e *Ash*, è ipotizzabile come termine *post quem* il 1976). «Avec John Cage, me semble s'être produites la scission la plus dangereuse et définitive: le processus révèle sa fonction autonome et se place comme nécessité complémentaire dans l'œuvre même» (Franco DONATONI, «Une halte subjective», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 15-20: 15; il corsivo è dell'autore).

⁴⁹ Renzo CRESTI, *Franco Donatoni*, cit., pp. 60-62.

⁵⁰ Franco DONATONI, «L'automatismo combinatorio», in *Proposte musicali*, Aquis Terme 1980; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., p. 80. L'*atematismo* viene interpretato da Cristina Landuzzi nei seguenti termini: «[Donatoni] polemizzava sostanzialmente rispetto a un'idea tematica di materiale compositivo. Se noi pensiamo che il materiale compositivo sia un tema, nel senso di struttura già organizzata a livello ritmico-motivico, Donatoni ci diceva: se quello è il materiale compositivo, allora è chiaro che noi rispetto a lui possiamo soltanto avere un rapporto necessitante, cioè è lui a dettare le condizioni. Il tema di Romanza ha un'espressività di partenza, ci dà delle indicazioni rispetto alle quali noi siamo in un rapporto necessitante. Mentre invece Donatoni insisteva su questo: se noi pensiamo a un materiale compositivo, dobbiamo pensare di valutare al suo interno una potenzialità; e quindi faceva l'esempio della serie, faceva l'esempio delle strutture weberniane, cioè di un organismo strutturato perché fatto di relazioni, ma non necessitante bensì informante, in tutti i sensi: cioè questo materiale informava l'arcata morfologica, informava gli aspetti sintattici, informava gli aspetti grammaticali di scelta dei suoni e dei materiali. Si trattava quindi una serie di potenzialità all'atto sonoro nella sua concretezza che rendeva il materiale compositivo estremamente ricco di informazioni, a tutti i livelli. E quindi non vedeva assolutamente di buon occhio una valutazione della musica in termini tematici, perché se noi valutiamo la musica solo in termini tematici...». «Ci dovremmo accontentare del tema!». «Sì, è così, esatto: è già finito in sé stesso e non ha neanche bisogno di essere sviluppato, a un certo punto...» (intervista a Cristina LANDUZZI, [23-24]).

⁵¹ Martin JAY, *Theodor W. Adorno*, cit., p. 28.

forma”: «l'esistenza del soggetto stesso, che potrebbe conservare il gusto, è diventata problematica quanto, al polo opposto, il diritto alla libertà di una scelta che non gli è più empiricamente possibile». ⁵² Adorno mutua da Schönberg il concetto di *contenuto di verità* della musica (e così facendo coglie il punto di maggiore tangenza fra Schönberg e Hegel). Per Donatoni invece il significato della musica è alienato, il suono è – per così dire – “muto”: lo si può esperire, ma nulla si può conoscere della sua natura. Come potrebbe darsi, in una condizione di totale afasia, una musica intesa come “dispiegamento della verità”?

A causa di determinazioni individuali delle quali non tocca a me chiarire la legittimità o meno, credo di essere erede di una condizione nella quale, pur non essendo negata a priori l'inventività, viene incessantemente riproposta la problematicità dei mezzi come rappresentazione in atto di una esistenza costantemente minacciata dall'afasia. ⁵³ In tale condizione, l'assenza di problematicità viene avvertita, al contrario, come l'espressione sterile dell'esilio dal mondo come esso è. Ogni opera può dunque testimoniare soltanto la propria singola sopravvivenza, non invalidando la problematicità ma anzi trasponendola dal momento dell'operare a quello dell'opera, per metterne a nudo l'infondatezza. ⁵⁴

A partire da tali presupposti, l'unico plausibile livello di significazione diventa l'atto della scrittura, e l'unica possibile oggettivazione si concretizza nell'indeterminazione dell'atto compositivo. Giustamente Mario Bortolotto rileva che «il concetto di Utopia, su cui si è retta l'avanguardia storica, perde il carattere di prospettiva temporale (Adorno) o meta-temporale (Benjamin): si cala, intransigentemente, nell'opera, e anzi nel fare musicale»; ⁵⁵ in Donatoni, l'*opera* regredisce a *momento operativo*, e il *momento operativo* riversa gli effetti della negazione non solo sulla forma musicale, ma sull'*operatore*, sul compositore stesso.

⁵² Theodor W. ADORNO, «Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto», in *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958; *Dissonanze*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 9-10.

⁵³ Helmut Lachenmann afferma: «l'immaginazione [...] abbandona tutte le utopie espressive davanti alla percezione della minaccia e, sentendosi sulla schiena un insetto siffatto, intrattiene meccanismi che girano a vuoto: ne riconosce l'anatomia, ma anche l'inutilità, e, in tale riconoscimento, cerca nuovi punti di partenza» (cit. in Jean-Noël VON DER WEID, *La musica del XX secolo*, Ricordi, Milano – LIM, Lucca, 2002, p. 323). La *minaccia* di cui parla Lachenmann è forse la *minaccia di afasia* avvertita anche da Donatoni.

⁵⁴ Franco DONATONI, «Processo e figura», Fiesole 1981; in *ID.*, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86; anche in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 13, 1986, pp. 69-73, con l'aggiunta di un commento critico. Tale articolo è stato scritto quando Donatoni aveva già conquistato rinnovati orizzonti del pensiero musicale. I termini e le tematiche, e anche un certo colore lessicale (“l'espressione sterile dell'esilio dal mondo come esso è”), si possono ancora ricondurre ad Adorno; ma l'idea di trasporre la problematicità dal momento dell'operare a quello dell'opera esprime un momento successivo, in cui il cosiddetto “esercizio ludico dell'invenzione” permette al compositore di immergersi nell'elaborazione dei propri “giochi compositivi”, pienamente consapevole della loro transitorietà.

⁵⁵ Mario BORTOLOTTI, «Le idee di Franco Donatoni», in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 227-251: 243.

Un efficace metro di indagine si può trovare nella cronologia delle opere a partire dal 1954.

- 1954 *Cinque pezzi per due pianoforti*
- 1955 *Musica*, per orchestra da camera
- 1955 *Composizione in quattro movimenti*, per pianoforte
- 1957 *La lampara*, balletto in due quadri di Ugo Dall'Ara
- 1957 *Tre improvvisazioni*, per pianoforte
- 1958 *Quartetto II*, per archi
- 1959 *Movimento*, per clavicembalo, pianoforte e 9 strumenti
- 1959 *Serenata*, per 16 strumenti e voce femminile
- 1959 *Strophes*, per orchestra
- 1960 *For Grilly. Improvvisazione per sette*
- 1960 *Sezioni. Invenzioni per orchestra*
- 1961 *Doubles*, per clavicembalo
- 1961 *Puppenspiel. Studi per una musica di scena*, per orchestra
- 1961 *Quartetto III*, per nastro a quattro piste
- 1962 *Per orchestra*

A eccezione di *Musica* del 1955 – secondo Donatoni un fallimentare tentativo di assorbire gli stimoli dell'incontro con Maderna e della permanenza a Darmstadt, con esiti oscillanti fra Schönberg e il Neoclassicismo –⁵⁶ e della *Lampara* del 1957, “lavoro di occasione” commissionato dalla Scala di Milano, gli altri brani si dispongono secondo un rigoroso percorso di sperimentazione, a partire dal pianoforte per arrivare all'organico orchestrale. Se nel 1955 *Composizione in quattro movimenti* è un tentativo di avvicinarsi, col viatico del *Quaderno di Annalibera* di Luigi Dallapiccola, al serialismo weberniano, e nel 1957 le *Tre improvvisazioni* mostrano il calco della Seconda Sonata di Boulez, l'inizio degli anni Sessanta sancisce la conquista di un rinnovato dominio tecnico, in particolare con *For Grilly* e *Doubles*.

I quattro lavori per orchestra che segnano, dal 1959 al 1962, il passaggio dallo strutturalismo all'indeterminazione, forniscono ulteriori motivi di riflessione. *Strophes* (1959)⁵⁷ si apre con una polarizzazione fra la graduale stratificazione di suoni lungamente tenuti, in dinamica fra il *p* e il *ppp* (archi, oboi, corni, poi le trombe e via via gli altri strumenti), e le irruzioni fugaci e violente di brevi impulsi isolati (primo intervento dei fagotti, a b. 9). La stasi iniziale, col metronomo che segna la semiminima a 48, comincia ad animarsi a b. 13: i suoni tenuti si stratificano più rapidamente, con interventi via via più brevi e forcelle dinamiche in crescendo-diminuendo che culminano nel *ffff* del 4° Corno a b. 24. Dal Si sovracuto dei Vni I, in apertura, il registro gradualmente si sposta verso il

⁵⁶ Cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 18.

⁵⁷ L'organico è corposo ma bilanciato in modo inconsueto: 3 Ob. e Cr. Ing., 3 Fg. e C.fg.; 4 Tr., 4 Cr., 3 Trb. e Tuba; 10 Vni I, 10 Vni II, 10 Vni III, 10 Vle, 8 Vc., 6 Cb. Non sono previsti Flauti e Clarinetti, né percussioni. La disposizione dell'orchestra prevede una prima fila con i legni, una seconda con gli archi, e una terza con gli ottoni. A differenza degli altri strumenti, gli archi non sono scritti a parti reali, ma sono di frequente divisi.

grave. Gli strati cominciano poi a diradarsi, mentre il metronomo rapidamente passa a 60 (b. 25), e poi a 72 (b. 30), quando il crescendo del Controfagotto, dal *pp* al *ff*, esplose in un nugolo di suoni sciamanti agli oboi (b. 31). La strategia formale è tanto più limpida, in quanto giocata su pochi elementi chiaramente delineati: dall'inizio a b. 30 i suoni tenuti definiscono una traiettoria lineare, dal pianissimo al fortissimo, dall'acuto al grave e dal lungo al breve. Gli interventi delle figurazioni a impulsi brevi segmentano tale traiettoria, assumendo la funzione di una sorta di pietra di paragone cui commisurare i suoni tenuti, e prefigurano la scrittura che prenderà vita a partire da b. 31. Se alcuni elementi stilistici si possono evidentemente ricondurre al puntillismo di Stockhausen, l'articolazione complessiva è peculiare: in Stockhausen le strategie formali sono sempre avvolte da una stratificazione di strategie secondarie che ne perturba la percezione d'insieme, svelata con gradualità nell'arco dell'intera composizione; nell'inizio di *Strophes*, come nelle sezioni seguenti, la costruzione si espone invece disadorna, ed ogni singolo elemento ha, all'interno del contesto, una funzione inequivocabile. A differenza di Stockhausen, che nei brani degli anni Cinquanta accosta, in proporzioni temporali non prevedibili, situazioni irriducibili – lunghe stasi di pulviscolo sonoro e improvvise disarticolate irruzioni di impulsi –, forzando l'ascolto ad una estrema flessibilità, in Donatoni è possibile individuare senza esitazione le cesure formali (tale carattere si rivelerà una costante).

Con *Sezioni. Invenzione per orchestra* (1960) si chiarisce, anche in virtù del grande organico,⁵⁸ che il controllo delle strutture comincia a deviare le proprie finalità verso una nuova ricerca sonora. Le “sezioni” cui rimanda il titolo, così tipico dell'epoca, diventano una sorta di contenitore all'interno del quale si alternano masse più o meno dense di suono, che passano repentinamente da un informe agitarsi al silenzio. Ed è proprio l'“indagine materica”, intesa come sconfinamento del suono nel rumore tramite l'enfaticizzazione estrema di gamme dinamiche e l'affastellamento di articolazioni strumentali, a segnare una conquista per l'evoluzione della poetica di Donatoni.⁵⁹ Il concetto di «morte dell'intervallo», che Donatoni riferirà in particolare ai successivi *Puppenspiel* e *Per orchestra*, trova in *Sezioni* un presupposto imprescindibile: «l'individuazione degli spazi singoli relazionati fra loro [tipica dello strutturalismo di matrice weberniana] aveva ceduto alle quantità irrelazionate di densità su ampiezze variabili di registro».⁶⁰ L'idea è tanto feconda da potersi applicare, con artigianale abilità, all'organico da camera: in *For Grilly* (1960) il tessuto

⁵⁸ *Sezioni* richiede: 3 Fl. e Ott., 3 Ob. e Cr. Ing., 3 Cl. e Cl. basso, 3 Fg. e C.fg.; 4 Sax., 8 Cr., 6 Tr., 4 Trb., 2 Tube; Perc. (5 esec.); Chit. El., Xilomar., Vibr., Cel., Ar., Clav., Pf.; 15 Vni I, 15 Vni II, 10 Vle, 8 Vc., 6 Cb.

⁵⁹ A proposito di *Sezioni*, cfr. Mario BARONI, «Donatoni 1960-1970», in *Notiziario delle Edizioni Suvini Zerboni*, gennaio 1971, pp. 5-22: 8; Mario BORTOLOTTI, «Le idee di Franco Donatoni», cit., p. 240; Renzo CRESTI, *Franco Donatoni*, cit., p. 32; Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusica», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 77-109: 86.

⁶⁰ Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 15. Una ricerca analoga, pur condotta a partire da altri presupposti e destinata a differenti esiti, era stata intrapresa fin dall'inizio degli anni Cinquanta dai principali esponenti della Nuova Musica, e in particolare da Ligeti, Stockhausen e Xenakis.

tipico è dato non più da linee singolarmente stagliate e chiaramente percepibili, ma da una brulicante e informe massa di eventi che a tratti si agita istericamente e a tratti si riduce a esili fiotti sonori.

Nel 1961 *Puppenspiel. Studi per una musica di scena* si trova a «fare i conti con le conclusioni dello strutturalismo»: ⁶¹ il titolo è suggerito da Mario Bortolotto, cui il brano è dedicato, e richiama l'immagine della marionetta di Kleist, legata, secondo Enzo Restagno, all'idea di «un gesto assolutamente spontaneo che dopo essere stato commesso viene disperatamente inseguito e mai più ritrovato. [...] La ricerca della riproduzione di quel gesto spontaneo va continuata attraverso l'esercizio, fino al punto in cui la spontaneità diverrà una seconda natura». ⁶² Assieme al successivo *Per orchestra*, con *Puppenspiel* viene condotta una «ricognizione nel settore varèsiano della fonicità inesplorata», ⁶³ mediante la sperimentazione di tecniche strumentali non tradizionali: in particolare, a partire dall'ultimo quarto del brano (da b. 197 in avanti) troviamo negli archi suoni oltre il ponticello, con un gettato con l'estrema punta dell'arco, oppure con l'arco strisciato; un tipo di gettato «con la punta dell'arco sul fondo dello strumento, tenuto rovesciato nella posizione consueta»; un «gettato a 2/3 dell'arco, in modo che il legno della bacchetta batta contro il fondo, simile ad una frustata»; negli ottoni, si chiede di «battere con forza sul bocchino, col palmo della mano». Nella ricerca di Edgard Varèse, Donatoni riconosce un atteggiamento negativo rispetto alla tradizione, in grado di travalicare anche il pensiero seriale: «*Puppenspiel* è il mio primo lavoro nel quale credo di essere riuscito a prendere atto che le capacità dialettiche degli intervalli di origine weberniana erano esaurite». ⁶⁴ La costruzione della forma prefigurata da Varèse, e basata non sui rapporti intervallari, ma sulle relazioni timbriche e sulla fusione o contrapposizione di differenti masse sonore, viene così a collimare con l'espansione e collasso della serialità weberniana in Stockhausen, e assieme con i trattamenti globali della materia che autori come Ligeti e Xenakis perseguivano a partire da differenti presupposti. ⁶⁵ Una grande pausa coronata a b. 169, dividendo il brano sulla sua sezione aurea (*Puppenspiel* conta in tutto 272 battute), dà avvio a una serie di procedimenti che potremmo definire di «*alea controllata*»: ⁶⁶ le bb. 170-171, coi soli archi, sono

⁶¹ Mario BORTOLOTTI, «Le idee di Franco Donatoni», cit., p. 240. Rispetto a *Sezioni*, l'organico si alleggerisce, assumendo proporzioni «classiche»: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg.; 2 Tr., 2 Cr., 2 Trb.; tre esecutori di percussioni; 12 Vni, 6 Vle, 4 Vc., 2 Cb. Gli archi sono sempre trattati a parti reali. *Puppenspiel* viene premiato al concorso SIMC del 1962.

⁶² Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 26-27.

⁶³ Franco DONATONI, «Materia in musica», cit., p. 101.

⁶⁴ Franco DONATONI, «Non per amore», in *Musica minima*, n°5, Milano, ottobre-dicembre 1966; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 32-36: 32.

⁶⁵ Franco DONATONI, «Cinque domande a Franco Donatoni», intervista a c. di Francesco Degradà, in *Discoteca*, n°77, Milano 1968; con il titolo «La questione del linguaggio», in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 104-106: 109.

⁶⁶ A proposito del termine *alea*, cfr. Paul GRIFFITHS, *ad vocem* «Aleatory», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, London 2001; *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00509>> (06/09/2010). Una contestualizzazione storica del concetto di «musica aleatoria» esorbiterebbe dagli ambiti della nostra ricerca: si tratta di un nodo teorico che ancor oggi si presta, anche nell'ambito della prassi, ad accezioni ampiamente differenziate. Ci limitiamo ad osservare che per *Puppenspiel* abbiamo preferito

occupate da un “glissando continuo e aperiodico” entro un ambito indicato; a b. 173 compaiono delle figurazioni racchiuse entro rettangoli, da eseguirsi “il più veloce possibile”. Eppure la cifra di *Puppenspiel* è data ancora una volta, e con sempre maggiore disinvoltura, dall’indagine materica: le sperimentazioni sulle modalità di utilizzo degli strumenti e le inserzioni aleatorie costituiscono, in essenza, un correlato del lavoro sulla qualità sonora globale.

L’anno seguente, con *Per orchestra* (1962), esplose il negativo.⁶⁷ La ricerca “varesiana” di inedite sonorità si arricchisce ulteriormente, ma soprattutto si chiarisce in modo definitivo il concetto di *dissociazione*. La composizione è dissociata fin dal frontespizio: “per orchestra” rappresenta, in effetti, l’ordinaria indicazione di organico; il vero e proprio titolo, reso impronunciabile dalla disposizione grafica delle lettere, eppure esplicito nel riferimento alla leggenda praghese del Golem, è:

	E	
G		L
	O	
T		M
	E	

Il lavoro è redatto in due versioni: è possibile – ma non obbligatorio – eseguirle entrambe durante il medesimo concerto, preferibilmente in disposizione simmetrica rispetto agli altri brani in programma. La prima versione è dedicata al compositore Aldo Clementi, la seconda al direttore Daniele Paris. Venti tabelle raccolgono materiali musicali «tratti da oggetti usati, da avvenimenti accaduti, oppure che appaiono in forma vile e a buon mercato, – materiali ordinari anche se le origini sono aristocratiche – o magari sono “fumo” che si trova dappertutto»:⁶⁸ ad esempio il Corale bachiano *Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut*, eseguito da trombe e corni secondo letture metronomiche indipendenti, con un effetto di parodia. L’organo riveste un ruolo predominante: tramite i “glissatori”, barre di legno che permettono la realizzazione di *clusters* mobili di differente ampiezza, vengono prodotte sonorità magmatiche che talora debordano fagocitando il resto dell’orchestra. La ricerca fonica si esprime anche negli strumenti ad arco, con un *rasgueado*

parlare di “alea controllata”, in quanto il risultato sonoro delle sezioni approntate da Donatoni è determinato con un grado di precisione tale da ridurre al minimo la variabilità dell’esito di differenti esecuzioni. Se intendiamo con “alea” la non determinazione del risultato sonoro, dovremmo a rigor di termini concludere che in *Puppenspiel* non vengono impiegate tecniche aleatorie. In altri termini: osservando una qualunque pagina di *Puppenspiel*, è sempre possibile prevedere come “suonerà”. A partire da tali constatazioni, la teoria di John Cage descriverebbe *Puppenspiel* come una musica *non indeterminata* (cfr. John CAGE, «Composition as Process. II. Indeterminacy», in ID., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, pp. 35-40).

⁶⁷ In *Per orchestra* l’organico torna a crescere, pur senza raggiungere le proporzioni di *Sezioni*: 4 Fl., 4 Cl.; 4 Cr., 4 Tr., 3 Trb. tenor-bassi, 1 Trb. contrab.; Org. (con due registratori); Perc. (3 esec.); 15 Vni I, 15 Vni II, 12 Vle, 8 Vc., 8 Cb.

⁶⁸ Franco DONATONI, «Teatro musicale oggi», in *Il Verri*, n°16, Bologna 1964; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 19-25: 20; viene dichiarata una possibile chiave di lettura per le opere nate dal pensiero negativo: «la peggior tentazione (per il musicista): come l’assale il dubbio se tutto questo significhi veramente qualcosa [...] e poi d’un colpo è pronto a prendere su di sé e a sostenere tutto ciò che di cattivo, di ambiguo, di minaccioso possa derivarne, cioè di vivere» (ibidem).

realizzato mediante spazzolini da unghie, nei fiati, con la disgiunzione fra il movimento delle dita sulle chiavi e l'emissione, e negli ottoni, con pistoni premuti a metà e intonazione fluttuante. Si verifica una dissociazione fra il materiale musicale, il gesto strumentale, e il suono risultante, e soprattutto una dissociazione tra il materiale e l'atto che lo trasforma.

Per materiale musicale non intendo, per esempio, le due note do e re, ma la relazione che passa tra il do e il re. Il materiale musicale quindi non è fatto d'altro che di relazioni, e la manipolazione delle relazioni fa sì che il codice si applichi al materiale per trasformarlo in un'altra cosa. In *Per orchestra* quest'azione viene sospesa e il materiale consta soltanto di segni sulla carta. La manipolazione del materiale non è data dal compositore ma dall'esecutore che inventa gesti, i quali, precariamente attuati sul materiale, rappresentano non già una forma scritta ma la volatilizzazione della forma.⁶⁹

In epigrafe alla partitura, una citazione di Kafka: «solo per udire il grido a cui nulla risponde e a cui nulla toglie la forza della voce, che dunque sale, senza contrappeso e non può cessare mai, anche quando si estingue». L'immagine richiama uno degli epiloghi più sconcertanti della storia del cinema: pochi anni dopo *Per orchestra*, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini (1968) si chiude con il padre della famiglia borghese che, annichilito dalla consapevolezza del vuoto dentro di sé, si denuda e vaga urlando per il deserto. Le sue grida persistono anche sulla scritta FINE nitidamente stagliata sullo schermo bianco. La poesia posta a suggello del romanzo *Teorema*, che Pasolini scrive parallelamente alla realizzazione del film, si conclude con tre versi che rispecchiano letteralmente la versione cinematografica: «Ad ogni modo questo è certo: che qualunque cosa | questo mio urlo voglia significare, | esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine»; e, come nella versione cinematografica, segue in maiuscolo la scritta FINE.⁷⁰ La matrice kafkiana feconda le lontane poetiche di Pasolini e Donatoni: non risultano contatti fra i due, e ci limitiamo a riconoscere una possibile affinità nella raffigurazione di una disperazione irresolubile che esprime la coscienza della propria sconfitta. L'eredità di Kafka si misura in alcuni sintomi tratteggiati da Adorno: in Kafka il linguaggio si frantuma, non è più portatore di verità, si ritrae, grigio, uniforme e ordinario. Permane, denso dei significati delle esperienze che in esso si sono depositate, il *gesto*, in cui il momentaneo si irrigidisce, si pietrifica (il grido di Pasolini e Donatoni). Lo scomparire, il cessare, il finire è l'attimo che viene eternizzato.⁷¹

⁶⁹ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 27.

⁷⁰ Cfr. Pier Paolo PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968, p. 200.

⁷¹ Theodor W. ADORNO, «Appunti su Kafka», in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it. di E. Filippini, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 249-282. In Adorno l'immagine del grido senza suono è Kafka filtrato da Beckett: «Nel nulla culmina l'astrazione e l'astratto è il rifiutato. Beckett ha reagito alla situazione dei campi di concentramento, che egli non nomina come se fosse sospeso su di essa il divieto di farsi immagini, come soltanto è adeguato. Ciò che è, è come il campo di concentramento. In un passo parla di pena di morte a vita. Come unica speranza balugina il fatto che nulla sia più. Dalla fessura della inconseguenza che così si forma emerge il mondo d'immagini del nulla come qualcosa, che i suoi testi registrano. Ma

Ad allontanare l'utopia di una "pura espressione" in grado di oggettivare l'angoscia esistenziale mediante «l'arcano suono perduto»,⁷² interviene in Donatoni un complesso apparato formale.

L'universo musicale utopistico o rovesciato di *Per orchestra* prende le mosse sostanzialmente dal fatto che in esso il valore normativo comunemente attribuito alla pagina musicale scritta viene trasferito dalla notazione a un folto codice di complesse istruzioni verbali (trentun pagine complessive contro ventotto di musica). Queste istruzioni sono da rispettare attentamente, mentre il segno musicale – dove la nota viene per lo più sostituita da linee, ghirigori o tratteggi – diviene niente più che un suggerimento comportamentale.⁷³

Secondo Giordano Montecchi, il paradosso che svela il significato di *Per orchestra* è dato dall'antitesi fra l'accuratezza delle istruzioni e l'imprevedibilità dell'esito sonoro di una loro rigorosa applicazione. Il pensiero dominante sarebbe quindi, ancora una volta, la dissociazione, «il rendere sistematicamente irrelato quanto di norma è invece retto da uno stretto rapporto di causalità»: lo strumentista ha la facoltà – non l'obbligo – di seguire i gesti del direttore, quando crede di essere allineato ai movimenti imprevedibili del suo braccio;⁷⁴ inoltre può iniziare e concludere la parte all'insaputa del direttore stesso. Le tecniche strumentali sono alterate dal "movimento continuo" e dallo "smanicamento continuo", per cui «il moto incessante delle dita, di fiati e archi viene reso scrupolosamente asincrono e indifferente all'eventuale emissione (nel caso il comportamento sia adeguato si avrà una massima proliferazione di note false, rumori indefinibili ecc.)».⁷⁵

A mio avviso *Per orchestra* non offre, ad ogni modo, ulteriori elementi per precisare il concetto di "musica aleatoria". Note false e rumori indefinibili sono individuabili per opposizione rispetto alle tecniche strumentali tradizionali, ma non è la loro sonorità a determinare l'identità complessiva del brano. Tale identità si precisa invece con l'idea di "composizione a pannelli", già sperimentata in *Puppenspiel*, e data dal susseguirsi, secondo una cadenza non prevedibile, di quadri sonori nettamente diversificati: «dalla indifferenziazione intervallare era inevitabile giungere alla inarticolazione formale. Ed ecco la composizione a pannelli, dalla materia formicolante ed estremamente frammentata. [...] Ciò che viene concesso all'ascolto è, nel migliore dei casi, il grado

nell'eredità di azione che vi è dentro, nel tirare avanti apparentemente stoico, si grida senza suono che deve essere diversamente» (Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; *Dialettica negativa*, trad. it. C.A. Donolo, Einaudi, Torino 1970, p. 344).

⁷² Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 17.

⁷³ Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusica», cit., p. 90.

⁷⁴ Donatoni prescrive in partitura: «l'obbligo principale del direttore è quello di controllare meglio gli esecutori che la musica, meglio i propri atti che gli esecutori, meglio l'esecuzione dei propri gesti che la presunta efficacia di essi a seguito di arbitrarie iniziative». L'immagine della marionetta del precedente *Puppenspiel* prende nuovamente corpo nella gestualità schizofrenica richiesta al direttore, e minuziosamente descritta in lunghe annotazioni (ad esempio: «il direttore potrà iniziare con movimenti vigorosi e alternati delle braccia, a intermittenza incontrollata, dall'alto in basso: palmo della mano in posizione verticale, angolazione variabile delle braccia, ambito minimo 0°, massimo 180°. Il comportamento sarà autoritario e imprevedibile, la conclusione dei movimenti in posizione eretta»).

⁷⁵ Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusica», cit., pp. 90-92.

di tipicità di un pannello sonoro formulato con materiali stratificati ma composti in modo omogeneo all'interno di ogni strato». ⁷⁶ La strategia formale della costruzione a pannelli, uno dei tratti che rendono riconoscibili al primo ascolto le composizioni di Donatoni, viene quindi messa a fuoco nel periodo decostruttivo dell'indeterminazione. Osserviamo di passaggio che la scrittura a strati diverrà una costante che nella musica da camera degli anni Ottanta verrà condotta all'essenza, secondo un vero e proprio processo di stilizzazione.

Nel 1964 appare sul *Verri* «Teatro musicale oggi», prima pubblicazione di Donatoni, una sorta di esposizione ed analisi dei processi formali e poetici attuati in *Per orchestra*. In calce all'articolo troviamo un elenco – a metà fra il compiaciuto e l'autoironico – in cui vengono dichiarati gli “autori delle parole”: ⁷⁷ Donatoni applica al linguaggio verbale i procedimenti elaborati in ambito musicale, in una sorta di paradossale *collage* letterario. Il rinvenimento e riutilizzo di materiali linguistici, la citazione ricorsiva, la tecnica della permutazione, verranno organicamente sviluppati in *Questo*, pubblicato da Adelphi nel 1970.

II.3) Dall'indeterminazione della composizione all'indeterminazione del compositore.

«Quando il soggetto è esente da volontà, l'oggetto è esente da casualità»: ⁷⁸ l'aforisma di Samuel Beckett sintetizza l'utopia del pensiero negativo.

- 1963 *Quartetto IV (Zrcadlo)*, per archi
- 1964 *Asar*, per 10 strumenti ad arco
- 1964 *Babài*, per clavicembalo
- 1964 *Black and White*, per 37 strumenti ad arco
- 1966 *Divertimento II*, per orchestra d'archi
- 1966 *Puppenspiel 2*, per flauto-ottavino e orchestra
- 1967 *Etwas ruhiger im Ausdruck*, per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte
- 1967 *Souvenir (Kammersymphonie op. 18)*, per 15 strumenti
- 1968 *Black and White n. 2 (Esercizi per le dieci dita)*, per strumenti a tastiera
- 1969 *Estratto*, per pianoforte
- 1969 *Orts (Souvenir n. 2)*, per 14 strumenti e lettore ad libitum
- 1969 *Solo*, per 10 strumenti ad arco
- 1970 *L. A. Senese '70. Materiali per una elaborazione di gruppo*, per 9 archi
- 1970 *Doubles II*, per orchestra

⁷⁶ Franco DONATONI, «Non per amore», cit., p. 33.

⁷⁷ «Jorge Luis Borges, (dal) *Bundahishn*, (di) Ananda K. Coomaraswamy, Franco Donatoni [sic!], Eleazar di Worms, Esiodo, Julius Evola, Clement Greenberg, René Guénon, Hugo von Hoffmanstahl, Carl Gustav Jung, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, Peter Stadlen, Henri Wallon» (Franco DONATONI, «Teatro musicale oggi», cit., p. 25).

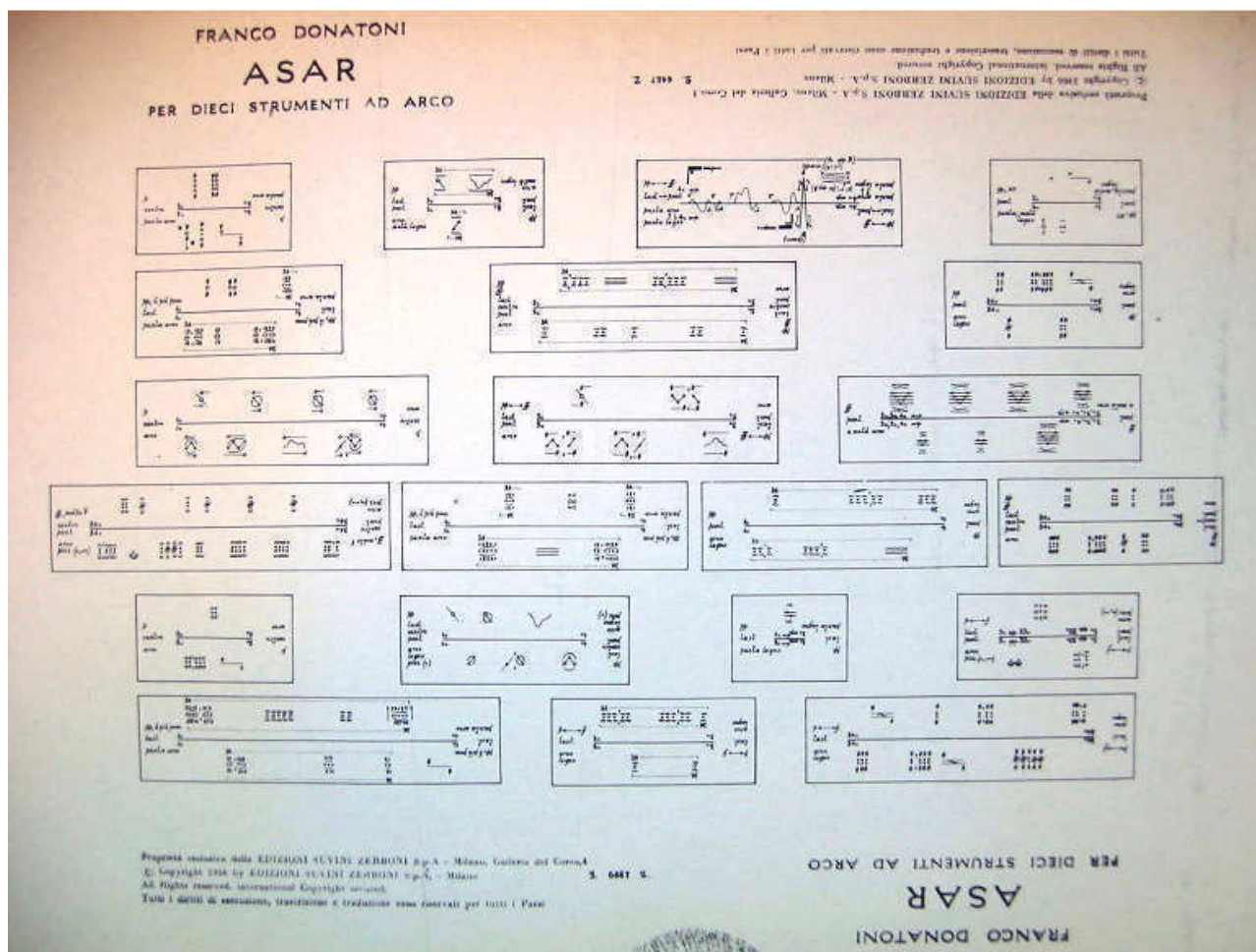
⁷⁸ Cit. in Franco DONATONI, «Black and white», in *Collage*, n°5, Palermo, settembre 1965; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 26-31.

1970 *Secondo Estratto*, per arpa, clavicembalo e pianoforte

1970 *To Earle*, per orchestra da camera

1972 *To Earle Two*, per orchestra e strumenti

Quartetto IV (Zrcadlo), *Asar*, *Babà*, e *Black and White* – assieme a *Black and White n. 2* e a *To Earle*, di qualche anno posteriori – costituiscono, dopo *Per orchestra*, una approfondita ricognizione del campo dell'indeterminazione. Le modalità sono differenziate: in *Quartetto IV (Zrcadlo)* il susseguirsi delle articolazione musicali viene determinato dai titoli e dall'impaginazione di un quotidiano del giorno dell'esecuzione del brano; in *Asar* gli strumentisti, osservando attentamente il pubblico, reagiscono al suo comportamento, per decidere tempi e modalità di attacco; *Black and White n. 2*, per qualsivoglia strumento a tastiera, si limita a specificare se il tasto da suonare è di volta in volta bianco oppure nero, lasciando indefinita l'altezza assoluta. Con questi brani, il pensiero negativo manifesta tutta la sua virulenza, e le tecniche dell'indeterminazione acquisiscono una dimensione nuova: si crea un cortocircuito fra il ferreo controllo esercitato sui principi di indeterminazione – sulle “regole del gioco”, minuziosamente elaborate – e l'imprevedibile esito della loro applicazione; e proprio sull'accezione di “imprevedibilità” potrebbe essere valutata la portata dell'indeterminazione. *Asar* è costituito da dieci parti staccate, una per strumentista, leggibili anche a foglio capovolto. Ogni parte, contenuta in un unico foglio, racchiude ventuno modelli esecutivi, impiegabili indifferentemente da ogni strumento. In fase di concertazione, l'ensemble decide se verranno lette più parti (che verranno scambiate fra gli strumentisti durante l'esecuzione del brano) o una sola, o anche se ridurre la lettura a soli quattordici o sette modelli esecutivi. Lo strumentista osserva il pubblico: appena percepisce un movimento o un rumore, comincia la lettura della propria parte, “il più veloce possibile”. Date tali premesse, è possibile dedurre alcune conseguenze: la durata di *Asar* è indeterminata, ma limitata dalle decisioni prese in fase di concertazione; la tipologia sonora è definita in modo stringente dai modelli esecutivi, che definiscono precise modalità strumentali; la struttura si potrebbe definire “virtuale”, eppure anche a tal proposito potrebbero proporsi alcune ipotesi: è plausibile, ad esempio, un inizio frammentario e sommerso, con un graduale addensamento di suono (inizia a suonare un solo strumentista, gli altri si aggregano l'uno dopo l'altro); la conclusione sarà data da una altrettanto graduale dispersione (ogni strumentista termina per conto proprio la lettura). Il campo delle possibilità esecutive si può definire aperto, ma non illimitato.



Franco DONATONI, *Asar*, per 10 strumenti ad arco (1964), una delle dieci parti staccate

Come è tipico per Donatoni, la tecnica compositiva si rispecchia in uno stato esistenziale; ma tale corrispondenza non ha la natura di un rapporto causa-effetto: non è plausibile affermare che le tecniche dell'indeterminazione siano state adottate per “esprimere” il pensiero negativo. Piuttosto, le une coerentemente riflettono – forse addirittura amplificano – l'altro, in una sorta di mutuo scambio. Il fine è, questo sì, precisamente determinato: «agire contro l'io e contro l'opera, fin quando l'io si dissolva nell'opera». L'esecuzione di *Black and White* alle Settimane per la Nuova Musica di Palermo del 1965, sotto la direzione di Daniele Paris, viene ricordata come «il giorno più nero della mia vita [...], una perdita dell'io e non soltanto dell'opera»: ⁷⁹ il brano non durò più di 15 secondi, poiché gli orchestrali non erano in grado di seguire più a lungo le norme dettate dal compositore. Il fallimento coincideva paradossalmente col fine ultimo cui doveva secondo Donatoni tendere l'atto compositivo. Se l'atto di scrivere musica viene inteso come una “metafora del vivere”, quando viene negata l'opera, si nega l'io. ⁸⁰

⁷⁹ Franco DONATONI, «Il materiale in opera», cit., pp. 109-110.

⁸⁰ Nel 1976, mentre già si stava orientando verso rinnovati orizzonti poetici, Donatoni riassumeva il percorso che a partire dal 1962, nell'arco di due settemni, lo aveva portato dall'“indeterminazione della composizione”

Un altro elemento, destinato ad avere ripercussioni durature sul pensiero compositivo di Donatoni, acquisisce gradualmente maggiore consapevolezza e importanza: il materiale compositivo di partenza non viene più elaborato autonomamente, ma prelevato da opere già esistenti, anche di altri compositori. In *Babàì* il già citato *Doubles* viene trascritto sempre per clavicembalo, ma deve essere eseguito mediante i “glissatori”, barre di legno già impiegate in *Per orchestra*, per realizzare *clusters* che sfigurano le linee del brano originario. Parzialmente indeterminate sono anche le altezze e le durate.⁸¹ Ancora una volta, è arduo stabilire se la prassi proceda dalla teoria, o viceversa: l'idea della rilettura di un materiale già dato non è nuova (abbiamo già incontrato casi di citazione), ma nuova è la violenza autolesionistica con la quale il brano preesistente viene aggredito. Negli anni successivi tale idea non verrà mai abbandonata: incessantemente sviluppata, sia nella prassi artigianale sia nella speculazione teorica, giungerà ad esiti del tutto personali e caratteristici.

Con *Black and White* veniva toccato un punto limite, e si sanciva una crisi ideativa.⁸² *Divertimento II* segna il ritorno alla notazione tradizionale, vista come possibilità di riaquisizione di una tecnica, di un artigianato della scrittura; ma soprattutto con *Puppenspiel 2*, per flauto-ottavino e orchestra, si impone un deciso cambiamento di prospettiva.⁸³ L'apertura, con un luminosissimo Do

all'“indeterminazione del compositore”. «La lezione della musica americana – quella di Cage in particolare – non poteva essere accolta quale modello culturale da chiunque praticasse lo scrivere musica intendendo tale atto come una metafora del vivere» (Franco DONATONI, «Per un diario», programma di sala per *Musica nel nostro tempo*, Milano 1976-77; con il titolo «Per un diario 1962-1976», in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 71-73); ma già nel 1969 era chiara «la distinzione fra Oriente e Occidente. Cage segue lo zen e così pure gli altri americani, Feldman, ecc. Il caso per loro è poetica, liturgia del fluire indifferenziato dei materiali. La risposta occidentale, europea, a Cage, l'ha data Stockhausen col suo *Klavierstück IX* (è un pezzo basato sull'iterazione di uno stesso accordo ribattuto). È vero, spiega Stockhausen, che questo è lo stesso accordo da capo a fondo, ma il mio compito di occidentale è di organizzarlo. Negare l'organizzazione non vuol dire simulare l'Oriente, fare il musicista *chic*, snobbare l'opera; significa abbandonare l'organizzazione a se stessa pur tenendo fermo ad essa ma sganciandone i risultati. La differenza fra me e Cage è che per lui l'opera non esiste a priori, per me essa è tanto presente, insidiosa, da dover essere scardinata nella sua monolitica unità. Forse il significato del mio lavoro è soltanto la fatica con cui questa analisi demolitrice viene condotta» (Franco DONATONI, «Il materiale in opera», cit., p. 111).

⁸¹ Il Babàì è un animale mostruoso, un titano che, secondo Plutarco, è servitore nell'aldilà del Divoratore delle ombre. Viene descritto da Borges nel *Manuale di zoologia fantastica*.

⁸² «La prima rottura, per me tremenda, arriva nel '62, e conclude il secondo settennio di “apprendistato” [Donatoni suddivide la sua vita in periodi di sette anni: fra il 1955 e il 1962 viene identificato un secondo settennio di “apprendistato”, dedicato all'acquisizione delle tecniche dello strutturalismo]: avevo 35 anni e *l'Oscurò* era scoppiato in pieno. Il pezzo che inizia questo periodo si chiama *Per orchestra* e vi è una vera e propria dissociazione non solo nel fare musicale, ma anche una dissociazione psichica. Inizia il periodo della indeterminazione, che durerà quattro anni (fino al '65) e che ha esaurito in me tutto quello che poteva essere, semplicemente perché mi ha portato al silenzio, all'impotenza totale. Il quinto anno, 1966, è stato di silenzio: ho fatto la riduzione per pianoforte dell'*Odissea* [sic! *Ulisse*] di Dallapiccola, occupando il tempo, giustificando intanto il silenzio» (Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», intervista a c. di Angelo Valori, in *Prospettive musicali*, n°2, 1982; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 7-11: 8).

⁸³ Il ritorno alla notazione tradizionale viene interpretato come un recupero della prassi artigianale: «Volevo semplicemente provare a me stesso che sapevo ancora scrivere. Erano anni che non lo facevo più e così temevo di aver perso la tecnica. [...] In fondo per chi compone l'invenzione è la tecnica e se tu mortifichi l'invenzione, l'intelletto e la volontà finisci con il suicidarti, anche se ovviamente resti in vita. A questo punto si pone il problema di testimoniare il proprio suicidio compositivo, perché diversamente sarebbe perfettamente inutile» (Franco DONATONI, «Un'auto-biografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 30).

maggiore declamato dall'intera orchestra, con le rapide scale diatoniche degli archi e dei legni e il colore squillante degli ottoni, richiama certi passaggi wagneriani, come l'apparizione delle Figlie del Reno all'inizio del *Rheingold*. L'armonia triadica non è però assunta nella sua logica funzionale, in riferimento ad altre triadi, ma come aggregato di relazioni intervallari trattabili mediante le tecniche seriali del post-strutturalismo: il Mi diventa un centro che si riverbera sul Do e sul Sol. «Si tratta quindi di un cluster con tanti buchi nel quale il Mi rappresenta il centro che sopravvive e fa nascere dal nulla il flauto allorché l'accordo va verso la sua estinzione. Il flauto inizia poi un procedimento di proliferazione elementare che va a suscitare le note contigue al Mi secondo un gioco di permutazioni continue che si spostano di ottava conquistando progressivamente i registri e le dinamiche».⁸⁴ *Puppenspiel 2*, cui fu assegnato il Premio Marzotto del 1966, venne accolto in modo controverso, suscitando l'entusiasmo di molti ascoltatori, e spingendo gli esegeti ufficiali della Nuova Musica a formulare numerosi *distinguo*:⁸⁵ Luigi Pestalozza riconosceva a Donatoni la coscienza del gesto vacuo e retorico, evidenziato dall'impiego di modalità linguistiche desuete (oltre all'armonia di Do maggiore, la citazione del *Dies irae* gregoriano) che si dissolvevano in magma materico, assumendo la funzione di pietra di paragone cui commisurare lo sfacelo in corso; ma tale dissociazione denuncia una alienazione ormai irrigiditasi in un virtuosismo sonoro accondiscendente verso i rapporti di produzione. Anche Gianfranco Zaccaro e Paolo Castaldi conducono una analisi in termini marxistici, adottando il tipico lessico adorniano: l'eufonia di *Puppenspiel 2* viene interpretata come una maschera, come una finzione che si svela mettendo in luce la propria "cattiva coscienza", assolvendo pertanto ad una funzione critica. La posizione di Bortolotto è, come di consueto, più esplicita: «su un piano assoluto rifiutiamo [*Puppenspiel 2*] proprio per le stesse ragioni per cui ha incantato gli estranei ai lavori».⁸⁶

Etwas ruhiger im Ausdruck è la scomposizione e il tentativo (fallito) di ricomposizione di un breve frammento schönberghiano, tratto dal secondo dei *Fünf Klavierstücke* op. 23. In confronto a *Puppenspiel 2* è assente il minimo gesto di estroversione: tutto è trattenuto in una dinamica compresa fra il *pp* e il *pppp*, e le figure strumentali tendono alla disarticolazione e alla rarefazione. Secondo una fortunata lettura di Mario Baroni, «il fascino di *Etwas ruhiger* consiste nel suo pallore cadaverico [...] perché il massimo sforzo dell'autore è concentrato nel tenere morta la materia».⁸⁷ Il brano segna il "punto di equilibrio"⁸⁸ raggiunto da Donatoni alla fine degli anni Sessanta, e diventa

⁸⁴ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 30.

⁸⁵ Renzo CRESTI, *Franco Donatoni*, cit., pp. 57-59.

⁸⁶ Mario BORTOLOTTI, «Le idee di Franco Donatoni», cit., p. 248; Paolo CASTALDI, «Drei Stücke. An Aldo Clementi», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio-giugno 1970, pp. 12-20; Luigi PESTALOZZA, «Donatoni, Castiglioni e Fellagara», in *Bollettino della Biennale*, Venezia 1967; Gianfranco ZACCARO, «Donatoni, pro e contra», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, settembre 1968, pp. 12-14.

⁸⁷ Mario BARONI, note di copertina al disco Italia, ITL 70045.

⁸⁸ Franco DONATONI, «Il materiale in opera», cit., p. 110.

un esempio paradigmatico della sua poetica nella “seconda fase” dell’indeterminismo, quando il pensiero negativo si esprime in brani tradizionalmente notati. Su *Etwas ruhiger im Ausdruck* si soffermano importanti studi, in parte basati sulle pagine ad esso dedicate in *Questo*.⁸⁹ Il concetto di codice, già attuato in *Puppenspiel 2*, viene definitivamente messo a fuoco, diventando una delle categorie essenziali del pensiero compositivo di Donatoni. Il materiale di partenza viene analizzato principalmente in base ai suoi rapporti intervallari e di durata – con una sorta di precipitato dello strutturalismo “classico”, o con una personale lettura della serialità modulare di Bartók (cfr. par. II.5) –, e tale analisi suggerisce dei metodi atti ad aumentare quantitativamente, a “far lievitare” il materiale stesso.



Arnold SCHÖNBERG, *Fünf Klavierstücke* op. 23, n°2, Sehr rasch, b. 8 (primi tre movimenti).

Si ripropone a questo punto, come nodo centrale, il problema della relazione fra “deliberazione e automatismo” (cfr. par. II.2); ma tale problema non può essere risolto da Donatoni nei termini positivi dello strutturalismo. La determinazione (ossia deliberazione, in opposizione a indeterminazione) è intesa come «gesto della volontà che traduce l’intenzione in una serie di atti mentali volti a riconoscere le conseguenze delle operazioni compositive e a controllarne l’efficacia in rapporto alla decisione iniziale». Data l’impossibilità di affermare una determinazione, data in altri termini l’impossibilità di decidere fra le infinite alternative proposte ad ogni momento dal materiale, al compositore non rimane che ridurre a gioco l’atto compositivo: «se [...] una determinazione viene negata a favore di una molteplicità di determinazioni possibili, alla volontà viene attribuita la funzione di ritrovare di volta in volta le *regole di un giuoco* che sono vincolanti solo all’interno del giuoco stesso, che sono *indotte dalle peculiarità strutturali della materia* e nelle

⁸⁹ Cfr. Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 88-113; Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», in *Quaderni di Musica Nuova*, a c. di G. Castagnoli, Compositori Associati, Torino 1988; in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 224-235: 225-227; Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all’antimusica», cit., pp. 98-100; Robert PIENCIKOWSKI, Robert PIENCIKOWSKI, «Salvacondotto. Analisi di *Etwas ruhiger im Ausdruck*», in *Donatoni*, a c. di E. Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 147-158.

quali è compresa a priori la possibilità dell'errore come involontaria trasgressione momentanea». ⁹⁰ Le procedure sono ancora una volta di natura seriale: trasposizione, inversione, retrogradazione, permutazione, "sincronizzazione di un fenomeno diacronico e diacronizzazione di un fenomeno sincronico" (disposizione accordale di una sequenza lineare e viceversa), riduzione all'unisono. I singoli metodi possono essere sovrapposti, agendo simultaneamente.

Moltiplicazione delle materia le cui modalità di attuazione sono offerte dagli intervalli stessi del testo schönberghiano [mirata a un] *aumento* quantitativo di materia, non solo per accumulazione nel tempo ma per condensazione nello spazio, e ciò non può che avvenire gradualmente, con la stratificazione di comportamenti compositivi intesi a coagulare intorno a pochi frammenti d'origine una certa quantità di sostanza sonora non arbitraria, ma serialmente ricavata dalla ripetizione variata, trasposta, spostata nel tempo dei nuclei intervallari propri a quegli stessi frammenti. [...] Aumento e diminuzione sono aspetti equivalenti, anche se contraddittori, di un unico processo che si definisce di cambiamento: *il bisogno di cambiamento è la meta dello sviluppo, cioè lo sviluppo vuole sviluppo e nient'altro.* ⁹¹

I codici operano su frammenti, ovvero su organismi di pochi suoni: vengono impiegati principalmente in senso quantitativo, per ottenere un aumento della materia. ⁹² A fare da contrappeso all'entropia data da un'adozione estemporanea di codici attivi sul livello minimo dell'articolazione musicale provvede in *Etwas ruhiger im Ausdruck* una organizzazione complessiva nettamente stagliata in quattro grandi episodi.

- a) moltiplicazione della materia iniziale frammentata, trasposta e dislocata nel tempo, ed estrazione della monodicità implicita ad ogni agglomerato mediante la disposizione sequenziale dell'evento sincronico [mediante la diminuzione dei valori ritmici] (bb. 1-60);
- b) esplicitazione del fenomeno descritto come *aumento graduale e progressivo per accumulazione e condensazione* (bb. 61-100); la sezione compresa nelle battute 61-80 indica la connessione a incastro dell'episodio b) nell'episodio a);
- c) esplicitazione del fenomeno definibile come *diminuzione, o riduzione, graduale e progressiva per dispersione e rarefazione* (bb. 101-145);
- d) tentativo, non riuscito, di ricostruzione del materiale iniziale con precisa finalità di reintegrazione del testo schönberghiano (bb. 146-166): la conclusione deve intendersi come una interruzione arbitraria del tentativo sperimentalmente fallito. ⁹³

⁹⁰ Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 74-76. I corsivi sono nostri.

⁹¹ Ivi, pp. 90-91. I corsivi sono dell'autore.

⁹² Il gioco combinatorio mirato all'accrescimento quantitativo del materiale è legato all'amplificazione illimitata dell'immaginario alchemico riletto da Jung (cfr. Ivanka STOJANOVA, «*Ruisseau* e l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 159-179: 171).

⁹³ Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 91-92. I corsivi sono dell'autore.

Potremmo interpretare questo livello di articolazione globale come una sequenza di quattro codici generali, o *sovra-codici*, in grado di fornire un criterio di controllo sulla struttura dell'intero brano: significativamente, Donatoni non si sofferma sull'analisi di tale livello, la cui esistenza è assunta come una sorta di pratica artigianale. Mentre lo strato quantitativo costituito dai codici impiegati per aumentare la materia a disposizione viene indagato con minuzia, lo strato qualitativo dato dalla complessiva quadripartizione non offre ulteriori spiegazioni: è, per così dire, autosufficiente. Donatoni annota: «i procedimenti compositivi sono costituiti da comportamenti automatici di variazione materica⁹⁴ i quali, pur procedendo da una logica elementare che consente la verifica degli esiti immediati, *tendono* a scoraggiare la causalità ch'è propria di ogni atto volontario e a estraniare questo dalla previsione – finalisticamente intesa – dell'esito globale»;⁹⁵ nonostante tutte le cautele verbali espresse nel “tentativo” di scoraggiare la causalità, l'esito globale di *Etwas ruhiger im Ausdruck* è definito con rigore: sono semmai le componenti minute a sottostare al processo di indifferenziazione. L'aporia fra la necessità di esercitare un controllo sulla materia e il proponimento di abbandonarsi all'indeterminazione rimane irrisolta.⁹⁶

La locuzione “materiale compositivo di partenza”, che si presta a diverse significati, può essere ulteriormente precisata operando una distinzione fra tre differenti tipologie costruttive: nella prima, in assoluto più frequente anche in anni successivi, il “materiale compositivo di partenza” viene concretamente situato nelle prime battute del brano, e quindi utilizzato come traccia per una successiva, progressiva elaborazione. In tal caso, lo svolgimento del brano viene a coincidere, in linea di principio, con la storia della sua composizione, con il concreto atto di redazione della partitura. La “forma a pannelli”, per alcuni versi assimilabile alla Variazione barocca e classica, è evidentemente legata a questa prima accezione. Diverso il caso di *Souvenir. Kammer-symphonie op. 18* (il titolo è un altro omaggio a Arnold Schönberg, costituendo una sorta di “doppio” della sua op. 9). Anche qui la fonte è chiaramente individuata, e consiste in 363 frammenti tratti da *Gruppen* di Stockhausen, connessi in un *collage* elaborato in successive stesure.⁹⁷ In questo caso il “materiale

⁹⁴ “Materico”, più che riferirsi alla caratteristica tipologia sonora massiva (accezione tipica della musica di Adriano Guarnieri, ma presente in genere anche in Donatoni), sembra in questo contesto significare “del materiale”.

⁹⁵ Note di presentazione del brano (cit. in Franco DONATONI, *In-Oltre*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1988, p. 13; i corsivi sono dell'autore).

⁹⁶ Alla fine degli anni Ottanta, Donatoni sembra riconoscere questa aporia, riuscendo al contempo a definire con precisione i tratti caratterizzanti di *Etwas ruhiger im Ausdruck*: «dal pallido tremito del quasi inaudibile pianissimo (allora inconsapevole ma indiscutibile polarità dinamico-timbrica alla quale la composizione deve la sua inconfondibile identità) emerge il feticcio dell'*automatismo non tanto formale* (macroformale) *quanto molecolare*, manifestazione organica della crescita così come del deperimento, ambedue provvisti di un segno neutro che formalmente allude all'esautoramento del lineare e alla immutabile circolarità di ogni evento» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 16; i corsivi sono nostri).

⁹⁷ «D'Amico non ci credeva, e anzi si arrabbiava mentre gli raccontavo come avevo fatto a comporre *Souvenir* con materiali di Stockhausen... Raccolsi circa trecento frammenti, e con questi inzeppai molti fogli di partitura, in modo che ogni parte ritornellasse se stessa sino al massimo di tredici ritornelli per la parte più breve. Poi tagliai 120 [*sic!* Per la precisione 121] fettine numerate, che elaborai con altrettanti metodi differenti di trasformazione della materia (seconda

compositivo di partenza” copre in modo omogeneo l'intera estensione del brano.⁹⁸ *Babàì* aveva rivisitato *Doubles* secondo il medesimo principio, determinando una riscrittura integrale del modello. Per certi versi, potremmo paragonare questo secondo modello all'idea della composizione sopra *cantus firmus*: il materiale di riferimento viene disposto come un filo conduttore lungo l'intera arcata del brano, diventando il luogo in cui cogliere le relazioni che vengono via via sviluppate.⁹⁹ Esiste almeno una ulteriore categoria: nel quartetto per archi *The Heart's Eye* (1979) Donatoni applica una tecnica di “scrittura retroversa”, iniziando l'atto compositivo dalle battute centrali e diramando sia in avanti sia all'indietro, costruendo quindi un “futuro” e un “passato” in modo speculare, come due sezioni complementari che si influenzano reciprocamente. In tal caso il “materiale compositivo di partenza”, desunto dai nomi dei componenti del Quartetto Amati, cui *The Heart's Eye* è dedicato, si situa quindi all'interno del brano, nel centro esatto (b. 131, su un totale di 262).¹⁰⁰ Tutti e tre i casi esposti riguardano una strutturazione del materiale musicale pertinente meno all'ascolto che all'atto compositivo.

stesura); quindi preparai tanti bigliettini: a destra tenevo quelli che indicavano le battute, a sinistra quelli che indicavano la durata del frammento della seconda stesura da ricopiare (da un quarto a tredici quarti). Ad esempio: battuta 31, undici quarti: ricopiare; battuta 29, tredici quarti, ricopiare; battuta 58, sette quarti: ricopiare... poi introdussi un principio di ornamentazione alla cieca; togliendo una battuta sì e una no, mettiamo; oppure riportando soltanto le note che erano scritte pianissimo, o servendomi solo di quelle che avevano una certa dinamica... Il mio piacere era insomma quello di copiare e ricopiare. Alla fine arrivai così al pezzo definitivo, che D'Amico non voleva credere fosse nato così» (Franco DONATONI, «Misteriosi antecedenti», cit., p. 114). Cfr. anche Franco DONATONI, «Une halte subjective», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 15-20: 19; Ivanka STOÏANOVA, Ivanka STOÏANOVA, «Franco Donatoni: *Souvenir*», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n° 20, settembre 1975, pp. 4-14.

⁹⁸ Ivanka Stoïanova identifica in *Souvenir* alcuni dei principali nodi problematici della musica della fine degli anni Sessanta: il rapporto con il recente passato musicale, nel riferimento a *Gruppen*, del 1957; la tipologia di scrittura, estremamente dettagliata, in netto contrasto con le tendenze della grafia aleatoria adottata anche dallo stesso Donatoni negli anni precedenti; la funzione dell'analisi musicale, costretta, nel momento in cui il complesso dei codici messi in atto può essere conosciuto esclusivamente dal compositore, a divenire una tautologia del processo compositivo stesso. «L'énoncé sonore se constitue à travers le mouvement d'espacement/temporisation des traits brefs, de poussées anacrousiques suspendues presque toujours brusquement avant le moment du posé-appui. Le *déterminisme total au niveau de la microstructure* traduit le mouvement de dissémination, d'éclatement, de *déconstruction de la Gruppenkomposition* telle qu'on la trouve dans les *Klaviestücke* et *Gruppen* de Stockhausen. [...] La prolifération de la matière musicale à travers les comportements automatiques et les transformations multiples des caractéristiques à distance dans l'espace/temps instaurent l'*omniprésence des événements sonores* qui ne peuvent pas être étirés en fil unidirectionnel et mis en perspective» (Ivanka STOÏANOVA, «Franco Donatoni: *Souvenir*», cit., pp. 13-14; i corsivi sono dell'autrice; a proposito dell'idea di *analisi tautologica*, cfr. anche Franco DONATONI, «Une halte subjective», cit., p. 16).

⁹⁹ Cfr. Franco DONATONI, «Une halte subjective», cit., p. 20. È anche il caso di *In cauda* (1982-1991), per coro e orchestra: «*In cauda* è un brano scritto variando dei moduli di altri brani: in quel caso, ci spiegava il percorso generale che il brano avrebbe dovuto avere, facendoci vedere che prendeva degli accordi e li disponeva come una specie di filo rosso trasversale nell'arco di tutto il brano, e poi, dopo, creava sopra delle variazioni di quel materiale» (intervista a Cristina LANDUZZI, [32]). A proposito di *Le ruisseau sur l'escalier* (1980), Aurelio Samorì parla di *parti portanti*: alla b. 214, le parti portanti sarebbero i violini, dai quali la celesta ricava, tramite una rilettura per moto contrario in senso discendente, con perno sull'ultima nota della sequenza, la propria figurazione (cfr. Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», in *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, a c. di G. Moroni, Istituto Gramsci Marche, 2002, pp. 25-60: 46).

¹⁰⁰ Cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 51; Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», cit., pp. 227-235. Anche *Duo pour Bruno*, con la sequenza di 13+1+13 battute scandita al centro dal suono delle campane (cfr. par. II.4), si basa sulla ripetizione ciclica di una «struttura che dal centro si dirama verso gli estremi» (cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 36). Inoltre le 261 battute di *Le ruisseau sur l'escalier*, del 1980, sono divise in

Una ulteriore conquista: *Puppenspiel 2* si basava ancora su uno «pseudo-materiale», un materiale puramente teorico come il Do maggiore, paragonabile all'armonia dei manuali di composizione. A posteriori Donatoni giudica «errata» tale astrazione.¹⁰¹ A partire da *Etwas ruhiger im Ausdruck* e da *Souvenir. Kammer-symphonie op. 18*, e con rare eccezioni negli anni seguenti, Donatoni impiega un materiale già articolato e definito: in altri termini, perviene a un'idea concreta del materiale. I meccanismi seriali agiscono ora su una materia già composta: i frammenti di Schönberg e di Stockhausen vengono «trasformati, elaborati e sottoposti a delle operazioni mimetiche che [possano] permettere la loro proliferazione».¹⁰²

Alla base di *Questo* troviamo la consapevolezza, maturata nella prima metà degli anni Sessanta, che l'adozione delle tecniche di indeterminazione, intese come pratica mortificatoria dell'invenzione e della volontà, sono destinate a scontrarsi con l'inerzia della materia musicale. L'allestimento dei codici si riduce a unico livello di significato: il risultato dell'azione è privo di senso, rimane solo l'azione in sé, per quanto insensata. L'indeterminazione si ripercuote sul compositore stesso. Secondo Sandro Gorli, *To Earle Two* rappresenta il momento di maggiore evidenza della crisi dell'io creativo.¹⁰³ Il materiale di partenza non è prelevato da un brano preesistente, ma è formato *ex novo* mediante procedure aleatorie:

Donatoni ha scritto, tirando col dado, le due pagine iniziali: pienissime di note, nere a guardarle da lontano. Tutto il pezzo consiste in letture diverse di queste due pagine. Tali letture rispondono a regole semplicissime, ad esempio: «ritrascrivo nella loro posizione soltanto le coppie di note che si trovano a distanza di semitono discendente» (perché in quella pagina c'è di tutto). Questa idea veniva in due secondi, e la sua formulazione aveva bisogno di altri due secondi. La realizzazione richiedeva un giorno, due giorni interi di lavoro. Per cui il rapporto fra il pensiero creativo e la realizzazione pratica, artigianale, è sproporzionato in un modo abnorme. Mettendo assieme il tempo di concezione delle venti o trenta variazioni si arriva, chissà, a due minuti; la realizzazione lo ha impegnato per più di un anno. Questo è stato il punto più basso del suo processo di autoannullamento.¹⁰⁴

130+130 (il numero, un evidente riferimento simbolico alla cifra 13, è lo stesso di *The Heart's Eye*, composto l'anno precedente): al centro, una battuta con una triplice corona segna il punto di volta del brano, corrispondendo peraltro all'effettiva interruzione, durata diversi mesi, della stesura della partitura (cfr. Ivanka STOJANOVA, «Ruisseau e l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso», cit.).

¹⁰¹ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 30.

¹⁰² Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», cit., p. 8.

¹⁰³ L'opinione di Gorli, che rispecchia fedelmente le autoanalisi di Donatoni, è ampiamente condivisa. Restagno afferma: «l'inizio degli anni Settanta è stato [...] particolarmente travagliato: *To Earle Two* nel 1972 mi sembra rappresenti il momento culminante di quella che vorrei definire una discesa agli inferi» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 35-36); Halbreich parla della «grande opera orchestrale [che precede immediatamente *Voci*], la terribile *To Earle Two*» (Harry HALBREICH, «Tre capolavori orchestrali di Franco Donatoni. *Voci – Duo pour Bruno – Arie*», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 194-214: 200).

¹⁰⁴ Intervista a Sandro GORLI [21]. Sulla tensione che corre fra il tempo fenomenico della concreta realizzazione del manufatto artistico e il tempo cronometrico dello svolgersi dall'opera conclusa si possono richiamare, per analogia, le poche pagine in cui Giovanni Morelli descrive come la complessa coreografia degli attori e dei movimenti di macchina sul set del piano-sequenza conclusivo di *Sacrificatio*, opera ultima di Andrej Tarkovskij, dovesse coordinarsi all'incendio e crollo della casa inquadrata sullo sfondo, in una sorta di corsa contro/con il tempo (cfr. Giovanni

Tale era l'importanza esistenziale e il significato che Donatoni annetteva a *To Earle Two* da spingerlo in seguito, prima e unica volta, a smembrare la partitura, donando le singole pagine agli amici più stretti – una delle pagine è appunto incorniciata nello studio di Sandro Gorli –, quasi a sancirne la rappresentatività in negativo. Dieci anni dopo, in un'intervista, Donatoni riconosce in questo brano:

Il più grande fallimento della mia vita, sedici mesi di lavoro con sedici ore al giorno, l'aspetto più masochistico e penitenziale che abbia mai conosciuto: *To Earle Two*, che era l'esatto contrario del primo. Il primo era una partiturina piccola che otteneva tanto suono, il secondo era una partitura enorme, gigantesca e lavoratissima, che non aveva nessun effetto. Effetto di suono caotico, dove tutte le forme venivano inghiottite dal caos, da un caos cosciente che operava secondo i metodi automatici. La remissione più violenta possibile della propria volontà: mi spavento ancora a pensarci. Lo hanno eseguito lo scorso anno, ma è un vero ricordo di morte.¹⁰⁵

È quindi il momento sonoro a rivelare l'assenza di senso: il procedimento compositivo è ordinato, il suono è caotico. Il caos che inghiotte le forme deve però confrontarsi, come avveniva in *Etwas ruhiger im Ausdruck*, con una organizzazione globale riassunta nella locuzione «quarantaquattro forme in deperimento organico»,¹⁰⁶ quarantaquattro riletture di quattro matrici originarie,¹⁰⁷ e con un ciclo di ripetizioni che raggruppa le pagine due a due. All'ascolto di *To Earle Two* rivela la sua costruzione a pannelli, con delle sezioni nettamente caratterizzate che si susseguono rapidamente, in una sorta di caleidoscopio sonoro continuamente cangiante. Alla fine degli anni Ottanta, Donatoni riconoscerà che la spersonalizzazione della forma è conseguita mediante una «ostentazione della sua elementare schematicità: forma ridotta a un meccanismo apatico nella sua simmetrica ripetitività». ¹⁰⁸ Nella mezz'ora di durata del brano vengono giustapposti episodi dalla durata compresa fra poche decine di secondi e pochi minuti. La ciclicità delle riletture è palese quanto è

MORELLI, «Un incendio visto da lontano. Dedicato a una dedica (2° «*No hay caminos hay que caminar... A. Tarkowskij*»)», in *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 201-215: 201-205). Il piano-sequenza traccia del resto il limite fra il tempo degli eventi narrati (tempo dei personaggi in scena), il tempo della narrazione (tempo degli spettatori in sala), il tempo della realizzazione (tempo della *troupe* sul set). Possiamo ripensare, come contraltare, a un altro caso cinematografico: in cinque anni di lavorazione e di continue difficoltà produttive e di inestinguibile felicità inventiva David Lynch ha realizzato gli ottantotto minuti del suo lungometraggio d'esordio *Eraserhead* (e per certi versi non si è più in seguito superato).

¹⁰⁵ Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», cit., pp. 8-9. Termini analoghi sono utilizzati anche alla fine degli anni Ottanta: «la partitura era scritta in ogni dettaglio, ma il materiale era estratto a sorte con dei parametri fissi. [...] Dal pulviscolo non emergeva nessuna forma incipiente e, a dispetto dell'uso di codici molto differenziati e di una forma ripetitiva di due pagine in due pagine, tutto si risolveva in un trionfo del caos» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 35).

¹⁰⁶ Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», in *Lo spettatore musicale*, n°1, Bologna, maggio-giugno 1971; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 58-61: 60. A metà degli anni Ottanta Donatoni arriverà ad affermare: «Crescita e deperimento sono condizioni necessarie alla forma temporale della musica – considerata come un organismo vivente e intrattenendo con essa un rapporto più erotico che estetico –, la quale sembra narrare perché trascorre e il cui trascorso è la forma della memoria» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., pp. 49-50; il corsivo è nostro).

¹⁰⁷ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 22.

¹⁰⁸ Ivi, p. 23.

imprevedibile la natura sonora delle singole sezioni; emergono talvolta movimenti diatonici, presto inghiottiti da colate materiche la cui dinamica travalica nel rumore, oppure da improvvisi silenzi. Una analoga forma di prevaricazione e “schiacciamento” si ha nella presenza di due gruppi strumentali, ognuno dotato di una partitura indipendente: il primo gruppo, un'orchestra di cinquantotto strumenti, tende a sovrastare e coprire il secondo, un *ensemble* di undici strumenti posto sul fondo della scena, che riprende frammenti tratti dal precedente *Doubles II*.

A proposito di *To Earle Two*, minuziosamente scritto, siamo forse portati a pensare che il risultato sonoro non sarebbe differente se si trattasse di una composizione aleatoria. Il fondo di verità di tale osservazione deve essere a mio avviso rovesciato: il caos è il corollario di un lavoro che ha valore in quanto lavoro (lavoro su di sé), e l'effetto della rinuncia al controllo del risultato sonoro non è la forma aleatoria, ma piuttosto un metodico e minuzioso autoannullamento del compositore (non della composizione). «L'atto del comporre era il supporto, la forma diveniva il luogo di un rito nel quale il sacrificio dell'artigiano redime l'uomo».¹⁰⁹ Si tratta, al pari di *Per orchestra*, di una *opera al nero*;¹¹⁰ la dissociazione però non è più proiettata all'esterno, nei comportamenti strumentali, ma è interiorizzata e sottomessa alla disciplina della scrittura, che diventa atto di mortificazione. Ricorrendo a una metafora psicanalitica, si potrebbe tentare di descrivere il rapporto di Donatoni con il suono come un atto di rimozione, intesa come allontanamento dall'Io di un oggetto psichico disturbante.¹¹¹ Nondimeno, il rimosso continua ad agire a livello subconscio. In una fra le più limpide pagine di analisi del proprio processo compositivo, Donatoni osserva, a proposito dell'incipit di *To Earle Two*:

Lo scrivente aveva potuto facilmente notare che la natura dell'evento acustico corrisponde *graficamente* a qualcosa che fa pensare a una forma di deperimento, mediante perdita di coesione, sfilacciamento, indebolimento dei tessuti

¹⁰⁹ Ivi, p. 21.

¹¹⁰ Il romanzo di Marguerite Yourcenar, e l'immaginario alchemico, sono riferimenti prediletti da Donatoni (cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 35). Il tema è approfondito da Ivanka Stoïanova, che intreccia un ragionamento dove si rincorrono l'analisi della struttura *Le ruisseau sur l'escalier*, brano per ensemble del 1980, *Psicologia e alchimia* di Jung, e i *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes: alchemica è l'immagine della *materia prima* (radice di sé stessa, *radix ipsius*) che si feconda, si concepisce e si partorisce da sé (cfr. Ivanka STOÏANOVA, «*Ruisseau* e l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso», cit., p. 169). Nella Prefazione alla prima edizione del libro di Jung, vera miniera per l'interpretazione del pensiero di sé come veniva inteso da Donatoni, si spiega in tal modo la fascinazione iconografica degli alchimisti, la proliferazione di immagini suggestive ed enigmatiche: «ciò che la parola scritta poteva esprimere solo imperfettamente, o non poteva esprimere affatto, l'alchimista lo rappresentava per figure, che parlano, è vero, una lingua strana, spesso però più comprensibile dei suoi goffi concetti filosofici. Tra queste immagini e quelle che vengono disegnate spontaneamente dai pazienti durante il trattamento psicologico, esiste un rapporto di forma e di contenuto che colpisce chi abbia conoscenze psicologiche» (Carl Gustav JUNG, *Psychologie und Alchimie*, Walter-Verlag, Olten 1944; *Psicologia e alchimia*, a c. di M. A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen, riv. da L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 3). Tale rapporto rispecchia, per via analogica, i legami che corrono fra le immagini dell'inconscio descritte nel libro *Antecedente X* (cfr. par. II.4) e le figure musicali intese in senso puramente tecnico (cfr. par. III.3).

¹¹¹ «Il suono come *simbolo mnestico* rivelerebbe, secondo Fromm, i referenti rimossi, secondo Freud invece esso tenderebbe a nascondere gli impulsi, apparendo quindi come sostituto di desideri impossibili» (Renzo CRESTI, *Franco Donatoni*, cit., pp. 73-74).

connettivi e via dicendo. *L'immaginazione nasceva direttamente dall'osservazione del fenomeno nel suo farsi automatico*, il quale – benchè previsto – non conteneva ancora tale immaginazione come presupposto di un'attività formativa. Anziché precederlo, gli succedeva.¹¹²

Tale passaggio è, per più di un verso, cruciale. Non è facile trovare altri luoghi in cui Donatoni parli dell'atto compositivo (del processo mentale che viene istituito mentre si scrive) con altrettanta chiarezza e in modo altrettanto esplicito e concreto. L'“immaginazione” è il momento ideativo, e in quanto tale si pone al di fuori delle nostre possibilità di controllo: non si tratta infatti del processo di formulazione di strategie riguardanti la stesura della pagina, ma dell'inafferrabile istante in cui le idee “vengono alla mente”. A tale momento Donatoni ha dedicato il libro *Antecedente X*.¹¹³ Prodotto dell'immaginazione sono però delle concrete configurazioni grafico-sonore. Tali configurazioni, nate non dalla progettazione ma dall'atto dello scrivere, dalla concreta redazione della partitura mediante l'applicazione di semplici meccanismi di permutazione, determinano, in un processo che si autoalimenta, la formazione di una rinnovata immagine del brano.

La metafora psicanalitica del “suono rimosso”, per essere accettata, deve intendersi quindi come focalizzazione primaria sul momento organizzativo, sull'istituzione del processo compositivo generatore di immagini e, dalla metà degli anni Settanta in avanti, in senso più marcatamente tecnico, di figure. Il nucleo ideale del progetto compositivo di *Two Earle Two* – se di progetto vogliamo parlare – si trova in un articolo di Maurice Blanchot: «il tutto della composizione musicale è già dato (preformato), ed essa non potrà progredire che mediante un'analisi, una divisione in strutture sempre più fini, cioè mediante una forma di composizione che sarà distinzione e dissociazione. [...] Non è più una forma di sviluppo, [...] ma un principio di “scartocciamento”, per il quale la totalità già virtualmente presente [...] si libera da sé stessa consegnandosi ad un vero quesito torturante che, mediante il ritorno ostinato dell'identico, cerca di generare un rinnovo senza posa».¹¹⁴ Il concetto di “un tutto già dato da scartocciare” potrebbe far pensare, per analogia, alla sintesi sottrattiva che parte dal rumore bianco, rimandando quindi alla musica elettroacustica.

Il mondo dell'elettroacustica era stato tangenzialmente toccato da Donatoni una decina di anni prima, con il *Quartetto III*, per nastro a quattro piste (1961). Il brano, elaborato presso lo Studio di fonologia della RAI di Milano, dura poco meno di cinque minuti, ed è costruito su scala di

¹¹² Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., p. 60. I corsivi sono nostri.

¹¹³ A proposito di *Two Earle Two*, Donatoni tratteggia argutamente l'immagine delle idee nel momento della loro “entrata nella mente”, nel “teatro del pensiero”: «esistono pure pensieri e idee che “fanno la coda” prima di realizzarsi e, nonostante il tagliando numerato, fanno ressa all'entrata tumultuando in sopraffazione vicendevole» (Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., p. 61).

¹¹⁴ Maurice BLANCHOT, «Ars Nova», in *Lo Spettatore Musicale*, n. 1, gennaio-febbraio 1971; cit. in Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., p. 58. Sull'idea di “un tutto già dato da scartocciare”, cfr. anche intervista a Sandro Gorli. Un completo sviluppo del concetto di *forma frammentaria* si può trovare in Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980; *La scrittura del disastro*, a c. di F. Sossi, SE, Milano 1990, una sorta di coerente compendio del *negativo* che Donatoni cerca di esprimere in ogni sua pagina.

frequenze con fattore 1,05 anziché $^{12}\sqrt{2}$ (corrispondente a 1,06 circa). Si tratta di un assunto tipicamente strutturalista, che Donatoni non riesce a sviluppare ulteriormente negli anni successivi: tale difficoltà può rivelare un altro aspetto della sua poetica. Tratto ontologico della musica elettroacustica è l'elaborazione diretta del suono. L'elettroacustica ha implicato un rinnovamento delle prospettive della storia della musica occidentale, introducendo una fase che potremmo definire "sperimentale", di laboratorio: l'atto compositivo è il risultato dell'inedito nesso fra pianificazione del lavoro, manipolazione tecnica del materiale e ascolto diretto del suono risultante; e non è possibile affermare *a priori* quale dei tre momenti ha precedenza cronologica, o concettuale. Se l'*alea* tendeva, in linea di principio – e, come abbiamo osservato, non di rado utopicamente –, a proiettare il risultato fonico al di fuori del controllo diretto del compositore, la musica elettroacustica offriva invece la possibilità di agire direttamente il suono, di controllarne la costituzione. La tecnologia posta fra l'idea di un suono e la sua realizzazione muta profondamente natura. Il pensiero compositivo di Donatoni ha bisogno di un diaframma maggiormente formalizzato per essere in grado di esercitare le sue invenzioni combinatorie: tale diaframma, posto fra idea compositiva e idea sonora,¹¹⁵ è costituito, anche nei momenti di più intensa sperimentazione mediante le tecniche indeterministiche, dalla notazione musicale. L'episodicità del rapporto con il mondo dell'elettroacustica si può spiegare proprio con la necessità di veicolare la strutturazione dei processi compositivi mediante la scrittura, che costituisce uno strumento stabile e codificato, uno strumento affinato da numerosi secoli di prassi artigianale. Il nesso fra notazione e pensiero compositivo è confermato dallo stesso Donatoni in un saggio inedito:

Materia della musica può essere il canto di un uccello, il canto di un uccello può prescindere dalla notazione e costituire materiale per elaborazioni elettroacustiche, quindi la materia scarta – in tal caso – ellitticamente il noto drammatico trauma della sua traduzione in segno e diviene direttamente materiale, personalizzato mediante l'assunzione opzionale da parte del compositore.¹¹⁶

¹¹⁵ Il rapporto fra idea compositiva e idea sonora è caratterizzato da una fluidità tale da rendere assai ardua l'impresa di definirne con sicurezza i contorni. L'utopica identità fra il momento in cui un'idea del suono trova la sua risonanza nell'immaginazione del compositore, e il momento in cui la forma del brano emerge, chiarificandosi e acquisendo la sua individualità, è in Donatoni costantemente dissociata; eppure l'invenzione, intesa nella sua globalità, si esercita sui processi di elaborazione del materiale sonoro e assieme sull'idea stessa di suono. Quando Donatoni, a proposito di *Two Earle Two*, afferma che l'immaginazione nasce direttamente dall'osservazione del fenomeno nel suo farsi automatico (cfr. sopra), chiarisce che la pagina musicale presenta al compositore delle relazioni seriali, ma anche un'idea di suono: la pagina musicale proietta nella mente del compositore delle rappresentazioni sonore. La relazione fra queste rappresentazioni sonore e l'ideazione dei processi sembra vivere di un mutuo scambio. La facoltà immaginativa – o, in altri termini, l'intuizione – sopravvive alla fase negativa: a proposito di *Etwas ruhiger im Ausdruck*, Donatoni dichiara che «l'intuizione emergeva là ove era necessaria l'invenzione di procedure irripetibili» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit. p. 16).

¹¹⁶ Franco DONATONI, «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante adozione delle funzioni introproiettive quale metodo di comporre»: cfr. Appendice, p. 2.

Per Donatoni la storia della musica, e le sue sorti, coincidono perfettamente con la storia della sua notazione. In nessun caso il mezzo elettroacustico viene quindi inteso in senso testuale, in nessun caso assurge a scrittura. A maggior ragione, Donatoni non poteva provare alcun interesse per le manipolazioni elettroacustiche del suono in tempo reale: «La tradizione dalla quale provengo è quella della scrittura. Il mio interesse è interamente rivolto a un pensiero che trae dalla scrittura la propria linfa. Io penso se scrivo; se non scrivo non penso niente, non ho volontà. [...] Tutte le crisi, tutti i rinnovamenti, tutti i guai che ho passato sono sempre stati originati dalla scrittura, dall'atto dello scrivere!».¹¹⁷

Le categorie adorniane, con particolare riferimento al concetto di materiale, possono essere utilizzate come chiave di lettura della storia compositiva di Donatoni. Fra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta Donatoni è, in piena consapevolezza, un compositore apprendista che cerca di adeguarsi all'oggettività del materiale, ovvero al “fronte del presente” tracciato da Boulez e Stockhausen. Il momento in cui il compositore apprendista riesce infine a cogliere lo stato oggettivo del materiale coincide con il momento in cui si dispiega la sua soggettività, e con il momento in cui si rivela l'istanza progressiva veicolata dall'oggettivazione di tale soggettività. Non stupisce che compositori meno legati al pensiero di Adorno non abbiano dovuto attraversare un “secondo periodo di apprendistato”: Berio e Nono, nello stesso periodo, non hanno mai sentito la necessità di cogliere l'oggettività del materiale musicale; semmai, fin dall'inizio sono stati intenti a definirlo soggettivamente, o socialmente. In altri termini, il percorso di Donatoni dalla metà degli anni Cinquanta alla metà degli anni Settanta può essere riassunto come il tentativo di uscire dall'orbita bartókiana per calarsi nella storia della musica, o perlomeno nella particolare storia delineata da Boulez e soprattutto da Stockhausen. Questa volontà di essere *nel presente* – volontà chiaramente rintracciabile almeno a partire dal 1954 – si rovescia in negativo a partire dal contatto con Cage: il negativo latente, che si manifestava nella tenace analisi delle motivazioni del proprio agire, si esprime mediante le tecniche dell'indeterminazione. Al contrario di Boulez e Stockhausen, che erano stati individuati come possibili modelli di un linguaggio non

¹¹⁷ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 39-40. Si può misurare la distanza da Luigi Nono – quanto meno il Nono post-seriale – dall'affermazione: «Il suono del comporre è un suono immaginato, non è reale nel senso fisico della parola. Il suono interiore del comporre musica è legato alla scrittura. Gli accadimenti della scrittura vivono in una durata assolutamente differente. Non si tratta più dell'oggetto già fatto bensì del momento in cui l'oggetto deve farsi, e deve farsi mediante la scrittura» (Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», cit., p. 13). La scrittura come veicolo del pensiero è necessaria anche al linguaggio verbale: Donatoni riconosce la difficoltà «di pensare – di *mettermi a pensare* – senza un supporto verbale da poter accogliere come un residuo, come una scrittura del già pensato» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 8, corsivo dell'autore). Sembra che la scrittura sia l'ausilio necessario per avere il controllo sul passato – sia esso compositivo o verbale – ovvero per poter osservare nuovamente gli antecedenti del proprio discorso, per poterli analizzare secondo un'altra prospettiva, per rileggere in essi nuovi conseguenti.

usurato, Cage viene subito.¹¹⁸ Si chiarifica pertanto che il linguaggio strutturalista è anch'esso un linguaggio morto: diventa post-strutturalismo, ovvero un linguaggio morto che paradossalmente continua a parlare. Linguaggio morto perché esaurito storicamente. Esaurito storicamente perché chi, nonostante tutto, continua a parlarlo, non ha più il controllo sul suo significato, ovvero sulle sue funzioni. Donatoni, come Aldo Clementi, e a differenza di molti altri compositori (Berio, Boulez, Maderna, Stockhausen, Nono), sceglie di portare al parossismo l'alienazione linguistica: di qui tutti i metodi elaborati per *perdere* sul materiale.¹¹⁹ Tale esperienza culmina in *To Earle Two*.

Le ragioni per continuare a comporre dopo aver deciso di varcare i limiti del paese fertile si situano al di là delle indagini conducibili con i metodi della musicologia. Non è rilevabile, sul fronte del pensiero compositivo, una istanza regressiva; semmai, il cristallizzarsi di alcuni tratti, come se nella sperimentazione del procedere si fosse sedimentata una qualità specifica che non è metodo, ma è risultato dello stratificarsi di anni di prassi artigianale. Inaccessibile alla nostra ricerca, la creatività basta a sé stessa, fin quando è disponibile l'energia creativa. L'energia è un tratto che, per quanto sfuggente, concorre in modo ineliminabile a definire la personalità di Franco Donatoni. *Bisogna continuare* non è una volontà: non si può scegliere.

Bisogna continuare, e allora continuerò, bisogna dire delle parole, sin che ce ne sono, bisogna dirle, sino a quando esse mi trovino, sino a quando esse mi dicano, curiosa pena, curiosa colpa, bisogna continuare, forse è già fatto, forse mi hanno già detto, mi hanno forse portato sino alle soglie della mia storia, davanti alla porta che s'apre sulla mia storia, mi stupirebbe, se si aprisse, sarò io, sarà il silenzio, lì dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo.

Samuel Beckett¹²⁰

¹¹⁸ È significativo che la scelta di Boulez e Stockhausen come modelli sia veicolata innanzitutto dal suono: «furono suggestioni acustiche più che coscienza e conoscenza delle tecniche di quei compositori ai quali debbo lo svolgersi della mia seconda età compositiva» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 11): ma deve arrivare la fine degli anni Ottanta perché Donatoni si conceda tale confessione.

¹¹⁹ Ricorre l'idea che l'atto della scrittura e le metodologie di redazione della partitura concorrano nel formare l'identità del compositore: negli anni Sessanta «le tecniche dell'indeterminazione avevano regredito il pensiero sino alla soglia dell'incapacità a determinarmi tecnicamente» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 11). Nel 1967 Donatoni scriveva: «tra il musicista e il suo materiale si instaura un rapporto basato essenzialmente sull'estraneità; da una parte, i metodi operativi che denotano l'intervento dell'uomo sulla materia, dall'altra, la materia separata e estranea all'intervento, anzi egualmente disponibile a tutti gli interventi» (Franco DONATONI, «Le parole che seguono», cit., pp. 37-38). Nella *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal – nota a Donatoni per tramite di Mario Bortolotto – l'alienazione prende forma nel linguaggio verbale.

¹²⁰ Cit. in Franco DONATONI, «Bisogna continuare» (1967), in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 39-41.

II.4) *Questo e Antecedente X, forma, frammento, controllo, giochi, numeri.*

In esergo a *Questo* si legge la nota proposizione di Wittgenstein: «Ciò che può essere mostrato non può essere detto» (*Tractatus logico-philosophicus*, n. 4.1212).¹²¹ La forma musicale, intesa non come tipologia di successione di eventi ma come idea e identità complessiva, lascia percepirsi solamente tramite l'ostensione: possono essere spiegate le singole tecniche impiegate per trasmutare il materiale, ma non è possibile definire per loro tramite una immagine unitaria e vincolante del brano. «Se qualcosa di bello fiorisce ancora nell'orrore, è scherno e brutto in sé. Ma la sua forma effimera testimonia dell'evitabilità dell'orrore»:¹²² il noto aforisma di Adorno, oltre alle vigorose risonanze morali, riverbera in Donatoni tutte le valenze dell'idea di *forma effimera*. Differenti studi si soffermano sulla costruzione di *Duo pour Bruno* (1975) in cui si susseguono, con una regolarità che deliberatamente sconfinava nello schematismo, dieci pannelli di 27 battute; ogni pannello è a sua volta suddiviso in 13+1+13 battute.¹²³ Lo schematismo dell'assetto complessivo costituisce in realtà un primo superficiale livello di controllo dell'atto compositivo, situato sullo stesso piano dall'elaborazione del materiale di partenza. Dalla cronaca della gestazione di *Duo pour Bruno* redatta da Mario Baroni si intuisce che l'elaborazione del materiale di partenza, costituito dalla canzone popolare *La biondina in gondoleta* e da una "cellula weberniana" di tre suoni, e l'articolazione in dieci pannelli, ossia il livello microscopico e il livello macroscopico, si sviluppano su piani separati: quando i due compartimenti stagni trovano il modo di confluire l'uno nell'altro, nasce la forma propriamente detta, e con essa nascono le immagini musicali. Nel corso degli anni Ottanta la forma si fluidifica, scompaiono gli schemi preparatori e le tabelle: il momento pre-compositivo, via via sempre più evanescente, tende a dissolversi del tutto in brani come *Flag*, per 13 strumenti (1987), dove l'atto compositivo viene infine a coincidere con la stesura della partitura, direttamente in bella copia.¹²⁴ Non è assente l'ironia: nella "forma fluida" di *Flag* ascoltiamo una vera e propria *ripresa* del materiale iniziale; d'altra parte tale ripresa è un gesto non più formale, ma immaginifico: è l'esuberante ritorno in scena del protagonista dell'ipotetica vicenda, impersonato dagli scatti incontrollati dell'ooboe.

¹²¹ Franco DONATONI, *Questo*, p. 7; cfr. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961; *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a c. di A. Conte, Einaudi, Torino 1995, p. 51.

¹²² Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., pp. 111-112.

¹²³ Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit.; Harry HALBREICH, «Tre capolavori orchestrali di Franco Donatoni. *Voci – Duo pour Bruno – Arie*», cit.; Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», cit.

¹²⁴ «Nel periodo in cui Donatoni ha composto [*Duo pour Bruno*] probabilmente preordinava la forma, ma in seguito ha smesso di preordinare anche quella, perché procedeva con soluzioni musicali/tecniche, che gli venivano in mente nel momento operativo» (Aurelio SAMORÌ, op. cit., p. 35).

Secondo Piero Niro, riferimenti al *Tractatus* di Ludwig Wittgenstein si colgono, oltre che nel titolo, nell'articolazione stessa del libro di Franco Donatoni: il corpo centrale di *Questo* è costruito sull'esposizione e sul commento progressivo di dieci brevi proposizioni.¹²⁵ È possibile tracciare qualche analogia fra la struttura del *Tractatus*, impostata su sei proposizioni principali che vengono sistematicamente precisate in serie di sottoproposizioni sempre più approfondite, e il processo compositivo di Donatoni che a partire dalla metà degli anni Sessanta, superata la fase prettamente indeterministica, si basa costantemente su una sorta di analisi ricorsiva del materiale. L'arcata complessiva del brano può essere prestabilita nel dettaglio, oppure, dalla seconda metà degli anni Ottanta, può essere il risultato di un processo rapsodico, non lineare: in entrambi i casi rimane fissa l'idea di un "aumento quantitativo del materiale" che non si avvale di procedimenti di creazione *ex nihilo*, ma piuttosto di tecniche di duplicazione e variazione.

D'altro canto, sembra che il debito nei confronti di Wittgenstein riguardi, più che la logica, la sezione conclusiva del *Tractatus*, la cosiddetta "mistica". La proposizione n. 4.1212 si rispecchia nella quart'ultima proposizione (n. 6.522) del *Tractatus*: «Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico».¹²⁶ L'ineffabilità è un attributo che in Donatoni potrebbe riferirsi al "suono arcano"; le valenze mistiche non sono del resto incidentali. San Giovanni della Croce, Simone Weil, Elémire Zolla, la Bibbia la filosofia orientale e l'alchemica sono alcune fra le letture più frequentate da Donatoni. *La notte oscura* di San Giovanni della Croce – conosciuta tramite la cantata per coro e orchestra composta nel 1950 da Goffredo Petrassi – è un trattato a commento dell'omonima poesia, costituita da otto brevi "canzoni dell'anima" che giunge, dopo i più terribili travagli, alla perfezione, ovvero all'unione d'amore con Dio. La notte oscura è la «contemplazione purificatrice, che [...] avviene passivamente nell'anima grazie alla negazione di sé e di tutte le cose».¹²⁷ "Passività" e "negazione di sé" sono i termini del "periodo negativo" di Donatoni. Similmente, Simone Weil afferma: «Una volta capito che si è nulla, il fine di tutti gli sforzi è diventar nulla. Tendendo verso questo fine si soffre con accettazione, *tendendo a questo fine si agisce*, tendendo a questo fine si prega».¹²⁸ Pur essendo assente qualsiasi prospettiva di salvezza cristiana, l'idea del trascendente costituisce un motivo di continua riflessione, e si rispecchia nel tentativo di trovare un significato agli atti e agli eventi, al punto da rinvenire – sulla scorta di Mauricio Kagel – un principio seriale ad ordinare la disposizione delle stoviglie in cucina, «da sinistra verso destra perché secondo la simbologia questa direzione vuol dire andare verso il futuro. Il contrario, da destra verso sinistra,

¹²⁵ Piero NIRO, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2008, p. 104.

¹²⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., p. 109; corsivo dell'autore.

¹²⁷ San Giovanni DELLA CROCE [Juan DE LA CRUZ, Santo], *La notte oscura*, con una nota di A. Morino, trad. it. di M. Nicola, Sellerio, Palermo 1995, pp. 29-33.

¹²⁸ Simone WEIL, *La pesanteur et la grace*, a c. di G. Thibon, Librairie Plon, Paris 1947; *L'ombra e la grazia*, trad. it. di F. Fortini, Edizioni Comunità, Milano 1951; nuova ed. Bompiani, Milano 2003, p. 63; i corsivi sono dell'autrice.

significa andare verso la morte». ¹²⁹ Il rapporto fra serialità e simbologia può inoltre spiegare le ossessioni numerologiche di Donatoni: molte strategie compositive erano definite tramite dei rapporti numerici, e i numeri erano scelti per il loro valore simbolico (particolarmente ricorrente il 13). ¹³⁰ Alla numerologia è dedicato il quinto capitolo di *Antecedente X* (cfr. infra).

Un tema che connette Wittgenstein, Weil, *Minima moralia* di Adorno, Blanchot, Kafka e Beckett al pensiero compositivo di Franco Donatoni è l'espressione frammentaria. Come osserva Pietro Cavallotti, ¹³¹ l'estetica del frammentario e del discontinuo, rintracciabile in filosofia almeno a partire da Friedrich Nietzsche, ha influenzato profondamente le poetiche musicali giunte alla svolta dell'indeterminazione. In Adorno l'opera d'arte dell'età contemporanea non può più aspirare alla totalità organica: «la svolta verso il fratto e il frammentario è in verità un tentativo di salvare l'arte smontando la pretesa che le opere siano ciò che non possono essere e che tuttavia devono voler essere». ¹³² Si giunge quindi al rovesciamento degli assunti della filosofia hegeliana: «il tutto è il falso». ¹³³ Secondo Ernst Bloch l'opera d'arte frammentata è “pre-apparire” (*Vor-schein*) di una totalità utopica futura che rivela la possibile completezza del processo storico, svelando al contempo le contraddizioni del presente. ¹³⁴ La teoria dell'allegoria di Walter Benjamin vede nella “frantumazione” (*Zerstückelung*) il tratto caratterizzante dei periodi di crisi, come l'età barocca; nel mondo contemporaneo la frantumazione trova corrispondenza nella tecnica del montaggio. ¹³⁵ Donatoni tematizza il conflitto fra totalità e frammento richiamandosi all'immagine del rizoma offerta da Gilles Deleuze: la forma musicale è analoga non al «precostituito atteggiamento formale che è tipico del tronco», ma alla radice che cresce «a seconda dell'umidità, a seconda della costituzione geologica del terreno».

La relazione che ci può essere tra il pezzo concluso (la composizione finita) – infine l'oggetto come totalità e compiutezza – e le sue singole parti, è una relazione molto difficile da definire perché bisognerebbe ipotizzare che la compiutezza dell'oggetto finito fosse sinonimo della totalità. In realtà, la nozione di frammento è stata molte volte teorizzata. Essa ha una importanza essenziale nel pensiero musicale contemporaneo: ogni cosa nasce come frammento, vive come frammento, cresce come frammento, si trasforma come frammento, muta la sua condizione

¹²⁹ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 33.

¹³⁰ «Stimmata di ogni caduta e di ogni rigenerazione, *Tredici* è polo e stella fissa, è asse e fuoco, non vale ridurlo a immagine e a grafia dell'immaginazione. Nell'immaginazione vivono le immagini viventi che acconsentono di essere pensate: loro modello è il Numero, che come immagine è antecedente alla immaginazione, priore alle cose numerate e a quelle numerabili» (Franco DONATONI, *Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre*, Adelphi, Milano 1980, p. 185).

¹³¹ Pietro CAVALLOTTI, «Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento», in *Storia dei concetti musicali. II. Espressione, forma, opera*, a c. di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma 2007, pp. 213-231.

¹³² Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, AGS, VII, 1970; trad. it. *Teoria estetica*, a c. di G. Adorno e R. Tiedmann, Einaudi, Torino 1972, p. 318.

¹³³ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 48.

¹³⁴ Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959, V; *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano 1994, pp. 255-60.

¹³⁵ Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), in *Gesammelte Schriften*, a c. di R. Tiedmann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, I; *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980, p. 361.

organica e formale come frammento; i frammenti si addizionano, si sommano, proliferano, danno luogo ad altri frammenti o ad altre porzioni più grandi o più piccole di frammento. Ma è sempre di frammento che si tratta. La somma dei frammenti non è una totalità e la nozione totalizzante del comporre (la totalità come composizione) non esiste. [...] L'opera, in questo senso, non è niente altro che una addizione di frammenti che si trasformano, che crescono, che si affinano, che diminuiscono, che scompaiono, che risuscitano. Si tratta di un processo organico che non ha una forma preconstituita secondo una nozione di forma già data.¹³⁶

Un ulteriore riferimento a Wittgenstein si può riscontrare nello sviluppo dell'idea dell'“esercizio ludico dell'invenzione”. A partire dalla metà degli anni Settanta sempre più di frequente emerge in Donatoni, richiamando i “giochi linguistici” di Wittgenstein, il concetto di “gioco compositivo”: il compositore si può abbandonare all'invenzione delle regole del proprio gioco, libero di stravolgerle ad ogni momento, consapevole della loro precarietà (non manca inoltre un nesso con il francese *jouer*: *Jeux pour deux* è un brano per clavicembalo e organo positivo del 1973). È la definitiva chiarificazione della natura pragmatica dell'atto compositivo, del suo risolversi in pura prassi: l'artigianato diviene un mezzo per liberare immagini o figure musicali. Nel 1976 la fase negativa è superata:

Se, un tempo, la tendenza autonegatrice attribuiva alla materia l'immanenza di impersonali leggi di crescita – in omaggio al tanto vagheggiato “abbandono al materiale” –, ora sono ben certo che l'esercizio ludico dell'invenzione si pone come attività volontaria necessaria alla crescita: la generazione automatica viene dunque recuperata a una funzione di “vitalizzazione” organica della materia, mediante prassi compositive estremamente semplici e del tutto non sistematiche nella loro momentaneità non predeterminata. [...] Portare alla coscienza i *propri* schemi di pensiero – lacci, vincoli, impedimenti da “rappresentare” per conoscere meglio la prigione ove vivere il meglio possibile... – è assai più fecondo che esercitare il pensiero nell'invenzione di schemi.¹³⁷

I nuovi – o rinnovati – paradigmi sono: attenzione, flessibilità, mobilità, mutamento, ambiguità, contraddizione, e altro ancora. A proposito di *Toy*, per due violini, viola e clavicembalo (1977), Donatoni osserva una nuova tipologia di interazione tra processo e immagine: la priorità dell'immagine sembra determinare il processo, e il processo per converso diventa il “materiale” dell'immagine. Passati cinque anni dalla composizione di *Two Earle Two*, la prospettiva si è diametralmente rovesciata: non è più il processo a suscitare una rinnovata immagine del brano, poiché l'immagine si è emancipata sotto il segno del “gioco”. Nel meccanismo del giocattolo ci si può quindi compiacere di «isocronie, ripetizioni, gesti scanditi rigidi o flessuosi; gesti che si consumano nell'istante e che, proprio per questo, devono subire la connotazione necessaria a farli

¹³⁶ Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», cit., p. 13.

¹³⁷ Franco DONATONI, «Per un diario 1962-1976», cit., pp. 72-73; corsivo dell'autore.

apparire come protagonisti che si presentano una volta sola in scena». ¹³⁸ Il gesto, come in Ferneyhough, costituisce (non veicola) l'identità della figura, la sua interna energia: tale tendenza si accentuerà all'inizio degli anni Ottanta, parallelamente alla definitiva stilizzazione della "forma a pannelli", dove abbiamo un succedersi di differenti "identità", in cui non hanno luogo procedure di sviluppo, ma piuttosto il dispiegarsi di *durata* e *qualità* dei segmenti temporali necessari alla percezione della figura stessa. ¹³⁹ L'estrema rarefazione di certi brani di Morton Feldman, dove la qualità del tessuto sonoro tende alla dispersione mentre la durata complessiva si dilata placidamente (in *Two pianos* gli impulsi di singole note in *ppp* tenute fino all'estinzione del suono si protraggono per quasi nove minuti senza evoluzioni apprezzabili, tanto da rendere *evento* il minimo scarto di registro, il fugace animarsi del ritmo, l'effimera ripetizione: anche in questo caso, costringendo ad ascoltare il suono con una rinnovata attenzione, e con un peculiare rilassamento) trova il suo contraltare nell'eccedenza di informazioni tipica di Brian Ferneyhough (in questo caso la qualità del tessuto sonoro è molto più discontinua, e la densità può cedere il passo alla rarefazione, o viceversa). Donatoni, a partire dalla metà degli anni Settanta, si situa in una posizione intermedia: l'articolazione si staglia netta e differenziata di sezione in sezione.

In *Questo* Donatoni tenta di "comporre" il materiale verbale secondo principi analoghi alla composizione musicale: siamo alla fine degli anni Sessanta, e la prima fase dell'indeterminismo ha già mostrato la sua natura utopica. È quindi necessaria la «rettifica dell'errore»: ¹⁴⁰ il materiale, come afferma Adorno, in sé è muto, inerte, non può parlare (cfr. par. II.1); e il fatto che Donatoni, che di Adorno era fedele lettore, sia dovuto passare attraverso un travaglio creativo durato buona parte degli anni Sessanta prima di riconoscere l'"errore" che viziava in partenza ogni poetica strutturalista, apparirebbe paradossale se non fosse stato messo in luce il legame inscindibile che connetteva atto compositivo e momento esistenziale: per Donatoni, negli anni Sessanta era necessario vivere l'indeterminazione. Adottando le categorie del pensiero negativo, i «contorcimenti verbali» ¹⁴¹ di *Questo* sono un efficace corrispettivo dei convulsi boati di *Per orchestra* da un lato (prima esplosione del negativo, dispiegato tramite le tecniche dell'indeterminazione), e del cadaverico pallore di *Etwas ruhiger im Ausdruck* dall'altro (ritorno alla notazione tradizionale, il

¹³⁸ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., pp. 33-34.

¹³⁹ La spiegazione più esaustiva della tecnica della scrittura a pannelli, peraltro praticata fin dai lavori indeterministici dei primi anni Sessanta (ad esempio in *Puppenspiel*: cfr. par. II.2), viene formulata nella seconda metà degli anni Ottanta: «L'avviluppo delle identità che si susseguono non racconta di sviluppi perché il moto dinamizza una condizione momentanea nella quale la durata è la qualità del tempo necessario a rendere udibile e identificabile secondo la propria origine lo spazio immobile dell'icona. Il movimento delle forme è il prezzo pagato dalla stasi del pensiero, così la presunta narrazione è l'incessante empiricamente direzionato che nel vortice è identico alla sua cessazione» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 50).

¹⁴⁰ Franco DONATONI, *Questo*, p. 21.

¹⁴¹ Ivi, p. 123.

negativo si esprime nell'adozione di codici automatici): in entrambi i casi, e a maggior ragione in *Questo*, si ha l'impressione di trovarsi alle soglie dell'afasia.

Quale senso si vuol dare al trattamento del linguaggio verbale mediante le tecniche combinatorie dell'indeterminismo musicale? Il problema è legato al rapporto fra significante e significato, uno dei nodi che costantemente si impongono negli ambiti della Nuova Musica. Le risposte, pur quando si tenta di formularle, sono tanto differenti quanto le poetiche dei singoli autori. In ogni caso, non è possibile assumere un'equivalenza fra musica e linguaggio verbale nei termini di una semplice traslazione. Il palesarsi del problema può d'altra parte offrire una nuova prospettiva su questioni già affrontate: in cosa consiste l'indeterminazione musicale? Può l'indeterminazione musicale applicarsi, per via analogica, trasferendo le proprie strutture, al linguaggio verbale? Nella prima fase dell'indeterminismo, da *Per orchestra* (1962) a *Black and White* (1964), si assisteva a una dissociazione fra le "regole del gioco" e l'esito della loro applicazione: il secondo era tanto più imprevedibile quanto più le prime erano dettagliate. Nella seconda fase, da *Divertimento II* (1966), la dissociazione si interpone non più fra atto compositivo ed esito sonoro, ma all'interno dell'atto compositivo stesso.¹⁴² Le due fasi sono in qualche misura analoghe alle difficoltà che troviamo in *Questo*: da un lato, i referenti del discorso sono spesso vaghi, allusivi, di frequente la semantica assume un valore simbolico (se volessimo tracciare qualche nesso fra simbolicità e indeterminazione dovremmo capire se il simbolo è determinato o meno); d'altro canto, è soprattutto la sintassi a rendere ostico e arduamente afferrabile il significato del discorso. In molti luoghi la dialettica di Donatoni fagocita sé stessa; in *Questo*, le *difficoltà di lettura* sono pressoché costanti. Del resto, l'indeterminazione verbale è un corrispettivo assai imperfetto dell'indeterminazione musicale. Per utilizzare le categorie donatoniane: nella prosa si gioca un gioco verbale analogo all'esercizio compositivo, poiché la mentalità compositiva può rinvenire in ogni luogo, e quindi

¹⁴² Il commento alla decima proposizione di *Questo* è un sunto del passaggio cruciale, e al contempo un presupposto imprescindibile per *Antecedente X*, di dieci anni posteriore: «Ciò che si è tentato fin qui di mostrare intorno al problema dell'esperienza compositiva – non *che cosa* sia, ovviamente, ma *come* sia – è stato suggerito dal bisogno di descrivere le fasi del mutamento che una concezione, anzi una sperimentazione, fondata sulle tecniche di indeterminazione ha dovuto suo malgrado attraversare, partendo da una nozione dell'indeterminato come fine compositivo sino a giungere ad una nozione opposta, vale a dire all'assimilazione dell'indeterminato quale momento operante all'interno della condizione compositiva stessa. S'è dovuto far ricorso al sistema delle corrispondenze degli antecedenti e conseguenti non allo scopo di registrare i protocolli consueti dell'attualità, bensì per indicare una complessa eterogenesi dei fini individuali che partecipa della situazione creatasi nella musica durante l'ultimo decennio. In questa eterogenesi contraddittoria e instabile l'antecedente rappresenta la contraddittorietà di una immagine vincolante che spodesta, abbatte, rovescia le certezze più meditate sin dal momento del suo apparire, non impedisce l'errore ma non ne esclude la correzione progressiva, agisce al di fuori di ogni norma seguendo leggi proprie e diviene operante soltanto in colui che non la sacrifica alla superstizione della propria razionale superiorità. Le due fasi del mutamento che sono state finora prese in esame, si possono anche schematizzare in un processo di interiorizzazione della casualità, secondo il quale dalla indeterminazione *come* fine si procede verso una indeterminazione *del* fine» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 116-117). I corsivi, dell'autore, si riferiscono alla nota distinzione schönberghiana, una critica alle analisi capaci di dire non *cosa sia* una determinata musica, ma solamente *come sia fatta*. Analogamente, Wittgenstein afferma: «Una proposizione può dire solo *come* una cosa è, non *che cosa* essa è» (*Tractatus*, 3.221).

anche nel linguaggio, materia atta ad essere trasformata.¹⁴³ In altri termini, anche qui veniamo messi di fronte a un atto di dissociazione, privo però di una abilità artigianale paragonabile a quella che sempre si dispiega in campo musicale.¹⁴⁴

Troviamo qualche risposta nel quinto e penultimo capitolo di *Questo*, intitolato «Spiegazioni sui procedimenti».¹⁴⁵ Apprendiamo qui che il quarto capitolo, «Composizione e commento», è costruito mediante una rilettura – letteralmente – del capitolo terzo, il «Commento progressivo alle dieci proposizioni» (a sua volta esegesi impenetrabile del breve capitolo secondo, «Dieci proposizioni»). Tale rilettura è condotta tramite codici di trasformazione applicati al materiale verbale: in particolare, agiscono i principi di *selezione per compatibilità* e di *selezione per contiguità*, per cui la stesura del testo derivato avviene copiando il primo vocabolo del testo di partenza («L'eventuale»), e omettendo quanto segue («presenza di ciò che vi potrebbe essere di impersonale nell'») fino ad arrivare a un sintagma compatibile col vocabolo copiato all'inizio («atto compositivo»). In tal modo, «L'eventuale presenza di ciò che vi potrebbe essere di impersonale nell'atto compositivo» diventa «L'eventuale atto compositivo»; e così via per le pagine successive. Anche in questo caso, la natura del testo da elaborare suggerisce *in itinere* codici ulteriori; Donatoni si preoccupa inoltre di «contenere l'articolazione sintattica entro i limiti di una esercitazione che evita sintagmi eccentrici e ogni strutturazione deliberatamente o vistosamente asemantica delle proposizioni».¹⁴⁶ Un poco clandestinamente si insinua il concetto di semanticità, che fino a quel momento non aveva avuto spazio nel discorso, e che Donatoni non si cura di precisare.¹⁴⁷ Possiamo interpretarlo in due modi antitetici: da una parte, si direbbe che in questo luogo si crea una frattura con le tecniche dell'indeterminazione musicale, dove non si poneva il problema di una semantica sonora. In altri termini, l'indeterminazione musicale non si preoccupa delle strutture legate al significato: ma questa lettura non è totalmente soddisfacente. Rovesciando il discorso, sarebbe opportuno chiederci se anche in ambito musicale Donatoni era deciso, applicando le tecniche dell'indeterminazione, a evitare il corrispettivo dei «sintagmi eccentrici» delle «strutturazioni deliberatamente o vistosamente

¹⁴³ Cfr. Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 154.

¹⁴⁴ Donatoni era del resto conscio dell'impossibilità di «sfuggire all'accusa di superficialità e diletterantismo, a causa della conoscenza rudimentale che il musicista possiede della materia verbale» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 163). Secondo Alessandro Solbiati, in Donatoni «qualsiasi invenzione che non proceda dal materiale è in qualche modo falsa, voluta, gratuita, poco necessaria. In più, ne era anche poco capace. Però, aveva una enorme capacità di cogliere nessi e relazioni: i libri sono costruiti su questo, e lo faceva anche parlando!» (intervista a Alessandro SOLBIATI, [10b]).

¹⁴⁵ Notiamo una curiosa plausibilmente involontaria discrepanza fra il titolo riportato nell'Indice di p. 5, dove si legge «Spiegazioni *sul* procedimento», e il titolo a p. 157, mutato in «Spiegazioni *sui* procedimenti».

¹⁴⁶ Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 163.

¹⁴⁷ Poco più avanti si afferma di sfuggita che le «funzioni grammaticali, sintattiche e significative» possono essere suggerite, oltre che dalla struttura della materia verbale, da «inconsci condizionamenti psicologici e stilistici» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 164); inoltre, poiché le «norme secondarie [...] devono essere formulate solo durante l'attuarsi dell'esercitazione compositiva e sono perciò fortemente intrise di intuizionismo organizzativo», ne consegue che «la frammentazione del testo subisce flessioni e consente l'assunzione di aggregati sintattici che, accettati integralmente come indivisibili, determinano un accrescimento di tensione logica o semantica» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 166).

asemantiche” nel linguaggio musicale. Tale corrispettivo può essere rintracciato nella aporia sulla forma osservata a proposito di *Etwas ruhiger im Ausdruck* (cfr. II.3): da un lato Donatoni tentava di demolire la causalità applicando procedimenti automatici di crescita quantitativa delle componenti minute del materiale musicale, dall'altro contraddiceva le aspirazioni all'indifferenziato organizzando con nettezza la struttura complessiva del brano mediante una rigorosa quadripartizione. Si potrebbe quindi ipotizzare che la semantica musicale va a situarsi su un livello di strutture complessive, ed è veicolata, nel caso di *Etwas ruhiger im Ausdruck*, dalla natura della quadripartizione, ovvero: moltiplicazione della materia iniziale ed estrazione della monodicità implicita; aumento graduale e progressivo per accumulazione e condensazione; diminuzione, o riduzione, graduale e progressiva per dispersione e rarefazione; tentativo, non riuscito, di ricostruzione del materiale iniziale.¹⁴⁸ È in altre parole l'arcata complessiva, la tipologia di collegamento degli elementi minuti, e non l'elemento minuto in sé, a costituire il livello semantico della musica (Salvatore Sciarrino espone una concezione analoga nel suo testo *Le figure della musica*: cfr. par. III.2.1).

Nell'ultima parte di *Questo* si dispiega una sorta di forma ciclica, in cui si applicano le varianti della composizione liederistica, «minime, ma incessanti, modificazioni, increspature, sottolineature, slittamenti, fratture che non travolgono il testo musicale ma ne prospettano, tuttavia, il non impossibile travolgimento». Citando Antonin Artaud, una «redazione circolare ed a spirale in cui il pensiero ha l'aspetto di ritornare senza posa sul pensiero».¹⁴⁹

Diverso – almeno in parte – è il caso di *Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre*. Il terzo capitolo è costituito da centouno “Tableux vivants”, una raccolta di sogni o fantasie risalenti soprattutto alla prima metà degli anni Settanta (ma il primo frammento registra un incubo addirittura del 1929). Nonostante la permanenza delle modalità linguistiche sopra descritte, i temi dei brevi resoconti trovano un esito efficace nello stile dell'aforisma. Così, la consueta *contraddizione in termini*, l'ossimoro e il prediletto chiasmo rispecchiano con felice invenzione la condizione onirica:

Nel silenzio festante della moltitudine animatamente impietrita, fra la quale si trova X, risuonano mute le parole:
«LA MADRE È RISORTA».¹⁵⁰

¹⁴⁸ Cfr. Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 91-92.

¹⁴⁹ Franco DONATONI, «Le pagine che precedevano...», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, 1971; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 56-57: 57.

¹⁵⁰ Franco DONATONI, *Antecedente X*, “Tableux vivants”, n. 95 (8 marzo 1974).

Le costruzioni chiasmiche sono in effetti caratteristiche della prosa di Donatoni, e si possono rintracciare fin dagli scritti degli anni Sessanta.¹⁵¹ Tali procedimenti linguistici ricordano per certi aspetti le tecniche generative della Nuova Musica (inversione retrogradazione trasposizione permutazione): a partire da un materiale verbale dato esse determinano delle repliche speculari che, pur tenendo fissi gli schemi sintattici, operano un'astrazione sulle funzioni semantiche, rovesciate e investite di nuove connotazioni.

Mentre *Questo* era dedicato al conseguente e alle tecniche atte a ricavarlo dalla materia preesistente – ossia dall'antecedente –, in *Antecedente X* si tenta di analizzare lo sfuggente momento che precede e implica l'atto compositivo, il presupposto (anche se non la causa) della composizione.¹⁵² L'antecedente non può essere esplicito – non si tenta una interpretazione dei sogni –, ma si può esporne le immagini e cercare di indagarne le trame interne, le ricorrenze, i richiami nascosti: nel quarto capitolo, «Cenni di commento», i centouno “Tableux vivants” vengono analizzati in base a differenti categorie (persone, animali, cose, luoghi, disposizioni, posizioni, movimenti, gesti, suoni, frasi e parole). Ricorrono argomenti di natura sessuale, ricorrono le figure dei genitori chiamati *Madre* e *Padre* (sempre in corsivo, sempre con l'iniziale maiuscola), ricorrono incidenti e sangue, predomina l'incubo. Ogni tanto viene citata la musica, a volte si parla di una ben precisa composizione,¹⁵³ ma in genere prevalgono annotazioni sul suono e sull'assenza di suono, sull'acusticità e sull'inacusticità.

«Numeri» è il titolo del sesto capitolo di *Antecedente X*. I numeri (scritti in lettere, per esteso, sempre in corsivo, sempre con la maiuscola, insomma personificati: e potremmo ben dire che ritrovare un *Tredici* in una partitura di Donatoni è come ritrovare il volto di una persona conosciuta) non erano una categoria a commento dei “Tableux vivants”; reclamano ora il loro spazio, poiché «essi si disseminano, introvabili, nella partitura, e la stringono in un inestricabile avviluppo, in labirinti senza uscite». Non è assente una qualche relazione con il pensiero seriale, con la serialità pluriparametrica; eppure anch'essa deve essere oramai intesa in senso traslato, come la serialità che secondo Kagel organizza la disposizione della stoviglie in cucina, come emersione di un principio organizzatore che ad ogni momento può essere soppiantato da altri principi. «Il Numero si dispone

¹⁵¹ Ad esempio: «Se l'attuale vede nella possibilità l'essenza dell'inesistente, non è forse null'altro che un futile gioco immaginare che il possibile veda nell'attualità l'esistenza dell'essente» (Franco DONATONI, «Sulle ottime ragioni», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio 1969; in Id., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 53-55).

¹⁵² *Antecedente X* costituisce quindi un indispensabile complemento a *Questo*. Anche il successivo libro, *In-Oltre* (apparso dopo la silloge *Il sigaro di Armando*), viene fuggevolmente e enigmaticamente preannunciato in *Antecedente X*, quando Donatoni afferma che una delle qualità del Numero è l'assenza di significato. «L'assenza di significato impone alla corrispondenza l'essenzialità analogica che si desta nelle cose come eccesso, febbre, delirio, aura, silenzio e dà sostanza a quello che si potrebbe denominare l'*In-Oltre*» (Franco DONATONI, *Antecedente X*, cit., p. 163).

¹⁵³ «N. 93. Una persona non identificata chiede a X che cosa egli abbia composto prima di *Voci* (*Orchesterübung 1972-1973*). X afferma di non avere scritto nulla. La domanda e la risposta vengono ripetute più volte. Infine: «Ma Lei ha più di quarant'anni: non è possibile che non abbia composto nulla prima d'ora». «Non ho composto nulla» (6 marzo 1974)» (Franco DONATONI, *Antecedente X*, cit., p. 87).

ovunque a proporre ordine e a suggerire serie, a disporre simmetrie e a invertire proporzioni, a inventare differenze e a moltiplicare frammenti, a proiettare geometrie e a distribuire presenze». Potremmo dire che la mano compositiva di Donatoni, alla fine degli anni Settanta, è tanto leggera da far sì che la forma sia generata dalla forma, che un piccolo antecedente possa duplicarsi in un piccolo conseguente, e questo antecedente e questo conseguente assieme formino a loro volta un nuovo antecedente, un poco più grande, che può duplicarsi in un conseguente corrispondente, e così via. Ancora una volta si osserva il reciproco riverberarsi di atto trasformante e di materia trasformata, e la necessità di osservare la materia nel suo trasformarsi: il Numero «appare riconoscibile a posteriori quando, invisibilmente, si è già innumerato nelle cose e le cose numerate sono dal numero ingravidate. Così, si dice Numero ma sempre si intende cosa numerata, e del Numero permane l'orma, il segno e l'ombra». Pertanto, nell'applicazione delle tecniche compositive, il numero non è la nota (o la pulsazione ritmica), ma semmai l'intervallo (o la distanza fra una pulsazione e la seguente). È infatti dalla relazione fra almeno due intervalli (e quindi fra almeno tre note) che può nascere la riflessione compositiva: con un solo intervallo non esiste relazione su cui lavorare.¹⁵⁴ Il Numero è «Antecedente di ogni antecedente»: la sua natura non è quantitativa, ma qualitativa, il carattere delle relazioni da esso tracciate è l'intensità (come se il *Tredici* o il *Ventisette* o il *Trecentoventitrè* risuonassero potentemente nell'immaginazione del compositore, ognuno con una particolare connotazione).¹⁵⁵ La necessità di trovare un ordine, e di utilizzare tale ordine come forma di controllo, come oggetto della tecnica, spingeva Donatoni a cercare nel materiale musicale relazioni numeriche di natura simbolica, oppure a leggere il materiale in modo da metterne in luce dei rapporti numerici che assumevano un significato esistenziale.¹⁵⁶

Dalla fine degli anni Settanta in avanti Donatoni tende persino ad escludere i gruppi ritmici irregolari (terzine, quintine, ecc.), lavorando solo su ritmi riconducibili a numeri interi: si tratta di una sorta di estrema stilizzazione dei processi di controllo e di simbolizzazione.¹⁵⁷ La stilizzazione

¹⁵⁴ Cfr. intervista a Paolo ARALLA [13].

¹⁵⁵ Franco DONATONI, *Antecedente X*, cit., pp. 153-154.

¹⁵⁶ L'espressione più concisa di questo concetto si trova nell'affermazione: «di quello che faccio devo aver coscienza: ecco che le operazioni diventano automatiche, che il comando è il codice, al quale si deve obbedienza» (Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», cit., p. 10). D'altra parte, l'idea che la coscienza di sé sia veicolata esclusivamente dall'applicazione di codici e non dalla valutazione del suono condotta per via intuitiva (di nuovo: automatismo vs deliberazione) è una forzatura che ancora nuoce alla comprensione del pensiero di Donatoni. Il controllo esercitato tramite codici automatici era connaturato alla sua poetica, ma la sua poetica non si risolveva in tale controllo.

¹⁵⁷ «La condizione analogica è un modo di essere, una modalità esistenziale, un rapporto mentale tra le cose. È una intuizione associativa con l'esistente, è qualche cosa che non si lascia definire mediante il riconoscimento della cosa in quanto tale, ma allude ad una esperienza che si potrebbe definire simbolica. [...] Blanchot aveva già avvertito che il simbolo non esiste, esiste l'attività simbolica. Nel momento in cui il simbolo viene riconosciuto come tale, il rapporto con le cose non è più di questa natura, ma diviene piuttosto simbolista. È la volontà di simbolizzare che si attribuisce

che porta a ridurre le durate a numeri interi rappresenta un'altra faccia dell'assimilazione dell'atto compositivo alla fase della scrittura: tale riduzione, analogamente all'impiego esclusivo dei dodici suoni della scala temperata, senza il ricorso a suddivisioni inferiori al semitono, facilita l'applicazione dei codici di trasporto e permutazione, ossia delle operazioni di elaborazione artigianale del materiale musicale. Grazie alla peculiare tecnica che informa la gestione del ritmo, tale semplificazione non conduce del resto ad un ritorno alla metricità (cfr. par. III.4). In Donatoni le battute non hanno significato metrico, ma non per questo si riducono a semplice orientamento per una esecuzione coordinata.¹⁵⁸ La battuta in Donatoni diviene un contenitore di eventi, diviene elemento di speculazione numerologica (si vedano i cicli di 27 battute di *Duo pour Bruno*).

L'idea del controllo come visione del mondo – una delle chiavi di lettura utilizzate da Michel Ciment per analizzare l'opera cinematografica di Stanley Kubrick –¹⁵⁹ può rivelarsi un ulteriore punto di accesso al pensiero di Franco Donatoni. Numerare durate e altezze per cercare di rinvenire un qualche ordine nascosto, catalogare minuziosamente le tecniche impiegate, considerare la calligrafia una disciplina ideativa: tutto questo converge nel momento dell'atto compositivo, e si riverbera nei dati stilistici che cogliamo sulla superficie della partitura.¹⁶⁰ Da questo punto di vista, il fatto di adottare una “battuta fissa” (senza cambiamenti di metro durante l'intero brano), con una spaziatura prestabilita, in modo tale da istituire una corrispondenza diretta fra durata dei suoni e spazio occupato sulla pagina,¹⁶¹ assurge a dichiarazione di poetica, o quantomeno a traccia di un pensiero compositivo stratificato: esprime assieme una necessità di ordine grafico mediante un incolonnamento dei valori ritmici sempre uguale di pagina in pagina, e trova un correlato tecnico nella fissazione di un valore ritmico come suddivisione minima (in *Arpège*, del 1986, tale valore è dato dalla semicroma: l'unica possibile suddivisione inferiore è la acciaccatura). Tanto maggiore è la fissità delle durate, quanto più grande è l'importanza assunta dalle variazioni di metronomo, che diventano veri e propri segnali degli snodi della struttura del brano. Inoltre, la scelta di una

alle cose: le cose, allora, perdono la loro simbolicità intrinseca e il simbolo estraniato si cela nel trionfante dispiegamento della cosalità» (Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», cit., p. 15).

¹⁵⁸ È pur vero che i brani per strumento solo, coerentemente, adottano una notazione priva di battute.

¹⁵⁹ Cfr. Michel CIMENT, *Kubrick*, Rizzoli, Milano 1999.

¹⁶⁰ «Già sui sei anni avevo avuto una nevrosi infantile. Facevo la prima elementare, avevo appena incominciato a scrivere ma già dovevo tenere dei registri. [...] Sentivo il bisogno di controllare e segnarmi tutto: quanti sorsi di caffè e latte facevo alla mattina, quanti semi di c'erano nell'arancia che mangiavo a mezzogiorno. C'era una quantità di cose che sentivo di dover controllare e così ero costretto a tenere dei registri» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 13). Il controllo, esercitato tramite il *numero*, regola il rapporto fra ripetizione e ossessione: «La ripetizione non è di per sé ossessiva, è anzi una sorta di necessità che inserisce a qualunque atto umano perché la comprensione richiede ripetizione. Quello che è importante è che le ripetizioni siano controllate perché nella nevrosi ossessiva le ripetizioni sono coatte, obbligate, quindi non controllate. Nella composizione musicale succede il contrario: è cioè il soggetto, ovvero il compositore, a decidere il numero delle ripetizioni, e quindi a controllarle» (ivi, p. 64).

¹⁶¹ Secondo Carl Dahlhaus si tratta di una grafia antieconomica: l'occhio dell'esecutore preferirebbe infatti una spaziatura in cui i valori lunghi sono in proporzione più ravvicinati tra loro rispetto ai valori brevi (cfr. Carl DAHLHAUS, «Musica come testo», in ID., *In altri termini*, Ricordi, Milano 2009).

spaziatura fissa permette di tracciare fin dall'inizio della stesura le stanghette di battuta, ed eventualmente di stabilire mediante operazioni di numerologia il numero di battute o di pagine totali del brano; ovviamente numero di pagine e numero di battute sono inscindibilmente legati, poiché il numero di battute per pagina e per sistema è fissato una volta per tutte all'inizio della scrittura, in base ad una valutazione della spaziatura fra nota e nota. La pagina bianca acquisisce gradualmente la sua identità, gradualmente prende vita: il semplice fatto di tracciare, sui pentagrammi ancora vuoti, le linee di battuta, è un atto che delimita il campo di lavoro, un atto carico di implicazioni sulle future scelte, poiché esclude *a priori* un vasto campo di possibilità e definisce dei limiti che non potranno essere valicati (una volta stabilito che la pulsazione minima è data dalle semicrome, non si potranno introdurre valori inferiori); si tratta, in un'altra prospettiva, di una forma di rituale. Se per altri compositori tutte queste operazioni potrebbero rivelarsi come soffocanti vincoli alla "libertà di invenzione", nel caso di Donatoni sono coerenti ed efficaci metodi di controllo sull'atto compositivo. Superfluo rimarcare di nuovo che l'unica plausibile forma di controllo si può esercitare nel momento della stesura della partitura; non si può controllare il suono, men che meno il significato del suono.

II.5) Stravinskij, Bartók, organicità, idee di tempo, tassonomia tecnica.

Riferendosi ad una «piana e serena confessione» di Igor Stravinskij,¹⁶² Donatoni afferma:

Non si può leggerla senza indispettirsi, per l'emozione che desta e per l'adesione che accoglie da parte dello scrivente: "Sarei stato più tagliato per la vita di un piccolo Bach, una vita nell'anonimato, componendo regolarmente per un incarico preciso e per Iddio".¹⁶³

Si delinea uno stato in cui la composizione trovava assieme una giustificazione sociale immanente (servire la comunità luterana di Lipsia, istruire i giovani) e una funzione spirituale trascendente (lodare Dio). Uno stato in cui, per usare i termini di Adorno, il momento soggettivo e il momento oggettivo non erano scissi, ma al contrario si rafforzavano reciprocamente. Donatoni, come Stravinskij, sembra raffigurare e forse vagheggiare una condizione pre-Romantica – senz'altro una condizione pre-beethoveniana – di stampo artigianale: il compositore russo è paragonato al carpentiere che ripara vecchie navi, e non alla figura del demiurgo. L'opposizione progressivo-

¹⁶² Igor STRAVINSKIJ, «Pensieri di un ottuagenario», in *Lo Spettatore Musicale*, n°2, marzo-aprile 1971.

¹⁶³ Franco DONATONI, «Igor: il carpentiere e la sua pece» (Siena, 15 agosto 1971); in *Chigiana*, n°28, nuova serie n°8, 1971, pp. 19-23; in *Lo spettatore musicale*, n°2-3, Bologna, marzo-giugno 1972, pp. 62-64; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 62-65: 64.

regressivo si scioglie: anche per Stravinskij (Stravinskij riletto da Donatoni), il materiale musicale è un “già dato” di cui impadronirsi e da adoperare, fin quando è utile, per un “viaggio musicale”.

Donatoni scrive all'inizio degli anni Settanta: il materiale è destoricizzato, un qualunque relitto musicale può essere rimesso in sesto pur senza negare il suo destino di relitto. Quanto più forte si impone la necessità di andare avanti, di proseguire in linea retta lasciando il passato alle spalle (e in Donatoni si troveranno non di rado passaggi che richiamano il *caminar* di Luigi Nono),¹⁶⁴ tanto più inevitabile è avvertire il fatale tornare sui propri passi, come se il percorso del compositore fosse inscritto in un'orbita circolare dalla quale è impossibile deviare.

Stravinskij muove inoltre una critica molto puntuale alle strutture temporali della Nuova Musica. In essa il movimento ha una natura essenzialmente statica: i singoli elementi sono strutturati in modo tale da poter generare movimento, ma le strutture complessive mancano di direzionalità.¹⁶⁵ Tale critica, svolta in termini analoghi ma con i toni aspri di una severa dissezione, si trova anche in «Invecchiamento della musica moderna» di Adorno.¹⁶⁶

Troviamo in Schönberg la metafora organica quale metodo per illustrare la relazione tra le parti di una composizione musicale. Tale relazione è funzionale: ogni sezione ha un preciso scopo nel contesto globale, e tale contesto si chiarisce mediante le differenti tipologie di nesso fra elementi analoghi ed elementi contrastanti.

¹⁶⁴ Nel 1970 Donatoni scrive: «Dopo i linguaggi della musica c'è un deserto che offre false piste e oasi inesistenti: unica legge è il moto, per chi sa di non arrivare. Le piste, d'altronde, sono tutte false, non esiste una pista che non sia falsa: chi le evita tutte, indica una falsa pista a chi lo segue. È necessario tuttavia incamminarsi, ritornando incessantemente a cancellare le orme» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 17). «La “tensione” certamente continuerà perché dimentico le vie da poco battute, ma nonostante la strada sia per me sempre nuova, pure si potrà dire che sarà sempre la stessa. Io cammino per camminare, non per giungere in qualche posto. E per vivere, continuo a scrivere» (Franco DONATONI, «La tensione del labirinto», cit., p. 124). Il *topos* del cammino compare fin dagli albori della Nuova Musica – tacendo i riferimenti a Schubert –: a proposito delle modulazioni in cui la tonalità di arrivo non è ben definita, trattandosi di successioni armoniche “in movimento”, Schönberg dichiara: «confesso che ritengo questo “essere in cammino” come una delle caratteristiche più importanti di un periodo musicale vivo, e che lo ritengo a volte più importante di una direzione precisa verso uno scopo determinato. In fondo, anche noi ci muoviamo senza sapere dove arriveremo» (Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 214). È del resto difficile trovare altre analogie fra Nono e Donatoni: Donatoni mai avrebbe potuto scrivere, come faceva Nono sullo spartito di *La fabbrica illuminata* destinato a Liliana Poli, una indicazione del tipo: «suoni bellissimi!!!!!» (*sic!* La parte è conservata presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia, segnatura VE ALN 27 17 02, e risale alle riprese del 1965, *post* Carla Henius). In Donatoni è assai arduo trovare una qualsiasi indicazione sulla *qualità sonora* che esuli dai tradizionali segni dinamici, dalle agogiche (esclusivamente limitate ai metronomi) e dalle accurate articolazioni (staccato, accentato, tenuto, e così via).

¹⁶⁵ Igor STRAVINSKIJ, «Pensieri di un ottuagenario», cit.

¹⁶⁶ «Finchè la musica continuerà a svolgersi nel tempo, essa è dinamica al punto da rendere non-identico, in virtù del proprio decorso, ciò che era identico, e, al contrario, di rendere identico ciò che era non-identico, come potrebbe essere ad esempio una ripresa abbreviata. Quello che nella grande musica del passato è detto “architettura” si basa appunto su elementi di questo genere, e non su rapporti di simmetria puramente geometrici. [...] I costruttivisti “puntuali” non ammettono [...] che i rapporti temporali si impongano contro la loro stessa volontà, dando un valore spaziale del tutto diverso a ciò che appare identico sulla partitura. Il sicuro equilibrio che hanno calcolato sulla carta non si realizza, e la loro esorbitante necessità di sicurezza distrugge la sicurezza stessa. L'equilibrio dei vari elementi musicali è troppo esatto in senso statico e viene perciò rovesciato dalla dinamica immanente della musica, che si sottrae perciò all'effettivo decorso musicale, l'unica cosa che importi veramente dal punto di vista artistico» (Theodor W. ADORNO, «Invecchiamento della musica moderna», cit., pp. 167-168).

In senso estetico, il termine «forma» significa che il pezzo è «organizzato», e cioè che è costituito da elementi che funzionano come quelli di un *organismo* vivente. [...] I requisiti essenziali alla creazione di una forma comprensibile sono la *logica* e la *coerenza*: la presentazione, lo sviluppo e i collegamenti reciproci delle idee devono essere basati su relazioni interne, e le idee devono essere differenziate tra loro in base alla loro importanza e alla loro funzione. Inoltre, è possibile afferrare solo ciò che si può ritenere a mente, e le limitazioni della mente umana impediscono all'uomo di afferrare qualcosa che sia troppo esteso. Per questo una articolazione appropriata facilita la comprensione e determina la *forma*.¹⁶⁷

Del tutto analoga la prospettiva di Anton Webern (anch'egli, come il suo maestro, leggeva Goethe), che ha lasciato in eredità ai compositori e agli esegeti del secondo dopoguerra l'immagine feconda e ambigua della pianta primordiale (*Urpflanze*), e le annesse connotazioni di unitarietà, di connessione fra le parti, di funzionalità reciproca.¹⁶⁸ Ritroviamo anche in Donatoni la metafora organicistica: essa è però riferita alla musica di Béla Bartók, e in particolare al Quarto Quartetto; ed è appunto il Quarto Quartetto, ascoltato per radio nel lontano 1949, con il commento di Guido Turchi, assieme a poche altre partiture (la *Musica per archi, percussioni e celesta*, la *Sonata per due pianoforti e percussioni*) a costituire per Donatoni l'immagine bartókiana, rivelazione che feconderà successive conquiste e costituirà un vero e proprio modello di pensiero. Viene tracciata a questo proposito una via alternativa alla variazione in sviluppo, poiché le matrici riconosciute in Bartók si intendono opposizione al pensiero di Schönberg, all'indagine tematica e alle successive derivazioni dodecafoniche. Tali matrici vengono così definite:

1. esposizione della cellula e crescita dell'organismo;
2. crescita e non sviluppo: conservazione del frammento;
3. giustapposizione di organismi: mutamento, non evoluzione;
4. stasi della pulsazione, tempo continuo, condizione "notturna", rumore, sussurro, vibrazione come mobilità timbrica in uno spazio immobile.¹⁶⁹

Donatoni rintraccia in Bartók una forma di *serialità modulare*, non motivica e non dodecafonica. Possiamo prendere come esempio l'incipit del Quarto Quartetto, con la linea del Violino I (ESEMPIO 1), dove un modulo di tre suoni costituito da una seconda minore ascendente e una terza minore

¹⁶⁷ Arnold SCHÖNBERG, Arnold SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, a c. di G. Strang e L. Stein, trad. it. di G. Manzoni, Suvini-Zerboni, Milano 1969, p. 1; corsivo dell'autore.

¹⁶⁸ «La base non muta, ma appare in forme sempre diverse. Tutto questo ha uno stretto rapporto con la concezione goethiana secondo cui in ogni avvenimento naturale vi sono e si possono rintracciare delle leggi e dei significati. Nella *Metamorfosi delle piante* si trova espresso, molto chiaramente, il pensiero che tutto deve essere somigliante a quanto accade in natura, così come noi lo vediamo espresso dalla natura stessa nella forma specifica dell'uomo. [...] E che cosa si realizza in questa concezione? Che tutto è un'unica realtà: radici, stelo, fiori» (Anton WEBERN, *Il cammino verso la Nuova Musica*, cit., p. 64). Nell'ultimo movimento della Nona Sinfonia di Beethoven «accadono cose incredibili, e tutte derivano dalla stesa base! Come la *Urpflanze* di Goethe: le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore: variazioni dello stesso pensiero» (ivi, p. 90).

¹⁶⁹ Franco DONATONI, «Presenza di Bartók», Venezia 1981; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 87-91.

discendente costituisce una cellula di base. Tale cellula viene sottoposta ad una prima operazione di accrescimento, utilizzando la terza minore come perno attorno al quale far ruotare la seconda minore per conquistare il Mi, passando da tre a quattro suoni. Un'altra relazione interna alla cellula di base può essere rintracciata nella terza diminuita (\approx seconda maggiore) discendente fra Fa e Re diesis. La seconda maggiore discendente collega anche il Fa diesis al Mi, e si espande poi verso il basso toccando il Re e il Do. Il primo suono della serie (Fa) e l'ultimo suono cui siamo giunti (Do) distano una quarta discendente. Lo stesso Do viene impiegato come perno dell'intervallo di quarta per toccare il Sol. Non è complesso spiegare attraverso analoghi meccanismi anche l'ultimo suono della figura, il Mi bemolle. È invece più fertile un ragionamento sulla morfologia che governa una sequenza pur tanto breve. I segni di articolazione (*tenuto* e *legato*) indicano una bipartizione, con un rapporto di proposta e risposta fra i primi quattro suoni e gli ultimi quattro. Una suddivisione ancora più minuta raggruppa i suoni due a due: prima per seconde minori ascendenti, separate dalla terza minore discendente, e contenute in un ristretto ambito di registro, poi per discese di coppie di suoni legati, prima con una seconda maggiore poi con una terza maggiore, in una progressiva espansione intervallare.

ESEMPIO 1) Béla BARTÓK, Quarto Quartetto, I, Violino I, bb. 1-2: serialità modulare.

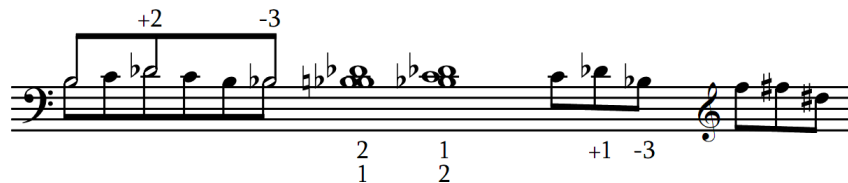
La breve figurazione del Violoncello a b. 7 (ESEMPIO 2) si rivela come vera e propria cellula generatrice del brano: sarebbe difficile affermare che la b. 1 è l'antecedente e la b. 7 il conseguente, ovvero che la figurazione del Violino I sopra analizzata ha priorità concettuale e formale sulla figurazione del Violoncello, perché la centralità della cellula di b. 7 nell'ambito dell'intero movimento è tale da porla su un piano privilegiato. Potremmo invece affermare che le bb. 1-6 si muovono verso la formazione di quello che poi sarà il nucleo generatore primario; ma è pure difficile intendere le bb. 1-6 come introduzione, e la b. 7 come vero e proprio inizio del movimento,

poiché la b. 7 semmai è, a livello morfologico, una scrittura di conclusione: come si può vedere, la strategia formale di Bartók è tutt'altro che lineare.



ESEMPIO 2) Béla BARTÓK, Quarto Quartetto, I, Violoncello, b. 7.

È possibile individuare una relazione seriale fra la figura del Violoncello a b. 7 e figura del Violino I a b. 1. Se assumiamo come cardini della figura esposta dal Violoncello il suono iniziale, il suono finale, e il suono più acuto, dove si inverte la direzione del movimento, ricaviamo di nuovo una cellula di tre suoni data da una seconda maggiore ascendente (Si naturale – Re bemolle) e una terza minore discendente (Re bemolle – Si bemolle).¹⁷⁰ L'inversione è uno dei meccanismi basilari dei procedimenti di permutazione: tenendo fissa la cornice dei suoni estremi della cellula (Si bemolle e Re bemolle) il Si naturale, che dista un semitono da Si bemolle e un tono da Re bemolle, può rovesciarsi in Do naturale, che dista un tono da Si bemolle e un semitono da Do. La cellula derivata dall'inversione, Do – Re bemolle – Si bemolle, può essere trasposta a Fa – Fa diesis – Re diesis, una quarta più un'ottava all'acuto, andando a coincidere con la cellula che genera la figura del Violino I.



ESEMPIO 3) relazione fra figura del Violoncello e figura del Violino I.

Il pensiero legato alla serialità modulare si trova alla base di ogni pagina di Donatoni. La sua problematicità è legata, di nuovo, al nesso fra indeterminazione e controllo: è infatti possibile procedere di trasposizione in trasposizione e di permutazione in permutazione, accumulando una certa *quantità* di materiale (che è anche una determinata *massa di tempo*).¹⁷¹ Ad un certo momento il materiale reclama però uno sguardo diverso, un diverso tipo di organizzazione. Una volta che la cellula è cresciuta, e dai tre suoni iniziali ha raggiunto le proporzioni di un organismo più articolato, ha anche mutato la sua *qualità*, le sue funzioni, ha assunto una identità non riducibile alle operazioni della serialità modulare e del pensiero che procede per gruppi di tre o quattro suoni. È a questo punto che si attiva – che deve attivarsi, per proseguire la composizione – un pensiero che

¹⁷⁰ Anche in questo caso i segni di articolazione (*tenuto-staccato* e *legato* con staccato finale) confermano la suddivisione in due gruppi di tre suoni ciascuno.

¹⁷¹ Anche i titoli dei brani incidono sulla storia della musica: con *Zeitmaße* Karlheinz Stockhausen ha coniato forse il titolo più rappresentativo della musica del ventesimo secolo (le sue risonanze non si sono ancora estinte).

contrasta l'entropia del processo estemporaneo di derivazione seriale: il pensiero che governa la globalità della forma è praticato da Donatoni, eppure viene descritto con una certa reticenza, senza l'ossessione terminologica delle tecniche riguardanti la proliferazione degli elementi minuti. In *Etwas ruhiger im Ausdruck* la complessiva quadripartizione ha una natura e delle funzioni ben precise, determinando uno strato formato da quelli che abbiamo definito quattro *sovra-codici* in grado di sintetizzare il globale decorso degli eventi; *To Earle Two* si lega alla formula delle “quarantaquattro forme in deperimento organico” che risuona come un'indecifrabile ossessione,¹⁷² in *Duo pour Bruno* abbiamo lo schema delle 10 sezioni da 13+1+13 battute ciascuna, più 2 battute di coda (in totale 272 battute), e abbiamo assieme un'immagine che sintetizza il percorso del brano: il decorso della malattia, con il graduale espandersi della battuta-perno sulle 13 misure precedenti e seguenti, come cellule cancerogene che aggrediscono l'intero organismo (immagine quindi legata al dedicatario Bruno Maderna scomparso a soli cinquantatré anni).¹⁷³ L'idea di una “forma che si autogenera”, legata alla metafora organicistica, deve essere quindi contestualizzata con una certa cautela: talvolta realizza un ben preciso progetto, talvolta corrisponde piuttosto alla suggestione di un'immagine, ma in nessun caso è “lasciata a sé stessa”.

¹⁷² «Quali e quante che siano le matrici, la messa in evidenza potrà o dovrà seguire un ordine logicamente organizzato, oppure progressivo di denaturazione o di deperimento, sino a un punto-limite che chiuderebbe la circonferenza? Ebbene, nonostante spesso mi torni martellante una locuzione non bene identificata e priva di senso – “quarantaquattro forme in deperimento organico” – nonostante i ripetuti “casi fortuiti” che recano la presenza esistenziale della quaternarietà (come non accorgersi, ad esempio, che poco fa ho distrattamente scritto: 16-4-71?), nonostante altre insensatezze che potrebbero suggerire l'ipotesi di una ripetitiva circolarità quaternaria (*To Earle Two* è anche *twirl tw...*), è mio obbligo inescquivabile precisare che ogni eventualità di montaggio o di impaginazione forzata [...] è, da anni, del tutto estranea alla pratica compositiva dello scrivente (posso ammettere che esista l'inclinazione contraria, la quale inevitabilmente fa le boccacce all'altra e talvolta le gioca dei tiri birboni – i buffoni del re sono sempre due)» (Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., pp. 60-61). Anche in questo caso la difficoltà irrisolvibile del rapporto fra automatismo e determinazione deve essere rivelata di sfuggita, fra parentesi. Sul carattere esistenziale della numerologia, cfr. par. II.4.

¹⁷³ Cfr. Aurelio SAMORÌ, op. cit., pp. 28-29. Correttamente Harry Halbreich osserva che in questo brano agisce una doppia dinamica, *centrifuga* a livello “medio” (il livello delle singole sezioni, dove la battuta centrale di cerniera deborda progressivamente sulle due metà che la precedono e la seguono), e *direzionale* a livello “globale”, manifestandosi come una «possente gradazione che raggiunge la grande vetta della fine del lavoro» (cfr. Harry HALBREICH, «Tre capolavori orchestrali di Franco Donatoni. *Voci – Duo pour Bruno – Arie*», p. 206). La forma ciclica (dieci sezioni, ognuna una rilettura della precedente) è funzionale alla *narrazione* di una storia patologica, come se ci venissero presentate le fotografie di dieci stadi successivi della malattia: pertanto, non un fluido procedere senza soluzioni di continuità, ma un montaggio di dieci momenti diversi, in cui rivediamo sempre lo stesso corpo, e sullo stesso corpo leggiamo di volta in volta l'aggravarsi dei sintomi. Sarebbe arduo stabilire in quale misura l'inequivocabile senso di *direzionalità globale* – il precipitare verso la tragedia – è effetto della pianificazione di una strategia complessiva, e in quale misura è effetto di una “forma che si autogenera” istante per istante durante la redazione della partitura. Anche Aurelio Samorì oscilla fra due interpretazioni: da una parte riconosce in *Duo pour Bruno* «un grande ordine, ovvero [...] una struttura formale forse preordinata o premeditata» (Aurelio SAMORÌ, op. cit., p. 33), e afferma che «nel periodo in cui Donatoni ha composto questo capolavoro probabilmente preordinava la forma» (p. 35), ma ritiene anche che Donatoni abbia «preordinato la struttura generale, e non i vari percorsi all'interno della struttura» (p. 36); in altri termini, ha pianificato l'impalcatura globale (le dieci sezioni), e ha lasciato all'invenzione estemporanea il livello “medio” e il livello “microformale”. L'immagine inesorabilmente direzionale del decorso patologico – forse la sola vera e propria *immagine direzionale* dell'intera opera di Donatoni – ha influenzato e convogliato in un'unica traiettoria tutti i livelli compositivi.

Volendo precisare la differenza fra *Urpflanze* di Webern e serialità modulare di Bartók, dovremmo osservare che in Webern la forma è concepita come un'unità in cui ogni singolo elemento è connesso all'idea principale del brano, ogni parte è variante del medesimo nucleo (sia esso il tema, sia, con la dodecafonia, la serie), come un cerchio che ruota attorno al centro costituito dall'idea musicale. In Bartók – o meglio: nell'immagine bartókiana tratteggiata da Donatoni – si delinea invece una traiettoria rettilinea, un procedere in avanti, elemento dopo elemento, modulo dopo modulo, in progressiva espansione e ramificazione.¹⁷⁴ La traiettoria rettilinea può essere poi piegata su sé stessa, in forma di spirale;¹⁷⁵ il concetto di pannello, dove il cammino già affrontato viene ripercorso e trasfigurato, si riallaccia inoltre all'idea stockhauseniana di *Momentform*: l'idea ad esso sottesa è che il tempo non scorra uniformemente (tempo delle lancette degli orologi) ma sia costituito invece da una sequenza di istanti congelati (tempo degli orologi digitali).¹⁷⁶

La composizione a pannelli è un tempo circolare che subisce una variazione di angolatura, si tratta quindi di un movimento a spirale. [...] Tutte le trasformazioni che ritornano su sé stesse non tornano mai esattamente nel punto di partenza. [...] La prima forma non potrà mai ripetersi: la sostanza rimane ma la forma è eternamente cangiante.¹⁷⁷

Il fatto che la cellula dell'incipit del Quarto Quartetto consti di tre suoni, come non di rado accade in Webern (la formula «seconda minore ascendente – terza minore discendente» è peraltro tipicamente weberniana), non implica la suddivisione del totale cromatico in quattro elementi di tre suoni ciascuno: in Bartók il totale cromatico viene sostituito da parziali del totale cromatico. Il tematismo viene negato, e di conseguenza, al di fuori del tematismo, l'intervallo non è più portatore di volontà espressiva e quindi di soggettività, ma è caratterizzato principalmente da funzioni dinamiche di crescita mediante ripetizione variata (trasposizioni e permutazioni) che generano incrementi di densità. In tal senso, la crescita prende il posto lasciato vuoto dallo sviluppo, l'unità cede alla moltiplicazione del frammento, l'esito formale è progressiva esplorazione e non attuazione

¹⁷⁴ Per questi motivi non possiamo concordare con Cacciari che, vedendo nella *Urpflanze* weberniana l'opposto di una forma a-priori, di una idea teleologicamente predeterminata, coglie in essa il divenire che esprime la molteplicità di forme vitali che si riconoscono in un processo unitario (Massimo CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 129): tale prospettiva esprime piuttosto il pensiero compositivo bartókiano.

¹⁷⁵ Nella costruzione ciclica di *To Earle Two* «il ricominciamento degli stessi processi [...] potrebbe esorcizzare l'eventualità del decorso rettilineo, correggendone la gittata sino alla circolarità (*To Earle* e anche *twirl...*). In una forma in movimento, però, la stessa circonferenza non passa mai per gli stessi punti» (Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., p. 60). Nella *forma in movimento* della ruota, il punto posto sulla circonferenza disegna una traiettoria circolare rispetto all'asse, sulla superficie del terreno una traiettoria lineare, e nello spazio disegna una traiettoria a spirali.

¹⁷⁶ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 24.

¹⁷⁷ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 25-26. Con Wittgenstein, a partire dal suo ritorno a Cambridge, la filosofia diventa il *mettere ordine in una stanza* (ma *Raum* è anche *spazio*): e il mettere ordine è trasformare (cfr. Massimo CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 85). Analogamente, Donatoni trasforma gli spazi compresi nell'ambito dei singoli pannelli riordinando in disposizioni asimmetriche gli elementi che li compongono.

di un progetto. «Dalla tessera al pannello non v'è eterogeneità: il modulo intervallare è altrettanto immobile nel tempo quanto il risultato della sua organica crescita». Il comporre bartókiano ha un carattere eminentemente asistemico: rispecchia l'assenza di finalità della crescita contrapposta al finalismo dello sviluppo, rispecchia la cronologia circolare della fiaba contrapposta al tempo rettilineo della storia. Allo stesso modo, «la stagnazione storica dei materiali [...] consente a Bartók di appressarsi al rumore e all'indistinto ipercromatico ma altresì alla semplificazione triadica». Il debito di Donatoni verso il compositore ungherese assume quindi una dimensione totalizzante, ed esorta ad una continua rilettura del passato, in grado di espandere indefinitamente il presente.¹⁷⁸

[A partire dal 1977, e in particolare con *Spiri*], le procedure automatiche, i “codici”, cessano di essere secchi ed essicanti meccanismi. Cominciano invece a connettersi con immagini musicali precise, derivanti dall'intuizione. Donatoni ha praticato a lungo il suo artigianato del codice, sperimentando come un particolare *set* di “istruzioni” dia risultati differenti se applicato a un certo gruppo di note oppure a un altro; e, al contrario, come il medesimo materiale reagisca in modi differenti a differenti codici. Egli ha così rapidamente accumulato un vasto bagaglio tecnico di controllo delle microstrutture che gli garantisce una totale libertà – una libertà direttamente derivata da una sensibilità per le strutture organiche assorbita da Bartók, e per lungo tempo inibita.¹⁷⁹

L'idea di tempo circolare derivata da Bartók e da Stockhausen si rispecchia a diversi livelli nella prassi compositiva di Donatoni. Non sarebbe però corretto affermare che i pannelli dei brani degli anni Ottanta sono indifferentemente scambiabili l'uno con l'altro, e che non è possibile individuare un progetto nella forma complessiva del brano: *Arpège*, ad esempio, raggruppa le prime quattro sezioni (bb. 1-31) in una macrostruttura chiaramente direzionata, che passa dagli accordi tenuti del Vibrafono e del Pianoforte ai rapidi arpeggi affidati a tutti gli strumenti (cfr. par. III.5). D'altra parte, a partire dalla quinta sezione il concetto di direzionalità diventa più labile, e assistiamo piuttosto alla giustapposizione di blocchi nettamente caratterizzati. Tali blocchi sono accostati l'uno all'altro, determinando rapidi e inattesi contrasti: di rado è possibile individuare elementi di transizione, di rado le singole sezioni presentano componenti che si possano interpretare come introduzioni o conclusioni. La conclusione viene anzi sostituita dall'interruzione: la stessa chiusura del saggio «Presenza di Bartók» è una celebrazione del concetto di interruzione;¹⁸⁰ ma non è una regola: anche in questo caso, è assente ogni tentazione di sistematicità. Ad esempio in *Fili*, per flauto e pianoforte (1981), l'intensificazione del movimento, la stasi armonica e il sopraggiungere

¹⁷⁸ Franco DONATONI, «Presenza di Bartók», cit.; «io sono sempre stato interessato ai quartetti [di Bartók] per questa idea di poter far germinare da una cellula qualsiasi tutta la composizione. Specialmente il quarto mi ha colpito in questo senso: il primo tempo è una continua metamorfosi del semitono di base. Tutte le invenzioni, se possiamo dire così, momentanee vengono fuori da una materia organica, che porta alla materia vivente, alla forma» (Franco DONATONI, «Il cammino dell'identificazione», cit., p. 10).

¹⁷⁹ Michael GORODECKI, *Who's Pulling the Strings?*, in *The Musical Times*, n° 134, 1993, pp. 246-251: 248.

¹⁸⁰ Franco DONATONI, «Presenza di Bartók», cit., p. 91.

di nuove articolazioni strumentali come il *flatterzunge*, hanno la precisa funzione di demarcare la sezione conclusiva, suggellata dalla rapida volata all'acuto del flauto. Nello stesso *Arpège* è individuabile una retorica tesa a sottolineare la conclusione del brano, con un progressivo diminuendo sull'ostinato del Vibrafono. Gli archi inoltre accennano fugacemente, sull'ultima suddivisione dell'ultima battuta, un pizzicato di armonici, figura mai apparsa fino a quel momento (Donatoni si prende peraltro cura di non tracciare la doppia barra finale, alludendo al fatto che altre sezioni potrebbero indifferentemente seguire).

L'idea di tempo circolare agisce anche su un altro piano: *Arpège* nasce come variazione di una sezione di *Omar*, a sua volta costituito da una concatenazione di variazioni (cfr. par. III.5). Il trio *About* (1979) è la sintesi di *Argot* per Violino (1979), *Marches* per Arpa (1979), *Algo* per Chitarra (1977); da *Nidi* per Ottavino (1979), *Clair* per Clarinetto (1980) e il già citato *Marches* nasce *Small* (1981); *She* (1982) raggruppa *About* e *Small*, aggiungendo un trio di voci.¹⁸¹ Salvatore Sciarrino parla di *forma a finestra* intendendo quella discontinuità spazio-temporale che interrompe una sequenza creando un richiamo ad un evento già avvenuto o prefigurando uno scenario che si deve ancora aprire (cfr. par. III.2.1): in Donatoni, è come se la *forma a finestra* si configurasse fra un'opera e l'altra. Avvertire all'interno di un brano sconosciuto una musica già udita, seppure trasfigurata, crea una nuova tipologia di connessione che lega opera ad opera in una sorta di complesso mosaico.

Difficile negare la riconoscibilità della scrittura di Donatoni, che a partire dalla fine degli anni Settanta, al più tardi, trova una cifra caratteristica, e facendosi – anche involontariamente – *stile*, diventa imitabile e viene effettivamente imitata. D'altra parte, non è facile decidere se la riconoscibilità è un connotato positivo o negativo: la pretesa di un percorso compositivo erratico, l'oblio delle strade fino a quel momento intraprese, la negazione del passato, la mancanza di certezze e la sperimentaltà del procedere si scontreranno contro l'accusa di scrivere brani sempre uguali, di riscrivere sempre lo stesso brano; d'altra parte, come abbiamo visto, le strade sono circolari, si ritorna inevitabilmente sui propri passi, un brano si compone a partire dal frammento di un brano precedente, oppure si sovrappone ad un brano preesistente, così come si incastrano e si sovrappongono, proliferando labirinticamente, le immagini e le tecniche. Tale concezione si lega all'idea sopra esposta di frammento, assumendo nuovi connotati esistenziali:

L'opera compiuta non è in verità compiuta; in realtà, essa cresce a dismisura e ogni frammento interrotto (la singola opera) fa parte di un pannello infinitamente più grande, ch'è l'integrità dell'opera del compositore, cioè la

¹⁸¹ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 50-51.

sua totalità dell'opera. In questo senso, la totalità coincide con il tempo che è stato necessario al compositore per comporre tutte le sue opere, cioè la sua stessa esistenza.¹⁸²

Un altro tratto del pensiero di Donatoni, seppur forse non di primo piano, può offrire qualche aggancio con la sua attività di didatta: l'impegno profuso nel denominare e nel classificare le tecniche impiegate. È possibile ricostruire una tassonomia minuziosissima: riferendosi a *Etwas ruhiger im Ausdruck*, Donatoni parla di trasposizione intervallare, forma contraria trasponibile mediante rovesciamento integrale di frammenti figurativi dal grave all'acuto e viceversa, raddoppio di sequenza mediante aggancio a un perno centrale e rovesciamento intervallare, diacronizzazione di un evento sincronico e sincronizzazione di un evento diacronico, riduzione all'unisono, proiezione di una o più frequenze al di fuori del contesto in cui si trovano, mediante trasposizione all'ottava o ai suoi multipli, simultaneità di due o più dei metodi descritti;¹⁸³ e ancora: trasposizioni di frequenze, filtraggi di campi frequenziali o di costanti dinamiche, inversione simmetrica di ambiti, spostamenti, diminuzioni o aumentazioni di durate.¹⁸⁴ A proposito di *To Earle Two*: «scarto di registro come funzione separante e conseguente sincronismo dei materiali successivi allo scarto; sincopi (legature) fra le unità di movimento, in emersione ripetitiva; selezione delle sequenze intervallamente connotate secondo quantità convenzionali (storicamente tonali o atonali, quindi "culturalmente" definibili); selezione di campi frequenziali, mediante funzione selettiva reperita nella matrice; ripetizione immediata e non immediata di frequenze dello stesso nome e/o dello stesso registro; arresto di voci, incespicamento, strascico, balbuzie per analogia di frequenza o di durata; emersione di voci timbricamente omogenee o eterogenee; rilettura differenziata nelle durate e/o nei modi di attacco; ecc».¹⁸⁵

Gli esempi sono estrapolati da due brani esemplari dalla seconda fase indeterministica (*Etwas ruhiger im Ausdruck* è del 1967, *To Earle Two* del 1972), un periodo in cui l'enfasi sul processo, sui codici automatici di trasformazione della materia, erano espressione dell'idea che la figura del compositore è definita non tanto dalle sue opere, quanto dalle procedure messe in atto per scriverle. Nella cronaca della redazione di *Duo pour Bruno* (1975) Mario Baroni osserva che Donatoni stabiliva continuamente *regole esplicite*, «non importa di quale portata: in qualche caso di portata amplissima, in qualche caso di ambito del tutto circoscritto».¹⁸⁶ È plausibile ipotizzare che questa tendenza, peraltro tipica della musica di matrice strutturalista, si sia affinata nel corso della lunga esperienza didattica, costituendo un veicolo primario per la trasmissione delle tecniche compositive.

¹⁸² Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», cit., p. 13; corsivo dell'autore.

¹⁸³ Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 93-99.

¹⁸⁴ Ivi, p. 162.

¹⁸⁵ Franco DONATONI, «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», cit., p. 61.

¹⁸⁶ Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit., p. 444.

Incespicamento, strascico e balbuzie non sono quindi caratteri sonori, ma sono in primo luogo procedure codificate. Si tratta – ed è precisamente questo il punto – non di immagini di suoni, ma di immagini di processi. Il rapporto fra il suono ed il processo si rivela – assieme al rapporto fra indeterminazione e controllo – come il principale nodo teoretico del pensiero compositivo di Franco Donatoni: fra il suono e il processo passa un filo sottile e ambivalente, un filo che di volta in volta può essere veicolo per la costituzione del brano musicale, oppure ostacolo ineludibile.

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden.

Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.

La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere percorsa.

Franz Kafka

CAPITOLO III

TECNICHE COMPOSITIVE.

III.1) Introduzione.

Per tentare un approccio all'universo creativo di Donatoni – universo nel quale, pur al di fuori di ogni intesa di sistematicità, atto compositivo, riflessione teorica e pratica didattica, invece di essere momenti separati, rappresentano piuttosto i poli di una costellazione profondamente articolata e in costante evoluzione nel corso degli anni – è necessario mettere a fuoco alcuni concetti di ordine tecnico.

Figura, gesto, armonia, polarità, forma, processo: sono strumenti affinati dalla musicologia per l'analisi degli stili compositivi, e sono al contempo un mezzo utilizzato dai compositori per l'elaborazione di una personale poetica. Le tecniche hanno in effetti da sempre vissuto in un terreno di scambio fra la teoria e la prassi, fra l'astrazione concettuale e il metodo artigianale. Nel secondo dopoguerra, i corsi estivi di Darmstadt hanno visto la partecipazione di musicologi che non si limitavano a tratteggiare una cornice critica, ma potevano anche proporre idee in grado di far scaturire nuove sperimentazioni;¹ d'altra parte, compositori come Boulez, Ligeti, Nono e Stockhausen delineavano, approfondendo un costante impegno, sintesi teoriche ancora oggi di riferimento.²

Assumeremo senz'altro i concetti tecnici come criteri di indagine del testo musicale; al contempo essi debbono essere, a loro volta, oggetto di chiarificazione. In quest'ambito è infatti assai raro riscontrare un'univocità di interpretazioni: come vedremo, è emblematico il caso della

¹ Nel 1960 Boulez dichiarava: «Pensando all'insieme degli studi e degli articoli più importanti comparsi da una decina d'anni in qua, possiamo, grosso modo, dividerli in due categorie: quelli che si propongono un bilancio critico dell'epoca precedente nelle sue diverse fasi, sotto i suoi vari aspetti, secondo le personalità creatrici, gli sviluppi di insieme, le scoperte particolareggiate; e quelli che si applicano a un punto particolare dello sviluppo attuale, alla descrizione di un'opera recente, alla giustificazione di un lavoro in corso»; e poco più avanti: «un'analisi non presenta un vero interesse se non nella misura in cui è attiva e non può essere fruttuosa che in funzione delle deduzioni e delle conseguenze per il futuro» (Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, C. B. Schott's Söhne, Mainz, 1963; trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 9-10). D'altra parte nel 1957 Adorno, nella Prefazione a *Dissonanze*, suggerisce – con abile reticenza – che «composizioni come il *Marteau sans maître* di Boulez e *Zeitmasse* di Stockhausen, che non hanno più nulla a che fare con un tecnicismo estraneo al vero processo compositivo» possano nutrire qualche debito nei confronti della sua critica al «feticismo del grezzo materiale» (cfr. Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958; *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 4-5).

² Verso la fine del ventesimo secolo quest'ambizione teoretica è sembrata farsi via via meno pressante: per limitarci alla scena italiana, alcuni dei compositori più importanti nati nel secondo dopoguerra, fra i quali possiamo citare almeno Adriano Guarnieri (1947), Gilberto Cappelli (1952), Ivan Fedele (1953), Luca Francesconi (1956) e Stefano Gervasoni (1962), non hanno per il momento curato un *corpus* unitario e articolato di scritti (senza che il disinteresse per la costruzione di una teoria musicale scritta abbia una qualche relazione significativa con la definizione di una personale poetica e di uno stile compositivo riconoscibile). Differente il caso di Salvatore Sciarrino (1947), che sarà infatti uno dei nostri principali referenti teorici.

figura, una sorta di chiave di volta del pensiero di compositori come Ferneyhough e Sciarrino, asserragliati su posizioni estetiche in aperta contrapposizione. Inoltre, la storia di questi concetti è lunga e complessa, e gran parte dei problemi ad essi legati deriva proprio da questa storicità, cui dovremo perlomeno fare un rapido cenno; per comprendere le valenze da essi assunte nello sviluppo del pensiero di Donatoni, ci limiteremo a richiamare gli elementi che possono far luce sulla scena della musica della seconda metà del Novecento, mettendo in evidenza il dialogo continuo fra l'atto compositivo e la riflessione teorica.

In ogni discorso analitico è inevitabile – e al contempo necessario – trattare separatamente parametri che nella concretezza del dato musicale sono di fatto inscindibili. Quando concettualizziamo un'entità come la figura non dobbiamo dimenticare che non esiste figura senza armonia, come non esiste armonia senza sviluppo formale, e così via. La stretta correlazione fra le singole componenti del discorso musicale è il motivo che ad una astratta generalizzazione ci fa preferire l'indagine di casi concreti desunti da testi emblematici: il rischio di dispersività insito in tale metodo (individuare esempi, tratti da opere di differenti compositori, per illustrare i concetti via via esposti) è compensato dalla presa di coscienza della stratificazione di ogni concetto sussunto nell'ambito tecnico, che si rivela come un campo in cui si intreccia una molteplicità di connessioni, e dove è possibile osservare da differenti punti di vista lo stesso oggetto.

III.2.1) Le teorie della figura: Sciarrino e la *Figurenlehre* rinascimentale e barocca.

Alcuni concetti “fanno epoca”. Nella seconda metà del ventesimo secolo il proliferare delle tecniche è strettamente legato al proliferare dei concetti: si tratta di una proliferazione talora meramente terminologica; talora, il lessico segnala invece un momento dirimente della dialettica estetica. Fra i concetti della musica dell'ultimo quarto del ventesimo secolo, la *figura* gode di un particolare rilievo: è uno dei segni distintivi del superamento assieme del serialismo e dell'indeterminazione. Se pure ogni compositore ha inteso questa categoria in modo personale, giungendo persino ad accezioni antitetiche, possiamo nondimeno individuare alcune prospettive comuni: a differenza degli aspetti compositivi prettamente legati all'armonia, la figura offre in genere una maggior possibilità di essere isolata e analizzata nelle sue articolazioni. Il nostro itinerario non sarà cronologico: la teoria figurale di Sciarrino, dalla quale iniziamo il tragitto, metterà in luce una problematica che possiamo rintracciare fin dalla *Figurenlehre* rinascimentale e barocca. Nel periodo classico, e fino alla Seconda Scuola di Vienna, la figura cede il passo alle idee di tema e motivo, per poi riacquisire un ruolo centrale alla fine del ventesimo secolo.

Salvatore Sciarrino adotta il termine *figura* per illustrare differenti tipologie di costruzione del discorso formale. La figura ha una funzione sintattica:³ essa organizza il discorso formale. Elenchiamo in sintesi alcuni casi teorizzati. Nel *processo di accumulazione*, gli elementi costitutivi del tessuto musicale «tendono ad aggregarsi caoticamente ed in modo eterogeneo. Se troncati, [tali processi] in quel punto formano un apice; spesso raggiungono un punto di saturazione o di rottura, preparano un'esplosione nella quale l'energia si disperde. A causa dell'aumento di energia, durante questi processi il tempo sembra accelerare, subisce come un contrazione».⁴

Nei *processi di moltiplicazione* assistiamo invece a «crescite ordinate, fatte di elementi omogenei. Crescite di apparenza meno energetica [rispetto al processo di accumulazione], in esse il tempo pare dilatarsi. Proprio sopra questa stasi viene tessuta la moltiplicazione, e la musica sembra galleggiare nello spazio».⁵ I processi di accumulazione e i processi di moltiplicazione vengono definiti, in analogia al campo fisico, «fenomeni di regime»,⁶ perché la percezione si concentra sull'insieme, tralasciando le componenti minute. Diverso il caso rappresentato dall'incipit di *Don*, da *Pli selon pli* di Boulez: il singolo breve *fortissimo* dell'intera orchestra che lascia dietro di sé un alone degli archi da cui emerge fluttuando il canto, è una forma di *Big bang* musicale, ed è al contempo l'emblema dell'atto demiurgico che pone in essere un'opera “monumentale”⁷ per vastità e impegno. Però possiamo avere anche un *Little bang*, infatti «non è necessaria un'esplosione gigantesca perché vengano associate le due componenti, quella più energetica e la sua scia, l'esplosione e i frammenti che essa scaglia. Il *bang* può essere veramente un piccolo *bang*, circoscritto a dimensioni ed effetto più brevi. Basta poco perché un elemento sembri prendere una posizione di supremazia e attragga gli elementi deboli. Viceversa, questi sembrano gravitare nell'orbita dell'evento di peso maggiore».⁸ Il *Little bang* è, in termini più generali, un evento che, per quanto minimo, istituisce una gerarchizzazione rispetto agli elementi circostanti, che si pongono nei suoi confronti in un rapporto di subordinazione percettiva.

³ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

⁴ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 27. Esempi di processo di accumulazione sono l'incipit della Nona Sinfonia di Beethoven (1824), il Prologo dall'*Oro del Reno* (1854) e il Finale dell'Atto II dei *Maestri cantori di Norimberga* (1867) di Wagner, *Gruppen* di Stockhausen (1957). Sciarrino cita inoltre la pittura materica di Jackson Pollock.

⁵ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 27. Derivati dal pensiero contrappuntistico, i processi di moltiplicazione per eccellenza sono il canone e la fuga, ma anche la micropolifonia di Ligeti e brani come il «Lever du jour» da *Daphnis et Chloé* di Ravel (1912), *Vers la flamme* di Scriabin (1914), *Partiels* di Grisey (1975).

⁶ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., pp. 23-27.

⁷ Dahlhaus riferisce esemplarmente il concetto di “monumentale” alla Nona Sinfonia di Beethoven (cfr. Carl DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*).

⁸ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 68. Esempi di *Little bang* si trovano in *Kontra-Punkte* di Stockhausen (1953) e nella *Sonata II* per pianoforte di Sciarrino (1983); ma aggiungeremmo anche l'inizio di *Vortex temporum I* di Grisey (1994-96), dove gli impulsi iniziali del pianoforte generano il riverbero pulviscolare del flauto e del clarinetto.

Le *trasformazioni genetiche* sono «qualcosa che senza posa si modifica. [...] Una quantità di trasformazioni [...] che diviene mutazione qualitativa»: ⁹ l'esempio per eccellenza si trova nel Tema con Variazioni, che può dar luogo ad esiti diversificati come il quarto movimento (Andante, ma non troppo e molto cantabile) dal Quartetto op. 131 di Beethoven (1826), *Come out* di Reich (1966), *Prologue* di Grisey (1976). La *forma a finestre* è infine una sorta di «discontinuità spaziotemporale», ¹⁰ che interrompe una sequenza creando un richiamo ad un evento già avvenuto o prefigurando uno scenario che si deve ancora aprire.

Questo sintetico elenco non rende certo piena giustizia alla varietà di scenari e suggestioni evocata da Sciarrino, rafforzata dal continuo raffronto con differenti esempi dei più eterogenei campi della creatività dell'uomo (pittura, scultura, tessitura, arti applicate, architettura, cinema), in una ricerca spesso illuminante delle possibili costanti del pensiero, sempre teso a dar forma al mondo e a cercare un equilibrio, per quanto precario, fra le simmetrie e le asimmetrie. Si evidenziano nondimeno alcuni punti di riferimento: le categorie sopra descritte possono dirsi *formali* in quanto il loro scopo è la definizione delle modalità di ascolto dei rapporti fra gli eventi musicali, mentre la natura del singolo evento ha un ruolo secondario. La varietà di configurazioni che si possono sussumere nella diverse figure delineate da Sciarrino è assieme circoscritta e inesauribile. La loro forza esplicativa è legata inoltre alla possibilità di schematizzare delle arcate formali: lampante in questo senso è il raffronto fra processo di accumulazione e processo di moltiplicazione, dove il secondo determina una situazione statica, mentre il primo è indirizzato verso un culmine.

La teoria delle figure elaborata da Sciarrino si basa su un'analisi che potremmo definire "sintattica", in quanto definisce delle tipologie di relazione fra eventi musicali: in essa viene dichiaratamente privilegiato l'aspetto generale delle configurazioni formali complessive al particolare delle cellule costruttive minute, delineando delle categorie corrispondenti a precisi fenomeni percettivi. ¹¹ Tale prospettiva determina però un'ambiguità con un altro fronte molto noto della poetica di Sciarrino: la sua tecnica compositiva, basata su progetti abbozzati in forma grafica mediante schematizzazioni di configurazioni melodiche, o più precisamente schematizzazioni di diverse tipologie di involuppo di impulsi musicali, raffiguranti transitori, zone di registro, durate,

⁹ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 79. Sciarrino parla anche di *forme ad elenco*, di *variazione modulare*, e cita esempi figurativi: *Three Studies of the Human Head* di Francis Bacon (1953), *Lettere 1969* di Alberto Burri, le fantasie floreali dei tappeti tribali persiani.

¹⁰ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 99. Si vedano l'incipit del quarto movimento della Nona Sinfonia (1824) e la chiusa del quinto movimento (Presto) dal Quartetto op. 131 (1826) di Beethoven, *Hymnen* per suoni elettronici e concreti di Stockhausen (1967), *Efebo con radio* per voce e orchestra (1981) e *Cadenzario* per solisti e orchestra (1991) di Sciarrino.

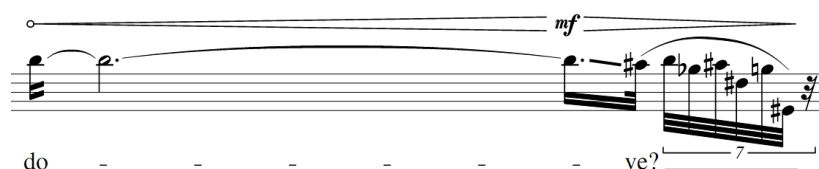
¹¹ «Oggi sappiamo che la nostra percezione procede dal generale al particolare. È dunque indispensabile che anche l'analisi musicale risulti coerente col funzionamento della mente umana» (Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., p. 22).

dinamiche, andamento diastematico (non necessariamente, com'è ovvio, tutti questi parametri assieme).¹² Si tratta di elaborazioni grafiche ricche di informazione, in cui spiccano gli elementi discreti appena descritti, che Sciarrino non esita a chiamare, di nuovo, “figure”.

Come rileva Pietro Misuraca, il metodo compositivo di Sciarrino deriva da una procedura di controllo del decorso formale complessivo attuata mediante una riduzione schematica degli eventi,¹³ e assieme da una personale concezione complessiva del suono:

Parallelamente ma in assoluta autonomia rispetto ai trattamenti globali del materiale d'uno Xenakis o d'un Ligeti, la sua musica si pone quindi in antitesi alla divisione parametrica del metodo seriale; e non si concretizza in relazioni intervallari e in logiche armoniche e contrappuntistiche, bensì nell'articolazione di «grumi già complessi di suoni»,¹⁴ che Sciarrino stesso denomina *figure*: materia timbrica, modi d'attacco, dinamiche, valori ritmici, gesti strumentali vi s'intrecciano inscindibili.¹⁵

Emerge quindi un conflitto fra due diversi livelli analitici: da una parte abbiamo, come dicevamo, un livello “sintattico”, dove vengono illustrate le diverse tipologie di nesso fra gli eventi musicali; dall'altra parte troviamo gli elementi discreti del discorso, configurazioni caratteristiche del “lessico” di Sciarrino, che ne rendono immediatamente riconoscibile lo stile. Di questa seconda accezione del termine “figura” possiamo dare due esempi – fra i molti – desunti dalla scrittura vocale:¹⁶ il suono lungamente tenuto che, emergendo dal silenzio, arriva a un picco dinamico (anche modesto) per poi sciogliersi in una rapida fioritura discendente (ESEMPIO 1); la breve cellula ossessivamente iterata (ESEMPIO 2).



ESEMPIO 1, Salvatore SCIARRINO, *Quaderno di Strada*, n°1, lettera F.

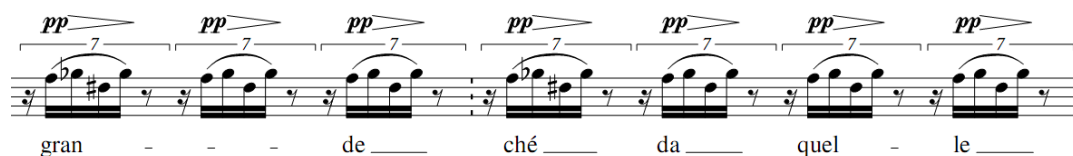
¹² Per qualche esempio dei diagrammi preparatori, che per la loro particolare fascinazione grafica sono anche oggetto di mostre, si può consultare Pietro MISURACA, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*, Edizioni Palermo, Palermo 2008. Notiamo che in queste schematizzazioni è in genere assente il riferimento ad altezze determinate.

¹³ L'idea di poter controllare il decorso degli eventi musicali tramite una riduzione grafica che racchiude nello spazio di un foglio una struttura sonora che si dispiega nel tempo è certo debitrice delle attitudini pittoriche di Sciarrino, ma non esaurisce in tale constatazione la propria problematicità. «Pour Sciarrino, les diagrammes ont la fonctions de projeter une pièce, d'en avoir une vision globale, avec le contrôle (d'un coup d'œil) de tous les événements. [...] Si le but de analyse était de suivre les processus sonores, nous devrions plutôt parler d'une *synthèse* de l'écoute» (Grazia GIACCO, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, L'Harmattan, Parigi 2001, p. 45).

¹⁴ Salvatore SCIARRINO, «Conoscere e riconoscere», in *Hortus Musicus*, anno V, 2004, n°18, p. 54.

¹⁵ Pietro MISURACA, *Salvatore Sciarrino*, cit., p. 21. Anche Martin Kalteneker accosta a Sciarrino i nomi di Ligeti e Xenakis, ponendoli in contrapposizione con il serialismo post-weberniano e parlando di «tout un héritage gestaltiste, une conception non-vectorielle de la forme, qui rapproche Sciarrino de Ligeti et Xenakis, et qui, à considérer les éléments, pense par groupes et grappes, calculant l'indifférence naturelle de la perception à certains détails où d'autres compositeurs ancrent la justification même de leur langage» (cfr. Martin KALTENEKER, «L'exploration du blanc», in *Entretiens* n°9, dicembre 1990, pp. 107-116: 115).

¹⁶ Salvatore SCIARRINO, *Quaderno di Strada*, 12 canti e un proverbio per baritono e strumenti, Ricordi, Milano 2003.



ESEMPIO 2, Salvatore SCIARRINO, *Quaderno di Strada*, n°3, bb. 37-38.

Fra le due definizioni di “figura” sopra esposte esiste evidentemente, assieme a un rapporto di complementarità, una differenza qualitativa. Le minute “figure lessicali”, sorta di elemento base del pensiero compositivo, vengono disposte e ordinate nella pagina configurando delle “figure sintattiche” selezionate secondo una accurata strategia, che delinea la forma del brano. Abbiamo dunque due livelli che interagiscono reciprocamente.

In base a tale distinzione, è necessario osservare nuovamente l'ESEMPIO 2: dobbiamo riconoscere, a questo punto, che la vera e propria “figura lessicale” è la singola cellula di quattro suoni; la sua iterazione è già una ben precisa “figura sintattica”, che potremmo sussumere nella categoria dei *processi di moltiplicazione*, in quanto delinea una strategia formale basata su una situazione di staticità, di “tempo sospeso”. Allargando lo sguardo per valutare l'economia della pagina, colpisce la pervasività del procedimento e l'estrema parsimonia della scrittura: gli interventi dei tre strumenti (Flauto basso, Viola e Violoncello) si giocano sul medesimo gruppetto, in una sorta di eco infinitamente prolungata (cfr. ESEMPIO 3). Il testo di questo brano ha valore programmatico: “smarrita la misura delle figure più grande [...] ché da quelle nasce [nasce] tutto l'ordine dell'opera”.¹⁷ Si fondono in questo luogo, in un atto sintetico che non risolve la natura dialettica del problema, le due concezioni della figura: dalle “figure più grande” (le figure sintattiche) nasce “l'ordine dell'opera”; al contempo, il concetto di “figuralità” è veicolato, in quanto idea sonora, dall'esile gruppetto di quattro suoni (la figura lessicale). Secondo Sciarrino, nella musica come nelle altre arti «les principes d'organisation sont conceptuels: ils sont abstraits et ils peuvent être retrouvés dans n'importe quel genre de langage humain». ¹⁸ Una fondamentale chiarificazione viene dalla idea di *conpetto musicale* formulata da Sciarrino:

I musicisti ritengono che la musica sia astratta e non esprima concetti precisi: questo è il nucleo delle opinioni correnti, comuni allo strumentista come ai teorici più fini. Strano che non ci si renda conto dell'incongruenza di affermazioni simili. Un linguaggio non può essere allo stesso tempo astratto e aconcettuale, in quanto lo strumento di cui l'uomo si serve per astrarre è appunto il concetto. [...] Come mai [...] il musicista esclude qualsiasi rapporto

¹⁷ Il passaggio è estrapolato da una lettera del pittore Lorenzo Lotto alla Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo (7 febbraio 1526): «como fui giunto qui, volsi comenciar el quadro grande che me rechiedeti e trovai haver smarrita la misura delle figure più grande che sono fate su l'altro quadro grande del diluvio, onde che senza quella non pote né posso dar luogo minimo principio perché da quelle nasce tutto l'ordine dell'opera» (cit. in Gianfranco VINAY, *Quaderno di Strada de Salvatore Sciarrino*, Michel de Maule, Parigi 2003, pp. 65-66).

¹⁸ Estratto dalla conferenza all'IRCAM del 21 giugno 1999, in Grazia GIACCO, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, cit., p. 10.

tra musica e concettualità? Io penso che la causa principale sia la formazione scolastica, che è limitata ai particolari e non include principi di approccio generale. Il musicista ricerca la concettualità a livello grammaticale, ed è un'impresa impropria, oltre che vana. Egli non può che constatare che al vocabolo musicale non corrisponde un concetto preciso, e a tale constatazione s'arresta.¹⁹

In essenza, il *concetto musicale* è quindi veicolato da quelle che abbiamo definito “figure sintattiche”, e però esso trova la sua unica possibile concrezione sonora nelle “figure lessicali”. Hoffmannsthal, nella celebre massima in cui, riconoscendo che la profondità deve essere celata, individua nella superficie l'unico possibile nascondiglio,²⁰ mi sembra aver tratteggiato una interpretazione pertinente di questo fenomeno. D'altra parte, la difficoltà insita nell'equivalenza fra astrazione e concettualità può essere risolta solo se consideriamo la figura non come *veicolo del concetto*, ma come *essa stessa concetto musicale* (la difficoltà, semmai, è uscire da un circolo di tautologie senza cadere nell'orbita dell'inesprimibile attorno alla quale oscilla ogni discorso sul significato della musica).

ESEMPIO 3, Salvatore SCIARRINO, *Quaderno di Strada*, n°3, bb. 36-41.

Nella monografia dedicata al ciclo *Quaderno di strada*, Gianfranco Vinay coglie il problema, distinguendo con cura le due tipologie concettuali di *figura*,²¹ senza però approfondirne le importanti implicazioni teoretiche. La dialettica fra i due diversi livelli di “figure” non viene infatti tematizzata; tanto da cadere, al momento della definizione del metodo analitico, nella tautologia:

¹⁹ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica*, cit., pp. 121-122.

²⁰ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, a c. di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1980.

²¹ Gianfranco VINAY, *Quaderno di Strada de Salvatore Sciarrino*, cit.; ad onta di un titolo promettente, il libro di Grazia Giacco sulla figura in Sciarrino offre scarsi lumi in materia, limitandosi sostanzialmente a parafrasare le teorie esposte dal compositore stesso nella sua monografia (cfr. Grazia GIACCO, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, cit.).

J'appelle « figurale » une mélodie qui ne se déroule pas dans la cadre de fonctions harmoniques ou rythmiques, mais par enchevêtrement de « figures » mélodiques.²²

Il discorso si chiarifica subito dopo: Vinay rintraccia il prototipo di questo genere melodico nel canto gregoriano, strutturato mediante aggregazione di neumi (definiti «micro-figures»); rammenta che nel Rinascimento e nel Barocco le figure musicali sono rette dall'*ars retorica*.²³ Gli studi di retorica musicale aprono un campo vasto e articolato per la storia e l'analisi degli stili e delle tecniche compositive.²⁴ Una rapida introduzione alle tematiche della retorica musicale ci rivela che alcuni dei nodi teoretici finora emersi possono essere individuati anche in ambiti molto lontani. Nel Rinascimento la retorica classica viene applicata alla musica: nelle *Istitutioni Harmoniche* (1558), illustrando la creazione di un contrappunto a un soggetto, Zarlino cita l'arte oratoria di Platone, Aristotele, Cicerone e Quintiliano. *Inventio, dispositio ed elocutio* sono parametri concettuali che facevano parte dell'educazione musicale – oltre che retorica – dell'epoca.²⁵ Sono i teorici di lingua tedesca a sviluppare appieno la dottrina delle figure musicali, la *Figurenlehre*, a partire dai primi trattati di *musica poetica*.²⁶ La prima elaborazione della *musica poetica* si trova nel *Musica* di Nikolaus Listenius (C. Rhau, Wittenberg 1537), dove essa va ad affiancare la *musica theorica* (teoria speculativa, disciplina quadriviale correlata alle proporzioni numeriche degli intervalli e dei temperamenti) e la *musica pratica* (composizione, contrappunto, notazione mensurale), a completamento della triade aristotelica delle attività della mente umana: teoretica, pratica e creativa.²⁷ I teorici successivi ampliano e approfondiscono questo approccio, identificando specifiche strutture melodiche, contrappuntistiche o formali. In *Musica poetica* (S. Myliander, Rostock 1606) Joachim Burmeister offre un lungo elenco di figure musicali, divise in *figurae harmoniae, figurae melodiae, figurae tam harmoniae quam melodiae*.²⁸ Il modello stilistico rispetto

²² Gianfranco VINAY, *Quaderno di Strada de Salvatore Sciarrino*, cit., p. 43.

²³ Ibidem.

²⁴ Citiamo due recenti studi di retorica musicale, cui rimandiamo per una trattazione specifica: Patrick MCCRELESS, «Music and rhetoric», in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a c. di Th. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 847-879; Patrick MACEY, «Retorica e affetti nel Rinascimento», in *Enciclopedia della musica. IV. Storia della musica europea*, a c. di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2004, pp. 316-340. In George J. BUELOW – Peter A. HOYT – Blake WILSON, *ad vocem* «Rhetoric and music», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., MacMillan, London 2001, si può trovare una abbondante bibliografia per un approccio storico alla *Figurenlehre*.

²⁵ Cfr. anche Blake WILSON, *ad vocem* «Rhetoric and music, I. Up to 1750, §1. Middle Ages and Renaissance», cit.

²⁶ Cfr. Patrick MCCRELESS, «Music and rhetoric», cit., pp. 852-853.

²⁷ Ibidem.

²⁸ A titolo di esempio, citiamo le *figurae harmoniae* di *fuga realis* (procedimento imitativo), *hypallage* (*fuga* con inversione), *noema* (sezione omofonica declamatoria), *symblema* (nota di passaggio su tempo debole), *pathopoeia* (alterazione cromatica); le *figurae melodiae* di *palillogia* (ripetizione di un frammento melodico alla stessa voce e alla stessa altezza), *climax* (ripetizione di un frammento melodico ad altezza differente), *hyperbole* (trapassamento all'acuto dell'ambito modale), *hypobole* (trapassamento al grave dell'ambito modale); le *figurae tam harmoniae quam melodiae* di *congeries* (successione 5-6-5-6 o 3-3-3-3), *fuga imaginaria* (canone), *supplementum* (elaborazione finale). La divisione di Burmeister intende replicare la retorica classica, che distingueva fra *figurae dictionis* o *verbi* (che riguardavano singole parole) e *figurae sententiae* (che riguardavano intere frasi o periodi). Tali "figure" vengono intese

al quale è organizzata la teoria è la polifonia classica del Cinquecento: il compositore di riferimento è Orlando di Lasso. Le figure musicali sono talvolta configurazioni melodiche di singole voci dell'ordito contrappuntistico (*palilogia, climax*), talvolta procedimenti contrappuntistici rientranti nella norma stilistica del linguaggio cinquecentesco (*symblema*), talvolta costruzione formale di singoli passaggi e di intere sezioni (*fuga realis, noema, supplementum*). Anche se non è sempre lecito distinguere con nettezza fra tecnica del dettaglio e costruzione complessiva (tale distinzione è sicuramente impraticabile per il pensiero di Sciarrino), si può affermare che la dicotomia fra "lessico" e "sintassi" era già insita nella teoria della *Figurenlehre*. Alcune figure musicali determinano il livello sintattico della costruzione del discorso musicale, in un senso analogo alle figure descritte da Salvatore Sciarrino, altre figure spiegano invece gli elementi di base del linguaggio contrappuntistico. Non per questo, teorici come Listenius e Burmeister ritengono di dover tenere separati i due piani strutturali.

In seguito Christoph Bernard, allievo di Heinrich Schütz, nel *Tractatus compositionis augmentatus* (inedito, c. 1660), distingue *stylus gravis, stylus luxurians communis* e *stylus luxurians theatralis*, rinnovando il parco delle figure per adattarsi alla *seconda prattica* di derivazione italiana (e all'impeto espressivo del suo maestro).²⁹ Di cruciale importanza, ai fini del nostro discorso, è il periodo Barocco, in cui la dottrina delle figure comincia ad essere applicata alla musica strumentale.³⁰ La storia della *Figurenlehre* arriva fino al *Der critische Musicus* (B. C. Breitkopf, Lipsia 1745) di Johann Adolf Scheibe che per certi versi prefigura, in una estetica ormai lontanissima dal Rinascimento e dal Barocco, l'analisi motivica su cui si impianta lo stile compositivo del Classicismo viennese.

La teoria delle figure gode di poco credito nell'ambito estetico del Classicismo viennese: l'idea di una corrispondenza stilizzata fra il discorso retorico e la costruzione musicale, pur non venendo del tutto accantonata, non si basa più su un *set* di procedimenti tecnici standardizzati. Questo mutamento è dovuto in primo luogo alla fioritura di una letteratura strumentale svincolata dai modelli testuali. L'ambizione di edificare una struttura basata su relazioni sonore interpretabili esclusivamente in termini di tecnica musicale (*in primis* l'armonia e il trattamento motivico), già presupposto delle teorie di Eduard Hanslick, sarà portata a pieno compimento dalla Seconda Scuola

come alterazioni di uno "stato neutro" dato dal contrappunto semplice (nota contro nota): in altre parole, ad un'impalcatura concettuale costituita dal procedimento del contrappunto semplice vengono applicate "figure" atte a esprimere o chiarificare il senso del testo (cfr. Patrick MCCRELESS, «Music and rethoric», cit., pp. 854-861).

²⁹ Ivi, pp. 862-867.

³⁰ «Baroque music assumed as its primary aesthetic goal the achieving of stylistic unity based on emotional abstractions called the Affects. An affect ('Affekt' in German, from the Greek 'pathos' and the Latin 'affectus') consists of a rationalized emotional state or passion» (George J. BUELOW, *ad vocem* «Rhetoric and music, I. Up to 1750, §4. Affects», cit.). A partire da questa prospettiva si sono sviluppate numerose analisi in termini retorici della musica sia vocale sia puramente strumentale di Johann Sebastian Bach.

di Vienna, che mette a punto un sistema ermeneutico in grado di interpretare le composizioni a partire dall'epoca di Bach fino ad arrivare al tardo Romanticismo in base a categorie concettuali unitarie, miranti essenzialmente a rilevare la *coerenza della costruzione musicale*. Al contempo, l'analogia fra il discorso verbale e il discorso musicale, presupposto indiscusso della musica rinascimentale e barocca, diviene sempre più problematica. Del tematismo classico e romantico ci interessa soprattutto l'interpretazione data dalla Seconda Scuola di Vienna: è proprio a partire da questo paradigma che si sviluppa, in senso *negativo*, ovvero in deliberato antagonismo, l'*atematismo* di Donatoni e, più tardi, la sua concezione figurale.

Rispetto al concetto di figura, la Seconda Scuola di Vienna privilegia il concetto di *motivo*, desunto dalla stile classico, e in particolare dalla musica di Beethoven. Nel trattamento motivico Schönberg e i suoi allievi leggono un legame con la storia, intesa come evoluzione in cui, pur nell'ambito di una sostanziale continuità, alcuni tratti caratterizzanti si perdono, mentre altri prendono il sopravvento. La *variazione in sviluppo*, una delle basilari chiavi interpretative del mondo schönbergiano, presuppone e al contempo esalta il concetto di motivo:³¹ non è riduttivo affermare che il pensiero seriale nasce dalla coniugazione dell'elaborazione motivica alla cosiddetta emancipazione della dissonanza. Il capitolo III degli *Elementi di composizione musicale* è interamente dedicato al *motivo*.

Dato che quasi ogni figurazione di un pezzo rivela qualche affinità con esso, il motivo di base è spesso considerato il "germe" dell'idea; e poiché contiene elementi, per lo meno, di ciascuna figurazione musicale successiva, lo si potrebbe considerare come il "minimo comune multiplo" della composizione. Ed essendo compreso in ciascuna figurazione successiva, potrebbe anche essere considerato il "massimo comun divisore". [...] Un motivo si ripresenta continuamente nel corso di un brano: *viene ripetuto*. Ma la sola ripetizione spesso dà luogo alla *monotonia*, e questa può essere eliminata solo per mezzo della *variazione*. *L'uso del motivo esige la variazione*.³²

Il termine *idea*, impiegato da Schönberg, intende il significato del brano nel suo complesso. L'idea è enucleata nel *tema*, o per meglio dire nel *tematismo*, che rappresenta da questo punto di vista la quintessenza dell'estetica del Classicismo: ed è proprio da questa prospettiva che la musica post-weberniana prende polemicamente le distanze. Del tema, il motivo è la componente più minuta e

³¹ *Variazione in sviluppo*: dal tedesco *Entwickelnde Variation* (in inglese *developing variation*); cfr. Carl DAHLHAUS, «Che cosa significa "variazione in sviluppo"», in *Schönberg*, a c. di Gianmario Borio, Bologna, il Mulino 1999, pp. 129-135.

³² Arnold SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, cit., p. 8; corsivi dell'autore. Come rileva Giacomo Manzoni, «[Schönberg] assume, per controllare la razionalità e la logica musicale delle forme considerate, il metro della *motivische Arbeit*, cioè valuta e analizza la musica dimostrando come le peculiarità salienti di pochi incisi di base (spesso uno solo) informino di sé in maniera più o meno palese tutta l'elaborazione della materia musicale, non solo in una singola frase o periodo, o in una sola sezione di una composizione, ma spesso agli effetti di tutta una grande forma» (Giacomo MANZONI, «Prefazione all'edizione italiana», in Arnold SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, cit., p. IX).

pur tuttavia già caratterizzante. Schönberg trova i suoi modelli più prossimi in Brahms e in Wagner. Si potrebbe riassumere schematicamente: da Brahms viene mutuata l'elaborazione motivica basata sull'analisi intervallare, e da Wagner la continuità delle arcate formali mediante la sospensione armonica delle struttura cadenzali. «Un motivo non ha bisogno di contenere una gran quantità di intervalli diversi. Il tema principale della Sinfonia n. 4 di Brahms, pur contenendo anche seste e ottave, è formato solo con una successione di terze, come dimostra l'analisi».³³

Es. 13

Brahms, Sinfonia n. 4-I



Il caso appena citato è per molti versi emblematico, perché problematizza il rapporto fra *tema* e *motivo*. Le battute iniziali della Quarta Sinfonia di Brahms sono indubbiamente un'esposizione tematica; rimane aperta però la questione della natura del motivo: coincide col tema, lo include, oppure è una sua parte costitutiva? La definizione di *motivo* data da William Drabkin offre un primo orientamento.

[Il motivo è] una breve idea musicale; può essere melodica, armonica, ritmica, o una qualsiasi combinazione di questi tre aspetti. Un motivo può essere di qualsiasi grandezza, ed è principalmente considerato la più piccola suddivisione di un tema o di una frase che mantiene l'identità di idea musicale. [...] Tema e motivo sono di solito raffrontati, in quanto il tema è considerato come un'idea autonoma, in contrasto con la natura elementare e incompleta del motivo.³⁴

È possibile approfondire il rapporto fra questi due concetti osservando che il tema ha una funzione che potremmo definire "topologica", in quanto rende possibile il riconoscimento dei diversi luoghi della forma: sezioni espositive, di sviluppo, di ripresa. Proprio per questa funzione il tema può definirsi, nello stile classico, *idea musicale* per eccellenza; senza che per questo sia possibile dire a priori se l'idea sta nell'esposizione, nello sviluppo, nella ripresa, oppure piuttosto nella dialettica fra

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ William DRABKIN, *ad vocem* «Motiv [Motive]», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, Londra 2001. Un *tipo ideale* di elaborazione motivica si può rintracciare nella Quinta Sinfonia di Beethoven, interamente costruita sulla variazione in sviluppo delle due battute iniziali (per inciso, in questo caso è plausibile definire *tema* le prime cinque battute, basate sulla ripetizione del motivo costituito da tre note velocemente ribattute, seguite da un suono più lungo e grave).



i diversi momenti della forma. Il motivo è invece un substrato intervallare o ritmico o armonico che viene a permeare indifferentemente una qualsiasi parte della forma.

Come ha chiarito Gianmario Borio, tali idee sono rintracciabili fin dagli anni trenta dell'Ottocento, nella trattatistica che desume le sue norme dalle composizioni di Beethoven: dopo l'emancipazione della musica strumentale le questioni della forma musicale acquisiscono dignità autonoma, svincolandosi dall'analisi grammaticale e retorica. Concetti ricorrenti sono la forma come relazione organica fra le parti, la possibilità di cogliere nel materiale le leggi della composizione, la distinzione fra frase (*Satz*) e periodo (*Periode*) in base alla differente strutturazione motivica.³⁵ A partire da tale prospettiva, è possibile leggere una linea di continuità che lega l'analisi della forma dei primi esegeti beethoveniani alle categorie costruttive messe a punto dalla seconda Scuola di Vienna. Se, a inizio Novecento, l'armonia non è più un parametro organizzativo formalizzato, l'elaborazione motivica, veicolata dalla variazione in sviluppo, costituisce (o perlomeno può costituire) un elemento in grado di accentrare la percezione del decorso formale. Da questa prospettiva, l'arcata creativa di Schönberg, dal tardo Romanticismo all'Espressionismo atonale alla dodecafonia, presenta una sostanziale unità poetica.

Gli elementi sopra esposti ci permettono di misurare la distanza fra la costellazione di concetti legati al *tematismo* e l'idea di figura delineata da una parte nella *Figurenlehre*, e ripresa d'altra parte nella seconda metà del Novecento, con Sciarrino e prima ancora con Ferneyhough e con Donatoni, cui saranno dedicati i prossimi paragrafi. La figura non ha funzione *topologica*, in quanto non identifica un momento preciso all'interno di una forma intesa in senso teleologico. Se nella teoria figurale di Sciarrino, e nella branca "sintattica" della *Figurenlehre* rinascimentale e barocca, la figura descrive la costituzione interna di una sezione musicale, o il ruolo di tale sezione nell'arcata complessiva del brano, in nessuno dei due casi essa assume la connotazione dinamica che caratterizza invece il tema, che mediante il mutare della propria identità determina i differenti momenti delle forme classiche, in modo da chiarire ad un tempo la diversità e la reciproca connessione delle zone di esposizione, di elaborazione e di ripresa. In tal senso la figura, a differenza del tema, non necessita di venire ripetuta di sezione in sezione, di fungere da mezzo di unificazione delle parti tramite una pervasiva elaborazione motivica, ma può limitarsi a caratterizzare una singola sezione del brano, e anzi è proprio questa *capacità di caratterizzazione* che differenzia la figura da categorie compositive del serialismo del dopoguerra quali la *tecnica dei gruppi* di Stockhausen, dove i gruppi, sebbene identificabili, non intendono caratterizzare le parti

³⁵ Gianmario BORIO, «Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven», in *Storia dei concetti musicali. II. Espressione, forma, opera*, a c. di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma 2007, pp. 191-212: 193. Il trattato di Adolf Bernhard MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch, theoretisch*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 4 voll., 1837-1847, era ben noto allo stesso Schönberg.

costitutive della composizione. Infine, la figura non è intesa quale garanzia di *coerenza*, sebbene a partire dagli anni Ottanta del ventesimo secolo sia stata interpretata come veicolo di una nuova possibilità di *comprensibilità* del discorso musicale.

III.2.2) Figura e gesto in Ferneyhough.

Ferneyhough utilizza il concetto di figura a proposito della «relazione tra lo stile musicale e la percezione di una energia discorsiva in grado di generare la forma». ³⁶ Cruciale l'immagine che John Ashbery, nel poema *Autoritratto in uno specchio convesso*, utilizza per i sogni: ³⁷

Essi sembravano strani perché in effetti non riuscivamo a vederli.
 E ci rendiamo conto di ciò soltanto nell'attimo in cui scadono
 Come un'onda che s'infrange su uno scoglio, rinunciando
 Alla sua forma in un gesto che esprime quella forma.

Ferneyhough mette quindi in relazione la figura, superficie sonora della musica, al gesto, che potremmo interpretare come qualità energetica dei materiali musicali, determinando fra i due momenti un rapporto simbolico. La prospettiva percettiva non è assente ma, a differenza di Sciarrino, il compositore britannico non definisce delle categorie formali specifiche.

4a) Musical notation showing a sequence of notes with a long note followed by a short note, then a triplet of three notes, and a quintuplet of five notes.

4b) Musical notation showing a sequence of notes with various time signatures: 2/8, 5/16, 3/8, 2/8, and 1/8. It includes groupings of 8:5 and 5:4.

4c) Musical notation showing a sequence of notes with various time signatures: 5:7, 3:2, 3, 5:4, and 5:4. It includes groupings of 3:2 and 3.

ESEMPI 4a, 4b e 4c

Ferneyhough propone come prototipo figurale la sequenza ritmica dell'ESEMPIO 4a, dove il rapporto fra suono lungo e suono breve è via via decrescente. Tale materiale ha una chiara direzionalità ³⁸

³⁶ Brian FERNEYHOUGH, «Il tempo della figura», in *Perspectives of New Music*, vol. 31, n°1 (Winter 1993), pp. 10-19; trad. it. «Il tempo della figura», in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, pp. 73-78. Abbiamo modificato la traduzione: la versione di Sonia Bergamasco («la percezione di una energia discorsiva che dà forma all'energia») rende oscuro il concetto dell'originale («the perception of discursive, form-generating energy»).

³⁷ «They seemed strange only because we couldn't actually see them / And we realized this only at a point where they lapse / Like a wave breaking on a rock, giving up / Its shape in a gesture that expresses that shape» (John ASHBERY, *Self-portrait in a Convex Mirror*, 1975).

che, mediante l'inserimento delle battute nell'ESEMPIO 4b, viene per così dire "irregimentata" e modulata: i rapporti fra le durate dei suoni di ciascuna coppia rimangono invariate, ma i gruppetti considerati nel loro complesso vengono sottoposti prima a una progressiva decelerazione (prime tre battute), poi a una veloce accelerazione (ultime due). L'energia gestuale si configura come una direttrice che attraversa, deformandola, l'intera sequenza ritmica. Nell'ESEMPIO 4c il modello originario viene riletto tramite una serie di "diminuzioni": il primo suono di ogni coppia viene via via suddiviso in un numero sempre minore di impulsi di uguale durata (partendo da 5 impulsi e arrivando a 1); il secondo suono viene invece sottoposto a un processo inverso. In questo caso abbiamo dunque l'intersezione di due direzionalità opposte. Ferneyhough riconosce che «a causa della quantità relativamente ampia di informazioni che devono essere valutate, questo tipo di redistribuzione energetica è più difficile da percepire con un preavviso breve».³⁹ La metafora dell'onda è un mezzo ideale per illustrare il rapporto tra figura e gesto.⁴⁰

L'energia intrappolata nell'onda (che è, in un certo senso, l'onda), emessa in forma concreta a causa dell'ostinata resistenza della roccia, ha una funzione attiva nel realizzare la transizione dal fisico al configurato, assurgendo, in quanto azione, ad uno *status simbolico*. La forza, in quanto liberazione di energia intrappolata, trova la sua controparte in un'energia definibile come l'applicazione di una forza su un oggetto che oppone resistenza. [...] Quindi: forza musicale ed energia musicale non sono la stessa cosa. L'energia viene investita in oggetti musicali concreti nella misura in cui essi sono capaci di *rendere manifeste le forze che agiscono su di essi*.

[...] Il gesto è "forza congelata" nella misura in cui esso *significa, sta per* un sentimento espressivo, uno scambio assente di energie espressive. [...] L'attività della figura consiste in parte nell'escogitare i mezzi per garantire che la latente esplosività del gesto prorompa attraverso questo carapace contingente al fine di liberare quel *surplus* di discorsività congelato, fino a quel momento, negli interstizi dell'oggetto sonoro.

[...] L'idea di figura si trova, secondo me, precisamente nel punto di intersezione del gesto definito, concretamente percettibile, con la valutazione della sua "massa critica", della sua instabilità energetica.

[...] Una figura non *esiste* in termini materiali; piuttosto, rappresenta un modo di percepire, classificare e mobilitare delle costellazioni gestuali concrete.

La connessione fra figura e gesto è un debito nei confronti di Ferneyhough che Donatoni ha più volte riconosciuto. In Donatoni, come in Ferneyhough, il gesto rappresenta – o costituisce – l'identità della figura: il gesto è stabile la figura muta perennemente pur senza evolversi, si ripete a

³⁸ Problema di non facile soluzione: la definizione della *direzionalità* di questa sequenza ritmica. A quali caratteri della sequenza si appiglia la percezione? Come mai è chiaro (ma è davvero chiaro all'ascolto, o si tratta invece di una suggestione grafica?) che ci troviamo di fronte a gruppi di due suoni? Seguendo la teoria di Lester, nell'esempio sopra citato si potrebbe identificare nel primo suono di ogni coppia un *accento di durata*: «una nota più lunga preceduta e/o seguita da una nota più corta risulta accentata» (Joel LESTER, *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986, pp. 18 sgg; cit. in Loris AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna 2001², p. 157). Tale segmentazione accentuativa potrebbe spiegare la percezione ritmica di una serie di coppie di due suoni.

³⁹ Brian FERNEYHOUGH, «Il tempo della figura», cit., p. 78.

⁴⁰ Ivi, pp. 74-78.

lungo ma non compare mai con la medesima forma, la variante minima è ad essa connaturata. La figura è in altri termini il singolo filo che, intrecciato ad altri, compone l'ordito musicale; la sua isolabilità è veicolata dal gesto: il gesto è il tratto che rende riconoscibile la figura nelle sue perenni trasformazioni, è l'interna energia che la muove e le dà forma.⁴¹

III.3) Il concetto di figura nella poetica di Donatoni.

Donatoni sviluppa gradualmente, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, una personale concezione della figuralità, che trova ampio riscontro sulla scena musicale italiana, non ultimo per l'efficacia didattica di tale concetto. La sfiducia nella storia è un'idea ricorrente in Donatoni, che in questo sottolinea caparbiamente la sua distanza da compositori come Schönberg e Sciarrino.⁴² La volontà, ripetutamente esplicitata, di tenere le distanze dall'idea di motivo, dall'idea di tema ad esso connessa, e in ultima analisi dall'idea di *causalità*, principio basilare della costruzione formale classica, ormai svuotato di senso, e della lettura della storia della musica data dalla Seconda Scuola di Vienna, rappresenta il substrato speculativo di una serie di tecniche compositive strettamente correlate. Fra di esse, la figura – assimilabile all'arabesco – è di primaria importanza:

Une figure relève plutôt de la nature de l'arabesque: on la reconnaît sans qu'il y ait identité claire de ses parties. L'arabesque ne peut pas se développer. Comme pour une figure, son destin n'est pas téléologiquement fixé. [...] La figure s'assimile à l'arabesque en ce que cette dernière peut continuellement charger sans pour autant avoir une histoire. Elle a une chronologie qui affirme seulement une succession, non une histoire qui introduirait l'idée de causalité.⁴³

Individuando nella figura una chiave per il passaggio dal "pensiero negativo" – esemplificato da *Etwas ruhiger im Ausdruck* (1967), dove le procedure di proliferazione automatica avevano come fine l'indeterminazione dell'atto compositivo – alla "riconquista dell'artigianato" tramite la disciplina della scrittura, Gianmario Borio ha chiarito il passaggio cruciale a questa nuova tipologia

⁴¹ I principi della "musica gestuale", dove il dato generatore – o, in termini adorniani, il materiale musicale – è il gesto concretamente realizzato dallo strumentista, e la relazione fra la fisicità dei movimenti e la sonorità ad essi legata, non sono totalmente antitetici all'idea di gesto in Ferneyhough e in Donatoni: anche in Ferneyhough e in Donatoni, in misura non inferiore a molti altri compositori, la gestualità strumentale veicola possibilità inventive e immagini sonore.

⁴² Secondo Borio, nel brano *Etwas ruhiger im Ausdruck*, che prende le mosse da uno dei *Cinque pezzi per pianoforte* op. 23 di Schönberg, «le manipolazioni adottate comportano la negazione delle valenze linguistiche del materiale, una drastica smentita della sua origine e della sua storia» (Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», cit., p. 225). Donatoni non esita a dichiarare che la procedura a pannelli, tipica della sua tecnica compositiva fin dalla fine degli anni Cinquanta, denota «una sostanziale sfiducia nella storia» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 24).

⁴³ Franco DONATONI, «On compose pour se composer», in *Entretemps*, n°2, *Dossier Donatoni*, novembre 1986, p. 90.

di rapporto col materiale musicale.⁴⁴ La sintesi di Borio, che riportiamo di seguito, illustra un momento storico che trova nel percorso di Donatoni un punto di riferimento emblematico, per la sua capacità di incarnare vivacemente le contraddizioni e i nodi problematici sui quali si interrogava un'intera generazione di compositori: «in *Etwas ruhiger im Ausdruck* il processo di annichilimento si compie soprattutto tramite la neutralizzazione di figure che, derivate in modo più o meno accidentale dal sistema delle trasposizioni, emergono qui e là nel tessuto compositivo». L'estrema frammentarietà dei nessi è data dalla sottoposizione delle strutture intervallari e ritmiche a «continui processi di moltiplicazione e riduzione», che tendono a indebolire o persino cancellare la fisionomia individuale delle strutture stesse.

Proprio questa perdita di funzione dell'intervallo e la correlata relatività delle figure sono state oggetto di un ripensamento che verso la metà degli anni Settanta ha portato Donatoni alla concezione di una musica figurativa. È vero che molte delle recenti opere – come *Voci* (1972-73) o *Spiri* (1977) – partono, non diversamente che *Etwas ruhiger im Ausdruck*, da cellule intervallari molto semplici; tuttavia l'elaborazione di queste cellule non ha come esito la dissoluzione della materia, ma una conservazione di energia. Ne derivano figure ben profilate che nell'economia dell'opera appaiono come agenti primari del senso musicale.⁴⁵

A tali annotazioni, è possibile aggiungere la constatazione di un deciso cambiamento nella gestione dei nessi formali: in *Etwas ruhiger im Ausdruck* rintracciamo, anche sulla scorta della lettura analitica di Donatoni, quattro diverse sezioni.⁴⁶ Si tratta di ampie arcate impostate ognuna su un graduale mutamento di densità del tessuto musicale. Gli elementi costitutivi delle singole sezioni sono infatti tendenzialmente costanti, mentre variano la velocità e il numero delle figurazioni sovrapposte.⁴⁷ Ne consegue una direzionalità formale dai ritmi estremamente dilatati, tendenti alla staticità; la frammentazione del materiale sonoro ad essa correlata si pone nella linea della gestione del tempo musicale tracciata da Stockhausen fin dagli anni Cinquanta. Sono invece i momenti di frattura, implicati dal passaggio fra una sezione e la successiva, con lo sbalzo di tensione sprigionato dall'accostamento privo di mediazioni fra due situazioni nettamente differenti, a generare un differente decorso temporale: negli anni successivi Donatoni indagherà a fondo, anche teoricamente, questa nuova prospettiva. Una fra le molte conseguenze del rinnovato atteggiamento formale, che negli anni Ottanta genererà brani di impronta inconfondibile, sarà l'abbreviarsi delle singole sezioni musicali, spesso giustapposte con un gusto per il contrasto netto.

⁴⁴ Per i concetti di “pensiero negativo”, di materiale, di indeterminazione, e di scrittura, cfr. Cap. II.

⁴⁵ Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», cit., p. 225.

⁴⁶ Battute 1-60, 61-100, 101-145, 146-166 (cfr. Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 91-92).

⁴⁷ Oltre alle annotazioni di Borio, per una esaustiva disamina dei procedimenti compositivi rimandiamo a Robert PIENCIKOWSKI, «Salvacondotto. Analisi di *Etwas ruhiger im Ausdruck*», cit.

La definizione “figura” trova conferma nel fatto che questi frammenti hanno una propria fisionomia, un’identità “tipologica”, le cui caratteristiche non si dissolvono nel corso dell’opera. Tale nomenclatura evoca inevitabilmente l’associazione alla “teoria delle figure” barocca. Tuttavia la figura in Donatoni non va intesa come simbolo musicale per determinati affetti, ma come parte di un artigianato formale che mira alla creazione di organismi musicali in continua trasformazione. La figura è simile all’arabesco: le sue connotazioni dipendono dal valore posizionale del frammento e mutano con il mutare del paesaggio musicale. In altre parole: la figura è fissata a livello topologico, ma indeterminata nella sua sostanza.⁴⁸ Malgrado queste differenze di concezione vi sono alcuni elementi che rimandano all’estetica dell’epoca barocca.⁴⁹ Le analogie con la *musica poetica* appaiono in tutta la loro evidenza, se si considera che per Donatoni comporre significa: *invenzione* di un pensiero musicale, *ornamentazione* e *moltiplicazione* dei pensieri, ripartizione degli elementi in sezioni chiuse e disposizione architettonica delle parti in una totalità formale. Tuttavia queste recenti opere non sono connesse alla musica barocca solamente nell’idea poetica ma anche nella loro costituzione temporale. La figura può essere variata, moltiplicata o mutata radicalmente, ma non è in grado di svilupparsi. Questa caratteristica determina spesso un’immagine statica del suono. In luogo della continuità logico-temporale di asseriti e sviluppi che era stata normativa per la concezione tradizionale del tempo musicale, subentra la discontinuità e la rottura del decorso temporale lineare.⁵⁰

Donatoni, negli anni Settanta e sempre di più nel decennio successivo, rappresenta per la musica italiana una sorta di polo in grado di accentrare le ricerche dei numerosi giovani compositori che lo scelgono come insegnante. Possiamo spiegare la risonanza che il tema della figura ha goduto in quel periodo solo se riusciamo a vedere in essa una alternativa sia allo strutturalismo – espressione, per usare i termini adorniani, del “feticismo del materiale”, del serialismo di Darmstadt e delle correnti ad esso legate –, sia all’indeterminismo di matrice cageana, sostanzialmente estraneo alle formalizzazioni accademiche, sia all’estetica del neoromanticismo.

Nel 1965 Heinz-Klaus Metzger poteva parlare a ragione di una «crisi della figura»⁵¹ in quanto i principi del discorso musicale erano stati ampiamente neutralizzati dai procedimenti compositivi. La figura, che già nelle composizioni seriali era scaduta a sottoprodotto dell’organizzazione parametrica, nella musica informale veniva espressamente eliminata; e ciò secondo due modalità: attraverso il suo isolamento o mediante una moltiplicazione *ad infinitum*. [...] Al contrario oggi sembra che l’obiettivo primario del lavoro compositivo sia la creazione di opere che contengano un alto coefficiente di carattere e individualità. A questo scopo vengono adottate figure che, agendo come «linee di forza»,⁵² hanno il compito di vivificare la composizione e produrre linguisticità. Le figure si

⁴⁸ Come abbiamo rilevato sopra, il materiale tematico classico, e ancora il materiale motivico sul quale si basa la tecnica compositiva di Schönberg, trova invece la sua identità nelle diverse funzioni cui assolve nell’economia dell’arcata formale: esposizioni, conferme, connessioni, elaborazioni, neutralizzazioni, riprese, e così via.

⁴⁹ Anche a livello di superficie sonora, Donatoni (almeno il Donatoni cameristico da metà anni Settanta in avanti) mi sembra uno degli autori più affini allo stile barocco: la nettezza della forma, le linee filigranate in perenne movimento, la pulsazione costante e isocrona, possono portare alla mente la scrittura di Johann Sebastian Bach.

⁵⁰ Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», cit., pp. 225-226.

⁵¹ Heinz-Klaus METZGER, «Zur Krise der Figur», in *Musik wozu, Literatur zu Noten*, a c. di R. Riehn, Frankfurt a. M. 1980, pp. 129 sgg. (n.d. Borio).

⁵² L’espressione è di Brian Ferneyhough e si ritrova nel titolo di una composizione di Dario Maggi (n.d. Borio).

distinguono dagli eventi sonori della musica postseriale per la loro capacità di combinarsi con figure attigue, siano esse affini, complementari o contrastanti. Ma si distinguono anche dai temi classici in quanto non posseggono una struttura stabile regolata dal ricorrere di certi intervalli, di una certa ritmica e di un certo modo d'espressione. Estraneo è quindi anche un trattamento come sviluppo tematico, vale a dire un'elaborazione del materiale ferme restando le sue caratteristiche individuali. Le operazioni proprie della figura sono invece l'inversione, la permutazione e la derivazione di nuovi elementi, la frammentazione, la diminuzione o aumentazione quantitativa, la ripetizione della figura in versione leggermente mutata, la combinazione e interpolazione di diverse figure.⁵³

La figura diventa oggetto della riflessione di Donatoni; al contempo, le categorie del suo pensiero compositivo si rinnovano internamente. Non a caso, all'indagine sulle masse orchestrali, esplorate con un gusto per l'impatto materico delle sonorità (da *Puppenspiel* del 1961 a *Arie* del 1978), Donatoni predilige, negli anni Ottanta e Novanta, la scrittura da camera e il brano per strumento solo, cui peraltro sarà legata gran parte della sua fama: organici più snelli permettono, o piuttosto impongono, una cura dell'articolazione minuta. In particolare, nel brano per strumento solo possiamo rintracciare tratti estremamente semplici del profilo musicale che assumono un ruolo di rilevanza tale da agire da formanti principali del discorso formale.

Aldo Clementi, il cui percorso presenta non pochi punti di contatto con Franco Donatoni, ha sviluppato un mondo compositivo che può fornire ulteriori elementi di riflessione sul concetto di figura. L'impianto figurale della musica di Clementi, ampiamente indagato dalla critica, è collegato al profondo interesse del compositore catanese per le arti figurative.⁵⁴ Nella prima metà degli anni Sessanta Clementi sviluppa, con lo studio delle opere Perilli, Tápies, Burri e Fautrier, le tecniche della sua fase creativa definita *informale*; nella seconda metà degli anni Sessanta, l'interesse per gli effetti percettivi illusori costruiti da Piero Dorazio e Victor Vasarely lo spinge a elaborare le tecniche della fase *a-formale ottica*; negli anni seguenti, un altro riferimento costante è la produzione di Escher. In Escher, Clementi «trova un'evidente corrispondenza nella sua concezione dello spazio sonoro, dove i giochi di simmetrie, di spessori variabili, di rallentamenti, di evidenze e assorbimenti, sono sempre raffigurabili in figure geometriche».⁵⁵ Come Escher divide con rigore il piano mediante i variabili incastri di uno o più moduli ampiamente reiterati, così le strutture canoniche di Clementi creano una fitta – a tratti inestricabile – trama cromatica determinata dalla artificiosa sovrapposizione di semplici figure diatoniche, nettamente stagliate ed estremamente regolari nel profilo diastematico e ritmico. Come in Escher la singola figura è riconoscibile, ma acquista un nuovo senso nella configurazione globale data dalla sua abnorme proliferazione, così in

⁵³ Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», cit., pp. 226-227.

⁵⁴ Cfr. il capitolo «La concezione figurale della musica» in Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*, LIM, Lucca 1996, pp. 65-188.

⁵⁵ Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica*, cit., p. 66.

Clementi le singole linee del canone, di per sé interpretabili come relitti, ormai svuotati di significato, della grande musica del passato, considerate nell'intreccio complessivo determinano una struttura di massa caratterizzata da variabili qualità sonore, e in grado di evidenziare le sue proprietà già ad un superficiale sguardo sulla pagina della partitura, dove i volumi si addensano e si diradano, dove spessori e densità, accumulazioni e rarefazioni sono immediatamente individuabili.⁵⁶

Se il riferimento pittorico in Donatoni è assente, possiamo nondimeno rilevare, a proposito della sua concezione figurale, una acuta attenzione per le configurazioni grafiche che una partitura può assumere, come se un colpo d'occhio potesse essere in grado di giudicare la qualità sonora di una pagina, come se i movimenti nello spazio delle forme scritte restituissero con immediatezza le masse sonore con le direzioni assunte nello svolgimento temporale (tale sensibilità non è rara fra i compositori). Per Alessandro Solbiati l'apprendimento del concetto di *figura* non è passato attraverso una spiegazione teorica: Donatoni estrapolò da un quartetto dell'allievo una coppia di pagine, proponendole alla sua attenzione. Da una osservazione comparata fra le due pagine esemplari e le sedici pagine scartate, Solbiati coglie una evidenza grafica: nei fogli scelti da Donatoni le linee degli strumenti, viste nella globalità della pagina, assumono la configurazione di forme romboidali che si susseguono l'una all'altra.⁵⁷

L'evidenza grafica degli eventi si può reperire senza difficoltà anche nelle partiture di Donatoni: la pagina iniziale di *Argot*, nostro punto di partenza per un approfondimento analitico del pensiero figurale dell'autore, potrà essere osservata anche a partire da questa prospettiva (cfr. ESEMPIO 6): la sinuosità della linea, il graduale spostamento di registro, l'improvviso fermarsi al grave a metà del sesto rigo, il riprendere a muoversi, sebbene in modo assai più sconnesso, sono caratteri determinanti che hanno una relazione diretta con l'identità figurale del brano prima ancora che con i moduli armonici e le loro permutazioni (come sempre, la musica è costituita da un complesso intreccio di dimensioni differenti dalle variabili interazioni). Altro esempio: se uno sguardo al quartetto *La souris sans sourire* (cfr. ESEMPIO 7) soprassedesse alla lettura delle singole altezze, non mancherebbe a ogni modi di rivelarci con immediatezza i momenti di addensamento e rarefazione sonora della prima pagina.

Il rapporto fra i codici di trasformazione del materiale e i concreti "frammenti" musicali ricavati dalla loro applicazione costituisce l'argomento di «Processo e figura», saggio di capitale importanza

⁵⁶ Un esempio palese è la cosiddetta *forma a clessidra*, in brani come «Gretchen am Spinnrade» dalla *Rapsodia per soprano, contralto e orchestra* del 1994 (cfr. Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica*, cit., pp. 172-181).

⁵⁷ «Quello era, in nuce, il concetto di sostituzione del concetto di figura musicale, di evento musicale, a un pensiero di tipo tematico: succede qualcosa, succede che si parte dal centro del registro, si dilata, si contrae, si torna al silenzio. [Donatoni] mi voleva in qualche modo traghettare verso una concezione figurale» (intervista a Alessandro SOLBIATI [3a]).

che, prendendo le mosse da considerazioni di natura didattica, delinea il terreno di riflessione di Donatoni e dei suoi allievi all'inizio degli anni Ottanta.

Per figura intendo – allargando al massimo il significato della parola – qualsiasi frammento nel quale il livello di articolazione consenta di riconoscerne l'identità tipologica, non come organismo individuale tematicamente e soggettivamente connotato ma come singolarità riconoscibile nelle determinazioni che sono proprie alla sua connotazione generalizzata. Si potrebbe anche dire che la figura non è dotata di individualità ma esiste soltanto in una condizione di reale o presunta staticità. [...] Da quanto precede sembrerebbe che la figura emerga automaticamente da una serie di operazioni codificanti e si ponga, perciò, come fine ed esito della manipolazione iniziale. Non solo: che la manipolazione iniziale si manifesti come una successione di operazioni astrattamente combinatorie del tutto avulse dalla realtà notazionale e acustica della figura. Dall'atto compositivo, al contrario, mi sembra del tutto inesatto divaricare processo e figura, non meno che vedere in essi un cammino a senso unico.⁵⁸

Ancora una volta, il nesso fra tematismo e direzionalità temporale, contrapposto alla natura tendenzialmente statica della figura, è un presupposto primario. Donatoni sembra tratteggiare un sistema ciclico: momento cruciale è l'osservazione del materiale dato, che suggerisce, mediante la sua concreta configurazione, delle possibilità di elaborazione. La figura “suggerisce” il processo da attuare. Si tratta di un passaggio cruciale, perché spiega l'economia degli esiti creativi di Donatoni: le figure che si vengono a formare vengono a loro volta osservate con un occhio attento a semplici relazioni combinatorie di natura intervallare e ritmica, mediante una tecnica che, al confronto con le matrici strutturaliste degli anni Cinquanta e Sessanta, appare decisamente depurata e snellita. Poiché i procedimenti di generazione automatica – ovvero i “processi” – sono selezionati da una gamma tutto sommato ristretta, e interiorizzata da anni di pratica artigianale, i risultati della loro applicazione – le “figure” – sono anch'essi nettamente profilati e chiaramente identificabili. Lo “stile personale” di Donatoni, la sua “riconoscibilità”, e anche la sua “facilità”, cui Pierre Boulez fa acutamente riferimento,⁵⁹ sono determinati da un implacabile processo di condensazione che col passare degli anni stringe in modo sempre più inestricabile le cause agli effetti, l'antecedente al conseguente. Impredicibile, e non imitabile, è invece l'invenzione sonora sempre viva e attenta, e il senso acuto della drammaturgia formale: anche se di tali aspetti Donatoni, a quanto sembra, non parlava esplicitamente, li ritroviamo quale base ineludibile del suo discorso didattico.⁶⁰

⁵⁸ Franco DONATONI, «Processo e figura», Fiesole 1981; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86: 84.

⁵⁹ Pierre BOULEZ, in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990 p. 240.

⁶⁰ Cfr. intervista a Cristina LANDUZZI, [31]: «Allora, se c'è un'architettura generale, e questo lo presuppongo dal modo che aveva effettivamente di scrivere, quindi quello di creare dei percorsi a lungo termine di strumenti guida o di materiali estrapolati da un altro brano – metteva, chissà, un accordo a pagina 1, un altro a pagina 7 –, questo mi fa pensare che lui avesse effettivamente un'idea generale di come si muoveva la composizione; che però non ci ha mai trasmesso esplicitamente: cioè non ci ha mai detto: “Io faccio così, penso cosa succederà dopo, e poi...”. Di questo non ha mai parlato, perché gli interessava molto questo gioco di inventiva locale. Questo sì! Allora mi fa pensare che quello non sia mai mancato».

Il fondamento di ogni figura è nell'anonima semplificazione dell'ornamento: materiale senza identità ma generatore di forme identificabili.⁶¹

L'uscita dalla fase indeterministica si concretizza in una scrittura che, secondo il modello psicanalitico, lascia emergere dal profondo «le figure dell'inconscio».⁶² Le immagini che Donatoni, per associazione, connette alle scelte compositive, possono essere di grande concretezza: il culmine sonoro conclusivo di *Duo pour Bruno* (1975) trova un corrispettivo piuttosto prosaico nel ruggito che apre i film della Metro-Goldwin-Mayer.⁶³ Anche in questo caso conviene porre attenzione al livello di discorso su cui siamo situati: l'immagine del ruggito (che dobbiamo supporre carico di risonanze terrificanti) non informa le *figure* minute, le cellule base della costruzione musicale, su cui è solito soffermarsi Donatoni, ma piuttosto sintetizza icasticamente il “carattere sonoro” di un'intera sezione musicale. In questo particolare e felice caso il “carattere sonoro”, stringendo una relazione inscindibile con la forma, raggiunge un culmine in cui al dispiegarsi dell'intera massa orchestrale corrisponde l'ineluttabile consumarsi della catastrofe.

Passata la metà degli anni Settanta, registriamo un graduale e fluido mutamento degli indirizzi poetici, cui corrisponde una trasformazione della tecnica. Se osserviamo l'inizio di un brano, ci troviamo di norma davanti ad una situazione di scarsa complessità: nell'ESEMPIO 6, tratto da *Argot*, per Violino solo, la figura è una scala.⁶⁴ Nondimeno è possibile identificare un'articolazione giocata su più strati che interagiscono fuori fase: da un parte le inversioni di direzione, che raggruppano un numero variabile di suoni; dall'altra parte gli *sforzati*, che segnano inizi di fraseggi asimmetrici.⁶⁵ La costruzione intervallare, basata sulla seconda minore, la seconda maggiore e la terza minore, e la quasi completa polarizzazione del totale cromatico fanno parte invece di una strategia più propriamente armonica. Questi tre parametri (scale con inversioni di direzione, *sforzati* asimmetrici, economia armonica), assieme alla direzionalità complessiva dell'arcata musicale (una graduale ascesa fino al Mi sovracuto, e una successiva discesa Sol diesis di partenza), forniscono a mio avviso le basi necessarie e sufficienti alla comprensione della forma dei primi tre righi, che

⁶¹ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 47.

⁶² «Il cammino dell'identificazione», p. 10. Il rovesciamento del paradigma viene così sintetizzato: «all'imperativo di inventare la scoperta (anni Sessanta) si sostituisce la necessità (anni Settanta) di riscoprire l'invenzione» (cfr. Franco DONATONI, «Per un diario 1962-1976», cit., p. 72).

⁶³ Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», cit., p. 40. *Duo pour Bruno*, capolavoro orchestrale di Donatoni, è uno dei rari momenti della musica contemporanea dove la tragedia, svelata in tutta la sua potenza, raggiunge qualcosa di paragonabile a una catarsi dell'ascolto.

⁶⁴ Franco DONATONI, *Argot*, due pezzi per violino (1979), I. Per essere espliciti: definiamo come figura di base la sequenza dei primi ventidue suoni, comprendenti un percorso completo di ascesa e discesa. Sono ovviamente plausibili letture differenti: si potrebbe ad esempio assumere come figura la singola ascesa iniziale (primi dodici suoni) poiché la discesa seguente è, come vedremo, una semplice inversione, e quindi una variante (prendo il termine *sequenza*, inteso come successione lineare di altezze, da Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 100).

⁶⁵ Dall'inizio fino al Sol diesis grave a metà del terzo rigo abbiamo una sequenza di inversioni di direzione che raggruppa 12+10+11+8+11+9+11+8+11+11+10+11+8+11+9+11+8+11 suoni; gli *sforzati* creano invece una sequenza di 16+5+14+16+5+14+17+6+5+13+11+7+7+11+5+14+12+[3] suoni.

potremmo definire come prima sezione del brano (o perlomeno prima sottosezione, se vogliamo invece individuare la cesura principale nel Sol diesis del sesto rigo).

ESEMPIO 6: Franco DONATONI, *Argot*, due pezzi per violino (1979), I, pag. 1.

Riprendiamo brevemente i fili teorici lasciati in sospeso: in Donatoni, come in Ferneyhough, la figura è un evento concreto, isolabile, ma non ancora definito funzionalmente. È rintracciabile a livello percettivo, è – di norma – chiaramente circoscrivibile a livello analitico, ma il suo ruolo nel contesto complessivo del brano viene messo a fuoco solo gradualmente. Mentre sappiamo quale funzione formale assume in Sciarrino un *Little bang*, non è invece possibile prevedere a priori quale funzione formale assume in Donatoni una figura quale la scala dell'incipit di *Argot*.

L'articolazione formale si situa ad un livello più alto di aggregazione delle figure: si configura una graduale ascesa di registro, che porta il flusso di biscrome a toccare, poco dopo l'inizio del secondo rigo, il Mi sovracuto. Il procedimento quindi si inverte, e il registro complessivo comincia a scendere, ma la figura rimane sempre la semplice scala (né l'armonia si rinnova). La proiezione verso un apice, e il successivo ritorno alla situazione iniziale, delineano un primo ordine di grandezza nell'arcata complessiva del brano. Il passaggio che avviene a metà del terzo rigo è tanto più significativo in quanto giocato su dettagli minimi: recuperato il Sol diesis grave dell'inizio,

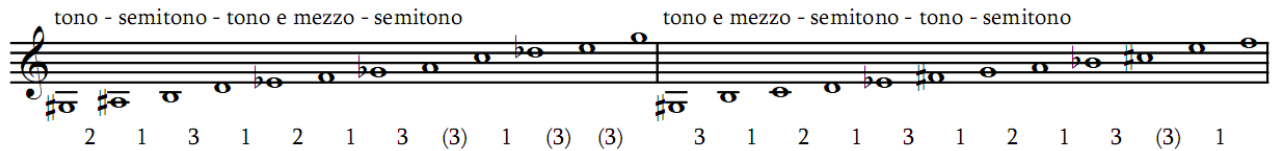
notiamo che il profilo finora nettamente lineare della figura viene spezzato e disturbato da alcune discontinuità. Il lungo percorso di ascesa e discesa appena descritto viene rivisto sotto una nuova luce: ora appare più sconnesso e irregolare, mantenendo però una sua riconoscibilità, tanto da toccare di nuovo, alla fine del quinto rigo, il culmine del Mi sovracuto, ridiscendendo poi, una terza e ultima volta, al Sol diesis grave, su cui si ferma lungamente. È questo il primo punto di netta articolazione.

A partire da metà del sesto rigo il contesto formale si rinnova: ora il pensiero compositivo si basa non più sullo svolgimento di un'unica figura, ma sull'accostamento e sulla combinazione di figure differenziate. La differenziazione è, in effetti, minima: tratto caratterizzante è il singolo suono isolato contrapposto ai gruppetti di due o più suoni. Possiamo però rilevare tratti secondari, che implicano ulteriori suddivisioni: alcune delle note singole sono marcate da uno *sforzato*, altre da uno *staccato*. D'altra parte, alcuni gruppetti sono caratterizzati da un *legato* semplice, con uno *sforzato* sul primo o sull'ultimo suono, mentre altri gruppetti recano uno *staccato-legato*.

È superfluo puntualizzare che la dimensione puramente combinatoria, che stiamo per esporre, cerca di esporsi con la massima evidenza all'ascolto: il gioco intervallare trova una sua ragione formale nella possibilità di seguire gli sviluppi tensivi dati dallo spostamento di registro e dal conseguente mutamento di colore timbrico. Alla ascesa-discesa che coinvolge i primi ventidue suoni corrisponde, su un piano più ampio, l'ascesa-discesa complessiva che dal Sol diesis iniziale porta al Mi sovracuto del secondo rigo e torna, al terzo rigo, al Sol diesis grave (si configura una sorta di frattale, dove il dettaglio si rispecchia via via su piani più estesi). La possibilità di istituire nessi di questo tipo fra piani formali differenti è un presupposto primario per la gestione di brani di dimensione e natura non aforistica.

Se proviamo a passare dal livello della figura al livello del processo, possiamo individuare alcune spiegazioni dell'aspetto "costruttivo" della pagina. Come spieghiamo la disposizione asimmetrica degli *sforzati*, da cui si snodano le legature di fraseggio? È dovuta al codice prescelto da Donatoni: assegnare uno *sforzato* ai suoni che troviamo a partire dall'inizio del brano, indipendentemente dall'altezza assoluta. I primi suoni dopo il Sol diesis iniziale sono La diesis, Si, Re, Mi bemolle: corrispondono ai primi quattro *sforzati*.

L'armonia è strettamente correlata alla figura, in quanto la matrice della figura è di natura intervallare: si tratta, come già accennato, di una sequenza di seconde maggiori e terze minori separate da un semitono. Notiamo che nelle singole ascese e discese non ci sono ripetizioni dello stesso suono. Le ascese, considerate dal suono più grave al suono più acuto, sono tutte di dodici suoni diversi che esauriscono il totale cromatico. Le sequenze generatrici sono due, qui esposte a partire dal Sol diesis.



Osservando la prima sequenza, constatiamo che fra ottavo e nono suono c'è un'interruzione della successione intervallare di base: dopo il La ci attenderemmo infatti una seconda maggiore, che avrebbe portato al Si. Tale suono è però già presente, all'ottava inferiore. Donatoni sostituisce quindi alla seconda maggiore l'intervallo di terza minore, giungendo al Do, suono finora assente. Tale "sottocodice", presumibilmente istituito per evitare ripetizioni di note udite in precedenza, viene utilizzato anche per il penultimo e l'ultimo intervallo della prima sequenza; la seconda sequenza necessita invece di una sola applicazione del "sottocodice", all'altezza del penultimo intervallo.⁶⁶

Nello schema sottostante vengono riportati i primi 91 suoni, corrispondenti alla prima metà dell'arcata formale d'inizio brano. Le note nere alla fine di ogni rigo indicano i suoni ricavabili mediante la regolare prosecuzione della sequenza prescelta, ma non utilizzati da Donatoni. Fra un suono e l'altro sono segnati gli intervalli, in semitoni. Una volta giunti alla nota più acuta, esaurite le dodici del totale cromatico, il movimento si inverte utilizzando la medesima sequenza dell'ascesa. Le scale A, D ed E utilizzano la sequenza 2-1-3-1, mentre le scale B e C utilizzano la sequenza 3-1-2-1.

Come si spiega la scelta del suono dal quale la scala si inverte da discendente ad ascendente? Ipotizzo che ci sia un legame con la possibilità di ripercorrere delle parziali della scala: ai suoni 61-70 corrispondono i suoni 43-52; ai suoni 80-88 i suoni 65-72. Ai suoni 41-48 corrispondono, per moto retrogrado, i suoni 19-12. Le sequenze B e C distano fra loro una quinta ascendente, esattamente come le sequenze D ed E.

⁶⁶ Mario Baroni descrive un esempio di "sottocodice" ritmico (denominandolo però "regola integrativa") impiegato in *Duo pour Bruno* (cfr. Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit., p. 432). Per il concetto di "sovra-codice", che governa la globalità della struttura musicale, cfr. par. II.3.

A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

B
(22) 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

C
(41) 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61

D
(61) 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

E
(80) 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91

Come afferma Donatoni, a partire dalla metà degli anni Settanta la sua è “una musica determinata più dalla linearizzazione che dalla sovrapposizione dei codici”.⁶⁷ Difficile trovare un esempio più “lineare” dell’inizio di *Argot* – a maggior ragione trattandosi di una scrittura solistica – eppure, anche in un caso così basilare, possiamo individuare perlomeno due diversi codici che si sovrappongono: 1) successioni intervallari 2-1-3-1 e 3-1-2-1, disposte in scale senza ripetizioni dello stesso suono, con inversioni di direzione; 2) *sforzati* e legature di fraseggio regolati dalla sequenza stessa.

È inoltre necessaria la precisazione di quelli che possiamo chiamare “sottocodici”: il primo interviene nelle scale ascendenti, e serve a completare il totale cromatico senza ripetizioni di suoni, sostituendo all’intervallo dettato dalla successione prestabilita un intervallo di terza minore; il secondo determina le inversioni di direzione.⁶⁸

⁶⁷ Franco DONATONI, «Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 43. Secondo Gorodecki, un elemento essenziale del pensiero di Donatoni è che il numero di codici impiegati rimanga segreto, e inconoscibile al di fuori del processo compositivo: «indubbiamente Donatoni elabora un passaggio con più di un codice prima di giungere a un risultato; in particolare, impiega comunemente la tecnica del *filtraggio*, mediante il quale un *set* di altezze o di durate ne setaccia un altro, lasciando la “differenza” fra i due» (Michael GORODECKI, «Who’s Pulling the Strings?», in *The Musical Times*, n°134, 1993, pp. 246-251: 249).

⁶⁸ Il dittico *Argot* presenta inoltre un tratto del tutto inconsueto nella produzione di Donatoni: è infatti basato su materiale generato autonomamente, non prelevato da un brano preesistente: «Quei due pezzi nascono dal niente. [...] Nascono come gesti: nel primo caso un arpeggio [sic], nel secondo dei modelli ritmici difettivi come articolazione di altezze», ovvero difettivi rispetto al totale cromatico (Franco DONATONI, «Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 50).

Nell'ESEMPIO 7, tratto dal quartetto per archi *La souris sans sourire*, la “figura” è costituita da un complesso polifonico, interpretato però come sonorità di massa data dall'incalzare di impulsi sfasati, senza l'identificazione di piani percettivi primari e secondari. Nessuno dei quattro strumenti predomina sugli altri: la coesione è data dall'impiego di un'unica “figurazione”, un breve impulso *sulla punta e ppp*, e dal registro complessivo, relativamente ristretto (la nota più acuta e la più grave distano una dodicesima).

Le virgolette fra le quali abbiamo voluto racchiudere i termini “figura” e “figurazione” testimoniano un rilevante nodo concettuale. In una scrittura d'insieme in cui ognuna delle componenti svolge il medesimo disegno, in una tessitura che deve essere considerata nella sua globalità proprio per l'assenza di una parte preminente sulle altre, la “figura” è la singola linea, o l'intreccio dato dalla sovrapposizione di linee analoghe? Inevitabilmente, bisogna considerare i due livelli assieme eppure in modo distinto. La polifonia rinascimentale, che pure presenta alcuni punti di contatto con la scrittura che stiamo analizzando, permetteva di distinguere un *soggetto*, inteso come unità fra testo e musica e come base dell'invenzione compositiva, e le varie tipologie di contrappunto che lo elaboravano. Un analogo principio dominava anche forme sviluppatesi in seguito, come la Fuga. La differenziazione dei piani percettivi acquisiva un ruolo determinante nell'epoca del basso continuo, assumendo in seguito nuove forme nel Classicismo e poi nel Romanticismo, per giungere alla polarizzazione canto-accompagnamento. Le strutture di massa elaborate da Ligeti e Xenakis⁶⁹ deliberatamente si allontanano da tale concezione gerarchica, e così facendo rendono problematica la definizione del concetto di “figura”.⁷⁰ Brani come *La souris sans sourire* rendono ancora più sfuggenti le possibilità di differenziazione concettuale, in quanto l'organico è ristretto, la sonorità globale è prosciugata, e le singole linee hanno una fisionomia estremamente netta ed essenziale. A differenza di *Argot*, la “figura” del quartetto si svela come una sorta di monade plasmata dalla inscindibile coesistenza di due livelli che sono al contempo causa ed effetto l'uno dell'altro (il pensiero compositivo dà forma alla globalità). La distanza dal minimalismo si misura proprio nel trattamento complessivo:

Le figure delle quali scrivo non hanno identità individuale bensì di insieme. La conservazione dell'identità di articolazione non conserva minimalisticamente la singolarità bensì la generalità. La continuità di uno stato, il suo permanere appartengono alla manifestazione della sua eredità genetica e non alla ripetitiva produzione dell'identico. La “differenza” asimmetrica delle sue particelle non è singolarmente determinata: la codificazione

⁶⁹ Gli esempi più noti sono *Metastaseis* di Xenakis (1953-54) e *Atmospheres* di Ligeti (1961).

⁷⁰ A proposito delle masse figurali di Aldo Clementi, in cui le singole componenti diatoniche si annullano in un complesso intreccio contrappuntistico che genera un inestricabile *continuum*, cfr. par. II.2.

automatica del processo generativo produce varianti asimmetriche individuali ma ne conserva le proprietà d'insieme.⁷¹

Donatoni rimarca anche la sua lontananza dall'indagine percettiva di Sciarrino.

La conservazione di uno stato identificabile di articolazione è, credo, un bisogno di plasticità e di rappresentare *nel* tempo l'emersione di immagini sepolte mediante l'agglutinamento e l'evidenza. Questo non ha nulla a che fare con l'intenzione di minimalizzare lo sforzo percettivo: non so cosa sia la percezione né i limiti e quantitativi e qualitativi della sua espressione individuale; dubito percependo e percepisco dubitando, ben sapendo quanto labile, mutevole e illusorio sia il reale se – nella mancata coincidenza tra percezione e pensiero che la mia coscienza, nel suo instabile, flessibile e impermanente fluttuare deve pur ammettere – la mia mente può indifferentemente percepirlo, nelle sue differite momentaneità, provvisto di attributi contraddittori e dissimili.⁷²

Fra gli altri, nel passaggio citato spicca il concetto “plasticità”: già in *Questo* una variante nell'utilizzo dei codici, che dava luogo a quello che Donatoni definiva “errore”, veniva interpretata come “eccessiva inclinazione alla plasticità della sequenza”, ovvero come “inconscia semplificazione diagrammatica”. La sequenza “erronea” ha, in altre parole, una direzionalità ascendente nettamente marcata, mentre la sequenza “corretta” è meno caratterizzata. La semplificazione diagrammatica è peraltro correlata all’“economia intervallare”, ovvero da un minor numero di intervalli rispetto alla sequenza “corretta”.⁷³ In altri casi, il senso di “plasticità” può forse essere legato alla fisiologia strumentale, o anche a un senso di simmetria grafica.

È inoltre opportuno osservare che altri compositori, da Donatoni sentiti assai più vicini rispetto a Sciarrino, mostrano un'attenzione acuta al tema della percezione: nell'analisi che Stockhausen ha redatto nel 1955 a proposito del suo *Klavierstück I*, la teoria dei gruppi trova un correlato nel dato percettivo.⁷⁴ Ricordiamo inoltre l'idea di figura, e la possibilità di percepire le sue variazioni, descritte da Brian Ferneyhough (cfr. par. III.2.2).

⁷¹ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 44. Segue, come esemplificazione, un'immagine fra le più citate degli scritti di Donatoni: «Le nuvole sono forme individualmente impermanenti, la nuvolosità è mobile ma costante, eppure deve ad esse il mantenimento del proprio stato identificabile; è ancora alla mutazione conservata delle loro forme individuali asimmetriche che essa nuvolosità si identifica nel suo mutamento differenziato».

⁷² Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., pp. 44-45. Subito dopo, il tema della scrittura, e la sua connessione con l'idea di tempo, servono per puntualizzare le differenze rispetto al pensiero spettrale: «Alla scrittura della percezione preferisco la percezione della scrittura (nel secondo caso la scrittura precede e guida la percezione), alla scrittura del tempo il tempo della scrittura (nel secondo caso la scrittura, attuando la forma-tempo, difinisce nel processo la propria necessità e mediante quello istituisce la qualità della sua durata), alla finalizzazione progettuale l'erratica ramificazione delle radici che in *Tema* [del 1981, per dodici strumenti] trova la sua prima radicale espressione».

⁷³ Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 102. Per un commento ai concetti di sequenza e di codice, cfr. più avanti il par. III.4 e III.5.

⁷⁴ «Questo brano [*Klavierstück I*] è composto di “gruppi”. [...] Per “gruppo” si intende *un numero determinato di suoni collegati secondo rapporti affini tra loro su un piano superiore di percezione*, quello del gruppo appunto. [...] Abbiamo dapprima ascoltato l'insieme, poi considerato il dettaglio, infine riascoltato il dettaglio nell'insieme. Ora la nostra attenzione è orientata: *come* vogliamo ascoltare, a che cosa vogliamo essere attenti. Ma perché l'insieme indiviso possa agire sulla nostra percezione, occorre che l'ascolto non si concentri troppo sui dettagli divenuti ormai familiari. Una

Se ci attardassimo ad analizzare l'armonia dell'apertura di *La souris sans sourire*, scopriremmo che le relazioni intervallari istituite nelle singole linee strumentali regolano anche i reciproci rapporti verticali. Già a metà di b. 4, dopo una breve pausa che assume il ruolo di vera e propria cesura, la scrittura muta leggermente, introducendo i veloci glissando al Vno I. Questa “nuova figura” ha il ruolo di perturbare la stabilizzazione della situazione di apertura: un atteggiamento formale simile si può riscontrare in altri brani coevi di Donatoni (*Arpège*, per sei strumenti, 1986), ma raramente troviamo l'impellente incalzare che caratterizza questo quartetto. Ogni stadio successivo ha una connotazione netta: non si individuano tentativi di passare fluidamente da uno stato all'altro.

delle prime condizioni di un processo musicale è che determinati particolari non si evidenzino a tal punto da sospingere gli altri nello sfondo. [...] Se concentriamo il nostro ascolto sull'insieme riceviamo un'impressione complessiva in cui le particolarità sono sufficientemente distinte perché nessuna relazione assuma più importanza di un'altra (per esempio, i grandi intervalli e il susseguirsi di elementi diversi in uno spazio-tempo minimo). Questo è appunto ciò che si definisce “ascolto o composizione strutturale”» (Karlheinz STOCKHAUSEN, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, a cura di D. Schnebel, DuMont Schuberg, Colonia 1963, pp. 63-74; trad. it. «Composizione “per gruppi”», in Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, cit., pp. 231-240: 232-234; i corsivi sono dell'autore).

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet, specifically measures 52 through 58. The score is arranged in two systems, each with four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked $d = 52$. The first system (measures 52-57) features a complex rhythmic pattern with many rests and dynamic markings such as ppp and pp . The second system (measures 58-63) continues this pattern with similar dynamics and includes a 5 marking above the first violin staff. The notation is dense with slurs, ties, and various articulation marks. The word *(segue)* appears at the end of several staves, indicating a continuation of the piece. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

ESEMPIO 7: Franco DONATONI, *La souris sans sourire*, per quartetto d'archi (1988), bb. 1-8.

La polifonia segna, com'è ovvio, numerose differenze rispetto alla scrittura solistica; eppure domina, in un caso come nell'altro, il principio della giustapposizione formale. Tali presupposti non sono privi di conseguenza sulla gestione dei piani sonori: se osserviamo partiture che chiamano in causa compagini meno omogenee del quartetto d'archi, è quasi costante la ricerca del raggruppamento in organismi fonici compatti, rifuggendo l'impasto di timbri differenti. Nelle 297 battute di *Ronda*, per Violino, Viola, Violoncello e Pianoforte (1984), dobbiamo attendere b. 94 perché gli archi si svincolino dal loro unitario procedere in contrapposizione al Pianoforte: è solo dopo un terzo del brano, quindi, che il Violino assume un minimo rilievo sulla Viola e il Violoncello (più deciso, a b. 110, lo stacco del Violoncello). Nel sopra citato *Arpège* si identificano due gruppi distinti, costituiti da Flauto e Clarinetto da un lato, Violino e Violoncello dall'altro. Gli strumenti agiscono appaiati due a due, accomunati da una figurazione omogenea (ma possono procedere anche tutti assieme, come alle bb. 14-31 e alle bb. 43-89). È anzi la distribuzione della figura a dare una evidenza anche visiva al procedimento. Vibrafono e Pianoforte istituiscono piuttosto un rapporto di complementarità: Donatoni descrive il rapporto fra questi due strumenti come una sorta di “accoppiamento”, un viluppo che costituisce un “organismo indivisibile”.⁷⁵

È possibile proporre qualche ipotesi sui limiti cronologici del concetto di figura. Una plausibile data *post quem* si potrebbe ricavare da una testimonianza: nella primavera del 1974, durante la stesura di *Duo pour Bruno*, Donatoni descriveva passo per passo le procedure compositive impiegate a Mario Baroni e a Rossana Dalmonte. Nonostante nel brano comincino ad emergere le qualità “figurali” descritte da Borio, e investigate a fondo da Donatoni a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, nei fitti appunti annotati da Baroni il termine *figura* non compare mai: presumibilmente, Donatoni non lo utilizzava ancora come chiave ermeneutica.⁷⁶ È d'altra parte consueto che una prassi compositiva di natura intuitiva e sperimentale debba attendere prima di essere portata a piena consapevolezza e inserita in un sistema teorico: anche in questo caso, le mani precedono la mente, ed il momento cruciale è l'osservazione della pagina nel suo formarsi.

Nella seconda metà degli anni Ottanta i concetti di figura e gesto cominciano a vacillare. Dovendo commentare per la rivista *Quaderni della Civica Scuola di Musica* (n°13, 1986) la ripubblicazione del saggio «Processo e figura», già apparso quattro anni prima,⁷⁷ Donatoni critica l'assertività delle sue formulazioni, con una acuta coscienza storica che prende le distanze da un epigonismo in quegli anni dilagante: «La mia problematicità risiede nell'atto col quale non posso

⁷⁵ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 47. La connotazione sessuale dell'espressione non è involontaria: in un'intervista Donatoni parla di “matrimonio” fra i due strumenti (una “dualità non duale”).

⁷⁶ Cfr. Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit., p. 439.

⁷⁷ In Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86.

non riconoscere nel mio gergo [compositivo] l'espressione di me stesso ma non vi riconosco le condizioni per la sua legittimazione nella pratica collettiva».⁷⁸

A proposito di *Flag*, per tredici strumenti (1987), Donatoni rileva:

L'incipiente mascheramento dell'identità, lo svuotamento centrifugo del gesto, l'accelerazione scenica, il vortice autoannientatesi, l'attivismo autofinalizzatosi: tutto questo non sarà forse una manifestazione, esteriore fin che si vuole – per quanto incerta nella sua precaria e occasionale momentaneità –, di una non ancora consapevole tendenza verso la destabilizzazione della figura, o meglio, verso la devitalizzazione del gesto [...]?⁷⁹

Degli orizzonti teoretici verso i quali è ora necessario muoversi, Donatoni non dice. Si accenna alla forma come «unico attributo dell'attuale poetica»: ⁸⁰ ricordando che «ogni forma inventata è un avveramento che non patisce giustificazione alcuna, è un esito che viene solo mostrato», ⁸¹ sembra configurarsi una poetica della pura prassi (dopo “l'abbandono al materiale”, dopo “l'abbandono ai codici automatici”, dopo “l'abbandono alle figure dell'inconscio”, è la volta di un “abbandono alla scrittura”?).

La fortuna del concetto di figura nella scena italiana è strettamente legata ai mutamenti di prospettive estetiche rilevabili all'inizio degli anni Ottanta. Salvatore Colazzo fa datare la nascita della “post-avanguardia” al 1981, quando alla Biennale di Venezia si ascoltano brani dei giovani Ruggero Laganà, Alessandro Lucchetti, Alessandro Solbiati, Giampaolo Testoni e Marco Tutino, una «nuova generazione milanese» che un filo sotterraneo lega al tedesco Wolfgang Rihm. ⁸² L'elenco degli altri brani presentati in quest'edizione è rivelatorio di una ricerca che, al di là della molteplicità degli esiti, segna una decisa presa di coscienza di un mutamento di paradigma che chiude nettamente le esperienze indeterministiche del ventennio precedente: *La vera storia* di Luciano Berio, *Mirò*, *l'uccello luce* di Sylvano Bussotti, il Quartetto di Gilberto Cappelli, *Les Espaces Acoustiques* di Gérard Grisey (senza l'ultima parte *Epilogues*), *Io*, frammento dal *Prometeo* di Luigi Nono, *L'ultima sera*, *The Heart's Eye* e *Fili* di Donatoni sono gli eterogenei frutti di un collettivo rinnovamento di prospettive poetiche e tecniche.

⁷⁸ Franco DONATONI, commento al suo «Processo e figura», in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, p. 72.

⁷⁹ Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., pp. 55-56.

⁸⁰ Ibidem. Nel commento al suo «Processo e figura» contenuto in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, Donatoni spiega la sua idea di “ricerca compositiva” collegandola al concetto di forma, e la forma, come sempre, al concreto atto compositivo: «Quando “ricerchiamo”, cerchiamo i mezzi necessari a trovare, ma non possiamo trovare niente altro che i mezzi, non v'è fine da trovare perché la forma altro non è che la fine della ricerca dei mezzi» (p. 72).

⁸¹ Ivi, p. 48. Cfr. intervista a Loris AZZARONI [14]: «[Nelle sue analisi, Donatoni non prendeva le mosse dai modelli formali della tradizione, ma] partiva dalla musica, perché sosteneva [...] che è la musica che crea la forma, non è certo la forma che crea la musica».

⁸² Salvatore COLAZZO, «Ironia e teatralità nelle composizioni dell'ultimo Donatoni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 130-146: 132.

Gli anni Ottanta, dopo l'esaurimento del pensiero indeterministico, trovano nella figura un argomento di dibattito privilegiato. A sancire l'interesse per questa tematica ricordiamo il convegno «L'idea della figura nella musica contemporanea», tenutosi a Milano nel 1985:⁸³ in questo momento storico, la figura viene indagata da una molteplicità di punti di vista, diventando il vessillo di una nuova possibilità di “comunicazione”.

III.4) Ritmo, metro.

La tecnica compositiva sviluppata da Donatoni a partire dagli anni Settanta, giunta a una completa e sicura definizione alla fine del decennio, impone qualche breve considerazione sul complesso tema del tempo in musica. Potremmo sintetizzare in una domanda di carattere generale: il concetto di periodicità può essere ascritto alle tecniche compositive di Donatoni? La risposta, altrettanto generale, è negativa: in Donatoni prevale senz'altro una ricerca sulle strutture ritmiche non periodiche. Tale constatazione non è però priva di problematicità. Anche a riguardo del tempo musicale l'ascendenza darmstadtiana di Donatoni è palese e riconosciuta. Brani come *For Grilly. Improvvisazione per sette* (1960), caratterizzati dalla frammentazione e dispersione degli impulsi ritmici, nascono sotto il segno del puntillismo e della disaggregazione di matrice stockhauseniana. D'altro canto, lo stesso Donatoni propone una suggestione bartókiana: al compositore ungherese riconosce il debito di una idea di «stasi della pulsazione, tempo continuo, condizione “notturna”, rumore, sussurro, vibrazione come mobilità timbrica in uno spazio immobile».⁸⁴ Senza dubbio, brani come il Quarto Quartetto per archi di Bartók, in cui si dischiude una libertà ritmica dai netti impulsi ma totalmente svincolata dal metro della battuta, sono un presupposto ineludibile dell'esperienza di Donatoni. Focalizzando esclusivamente il parametro ritmico, e mettendo tra parentesi l'esperienza dell'indeterminazione (dove tendenzialmente il gesto si polarizza fra suoni fermi e sequenze “suonate il più veloce possibile”, con la prescrizione della “massima

⁸³ In *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, si possono consultare gli atti del convegno. Oltre agli interventi di Franco DONATONI, «Processo e figura» (pp. 69-73, con un commento critico che contestualizza il saggio già apparso quattro anni prima in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit.) e di Brian FERNEYHOUGH, «Il tempo della figura» (pp. 73-79), sono inclusi Salvatore SCIARRINO, «Roma, 31 ottobre 1971. Nuova consonanza» e «Variazioni per violoncello e orchestra» (pp. 79-83); Armando GENTILUCCI, «La figura musicale e la terza dimensione del suono» (pp. 83-85); Luca LOMBARDI, «Materiali per un'indagine sul concetto di figura» (pp. 86-91); Dario MAGGI, «Figura, contesto, composizione. Frammenti di un metodo» (pp. 91-100); Alessandro MELCHIORRE, «Appunti sulla figura e il tempo» (pp. 101-102); Mauro CIARDI, «La figura: ipotesi per un'analisi vettoriale» (pp. 103-106); Mario GARUTI, «Intenzionalità» (pp. 106-109); Gabriele MANCA, «Figura, la forma del tentativo» (pp. 109-110); Giuseppe SOCCIO, «Oltre la superficie» (pp. 111-112); Bruno ZANOLINI, «Verso una nuova retorica?» (p. 113); Giulio CASTAGNOLI, «Gesto, figura, nostalgia» (pp. 114-115); Marco LASAGNA, «La figura: la scelta di un gesto articolato» (pp. 115-116); Gabrio TAGLIETTI, «Figura, retorica, forma» (pp. 116-118). Per una analisi retrospettiva, cfr. *Italia 2000*, a c. di A. Estero e G. Salvetti, Guerini Studio, Milano 2010.

⁸⁴ Franco DONATONI, «Presenza di Bartók», cit., p. 89. Cfr. anche sopra, par. II.5.

irregolarità”),⁸⁵ si nota una evoluzione estremamente organica del suo pensiero compositivo. Assieme all'emersione del concetto di figura, e da essa inscindibile, si fa strada un rinnovamento dell'organizzazione ritmica, che diventa uno dei tratti più caratteristici della scrittura di Donatoni. Negli anni Settanta assistiamo a una graduale trasformazione: in *Lied*, per tredici strumenti (1972), e in *Duo pour Bruno* (1974-75) – in particolare nella prima parte – troviamo una peculiare qualità sonora, una sorta di tensione ritmica sottocutanea data da una pulsazione continua ma irregolare, determinata in particolare dagli impulsi secchi e soffocati di strumenti come il pianoforte, la celesta, il vibrafono e l'arpa. Nella seconda metà degli anni Settanta, a partire da *Ash*, per otto strumenti (1976), e sicuramente con *Spiri*, per dieci strumenti (1977), il rapporto con il ritmo si è rinnovato. Di nuovo, tentiamo di illuminare il problema proponendo alcuni paragoni significativi.

Negli anni Sessanta, in opere per grande orchestra come *Atmospheres* (1961) o per strumento solo come *Continuum* per clavicembalo (1968), György Ligeti realizza la stasi del tempo musicale tramite l'annullamento della prospettiva figurale in un uniforme suono massivo in più o meno lenta evoluzione. Sebbene la notazione utilizzi le battute quale mezzo di orientamento esecutivo, l'ascolto non riesce a identificare alcuna pulsazione, né irregolare né – tanto meno – regolare, trovandosi immerso in un flusso omogeneo di suoni tenuti oppure (a maggior ragione nel caso del brano per clavicembalo, con la scelta di uno strumento che implica una vera e propria sfida all'abilità artigianale del compositore) in un brulicare indistinto di impulsi che si susseguono a distanza tanto breve l'uno dall'altro da non poter essere segmentati.

Al di fuori di ogni meccanicità, gli esempi più liberi e al contempo rigorosi di periodicità della pulsazione si possono rintracciare nella scrittura di Gérard Grisey: fin dal titolo, *Periodes* (1974) denuncia una netta presa di posizione a favore di articolazioni temporali rigorosamente escluse dalle irregolarità ritmiche tipiche della Nuova Musica. Se la macroforma è basata sul costante ciclo ternario del ritmo respiratorio (inspirazione, espirazione, riposo), i più importanti riferimenti si colgono nella periodicità “morbida” della pulsazione cardiaca, della respirazione, della camminata: ritmi non rigorosamente periodici, a mo' di orologio, ma oscillanti attorno a una costante di tempo.⁸⁶ Per un inquadramento teoretico, rinviamo alla lettura di «*Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*», saggio in cui le punte polemiche più acuminatae sono

⁸⁵ Cfr. ad esempio *Per orchestra*. Una possibile eccezione si può trovare in *Solo*, per 10 strumenti ad arco (1969): la scelta di operare su un numero ristretto di valori ritmici semplici (semiminima, minima e semibreve) determina una sorta di periodicità che non ha antecedenti o conseguenti significativi nell'esperienza compositiva di Donatoni. Come giustamente rileva Giordano Montecchi, «il paradosso di *Solo* – che non è poi per nulla un paradosso – è che la sua superficie meno accidentata [rispetto alle composizioni coeve] e insolitamente eufonica è effetto di una riduzione dei mezzi a disposizione, cioè, in sostanza, di un irrigidirsi della disciplina» (Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusica», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 77-109: 102).

⁸⁶ Cfr. Gérard GRISEY, *Periodes*, Ricordi, Milano 1974, Prefazione.

rivolte verso la concezione temporale descritta da Pierre Boulez in *Note di apprendistato*:⁸⁷ la distinzione fra tempo liscio (non misurato) e tempo striato (misurato), al pari dell'opposizione fra ritmi retrogradabili e non retrogradabili operata da Messiaen,⁸⁸ può avere un senso strutturale in quanto implica lo sviluppo di una tecnica di scrittura, ma non ha valore dal punto di vista fenomenologico, poiché non tiene in alcun conto le proprietà percettive dell'ascolto.⁸⁹ Nella scrittura musicale di Grisey troviamo casi ancora più espliciti di periodicità in brani degli anni Novanta come *Vortex temporum II* (fino al n. 13, dove il metronomo comincia a fluttuare).⁹⁰ Osserviamo di passaggio che l'intera opera (ad esempio la seconda sezione di *Vortex temporum I*, dal n. 38) presenta non di rado articolazioni figurali molto simili a quelle tipiche della musica da camera composta da Donatoni negli anni Ottanta, dilatate però in proporzioni che Donatoni non raggiunge mai: l'idea di un flusso unitario in continuo e progressivo mutamento, il respiro dilatato degli eventi, la vastità delle campate formali distinguono nettamente la poetica di Grisey dalle costruzioni frammentarie di Donatoni.

Non di rado, e sempre più di frequente nelle opere più recenti, nella scrittura di Salvatore Sciarrino la figura sottende (o piuttosto implica) una pulsazione isocrona: gli impulsi ritmici dati dalla riapparizione della figura cadono a intervalli regolari, poco distanziati l'uno dall'altro, e di conseguenza scandiscono isocronicamente il tempo. Posizionati sempre sullo stesso movimento della battuta, che in questo caso non ha un valore puramente orientativo per l'esecutore, ma è una sorta di correlato di una deliberata metricità, stabiliscono un tempo periodico.⁹¹ La ripetizione della figura, pur non tessendo una trama fissa come avviene nella musica minimalista, essendo più spesso caratterizzata da una labilità timbrica che la rende evanescente e sempre intenta a sfuggire alla percezione, a farsi ascoltare di striscio, è in ogni momento il metro dell'ordine ritmico su cui si costruiscono brani giocati su pochi minuscoli elementi (cfr. ESEMPIO 8).

⁸⁷ Pierre BOULEZ, *Note di apprendistato*, a c. di P. Thevénin, Einaudi, Torino 1968.

⁸⁸ Descritta in Olivier MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Leduc, Paris 1944.

⁸⁹ Gérard GRISEY, «*Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*», in *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, pp. 239-275: 240-242. Sui problemi del tempo in musica secondo Grisey, cfr. anche Angelo ORCALLI, *Fenomenologia della musica sperimentale*, Sonus, Potenza 1993.

⁹⁰ Gérard GRISEY, *Vortex temporum I, II, III*, per piano e cinque strumenti (1994-1996).

⁹¹ Cfr. ad esempio *Quaderno di strada*, n°3 (“Scorrevole e inflessibile”), di una meccanica regolarità, oppure il n°4 (“Recitando”) in tutte le occorrenze del movimento “Più veloce”.

15

The musical score consists of four staves. The top staff is for Piano (Pf.), the second for Cello (Cel.), the third for Maracas (Mar.), and the bottom for Violoncello (Vc.). The Piano and Cello parts have complex, syncopated rhythmic patterns with dynamic markings such as ppp and pppp. The Maracas part is highly rhythmic with many accents. The Violoncello part is mostly silent, with a single note marked 'arco (IV flaut. alto sul tasto)' in measure 15.

ESEMPIO 8: Salvatore SCIARRINO, *Quaderno di strada*, n°4, bb. 13-15.

L'approccio figurale di Donatoni è singolare e assieme coerente. In Donatoni, al contrario di Sciarrino, la figura non concorre mai alla stabilizzazione di un metro fisso: essa compare indifferentemente su una qualsiasi suddivisione della battuta, e solitamente si estende per una durata non regolare. La figura è flessibile, in costante mutamento, e pur mantenendo una netta fisionomia non si ripete mai uguale né per altezze né per valori ritmici. Eppure, per una sorta di paradosso, uno dei tratti caratterizzanti della musica di Donatoni (e ci riferiamo in particolar modo alla musica da camera degli anni Ottanta) è una componente ritmica stagliata molto nettamente: la ritmicità di Donatoni ha un carattere quasi barocco. Come abbiamo osservato nel par. II.4, la "battuta fissa" (senza cambiamenti di metro per l'intera durata del brano) adottata da Donatoni è il correlato della scelta di un valore minimo di durata temporale (di norma la semicroma per i brani scanditi sulla semiminima, come il 3/4 e il 4/4, e la biscroma per i brani scanditi sulla croma, come il 3/8 e il 4/8) che rimane anch'esso fisso per l'intera durata del brano.⁹² Compare abbondantemente anche l'acciacatura, a indicare l'articolazione più rapida possibile. I valori metronomici, d'altro canto, pur variando notevolmente nel corso del brano, sono di norma così rapidi da non permettere la percezione di un metro stabile: l'ascolto si trova a far fronte a una sollecitazione di impulsi tanto costanti quanto irregolari nei loro raggruppamenti. Dopo la fase indeterministica, in Donatoni è costante l'utilizzo degli intervalli temperati tradizionali (impossibile reperire suddivisioni microtonali). Un analogo bisogno di quantità discrete su cui lavorare si trova anche nei ritmi:

⁹² Giorgio Colombo Taccani osserva che Bruno Maderna, in *Aria* (1964), elabora prevalentemente «valori ritmici derivanti da una suddivisione dell'unità di valore piuttosto che dal largo impiego di figure irrazionali», e collega questa prassi all'impiego di fogli provvisti di millimetratura sul fondo (cfr. Giorgio COLOMBO TACCANI, «*Aria*: proposta di una analisi», in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini-Zerboni, Milano 1989, pp. 156-176: 172): l'allineamento delle pulsazioni ritmiche nelle partiture di Donatoni fa pensare a una procedura analoga.

vengono deliberatamente esclusi i gruppi irregolari, con una sorta di distillato tecnico che contraddistingue un lessico divenuto ormai inconfondibile. Il risultato è una scrittura non metrica ma nettamente ritmata.

È utile istituire un confronto con *Désordre*, primo degli *Studi per pianoforte* di György Ligeti (1985).⁹³ L'incipit di *Désordre* è basato su un metro irregolare dato da raggruppamenti di 3+5, 3+5 e 5+3 crome (cfr. ESEMPIO 9). Alla fine del primo rigo, mentre la mano sinistra continua a proporre un raggruppamento di otto crome, la mano destra riduce il gruppo a sette crome, dando luogo a uno sfasamento che ben presto sfocia nel *disordine* metrico, con una sovrapposizione di impulsi di differente durata correlata a una graduale e sempre più vertiginosa riduzione ritmica della sequenza melodica. In altri termini, il metro *viene messo* in disordine, ma tale processo ha luogo solo dopo una affermazione del metro stesso, affermazione realizzata anche mediante l'articolazione della linea melodica in quattro parti costituite da una triplice ripetizione variata di un elemento iniziale,

⁹³ Per una analisi dell'intera raccolta, cfr. Alessandra MORRESI, *György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi*, EdT, Torino 2002. Pur essendo un esempio caratteristico della tecnica ritmica dell'ultimo Ligeti, non vogliamo assumere *Désordre* come *ideal-tipo* della scrittura del compositore ungherese, ma piuttosto come pietra di paragone che faccia emergere le peculiarità di Donatoni. Ad ogni modo, negli *Studi per pianoforte* possiamo rintracciare altri esempi di una scrittura che, per quanto irregolare, stabilisce un metro (ovvero un ordine di raggruppamento delle pulsazioni ritmiche) o, più frequentemente, una sovrapposizione di differenti metri. «Ogni Studio fa riferimento a due o più strati ritmici indipendenti, che si dispiegano sul *continuum* di valori isocroni e neutri, fornendo l'illusione di più velocità differenti» (Alessandra MORRESI, op. cit., p. 149). All'inizio del quarto studio del Libro I, *Fanfares*, si possono confrontare due ordini di grandezza. L'ostinato alla mano sinistra è basato su una pulsazione di 3+2+3 crome: gli impulsi sono dati dagli accenti che regolarmente marciano la prima, la quarta e la sesta delle otto note regolarmente ripetute nell'ostinato. Sopra il raggruppamento di otto note della mano sinistra, la mano destra adagia un fraseggio basato su quattro impulsi seguiti da una pausa. La durata dei singoli impulsi (e della pausa) alla mano destra è determinata dall'accentuazione prestabilita dalla mano sinistra. Lo slittamento degli eventi della mano destra, che iniziano su un impulso sempre differente (alle bb. 1-8 rispettivamente sul primo, sul terzo, sul secondo, e nuovamente sul primo impulso della mano sinistra), pur non affermando un metro univoco, non contraddice la scansione delle pulsazioni della mano sinistra. A ogni modo, le indicazioni in calce a *Fanfares* («non accentuare il primo movimento [*the first beat*] di ogni battuta maggiormente delle suddivisioni: non ci dovrebbe essere la percezione di battute intere»: György LIGETI, *Études pour piano*, I, Schott, Mainz 1986, p. 30) valgono più come premessa interpretativa – come tensione esecutiva – che come effettivo risultato sonoro: l'iterazione del modello ritmico stabilisce una unità metrica che inevitabilmente coincide con le battute. Possiamo parlare di un metro ternario irregolare, poiché fondato su impulsi di durate ineguali (3+2+3).

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

György LIGETI, *Studi per pianoforte*, Libro I, n°1, *Fanfares* (1985), incipit.

seguita da una breve chiusa. La percezione di un metro può dirsi disturbata dalla sovrapposizione delle due sequenze in progressivo sfasamento, ma non completamente annullata.⁹⁴ La riconoscibilità, seppure parziale e via via più ardua, della sequenza melodica (e la riconoscibilità è una delle conseguenze dalla estrema semplicità della sua costituzione), è un presupposto della strategia compositiva di Ligeti; e la metricità stessa, ovvero la possibilità di raggruppare la scansione ritmica in unità che si ripetono, è uno dei caratteri della sequenza melodica (cfr. ESEMPIO 10).⁹⁵

dédiée à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

ESEMPIO 9: György LIGETI, *Studi per pianoforte*, Libro I, n°1, *Désordre* (1985), incipit.

⁹⁴ Le procedure di *phase shifting* (il progressivo sfasamento di moduli ritmici che determina la progressiva emersione, nel corso del tempo, di differenti accentuazioni metriche) attuate in *Désordre*, e già nel 1968 in *Continuum* per clavicembalo, sono tipiche della *minimal music*: Ligeti non nasconde la sua ammirazione per Steve Reich e Terry Riley.

⁹⁵ Nella trascrizione della sequenza melodica della mano destra (ESEMPIO 10) abbiamo indicato con la lettera A l'elemento di base del fraseggio tre volte ripetuto. Mentre le prime tre battute di ogni raggruppamento contano otto crome ciascuna, la quarta si riduce a sette crome. La possibilità di segmentare nel modo proposto la sequenza è suggerita dalla regolarità ritmica, e assieme dal mantenimento dell'andamento diastematico (nota ribattuta – salita – discesa – salita – discesa – discesa). Notiamo che il fraseggio di chiusura, indicato con la lettera B, ripropone l'andamento diastematico delle due battute centrali di A: più che di "chiusura", dovremmo parlare di "elemento di connessione" con la successiva ripresa della sequenza. La classificazione della sequenza in *antecedente* (bb. 1-4), *conseguente* (bb. 5-8) e *sviluppo* (bb. 9-14) proposta da Alessandra Morresi presuppone una differenziazione funzionale fra le bb. 5-8 e le bb. 9-14, e istituisce un collegamento con il tematismo classico (cfr. Alessandra MORRESI, op. cit., p. 37 e pp. 154-155, dove l'incipit della Sonata per pianoforte op. 2 n°3 di Beethoven viene utilizzato come riferimento stilistico). In alternativa, se vogliamo parlare di tripartizione, in forza del carattere di giustapposizione degli elementi potremmo assimilare la sequenza a una frase classica, con l'*antecedente* A+A¹ costituito dalle bb. 1-8, e il *conseguente* delle bb. 9-14 dato dallo sviluppo di A (cfr. Loris AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna 2001², pp. 498-502).



ESEMPIO 10: György LIGETI, *Studi per pianoforte*, Libro I, n°1, *Désordre* (1985), sequenza melodica alla mano destra.

Il coevo *Arpège* di Franco Donatoni presenta alcune analogie con la tecnica ritmica di *Désordre* di Ligeti; è d'altra parte possibile mettere in luce le profonde differenze fra i due brani. Sia in *Désordre* sia in *Arpège* la scansione minima (croma in Ligeti, semicroma in Donatoni) è costantemente mantenuta fissa. In *Désordre* la successione di $(3+5)+(3+5)+(5+3)+7$ crome è sostanzialmente regolare, ad eccezione dei momenti in cui una croma viene elisa per dare luogo al meccanismo di sfasamento. In *Arpège* la successione degli eventi ritmici è irregolare: alle bb. 14-17 abbiamo una sequenza di impulsi di $5+3+7+5+3+3+3+5+4+4+7+3+4+3$ crome, in raggruppamenti chiaramente percepibili a causa della direzionalità ascendente e dell'accento che apre ogni impulso; non è però possibile sussumere tali raggruppamenti in unità più grandi in grado di definire univocamente un metro. In *Désordre* troviamo una gerarchia melodica grazie alla quale possiamo sentire, ogni quattro battute, la ripetizione variata di un medesimo evento; l'evento melodico si può a sua volta suddividere internamente in raggruppamenti di uguale durata (3+5 oppure 5+3 crome). In *Arpège* non c'è alcuna gerarchia melodica, semmai una relazione di masse fra il *tutti* strumentale e il *solo* del pianoforte. In *Désordre* abbiamo un doppio ordine di eventi, per cui udiamo al contempo l'ostinato in crome e la sequenza melodica; nonostante in *Arpège* il metronomo sia più lento, l'assenza di una sovrastruttura melodica indirizza la percezione ritmica esclusivamente sul fitto succedersi delle semicrome, ovvero su un tempo complessivamente più rapido rispetto alla sequenza melodica di *Désordre*. In *Désordre* le linee di battuta, seppur presto sfasate, indicano pur sempre l'inizio di un impulso di un raggruppamento ritmico e di un fraseggio, mentre in *Arpège* si riducono a orientamento per l'esecuzione: gli eventi ritmici di *Arpège* possono iniziare indifferentemente su una qualsiasi suddivisione della battuta.⁹⁶

⁹⁶ Per una analisi delle tecniche ritmiche impiegate nelle riletture del primo movimento di *Nidi*, per ottavino (1979), cfr. Michael GORODECKI, «Who's Pulling the Strings?», cit., p. 249.

♩ = 92

ESEMPIO 11: Franco DONATONI, *Arpège*, per sei strumenti (1986), bb. 14-17.

III.5) Polarità, armonia, codice.

Nella quarta sezione di *Questo*, intitolata «Commento progressivo alle dieci proposizioni»,⁹⁷ si apre, inattesa e – si vorrebbe dire – quasi insperata, una parentesi esemplificativa basata sull'analisi di alcuni frammenti tratti dalla composizione *Etwas ruhiger im Ausdruck* (1967). Il concetto di *polarizzazione* viene evocato per spiegare il codice di trasformazione del materiale musicale che determina la configurazione delle bb. 55-56, alla parte del Violino.

Si tratta, come si vede, di un *raddoppio sequenziale, per moto contrario, su perno centrale* (fa bequadro), *con polarizzazione di registro guidata dalla sequenza-pilota e regolarità di moto per le frequenze non polarizzate*.⁹⁸

Volendo sciogliere un poco la concentrazione del testo, si può cominciare ad osservare l'impiego del termine *sequenza* per indicare una successione lineare di suoni: un antecedente di 11 suoni,

⁹⁷ La proposizione commentata è la nona delle dieci esposte nella terza sezione di *Questo*: «L'occasione di essere agito è dovuta all'innocente poiché l'azzardata decifrazione dei procedimenti operativi testimonierebbe l'esito dell'atto corrispondente, che concerne atteggiamenti il cui fraintendimento è qui negato a coloro che concorrono a trovare in una *polarità* opposta la sua negazione» (Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 40-41: il corsivo è nostro). Le possibilità di ricondurre il cenno alla *polarità* al concetto tecnico di *polarizzazione* sono assai ardue.

⁹⁸ Franco DONATONI, *Questo*, cit., p. 100. I corsivi sono dell'autore.

definito “sequenza-pilota”, viene replicato. L'undicesimo suono viene così a coincidere con il primo, il dodicesimo con il secondo, e così via: una volta stabilito un *codice* sufficientemente preciso, la stesura del conseguente (i rimanenti dieci suoni, più il Fa centrale di perno) è in sostanza automatica. La “riscrittura” applica il moto contrario, e quindi in luogo della quarta discendente fra primo e secondo suono, troviamo una quarta ascendente fra undicesimo e dodicesimo. Fra dodicesimo e tredicesimo suono dovremmo avere una quinta aumentata ascendente: il suono 13 risulterebbe essere quindi un Fa diesis⁵; entra però in gioco la tecnica della “polarizzazione di registro”, che consiste nel mantenere tutti i suoni alla stessa altezza assoluta. Il Fa diesis viene quindi riportato all'ottava del suono 1 (Fa diesis⁴).

Donatoni specifica inoltre un “sottocodice” per i suoni Fa naturale e Do naturale, che nell'antecedente compaiono entrambi in due ottave differenti: a guidare la polarizzazione sarà l'ultima apparizione del suono (e quindi il suono 7 per il Do, e il suono 11 per il Fa).

I suoni nuovi che compaiono nel conseguente sono solo due (Si bemolle e La), e sono liberi di disporsi secondo le proiezioni date dal moto contrario (questo è il significato di “regolarità di moto per le frequenze non polarizzate”). Eppure danno luogo, a loro volta, a una polarizzazione: il suono 15 viene infatti trasportato alla medesima altezza del suono 12.

Una prospettiva storica del concetto di polarizzazione può essere tratteggiata a partire dall'inizio del terzo movimento delle Variazioni per pianoforte op. 27 di Webern, del 1936: nella prima pagina il Fa naturale si ripresenta tre volte, sempre all'acuto, alla medesima altezza assoluta (Fa⁵, alle bb. 4, 7 e 10). È isolato in un registro in cui non viene coinvolto alcun altro suono, perlomeno fino a b. 12, dove compare il Mi naturale (un semitono sotto il Fa⁵). La strategia di Webern è limpida: creare una prospettiva lineare che permetta dei richiami a distanza, per configurare uno spazio armonico nettamente definito.⁹⁹ Abbiamo preso in considerazione il Fa naturale perché, trovandosi in nella zona maggiormente esposta, risulta particolarmente evidente, ma il principio governa lo spazio armonico dell'intera composizione.

⁹⁹ Gould osserva un fenomeno analogo nella Seconda Sonata per pianoforte di Boulez, abbozzando un collegamento stilistico con Webern: per quanto riguarda la fusione dei particolari tematici e armonici, si nota che «l'unico aspetto della tecnica weberniana sviluppato da Boulez è quello in cui le note estreme di una figurazione, ripetute più volte, diventano il punto focale di un'implicazione armonica». L'esempio musicale è tratto dalle sei battute iniziali del primo movimento della Sonata (Glenn GOULD, «Il dilemma del dodecacofonista», in ID., *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 1988³, pp. 358-359).

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

ESEMPIO 12: Anton WEBERN, *Varitionen für Klavier*, op. 27, III, bb. 1-12.

In chiusura dell'ultima sezione, prima della breve corona che porta alla coda, abbiamo un'altra *polarizzazione* implicata dalla triplice ripetizione della medesima frequenza (bb. 53-55): il La^5 , una terza all'acuto del Fa di inizio movimento, enfatizzato dalla dinamica *molto ff* e dalla compressione temporale (tre sole battute anziché sette), che imprimono un'urgenza del tutto nuova a questa sezione, una sorta di precipitarsi verso la fine.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Il La^3 è invece al centro del secondo movimento (*Sehr schnell*), con un veloce e quasi ansioso ribattuto che compare alle battute 1, 9, 13 e 19 (cfr. Luigi ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 354-357). Per un'estesa analisi del terzo movimento, cfr. Armin KLAMMER, «Variazioni per pianoforte op. 27, terzo movimento», in *Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, a c. di S. Pasticci e E. Pozzi, Quaderni di Nuova Consonanza, I, Roma 1991, pp. 80-102).

ESEMPIO 13: Anton WEBERN, *Varitionen für Klavier*, op. 27, III, bb. 52-55.

La nozione di polarità evoca l'analisi schenkeriana, ovviamente scardinata dalla tonalità funzionale: in essa si formalizza il nesso concettuale istituito da relazioni ad ampio raggio fra altezze assolute. Dentro la tonalità – ma già quasi al suo limite – Brahms è l'autore più importante per l'evoluzione della prospettiva lineare, e (per citare un solo esempio) brani come l'*Intermezzo* op. 116 n°5, caratterizzato da una inedita frammentazione del tessuto musicale, che viene tenuto assieme dalle connessioni instaurate dal continuo riferimento ai “fili sonori” lasciati in sospeso (e anche, com'è intuibile, dalla concentrazione motivica), sono l'imprescindibile antecedente del pensiero compositivo di Webern.

Indubbiamente, quanto più si vuole allargare il concetto di polarità – e non sarebbe difficile, per questa strada, risalire fino alla polifonia lineare di Bach e, con un ulteriore ma non più peregrino salto, giungere alla monodia gregoriana, sostanziata proprio dal permanere nello spazio acustico di una linearità in grado di creare volumi tutti compresi nella memoria dell'ascolto, se non nel riverbero delle volte delle chiese – tanto più si sfaldano le sue maglie ermeneutiche, capaci infine di contenere indistintamente tutto e nulla. Stringiamo quindi il fuoco della polarità attorno a Donatoni, anzitutto mediante quanto ci possono suggerire gli esempi di Dallapiccola, Maderna e Clementi, tre compositori a lui assai vicini.

La nozione di *polarità* è uno dei nodi centrali della concezione seriale di Luigi Dallapiccola. La polarità secondo Dallapiccola è l'«esistenza di rapporti raffinatissimi tra certi suoni; [rapporti] non sempre facilmente individuabili. [...] Essa cambia (o può cambiare) da un'opera all'altra. Una *serie* potrà presentarci la *polarità* fra il primo e il dodicesimo suono; un'altra fra il secondo e il nono. [...] Nella serie, potrà essere stabilito quell'intervallo così caratteristico da potersi imprimere nella memoria più profondamente degli altri; è così che avremo una possibilità maggiore di far

comprendere il nostro discorso». ¹⁰¹ La polarità è quindi intesa da Dallapiccola non come una singola altezza assoluta, o un gruppo di altezze assolute valutate singolarmente, ma come un rapporto fra due altezze assolute: la sua funzione è la comprensibilità del pensiero musicale, in perfetta analogia con l'estetica di Schönberg.

La polarità in Dallapiccola è quindi un *intervallo polarizzato*, ovvero l'intervallo che collega due altezze assolute. Tale intervallo ha una funzione costruttiva nell'economia del brano: Sandro Perotti definisce infatti la polarità in Dallapiccola una «concentrazione, in corrispondenza di determinati suoni seriali, di significative tensioni strutturali. Polarità possono crearsi all'interno della serie (intraseriale) o dal confronto fra opportune serie o forme (interseriali)». ¹⁰² Il concetto di polarità in Dallapiccola si estrinseca nella selezione di una coppia di suoni all'interno della serie: la focalizzazione su quest'intervallo, fissato nello spazio sonoro mediante un continuo ritorno, crea una sorta di centro di gravitazione armonico non tonale. Guido Vetere, cogliendo i riferimenti proustiani di Dallapiccola – che interpreta la polarità come un “invito alla memoria”, in quanto il risuonare di un intervallo univocamente individuato nello spazio sonoro mobilita il ricordo dell'ascoltatore – paragona tale procedimento alla prassi narrativa all'iterazione. ¹⁰³ Già Roman Vlad, in *Storia della dodecafonia*, e poi Leonardo Pinzauti, hanno rilevato il ruolo determinante che la fissazione dell'inciso Fa – Mi – Do diesis per la parola «fratello» gioca nella strutturazione seriale e assieme nell'economia drammaturgica dell'opera *Il prigioniero*, ultimata nel 1949. ¹⁰⁴ Nelle *Allintervallreihen*, serie dodecafoniche costituite dalla sequenza di undici intervalli differenti, pervicacemente cercate e analizzate da Dallapiccola, la possibilità di selezionare uno specifico intervallo di riferimento gioca un ruolo importante nell'economia della percezione armonica del brano. ¹⁰⁵ Il principio dell'equiparazione funzionale dei dodici suoni della serie – principio affatto accademico: basti richiamare le precedenti annotazioni sulle *Variazioni* op. 27 di Webern – evidentemente non ha luogo.

Non di rado, le analisi della musica strumentale di Bruno Maderna ricorrono proficuamente al concetto di *polarizzazione*. Giorgio Colombo Taccani studia la strutturazione dei campi armonici di

¹⁰¹ Luigi DALLAPICCOLA, «Sulla strada della dodecafonia» (1950), in *Aut-Aut*, n°1, anno I, Milano, gennaio 1951; in ID., *Parole e musica*, a c. di F. Nicolodi, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 448-463: 455 (corsivi dell'autore).

¹⁰² Sandro PEROTTI, *Da Iri a Iri. Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*, Guerini e Associati, Milano 1988, p. 208.

¹⁰³ Guido VETERE, «L'iterazione: un invito alla memoria», in *Studi su Luigi Dallapiccola*, Musicalia IV, a c. di A. Quattrocchi, LIM, Lucca 1993, pp. 187-201.

¹⁰⁴ Roman VLAD, *Storia della dodecafonia*, cit., p. 294; Pinzauti parla della «“ambiguità” del notissimo inciso discendente di “fratello”: ambiguità che si vuole attribuire al senso tonale di queste tre note nello “spazio pancromatico”» (Leonardo PINZAUTI, «L'eredità di Verdi nella condotta vocale del *Prigioniero*», in *L'opera di Luigi Dallapiccola*, Quaderni della rassegna musicale, 2, Einaudi 1965, pp. 11-22).

¹⁰⁵ Sulle *Allintervallreihen*, cfr. Mila DE SANTIS, «Sulla strada della dodecafonia. Appunti dalle carte del Fondo Dallapiccola», in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a c. di M. De Santis, Ricordi – LIM, Lucca 1997, pp. 131-157.

Aria (1964):¹⁰⁶ in questo brano, la polarizzazione è un metodo per caratterizzare armonicamente le varie sezioni del brano, mettendo di volta in volta in risalto differenti componenti dello spazio sonoro. Le tabelle armoniche impiegate da Maderna per la stesura del brano suggeriscono una analogia con le griglie che controllavano le sequenze melodiche e ritmiche: l'armonia rappresentava per il compositore veronese una sorta di crocevia in grado di strutturare le differenti sezioni del brano. Giovanna Riva e Alessandro Solbiati si concentrano sulle ultime grandi opere per orchestra di Maderna, e rintracciano nella polarizzazione una ascendenza weberniana: «per polarizzazione si intende l'uso delle note ad una sola altezza, quindi senza ottavamenti. Da Webern a Maderna però la polarizzazione subisce uno scatto storico; da principio assoluto, utilizzato senza eccezioni, si trasforma, in molti casi, in concetto statistico».¹⁰⁷ Commentando *Grande Aulodia*, del 1970, si osserva che la staticità armonica indotta dalla polarizzazione può essere interrotta per creare dinamismo, anche mediante una *polarizzazione in movimento*, ovvero un cambiamento repentino o graduale delle polarità su cui si impenna una sezione del brano. Sia nell'analisi di Colombo Taccani, sia nell'analisi di Riva e Solbiati, la polarizzazione è intesa come un tratto prevalentemente armonico.

Anche senza voler edificare un metodo ermeneutico sopra un minimo scarto semantico, e senza approfondire una comparazione delle tecniche di Dallapiccola e Maderna, è possibile individuare un tratto sintomatico nella dicotomia *polarità vs polarizzazione*. La polarità mette in luce la dimensione statica della strutturazione armonica, e in particolare dell'intervallo che, selezionato all'interno della serie, tramite una continua iterazione diventa uno stabile punto di riferimento per l'ascolto. La polarizzazione evidenzia invece una dimensione marcatamente processuale, non necessariamente legata a una prospettiva percettiva: attivare un criterio di polarizzazione implica, in Maderna come in Dallapiccola, una strutturazione dell'armonia. In Maderna tale processo è inteso in senso dinamico: le polarità, fissate mediante l'individuazione in una precisa altezza assoluta, possono – più o meno rapidamente – essere sostituite da altre polarità, ed è proprio in tale avvicendamento che la musica postweberniana può trovare un analogo del *ritmo armonico* della tonalità funzionale. Luciano Berio, parlando della *scienza armonica* di Anton Webern, sottolinea che anche nella musica atonale è possibile – o piuttosto necessario – leggere relazioni fra le altezze sia in una prospettiva orizzontale sia verticale, e connettere questa prospettiva ai tempi («il respiro interno») della musica, ovvero collegare il concetto di armonia ai concreti avvenimenti sonori.

¹⁰⁶ Giorgio COLOMBO TACCANI, «*Aria*: proposta di una analisi», cit.

¹⁰⁷ Giovanna RIVA – Alessandro SOLBIATI, «Progettualità formale nell'ultimo Maderna», in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini-Zerboni, Milano 1989, pp. 207-226: 208-209.

RD: Cosa intendi per «caratteri armonici»? All'inizio degli anni Settanta era problematico parlare di "armonia". Era stato un tema di discussione con Bruno [Maderna]?

LB: No, non è mai stato problematico parlare di armonia, poiché l'armonia è l'essenza della musica: bisogna parlarne sempre e specialmente oggi. Sia Bruno che io siamo stati sempre molto attenti a tutte le dimensioni armoniche. [...] Ci accordavamo a tal punto sull'andamento armonico di un pezzo che eravamo in grado di scrivere musica "a quattro mani", ossia simultaneamente. [...] L'armonia è appunto il rapporto fra tutto ciò che succede nel pezzo, è il "codice" della musica, non solo per ciò che riguarda le altezze e le durate. Ovviamente non intendo l'armonia in senso scolastico, l'armonia delle triadi, ma l'armonia nel senso del respiro interno della musica. Webern è il grande "scienziato" dell'armonia.¹⁰⁸

Stupisce l'assenza di un'ampia contestualizzazione del concetto di polarità nella monografia di Gianluigi Mattiotti dedicata al periodo diatonico di Aldo Clementi.¹⁰⁹ L'analisi della *Rapsodia per soprano, contralto e orchestra* (1994), definita «quasi un compendio delle tecniche compositive sviluppate da Clementi negli anni precedenti»,¹¹⁰ avrebbe trovato nella polarità un'ulteriore, utile chiave di lettura. Il *continuum* sonoro di Clementi, in brani come la *Rapsodia*, è interpretabile come una polarizzazione dello spazio armonico; in altri termini, la polarità costituisce il correlato armonico della pervasività degli intrecci canonici. Il canone dell'ultimo periodo di Clementi, diatonico nelle linee singole e cromatico nell'intreccio complessivo, è una tecnica che necessita – o addirittura *implica* – la polarizzazione dello spazio armonico.

Nel primo dei *Tre Ricercari* del 2001 (ESEMPIO 14), ognuna delle sei linee che formano l'intreccio canonico si svolge su un singolo esacordo polarizzato dall'inizio alla fine del brano. Nell'ESEMPIO 15 sintetizziamo i quattro esacordi con la relativa strutturazione intervallare, espressa in semitoni. Gli esacordi 1 e 3 sono complementari, in quanto esauriscono il totale cromatico; un identico rapporto di complementarietà lega gli esacordi 2 e 4. Nessuno dei dodici suoni si presenta in ottave differenti.¹¹¹ A eccezione della due coppie di esacordi 1 e 3, e 2 e 4, costituiti da polarità differenti, ogni coppia di esacordi condivide tre polarità: l'esacordo 1 e l'esacordo 4 condividono Si bemolle, Do e Fa; l'esacordo 1 e l'esacordo 2 condividono Sol, La e Re; l'esacordo 2 e l'esacordo 3 condividono Mi, Fa diesis, e Si; l'esacordo 3 e l'esacordo 4 condividono Do diesis, Re diesis e Sol diesis.¹¹² Di conseguenza, ognuna delle singole polarità appare tre volte: il Fa⁴ compare

¹⁰⁸ Luciano BERIO, «*Calmo* (1974, 1989)», intervista a c. di R. Dalmonte, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, LIM, Lucca 2004, pp. 380-390: 387.

¹⁰⁹ Gianluigi MATTIOTTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*, LIM, Lucca 1996.

¹¹⁰ Ivi, p. 171.

¹¹¹ A b. 5 il rigo superiore del pianoforte presenta un Fa³ che duplica all'ottava inferiore il Fa⁴ già presente nell'esacordo. Trattasi con ogni probabilità di un errore di trascrizione (non l'unico di questa edizione): il procedimento di retrogradazione del canone suggerisce di correggere il Fa³ in Sol³, in modo tale da farlo coincidere con il primo Sol³ di b. 8.

¹¹² Le polarità condivise fra due esacordi rispecchiano sempre la matrice armonica di seconda maggiore e quarta giusta: Do diesis – Re diesis – Sol diesis; Mi – Fa diesis – Si; Sol – La – Re; Si bemolle – Do – Fa. Tali matrici sono distanziate fra loro da un intervallo di terza minore.

nell'esacordo 1, nell'esacordo 4 e di nuovo nell'esacordo 1; il Mi³ compare nell'esacordo 2, nell'esacordo 3 e di nuovo nell'esacordo 2; e così via. Il procedimento di inversione che connette l'esacordo 1 all'esacordo 3 è correlato all'inversione svolta canonicamente fra le linee; inoltre, i due esacordi sono costruiti specularmente sull'asse centrale Fa diesis – Sol. Anche gli esacordi 2 e 4 sono costruiti specularmente attorno a un asse centrale (nell'esacordo 2 il semitono Fa diesis – Sol, nell'esacordo 4 la quinta Mi bemolle – Si bemolle),¹¹³ e condividono con gli altri due esacordi una matrice armonica comune costituita dalla sequenza TTSTT, pur con differenti trasposizioni di ottava.¹¹⁴ In un brano di questo tipo possiamo arrivare ad affermare che la polarizzazione è lo specchio armonico del canone, ossia: la polarità è un concetto che descrive l'armonia come fenomeno lineare ad ampio raggio.

al Trio Accanto
(aprile - maggio 2001)
Durata: da 7 a 25 minuti

Tre ricercari
per
Pianoforte - Celesta, Vibrafono, Campanone (in solo esecutore) - Sax contralto

Aldo Clementi

♩ = 60

1

piano forte

celestia

sax contralto

sempre pp, in eco

ppp

pp

* la parte del sax è scritta in suoni reali

3

pf

cel.

sax alto

5

pf

cel.

sax alto

7

pf

cel.

sax alto

¹¹³ In realtà, si può considerare il medesimo semitono Fa diesis – Sol come asse centrale anche per l'esacordo 4, poiché la quinta Mi bemolle – Si bemolle è a sua volta riducibile al suddetto asse.

¹¹⁴ L'esacordo TTSTT è presente nella musica di Clementi almeno fin dal *Concerto per violino, 40 strumenti e 12 carillons* del 1977 (cfr. Gianluigi MATTIETTI, op. cit., pp. 40-46).

The image shows two systems of musical notation. The first system, marked with a box containing the number 9, features four staves: piano (pf), celesta (cel.), and saxophone alto (sax. alto). The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The celesta and saxophone parts have bass clefs. The second system, marked with a box containing the number 12, continues the same instrumentation and notation.

ESEMPIO 14: Aldo CLEMENTI, *Tre Ricercari*, I, per pianoforte, celesta, sax alto (2001)

The image shows a single line of musical notation with six groups of chords. Below the notation is a table of chord structures for each group.

Esacordo 1	Esacordo 2	Esacordo 3	Esacordo 4	Esacordo 3	Esacordo 1
3	5	2	5	2	3
2	2	1	2	1	2
2	1	2	7	2	2
1	2	2	2	2	1
2	5	3	5	3	2

ESEMPIO 15: polarità delle linee del pianoforte (rigo superiore, intermedio e inferiore), della celesta (rigo superiore e inferiore) e del saxofono. Strutture intervallari espresse in semitoni.

Per Franco Donatoni, l'idea di polarizzazione è uno degli strumenti elaborati per rivitalizzare la musica dopo la «morte dell'intervallo».¹¹⁵ La polarizzazione è un metodo semplice ed efficace per chiarificare l'armonia, dove per «chiarificazione» intendiamo un orientamento offerto all'ascolto per ordinare (gerarchizzare) le relazioni fra le altezze.¹¹⁶ A metà anni Settanta la tecnica è divenuta tanto stilizzata da riuscire a sostenere ampie arcate formali su poche altezze di riferimento. *Lumen*, per sei strumenti (1975), si avvale all'inizio di un insolito «ostinato» sulle corde vuote degli archi: Do, Sol, Re, La. Gli accordi della Celesta e del Vibrafono si stratificano progressivamente a partire dal bicordo Mi bemolle – Do diesis, fino ad esaurire il totale cromatico (cfr. ESEMPIO 16).¹¹⁷

¹¹⁵ Franco DONATONI, *Questo*, cit., pp. 15-16. L'idea della morte dell'intervallo è condivisa da Aldo Clementi nella nota dichiarazione di poetica: «La fitta complessità (e anche complicatezza) interna [degli intrecci canonici] doveva legittimare anche qualsiasi arbitrarietà esterna. Tutto ciò poteva essere ottenuto da un densissimo contrappunto e relegando le «parti» al vergognoso ruolo di microrganismi cadaverici e inaudibili» (Aldo CLEMENTI, «Commento alla propria musica», in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di M. Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 48-55: 51); il riferimento alle «entità cadaveriche» è debitore alla lettura data da Mario Baroni a *Etwas ruhiger im Ausdruck* di Donatoni (cfr. Mario BARONI, «Donatoni 1960-1970», in *Notiziario delle Edizioni Suvini Zerboni*, gennaio 1971, pp. 5-22).

¹¹⁶ Com'è ovvio, l'interpretazione di carattere percettivo da noi proposta è estranea al pensiero di Donatoni.

¹¹⁷ Scritto in memoria di Luigi Dallapiccola, deriva il materiale di partenza da *Lux* (per voce e strumenti, su testo tratto dai *Soliloquia* di uno pseudo-Sant'Agostino), opera incompiuta del compositore di origine istriana, iniziata nel 1974 e ritrovata dopo la sua morte sul leggio del pianoforte. «Il brano – annota Donatoni – inizia appunto con l'esposizione delle note di quest'opera che, attraverso una continua ed incessante trasformazione, vengono riprese dai diversi strumenti con un'estrema flessibilità di timbri e di colori. *Lumen* è scritto per sei strumenti raggruppati a coppie in base ad identità di timbro e di funzione: viola/violoncello (ruolo di puntazione); celesta/vibrafono (profondità armonica);

The image shows a musical score for four instruments: Celesta, Vibrafono, Viola, and Violoncello. The Celesta part is in the top staff, followed by Vibrafono, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic fragments across the four staves.

ESEMPIO 16: Franco DONATONI, *Lumen*, schema armonico delle bb. 1-4.

La stasi dell'incipit si rispecchia, estremamente dilatata, nelle sezioni successive: i fiati entrano a b. 17, col Clarinetto basso fermo sul Re e l'Ottavino sul Si bemolle. A b. 19 le due linee cominciano ad oscillare, conquistando progressivamente nuove altezze, ma ruotando sempre attorno ai due suoni iniziali, usati come perno. Le polarità di riferimento mutano gradualmente, in una sorta di modulazione armonica non funzionale, ma il principio costruttivo rimane invariato almeno fino a b. 39 (il brano conta in tutto 72 battute).¹¹⁸

The image shows a musical score for two instruments: Ottavino and Clarinetto basso. The Ottavino part is in the top staff and the Clarinetto basso part is in the bottom staff. The music is in 3/4 time and features a series of melodic lines and chords across the two staves.

ESEMPIO 17: Franco DONATONI, *Lumen*, Ottavino e Clarinetto basso, bb. 17-22.

Negli scritti di Donatoni l'accezione tecnica del termine *armonia* è rara, e a tale accezione non fanno volentieri riferimento i suoi allievi.¹¹⁹ Probabilmente, anche a causa delle difficoltà sopra esposte, risultava complesso svincolare il termine dai connotati legati alle tradizionali funzioni tonali. Eppure il concetto di armonia, inteso come ricorso a determinati aggregati verticali, da

ottavino/clarinetto basso (figurazioni melodiche di superficie). Dopo un inizio oscuro, frammentato (timbri gravi, accordi separati gli uni dagli altri), la composizione evolve verso la luce per progressiva accumulazione di strati, per poi tornare verso il niente (coda dominata dalle tastiere) dopo avere raggiunto il proprio punto culminante» (Franco DONATONI, «Lumen», in *Chigiana*, n°32, nuova serie n°12, 1975, p. 365). A dispetto dell'organico, anche qui la catastrofe è in agguato: l'esile e un poco opprimente malinconia della ripetitiva cantilena di ottavino e clarinetto basso esplose d'un tratto in un movimento febbrile, in una specie di tragedia in miniatura. La dedica *in memoriam* a Luigi Dallapiccola, se valutiamo il peso determinante del procedimento di polarizzazione, va al di là dell'adozione del materiale di partenza, e si spinge nel cuore dell'elaborazione. L'effetto cantilenante di *Lumen* si troverà una decina d'anni dopo in *Ave*, per ottavino, glockenspiel e celesta (1987), per il resto assai distante: la cristallina incantatoria sonorità di *Ave* ha poco a che spartire con i toni plumbei o parossistici di *Lumen*.

¹¹⁸ Per l'impiego della tecnica della polarizzazione in *Duo pour Bruno* (1975) cfr. Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit., p. 432; Donatoni chiama "cambi di campo" la dislocazione polarizzata delle altezze (ivi, p. 442). Per un esempio di polarizzazione in *Le ruisseau sur l'escalier* (1980) cfr. Aurelio SAMORÌ, op. cit., p. 45.

¹¹⁹ Cfr. intervista a Paolo ARALLA [21-22].

individuare brano per brano, può rivelarsi un utile strumento di indagine anche per le partiture di Donatoni. *Lied* (1972) impiega una struttura armonica fissa basata su raddoppi semitonali: le coppie di strumenti si muovono sempre a distanza di semitono oppure – ma più raramente – di quarta. I medesimi rapporti di semitono e di quarta uniscono le differenti coppie di strumenti.¹²⁰ Inoltre, gli aggregati verticali sono sempre formati da otto suoni differenti, senza raddoppi di unisono o di ottava e senza procedimenti di polarizzazione. Il materiale di partenza è prelevato da *Opus Scir* di Giuseppe Sinopoli (suo allievo per breve tempo), e le sonorità del brano sono trattenute nel *pppp*, *sempre* del frammento originario: la dinamica, i modi di attacco e di articolazione e l'andamento ritmico oscillante concorrono con la struttura armonica semitonale a determinare una sorta di sfocatura timbrica che costituisce il tratto caratterizzante del brano.¹²¹

The image shows a musical score for Franco Donatoni's *Lied*, consisting of eight staves for woodwinds and strings. The top two staves are for Flauto 1 and Flauto 2, the next two for Clarinetto 1 and Clarinetto 2, and the bottom four for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 52. It features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, and dynamic markings of *pppp* and *sempre*. Performance instructions for the string parts include "tast., flautando il più possibile".

ESEMPIO 18: Franco DONATONI, *Lied*, per tredici strumenti (1972), bb. 1-2.

Se Donatoni non utilizzava la nozione di armonia come strumento ermeneutico, altri compositori erano più disinvolti: basti ricordare le affermazioni di Berio, sopra riportate, a proposito della sua concezione dell'armonia (concezione condivisa con Bruno Maderna). A proposito del pedale di Sol lungo 34 battute nel secondo brano di *Calmo*, dedicato alla memoria di Maderna, Berio afferma:

¹²⁰ Si veda il primo accordo (letto dal basso verso l'alto): La – Si bemolle; Mi bemolle – Mi; Fa – Fa diesis; Si – Do. Le due coppie di archi e fiati sono intrecciate.

¹²¹ A proposito di *Lied*, cfr. Franco DONATONI, «Une halte subjective», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 15-20: 19-20; Patrick SZERNOVICZ, «A propos de *Lied*. Note sur l'évolution récente de F. Donatoni», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 21-23.

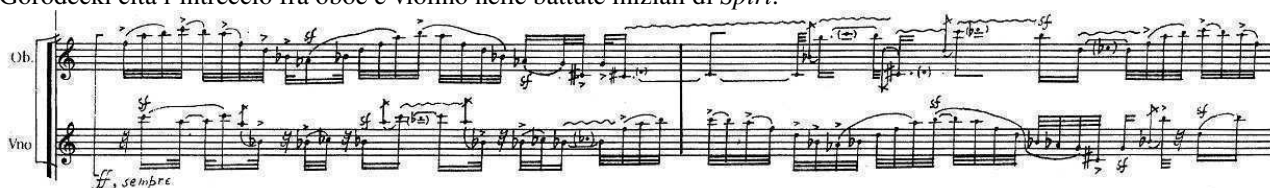
«questo lungo pedale crea una polarità. Bruno era molto attento a questo modo di scrivere che mira a dare ordine creando gerarchie fra i vari accadimenti». ¹²² L'armonia della musica postweberniana ovviamente non può più essere sintetizzata in triadi e quadriadi, e in collegamenti tipici fra tali aggregati verticali. Se la formalizzazione di una teoria armonica unitaria è del tutto utopica, non per questo l'indagine musicologica rinuncia a un'interpretazione dell'armonia in grado di mettere in relazione le singole altezze e le proprietà degli aggregati, i tempi di avvicendamento di tali elementi, i loro differenti ruoli nella costruzione della forma. A partire da questi presupposti, è possibile istituire un confronto stilistico fra la concezione armonica dei differenti autori, o dei differenti brani di un singolo autore.

Il terzo brano del *Quaderno di strada* di Salvatore Sciarrino (cfr. sopra, ESEMPIO 3) è un luogo emblematico dove ricercare le connessioni fra figura e armonia. Fino a b. 30 si delinea uno spazio armonico estremamente ristretto, limitato a tre suoni (Fa diesis, La, Si bemolle) polarizzati alla medesima altezza assoluta. La stasi, oltre che figurale e ritmica, è anche armonica; a dare forma a questa sezione del brano, del resto tutto giocato su minimi addensamenti e svuotamenti, su stratificazioni e rarefazioni, provvedono gli avvicendamenti timbrici (e spaziali) delle differenti fonti sonore (la voce, mediante un illusionismo acustico, si confonde con gli strumenti).

Le sintesi verticali rintracciabili già in *Lumen*, a metà degli anni Settanta, vengono sviluppate da Donatoni con grande libertà negli anni successivi. Gorodecki osserva che la nuova concezione figurale messa a fuoco a partire da *Spiri* (1977) non è determinata solo da forme melodiche tipizzate, ma anche dal riferimento a una armonia triadica, eventualmente deformata dal cromatismo. L'armonia di Donatoni, pur non diventando tonale, accoglie un certo grado di eufonia nelle trame fittamente cromatiche del periodo precedente; «l'impiego continuo e rigoroso della tecnica seriale della polarizzazione, la fissazione ad una altezza assoluta dei suoni, determinò una grande chiarezza armonica, e venne utilizzata per creare sonorità controllate strutturalmente». ¹²³ Nella prima parte di *Omar*, per Vibrafono (1985), si apre d'un tratto, come una sorta di illuminazione, una sezione costituita da una successione di triadi maggiori e minori in stato fondamentale e nei due rivolti. Il pannello viene estrapolato e posto all'inizio di *Arpège*, per sei strumenti (1986); al Vibrafono si aggiunge il Pianoforte, ma la matrice armonica di derivazione

¹²² Luciano BERIO, «*Calmo* (1974, 1989)», cit., p. 387.

¹²³ Michael GORODECKI, «Who's Pulling the Strings?», cit., p. 248. Quale esempio della tecnica della polarizzazione Gorodecki cita l'intreccio fra oboe e violino nelle battute iniziali di *Spiri*.



Franco DONATONI, *Spiri* per dieci strumenti (1977), bb. 1-2.

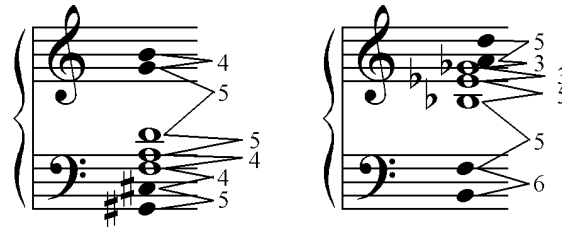
triadica è chiara: nell'ESEMPIO 19 troviamo le prime tre battute del brano e, in riduzione, i singoli accordi delle prime cinque battute (le note bianche sono eseguite dal Vibrafono, le nere dal Pianoforte).

ESEMPIO 19: Franco DONATONI, *Arpège*. Nel sistema superiore, le prime tre battute del brano; nel sistema inferiore, lo schema armonico delle bb. 1-6 (in bianco il Vibrafono, in nero il Pianoforte).

Il legame, più volte sottolineato da Donatoni, fra processo e figura, implica la possibilità di leggere gli agglomerati armonici in base ai codici impiegati per generarli.¹²⁴ Le verticalità sono plasmate mediante un'espansione della traccia del Vibrafono, utilizzando le note esterne delle triadi come un perno attorno al quale ruotano i due intervalli costitutivi, proiettati all'acuto e al grave. Nell'ESEMPIO 20 si esamina la costituzione dei primi due accordi: gli intervalli, espressi in semitoni, derivano dalla triade di riferimento. Nel primo accordo, dalla triade Fa – La – Re vengono ricavati all'acuto i suoni Sol – Si (il Re come perno attorno al quale si dispongono una quarta giusta e una terza maggiore), e al grave i suoni Sol diesis – Do diesis (il perno è il Fa, gli intervalli la terza maggiore e la quarta giusta). Anche in questo caso, Donatoni è interessato ad evitare raddoppi all'ottava dello stesso suono: come in *Argot* (cfr. par. III.3) viene specificato un "sottocodice", che agisce ad esempio nel secondo accordo. Proiettando al grave la triade Si bemolle – Mi Bemolle – Sol bemolle, si ottengono i suoni Re – Fa – Si bemolle; il Re è però già presente all'acuto, pertanto l'intervallo di terza minore (3) viene raddoppiato, diventando quinta diminuita (6), e ricavando quindi il Si grave. La tipologia armonica, derivando da una matrice comune basata in larga

¹²⁴ La linearità delle tecniche di permutazione intervallare, peraltro ricorrenti da un brano all'altro, determina una analisi che scioglie limpidamente i nodi costruttivi. Tale "facilità di lettura" comporta però un certo disagio: viene il dubbio che la lucidità della superficie, intrecciata dai meccanismi combinatori sopra descritti, sia ordita in modo da sviare l'occhio da ciò che attira il nostro orecchio e ne tiene desta l'attenzione (difficilmente l'ascolto può computare le relazioni e le simmetrie ostentate della partitura).

prevalenza su quarte giuste, terze maggiori e minori, è caratterizzata da una economia intervallare superiore all'incipit di *Lumen* (cfr. ESEMPIO 17), dove la tipologia di relazioni era molto più ampia.



ESEMPIO 20, Franco DONATONI, *Arpège*,
analisi armonica del primo e del secondo accordo (b. 1): intervalli espressi in semitoni

Non è rilevabile alcun processo di polarizzazione: le altezze assolute si dispongono infatti con grande varietà.¹²⁵ È d'altra parte opportuno osservare le linearità implicite nell'ESEMPIO 19: è possibile raggruppare la sequenza di accordi in base alle discontinuità di direzione, che delineano una serie di ascese progressivamente sempre più lunghe. Ne deriva una successione formata da 2+2+3+3+5+1 elementi, con l'ultimo accordo come perno per la sezione successiva (il concetto di polarità ha come correlato la possibilità di tracciare relazioni lineari anche ad ampia distanza).

Le successive riletture della sezione iniziale costituiscono una sequenza di variazioni in cui la matrice armonica mantiene, almeno per le prime pagine, le caratteristiche sopra descritte. La terza sezione (bb. 14-19), contraddistinta dai rapidi arpeggi che danno il titolo al brano, dispone orizzontalmente le verticalità dell'inizio (cfr. ESEMPIO 21). Anche in questo caso, l'evidenza figurale colpisce la vista non meno dell'ascolto.

♩ = 92

ESEMPIO 21: Franco DONATONI, *Arpège*, bb. 14-17.

¹²⁵ I procedimenti di polarizzazione vengono messi in campo poco dopo. Le quattro sezioni iniziali (bb. 1-31) formano un primo blocco, a sua volta bipartito: le prime due sezioni (bb. 1-5, bb. 6-13) si contrappongono alle seconde due (bb. 14-19, bb. 20-31). La quinta sezione è preceduta da un breve collegamento (bb. 32-33) affidato al solo Pianoforte: compaiono quattro acciaccature, tutte alla medesima altezza assoluta (Do diesis²). Nelle battute successive Violino, Violoncello e Vibrafono si muovono in un ambito armonico polarizzato (bb. 34-42).

L'esempio offre l'opportunità di osservare nel dettaglio come agisce, a metà degli anni Ottanta, un codice lineare. Donatoni applica alle bb. 1-6 del brano (cfr. ESEMPIO 19) una sorta di filtro che trasforma l'evento sincronico (accordo) in evento diacronico (arpeggio). Il *codice*, o filtro, si potrebbe formulare nei seguenti termini: «Si leggano, mediante un arpeggio dall'acuto al grave, gli accordi delle bb. 1-6; la disposizione degli strumenti adottati, dall'acuto al grave, il seguente ordine: Pianoforte (mano sinistra), Violoncello, Clarinetto, Vibrafono, Pianoforte (mano destra), Violino, Flauto; una volta esauriti i sette suoni che formano l'accordo di riferimento, si prosegua l'ascesa trasportando all'acuto i suoni più gravi dell'accordo stesso; nota più acuta possibile dell'arpeggio: il La⁵». Il numero di suoni aggiunti all'accordo originario è determinato dalla parte del codice (o potremmo dire: dal *sottocodice*) che controlla le estensioni strumentali: gli arpeggi cambiano quando il Flauto giunge, nella sua ascesa, a una nota compresa fra il Fa⁵ e il La⁵. Il La⁵ costituisce in effetti il limite acuto toccato nella sezione precedente (Pianoforte, b. 13); rappresenta la polarità acuta di riferimento, l'ambito da non superare. Il ritmo, pertanto, non è determinato da un codice autonomo: la durata dei singoli impulsi è generata automaticamente dalle regole di lettura della struttura accordale, e in particolare dalla clausola che impone al Flauto di non superare il La⁵. I brevi interventi del Pianoforte solo, intercalati ai grandi arpeggi, sono una interpolazione derivante dalla seconda parte della prima sezione (bb. 6-13).¹²⁶

ESEMPIO 22: Franco DONATONI, *Arpège*, struttura intervallare degli arpeggi di b. 14 (intervalli espressi in semitoni).

Nell'ESEMPIO 22 si mostra come gli accordi di b. 1 mutino, a b. 14, negli arpeggi che danno il titolo al brano. I primi sette suoni di ogni arpeggio corrispondono esattamente agli accordi già analizzati. Nel primo arpeggio, vengono aggiunti altri quattro suoni: sono la trasposizione, tre ottave all'acuto, dei quattro suoni più gravi dell'accordo di riferimento. Il medesimo principio determina la costruzione degli arpeggi seguenti. Le note dalla testa bianca indicano la primitiva triade suonata dal Vibrafono.

Il procedimento è per più di un verso analogo allo sviluppo monodico del brano *Argot*, analizzato nel par. III.3. Nel brano per Violino l'invenzione era basata su tre soli intervalli: l'estrema sintesi intervallare, coniugata alla progressiva polarizzazione, determinava un campo

¹²⁶ Un altro esempio della costruzione di una articolata rete di collegamenti alla base della scrittura di un brano: gli accordi delle bb. 1-6 sono formati da sette suoni (tre al Vibrafono, quattro al Pianoforte); gli arpeggi delle bb. 14-19 sono formati dalla sovrapposizione di sette linee (gli strumenti sono sei, ma il Pianoforte esegue due parti).

armonico ristretto e nettamente profilato. Nell'apertura di *Arpège*, assente ogni procedimento di polarizzazione, è chiara la volontà di mantenere la struttura armonica come matrice unificante per le prime quattro variazioni (bb. 1-31).

Il rapporto fra figura ed armonia può essere osservato a partire da un'altra prospettiva. In Donatoni è la figura a disegnare lo spazio armonico. Il caso di *Argot* è emblematico per economia, ma è anche tipico: rivela un metodo di lavoro basato sulla proliferazione lineare. La polarizzazione è, in sintesi, un mezzo per controllare l'entropia di altezze generate da permutazioni intervallari continue: alcuni suoni assumono il ruolo di centro attorno al quale gli altri suoni ruotano. Il brano *She*, del 1982, è costruito dalla sovrapposizione di due trii preesistenti, *About...*, del 1979, per violino, viola e chitarra, e *Small*, del 1981, per ottavino, clarinetto e arpa, cui si aggiungono tre voci femminili (cfr. par. II.5). L'operazione di sovrapposizione è basata sul gioco delle polarità, che determinano «un certo clima eterofonico e armonico. [*About...*] si basa su un effetto armonico definito da una serie di altezze, [*Small*] non fa che adeguarsi a queste realtà verticale ritagliando i suoi movimenti all'interno di quella stessa verticalità». ¹²⁷ Assai significativamente, alla fine degli anni Ottanta Donatoni ricorre infine al concetto di armonia, e senza intenderlo in senso negativo: l'*effetto armonico*, o *clima armonico*, è definito da un ricorso a un campo di altezze polarizzate interpretate sia in senso verticale sia in senso lineare.

Dovendo individuare una possibile antitesi alle costruzioni armoniche di Donatoni, la potremmo trovare nel pensiero spettrale: nell'apertura di *Partiels*, ¹²⁸ lo spazio armonico pare preesistere alla sua individuazione sonora, come una entità predeterminata che va svelandosi gradualmente e progressivamente mutando (è la modulazione del timbro a rivelarci che il timbro è armonia). La tonalità funzionale si colloca a metà strada fra queste due polarità: sarebbe in effetti difficile decidere se, nella musica scritta fra i secoli XVII e XIX, in genere prevalgono le connessioni date dai rapporti armonici, oppure l'aspetto sintetico della percezione della superficie figurale. Cambiando angolazione, potremmo forse intendere il Do maggiore come un *campo di possibilità* espresso in modo differente non solo in ogni stile e in ogni autore, ma in ogni brano. La tonalità, non diversamente dalla prospettiva nelle arti figurative, è ben lungi dal presentarsi come un vuoto schema che attende di essere riempito di contenuti: è semmai una costruzione del pensiero, o più precisamente un metodo costruttivo del pensiero musicale.

¹²⁷ Le tre voci femminili intonano il testo di Susan Park «come se si trattasse di una sottolineatura che però ha anche un'evidenza articolativa, a volte un po' autonoma, a volte in osmosi con gli altri trii, e con un piccolo intermezzo tra la prima e la seconda parte. Infatti la prima parte è data dal trio d'archi che offre il proprio materiale alla sottolineatura del trio di legni, la seconda è invece rappresentata dal trio di legni che offre il proprio materiale alla sottolineatura degli archi. Tra le due s'inserisce un breve canone delle voci con la funzione di collegare le due parti» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 50-51).

¹²⁸ Gérard GRISEY, *Partiels*, per diciotto musicisti (1975).

CAPITOLO IV

L'INSEGNAMENTO

IV.1) Fra teoria e artigianato: Schönberg, Messiaen, i *Ferienkurse* di Darmstadt, Lachenmann.

Nella storia della musica occidentale, fin dall'antichità la composizione è legata all'insegnamento. I casi di compositori che siano vissuti esclusivamente della scrittura della propria musica sono assai rari: ogni compositore, di norma, ha ricoperto anche incarichi di insegnamento, oppure è stato un esecutore di musiche proprie o altrui; spesso, entrambe le cose.¹ Pur escludendo dalla nostra indagine il versante dell'insegnamento della pratica strumentale, non è semplice circoscrivere il campo della didattica della composizione: la composizione, più delle altre discipline musicali, sembra infatti vivere in un terreno limite fra la teoria e l'artigianato.² Ogni didattica compositiva oscilla fra l'ambizione teoretica pura e la pratica artigianale. Sin da Guido d'Arezzo, le figure dell'insegnante e del teorico sono strettamente connesse: la trattatistica, fonte principale delle odierne conoscenze di musica antica, mescola in diverse misure fini pedagogici e speculativi. Non necessariamente, però, l'insegnante è anche un teorico: pensiamo, per quanto riguarda la musica antica, all'approccio eminentemente empirico di Josquin;³ nella musica del Novecento, il caso più complesso di una didattica in cui si intrecciano, talora problematicamente, l'approccio pratico e il tentativo di sintesi teoretica, è forse quello di Arnold Schönberg.⁴ Viceversa, non tutte le teorie

¹ Per una prospettiva storica di riferimento sulla didattica musicale, cfr. Bernarr RAINBOW, *Music in educational thought and practice*, The Boydell Press, Woodbridge 2006.

² L'atto compositivo, anche il più destrutturato, porta con sé un teoria, anche quando tende all'annullamento di tale teoria: John Cage agiva con una precisa coscienza storica (coglieva, secondo le categorie adorniane, lo stato oggettivo del materiale musicale).

³ Sebbene Adrianus Petit Coclico (ca.1500-1562) non sia sempre un testimone attendibile, la sua descrizione del metodo didattico di Josquin (ca.1450-1521), che possiamo leggere nel *Compendium musices* del 1552, è ritenuta plausibile: «Il mio insegnante Josquin [...] non diede mai lezioni di musica, né scrisse lavori teorici; nondimeno, era capace di formare in breve tempo musicisti completi, poiché non si attardava in lunghe e inutili istruzioni, ma insegnava le regole in poche parole, tramite applicazioni pratiche durante il corso di canto. Appena vedeva che gli allievi avevano solide basi di canto, una buona emissione, e sapevano come abbellire le melodie e adattare il testo alla musica, insegnava loro gli intervalli perfetti e imperfetti e i differenti metodi per trovare contrappunti sopra un *cantus planus*. Se poi scopriva allievi di ingegno e di promettente disposizione, insegnava loro, con poche parole, le regole della scrittura a tre parti, e poi a quattro, a cinque e a sei parti, dando sempre degli esempi da imitare. D'altra parte, secondo Josquin non tutti erano adatti a imparare la composizione; pensava che dovessero essere istruiti nella composizione soltanto coloro che erano condotti a quest'arte piena di delizie da uno preciso impulso naturale» (cit. in Patrick MACEY, *ad vocem* «Josquin des Prez», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, London 2001).

⁴ Basti rileggere il primo capitolo del *Manuale di armonia*, intitolato «Teoria o metodologia?», o l'ultimo, dove gli accordi di sei e più suoni non richiedono più una giustificazione estetica, poiché nascono non dal raziocinio ma dalla sensibilità del compositore, oppure rintracciare le stoccate polemiche verso teorici come Hugo Riemann e Heinrich Schenker. D'altra parte, Schönberg è ben conscio della novità rappresentata dal *Manuale*: «Questo libro vorrebbe essere un manuale e servire come tale a fini pratici, cioè dare all'allievo un sicuro metodo di esercitazione. Ma non potrò per questo evitare a volte di schiudere, servendomi di un'ipotesi, nuove prospettive su rapporti più complicati, su affinità e

musicali hanno un fine compositivo, essendo talvolta di carattere puramente speculativo. Il concetto di didattica compositiva porta quindi con sé una serie di problematiche difficili da risolvere. Nella trasmissione delle tecniche musicali, quali ad esempio gli strati grammaticali del contrappunto e dell'armonia, e gli strati morfologici legati alla forma, si instaura una continuità testimoniata dai trattati e dai manuali, di stampo più o meno speculativo o pratico, che fin dal Medioevo segnano il passo dell'evoluzione linguistica. D'altra parte, se pure è possibile riconoscere una effettiva acquisizione da parte dell'allievo di meccanismi e di soluzioni tecniche proposti dal maestro, è più difficile valutare l'effettiva influenza sugli aspetti prettamente stilistici e poetici.

Gianmario Borio mette a fuoco le difficoltà concettuali della nozione di *scuola* rilevando la differenza fra i casi di una personalità trainante cui si aggrega la ricerca di compositori più giovani (la Seconda Scuola di Vienna è l'esempio più noto, ma anche la cerchia formata dagli allievi di Donatoni sembra potersi sussumere in questa categoria), e il caso di associazioni più o meno istituzionalizzate di compositori uniti in un progetto comune da una affinità stilistica o estetica: ad esempio, è il caso della Scuola Neotedesca, termine coniato nel 1859 da Franz Brendel con intenti propagandistici a favore di Liszt e del suo circolo di Weimar, dove Wagner e Berlioz assumono il ruolo di figure subordinate; oppure, altrettanto problematici, il Gruppo dei Cinque nella Pietroburgo di metà Ottocento, con Balakirev, Cui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov e Borodin, e il Gruppo dei Sei, nella Francia del primo dopoguerra, con Auric, Durey, Honegger, Tailleferre, Milhaud, Poulenc, attorno alla figura guida di Eric Satie.⁵ In tali casi, la nozione di *scuola* intesa in senso prettamente didattico è dubbia, e sembra più pertinente richiamarsi alle correnti stilistiche che si

relazioni che la creazione artistica ha con altre attività dell'uomo, sulle reciproche relazioni tra gli elementi dati in natura fuori di noi e il soggetto operante o contemplante» (Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911, 1922³; *Manuale di armonia*, a c. di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, il Saggiatore, Milano 1963, p. 19). A proposito delle aporie dei tentativi teorici schönberghiani – anche quando tenta di delineare una teoria della propria musica – si può leggere Franco BALLARDINI, *Swedenborg e il falegname*, Mucchi, Modena 1988, e l'Introduzione di Francesco Finocchiaro a Arnold SCHÖNBERG, *Der Musikalische Gedanke*, a c. di H. Kronos e N. Urbanek; trad. it. *Il pensiero musicale*, a c. di F. Finocchiaro, Astrolabio, Roma 2011 (in particolare, pp. 74-83).

⁵ Gianmario BORIO, «Sul concetto di scuola nella musica del Novecento e sulla scuola di Busoni in particolare», in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a c. di G. Borio e M. Casadei Turrone Monti, LIM, Lucca, 1999, pp. 3-18. A proposito della figura didattica di Ferruccio Busoni, si può consultare Tamara LEVITZ, *Teaching New Classicity. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Berne, Lange, 1996. La scuola di Busoni è ancorata al programma estetico della *Nuova Classicità*. Tamara Levitz stabilisce un nesso fra questo programma e la *Meisterklasse* in composizione che Busoni tiene alla Hochschule für Musik di Berlino tra il 1920 e il 1924. Fra gli allievi più noti di Busoni troviamo Kurt Weill e Wladimir Vogel, ma la sua casa era frequentata da numerosi musicisti di spicco: Philipp Jarnach (ex allievo del periodo zurighese), Stefan Wolpe (che Busoni non aveva accettato nella sua classe), Halois Hába e Ernst Křenek (allievi di Schreker), i pianisti Rudolf Serkin e Claudio Arrau, i direttori Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler e Hermann Scherchen, i musicologi Hugo Leichtentritt e Edward Dent. Eppure, per quanto sia possibile rintracciare nelle composizioni di Jarnach, Luening, Vogel e Wolpe degli interessi comuni, quali l'importanza assunta da tecniche contrappuntistiche come i procedimenti di inversione, si fatica a trovare un indirizzo estetico coerente: la possibilità di parlare di una vera e propria *scuola compositiva* è assai dubbia. «Si pone dunque un problema: se questa scuola sia veramente esistita sul piano storico-compositivo o se si sia invece trattato di un agglomerato di personalità eterogenee convenute nel circolo di Busoni per il fascino che proveniva dalla sua immagine pubblica» (Gianmario BORIO, «Sul concetto di scuola nella musica del Novecento», cit., p. 9).

possono talora rintracciare nella storia della musica, dal primo Classicismo viennese allo Spettralismo francese.

Un altro esempio significativo è la cosiddetta New York School che, a partire dal 1950, riunisce John Cage, Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff e Earle Brown in un sodalizio a sua volta ispirato al gruppo pittorico dell'Espressionismo Astratto attivo in quegli stessi anni. L'idea di una "scuola" compositiva che trovava in John Cage la propria guida è però assai debole. I cinque sviluppano linee di ricerca comuni, cooperando in lavori collettivi come *Project: Sound* e rimandando a stretto contatto per almeno quattro anni, ma è improprio considerare Feldman, Wolff e Brown dei "discepoli" di Cage (men che meno, degli studenti). Ognuno degli esponenti della New York School ha portato un personale contributo a un percorso segnato da un indirizzo condiviso. Secondo James Pritchett, il debito di Feldman, Wolff e Brown verso Cage è importante almeno quanto il debito di quest'ultimo nei loro confronti: verso la metà degli anni Cinquanta, Feldman, Wolff e Brown indagavano nuove forme di notazione, nuove tipologie di relazione fra il compositore e l'esecutore e fra l'esecutore e il pubblico, superando le sperimentazioni di Cage e influenzandolo profondamente.⁶ Inoltre, a differenza di quanto poteva avvenire nel rapporto fra Arnold Schönberg e i suoi allievi, John Cage non aveva alcuna attitudine specifica per il ruolo di insegnante (se non più tardi, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e piuttosto nell'accezione di *maître-à-penser*).

Un caso del tutto peculiare è quello dei *Ferienkurse* di Darmstadt, a cui riserviamo un terzo paragrafo: si tratta di una "scuola" caratterizzata da una pluralità di docenti, e conseguentemente da una estrema eterogeneità di orientamenti estetici e di tecniche compositive. A chiudere la prima sezione, proponiamo qualche breve annotazione su Helmut Lachenmann, uno dei più importanti maestri della musica contemporanea, allievo a sua volta di Luigi Nono e di Henri Pousseur.

IV.1.1) Arnold Schönberg.

Se quasi ogni compositore è stato, più o meno a lungo, con maggiore o minore convinzione, anche insegnante, non tutti i compositori hanno trovato nell'insegnamento un terreno di elezione in grado di influenzare la totalità del proprio pensiero musicale. Nel ventesimo secolo spiccano alcune importanti figure di compositore-didatta. Il caso di Arnold Schönberg (1874-1951) è particolarmente emblematico. È difficile rintracciare nella storia della musica un altro esempio di un compositore il cui nome sia indissolubilmente legato a una scuola in cui si esprimono personalità

⁶ Cfr. James PRITCHETT, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993, pp. 105-107.

tanto rilevanti quanto differenziate quali Alban Berg e Anton Webern.⁷ Pur nella diversità dei contesti didattici (da Vienna a Berlino, da Boston a Los Angeles) e nella eterogeneità degli allievi (da Hanns Eisler, Eduard Steuermann, Erwin Ratz, Hans Swarowski, a Nikos Skalkottas, Roberto Gerhard, John Cage, solo per citare i nomi più noti), persistono nella didattica di Schönberg delle costanti per quanto riguarda i metodi e le finalità. La Seconda Scuola di Vienna, a differenza di altre “scuole compositive”, trova nell’insegnamento della tradizione, che l’estetica di Schönberg interpreta come presupposto necessario dell’innovazione, uno dei suoi caratteri più importanti. Il valore della didattica schönberghiana è tale che in essa si riconosce anche chi non è stato suo diretto allievo: Hermann Scherchen, René Leibowitz, Theodor W. Adorno.⁸

Uno studio di carattere storico sulla Seconda Scuola di Vienna non può prescindere da una analisi dei legami e delle reciproche influenze fra Schönberg (che assume il ruolo chiave di maestro e assieme di teorico), Berg e Webern: i tre compositori si situano sul fronte di una ricerca estetica e tecnica comune, pur differenziandosi nettamente negli esiti poetici. Possiamo trovare traccia di tale rapporto innanzitutto nelle opere, seguendone la collettiva evoluzione linguistica, con il passaggio dalla tonalità tardo romantica alla libera atonalità espressionistica alla serialità dodecafonica. L’eredità didattica più importante di Schönberg è il *Manuale di armonia*, assieme ad altri scritti di carattere pedagogico quali *Le funzioni strutturali dell’armonia* e gli *Elementi di composizione*: da essi possiamo ricostruire un metodo progressivo, basato sulla concatenazione logica degli argomenti della tecnica musicale, e sulla costruzione di una precisa consapevolezza e una autonoma sensibilità

⁷ In «Per il libro su Berg di Reich e Wiesegrund», articolo inedito del 1936 dedicato alla memoria di Alban Berg, Schönberg riconosce nell’allievo prematuramente scomparso, e nel collega Anton Webern, un carattere comune che salda i rapporti fra i tre componenti della Seconda Scuola di Vienna: «Io dicevo: “Che io componga, dipinga, insegni, rileghi libri, remi o nuoti, è la stessa cosa, posso soltanto fare tutto con lo stesso ardore”. Lo stesso vale nel caso di Berg e anche di Webern, e questo forse è ciò che ci lega, il motivo della nostra vicinanza reciproca» (Arnold SCHÖNBERG, «Für Reich und Wiesegrund's Berg-Buch», inedito [1936]; trad. it. «Per il libro su Berg di Reich e Wiesegrund», in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a c. di A. M. Morazzoni, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 597-602: 601). Come rileva Joseph Auner, la limitazione della Seconda Scuola di Vienna a tre esponenti aveva il non secondario vantaggio di consentire una immediata connessione con il primo Classicismo viennese: Haydn, Mozart e Beethoven (cfr. Joseph AUNER, «Proclaiming a mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 228-259: 236). Già nel 1937, in una silloge pubblicata a New York, Adolph Weiss affermava che la tecnica dodecafonica accomunava Schönberg, Berg e Webern come l’impiego delle medesime formule armoniche accomunava Haydn, Mozart e Beethoven (cfr. Adolph WEISS, «The Twelve-Tone Series», in *Schoenberg*, a c. di M. Armitage, New York 1937, pp. 76-77).

⁸ Il minimo comune denominatore che lega gli allievi di Schönberg in un’unica – per quanto eterogenea – scuola non è né l’estetica espressionistica né la tecnica dodecafonica, ma un determinato modo di concepire la musica e la sua comunicazione. Schönberg, che non aveva avuto maestri, offrì ai suoi allievi una chiave di lettura della storia: l’appropriazione del passato è la necessaria premessa per la definizione del proprio ruolo *hic et nunc*; solo un approfondimento delle “leggi di comprensibilità” che guidavano la composizione tonale può aprire la strada a una tecnica compositiva insieme nuova e coerente. Per Schönberg essere musicista significava essere coinvolti nel nesso tridimensionale di teoria, composizione e interpretazione: la teoria è la via maestra per accedere alla storia, per porre questioni al passato; la composizione è il tentativo di dare una risposta alle questioni tecniche individuate dalla teoria, di formulare un pensiero musicale che sia insieme sintesi del passato e apertura verso il futuro; l’esecuzione è inalterata trasmissione del senso musicale che si è cristallizzato in questo pensiero» (Gianmario BORIO, «Sul concetto di scuola nella musica del Novecento e sulla scuola di Busoni in particolare», cit., p. 4).

auditiva nell'allievo, al fine di sviluppare il suo *senso della forma*. Le pervasive ambizioni teoretiche di Schönberg si esprimono anche in campo didattico: oltre alla ricostruzione indiretta della metodologia dell'insegnamento della composizione desunta dalla lettura del *Manuale di armonia*, possiamo rintracciare in tale testo, e in scritti quali *Stile e pensiero*, importanti annotazioni sulle funzioni della pedagogia.

Fin dalla Prefazione, aperta dal noto «Questo libro l'ho imparato dai miei allievi»,⁹ il *Manuale di armonia* delinea un articolato quadro didattico. Lo sforzo del maestro non è volto a insegnare le regole, ma a mostrare all'allievo «l'essenza delle cose alla radice». Inoltre, il movimento non è a senso unico: il metodo didattico si forma progressivamente, mediante un reciproco scambio fra l'esperienza del maestro e le esperienze degli allievi: «gli errori che i miei allievi commettevano a causa di mie indicazioni insufficienti o sbagliate mi hanno insegnato a dare indicazioni esatte».¹⁰ Il Capitolo I, «Teoria o metodologia?», traccia una netta distinzione fra l'approccio teoretico che, secondo Schönberg, nonostante la pretesa di individuare leggi ed edificare sistemi, mostra la sua debolezza ermeneutica fin dagli argomenti didattici più elementari – il divieto dei parallelismi di quinta, ad esempio –, basandosi su presupposti estetici che si rivelano non dimostrabili, e, in antitesi, l'approccio artigianale (si parla metaforicamente della bottega del falegname), che fornisce solide basi tecniche grazie alle quali l'allievo dotato e volenteroso può tentare di costruirsi un proprio linguaggio. Il Capitolo II, «Il metodo d'insegnamento dell'armonia», espone i principi didattici della materia, intesa come «studio preliminare della composizione», il suo stretto rapporto con il contrappunto e la teoria della forma, e la necessità di delimitare gli argomenti trattati «eliminando tutto ciò che riguarda il ritmo, la melodia, e così via, perché se si combinassero tutte le possibilità delle funzioni armoniche con tutte le possibilità del ritmo e della melodia ne nascerebbe una complicazione tale da riuscire impenetrabile sia al maestro sia all'allievo».¹¹ È quindi necessaria una disposizione gerarchica delle componenti della materia.¹² A tal fine, Schönberg non comincia l'insegnamento dalla tradizionale armonizzazione di un basso cifrato, derivazione della desueta pratica del basso continuo: ha maggiore efficacia didattica affidare all'allievo, fin dal primo momento, l'autonoma invenzione del basso.

⁹ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 1.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, p. 15.

¹² A proposito degli esercizi scolastici, «non conta tanto che essi siano sempre assolutamente impeccabili quanto che l'allievo abbia modo di riflettere a tutto ciò che vi si presenta. Questa ginnastica dell'intelligenza, anche se non ottiene risultati perfetti, migliora la mano assai più degli esempi più impeccabili» (Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., pp. 110-111); «a noi, in sede didattica, interessa unicamente che vi sia uno scopo da raggiungere; e poiché i nostri esercizi sono a un livello inferiore rispetto all'opera d'arte, sarà di conseguenza tanto più facile dire qual è il nostro scopo, perché essi hanno sempre uno scopo determinato, cosa che l'opera d'arte non ha mai: qualche volta l'ha forse solo l'artista, o almeno crede di averlo, mentre obbedisce in realtà non a uno scopo ma al proprio istinto» (ivi, p. 156).

Il concetto di *senso della forma* acquisisce, nel corso della lettura, un ruolo sempre più importante: superato il Capitolo XIV, «Ai confini della tonalità», si procede all'analisi della modulazione alle tonalità più lontane, con mezzi via via più complessi. All'inizio del Capitolo XV, Schönberg riconosce che non è possibile elencare tutte le combinazioni accordali possibili per tali modulazioni, dato che il loro numero è elevatissimo. L'allievo, pertanto, «deve far appello sempre più al suo *senso della forma*»,¹³ acquisito tramite l'applicazione in esercizi progressivamente sempre più articolati. Il senso della forma non si presta a essere ridotto a legge – ossia a tecnica compositiva –, ma deve esercitare un vincolo sulla stessa volontà dell'allievo: Adorno sembra dovere a questi passaggi il concetto di corrispondenza fra l'oggettività del materiale e la soggettività del compositore (ossia il suo irriducibile senso della forma).

Ben presto, grazie al senso della forma, l'allievo osserverà che, se ha realizzato una parte della modulazione con una certa ampiezza, la continuazione obbedirà a una costrizione precisa. E non potrà essere lunga o corta a volontà, ma esigerà assolutamente l'impiego di un determinato mezzo armonico o eventualmente anche melodico: in ogni caso essa non sarà libera ma condizionata, non da leggi, ma proprio dal senso formale. L'allievo farà bene a rendersi esattamente conto di questo fenomeno e a non trascurarlo con troppa leggerezza, mettendo a tacere il suo senso della forma.¹⁴

Nel Capitolo XVI, «Armonizzazione di corali», si chiarisce la natura intuitiva del senso della forma: la creazione artistica non si basa infatti sul calcolo e, secondo Schönberg, si realizza di getto.¹⁵ L'allievo, però, può progressivamente migliorare le sue capacità compositive, lavorando molto «con l'intelligenza e con il gusto», doti utili fino a quando l'invenzione non può essere sorretta dai mezzi della *fantasia*.¹⁶ A tal fine, il didatta deve essere un *modello*: il termine tedesco, *Vorbild*, era usato da Gustav Mahler – cui è dedicato il *Manuale di armonia* – per indicare la natura del vero insegnante.¹⁷ Le qualità del maestro non si misurano soltanto su un piano tecnico: egli, in primo

¹³ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 337. Il corsivo è nostro.

¹⁴ Ivi, p. 346.

¹⁵ «Io stesso me ne sono accorto nella mia produzione: se qualcosa non mi riusciva di getto, avevo un bel correggere centinaia di volte, ma migliore non diventava; e invece sono nate di primo acchito idee musicali di omogeneità tale che non avrei mai potuto ottenerle con nessun miglioramento o correzione» (Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 361).

¹⁶ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., pp. 361-362. Non è chiaro in quale misura la facoltà del *gusto* si differenzi, secondo Schönberg, dal *senso della forma* (sembra improbabile che il senso della forma si debba sviluppare tramite la semplice applicazione della facoltà del gusto), né se l'*intelligenza* sia intesa in senso prettamente musicale o abbia un valore estensivo; è d'altra parte chiara l'importanza data alla costanza del lavoro e dell'esercizio. Nel 1948, il *gusto* diventa secondo Schönberg «arroganza e complesso di rivalsa dei mediocri», poiché «ha un valore solo per gli strati più bassi e materiali del sentimento umano. Non può essere un criterio per le cose spirituali» (lettera a Olin Downes, Los Angeles, 21 dicembre 1948, in Arnold SCHÖNBERG, *Briefe*, a c. di E. Stein, B. Schott's Söhne, Mainz 1958; *Lettere*, a c. di L. Rognoni, trad. it. di L. Mario Rubino, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 276).

¹⁷ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 364. Il *modello* ha anche un valore morale: Schönberg rifiuta l'idea di migliorare una struttura melodica o armonica tramite l'applicazione a posteriori dell'ornamentazione, e afferma: «Si potrebbe obiettare che in fondo si tratta solo di esercizi e che naturalmente più avanti l'allievo non dovrà più fare in questa maniera: ma allora sono esercizi immorali, e non si può imparare la morale esercitandosi nell'immoralità; allora

luogo, deve essere, davanti all'allievo, un compositore, ovvero deve proseguire instancabile lo scavo e l'approfondimento della propria musica (in questo luogo, i termini di Schönberg coincidono perfettamente con quelli di Donatoni):

Il maestro deve avere il coraggio di compromettersi, non deve mostrarsi come un individuo infallibile che sa tutto e non sbaglia mai, ma come l'instancabile che è sempre alla ricerca e qualche volta riesce anche a trovare qualcosa. [...] Se avessi detto [agli allievi] solo quello che so, ora saprebbero quello e nient'altro. Può darsi che sappiano ancor meno, ma sanno di certo qual è la cosa che veramente conta: *la ricerca!*

Spero che i miei allievi continueranno questa ricerca, perché sapranno che non si finisce mai di cercare; se lo scopo ultimo può essere di trovare qualcosa, esso può facilmente significare la fine di ogni sincera aspirazione.¹⁸

Uno dei mezzi con i quali la didattica compositiva tenta di disvelare il senso formale dell'allievo è l'educazione dell'ascolto: il tentativo di armonizzare melodie preesistenti, anziché crearle *ex novo*, permette di «far tesoro, col controllo delle conoscenze teoriche, di ciò che l'orecchio ha già imparato in casi analoghi».¹⁹ La teoria riacquisisce il suo valore quando riesce a creare un ponte fra la percezione auditiva, l'immagine puramente mentale del suono, e la razionalizzazione data dalla notazione musicale e dallo studio delle concatenazioni armoniche.

L'insegnante deve inoltre creare una coscienza storica nell'allievo, rendendolo capace di comprendere e fare propri i linguaggi della tradizione: «l'unico compito dell'insegnante è di trasmettere all'allievo la tecnica dei Maestri, stimolandolo se possibile con quest'operazione a creare e comporre per conto suo».²⁰ La coscienza storica, lungi dal bloccare l'allievo sui modelli della tradizione, determina la consapevolezza della transitorietà e della continua evoluzione dei sistemi linguistici: l'allievo «deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano, e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita».²¹ Compito della didattica è creare un ponte fra l'istinto creativo dell'allievo e la tradizione. Indossando le vesti del pedagogo, Schönberg afferma: «ognuno di noi ha l'oscura sensazione che se si abbandonasse l'allievo privo di basi al suo orecchio, egli

bisognerebbe considerare pessimo l'esempio portato dal maestro: ma questo significa pretendere troppo dall'allievo e troppo poco dal suo insegnante» (ivi, p. 434).

¹⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., pp. 1-2. Il corsivo è dell'autore.

¹⁹ Ivi, p. 363. Il corsivo è dell'autore. Nel Capitolo IV si afferma: «dando subito all'allievo la massima libertà nel trattare le dissonanze, non si dovrebbe dimenticare il problema dei limiti di questa libertà. Personalmente potrei forse permettermi questo lusso, perché ho una tale e assoluta fiducia nell'orecchio degli allievi dotati da esser certo che essi saprebbero trovare anche così la giusta via, come del resto prova l'esperienza mia personale e quella fatta con alcuni miei allievi. Ho visto però, in me stesso e negli altri, che ben presto nasce il bisogno di sapere di più su questi argomenti, di approfondirne la conoscenza al punto di concepirli come un ordine e come un preciso giuoco di rapporti. Vi sono poi individui dotati che hanno però bisogno di essere guidati, magari solo per risparmiare tempo; del resto, è tempo che non va del tutto perduto se viene impiegato nella ricerca individuale, anche sbagliando, ma che può essere sfruttato più razionalmente se v'è per guida una mano cauta e sicura» (ivi, p. 117).

²⁰ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 17.

²¹ Ivi, p. 37.

scriverebbe cose non sbagliate, seppure non rispondenti al nostro criterio di ordine artistico, ma appunto per questo nemmeno giuste. Ognuno di noi sente vagamente la contraddizione con questo ordine, che vuol essere naturale e invece viene sconfessato dall'orecchio sano della persona naturale e incolta: proprio perché non è un ordine naturale, ma un ordine artificiale, perché è un prodotto della civiltà».²²

Gli ultimi Capitoli del *Manuale di armonia* si inoltrano nei territori della Nuova Musica. La didattica sempre meno può poggiare sui comodi puntelli della tradizione, e deve anch'essa farsi temerariamente partecipe della *ricerca* compositiva. Nel Capitolo XVII, «Suoni “estranei all'armonia”», si pone il cruciale problema della libertà cui l'allievo, giunto alle frontiere dell'ignoto, viene abbandonato. Schönberg rovescia la prospettiva: la solida preparazione dell'allievo, giunto a questo alto livello di preparazione, non viene rigettata e rifiutata. «La libertà non bisogna riceverla, bisogna prendersela; e se la può prendere solo un musicista con le carte in regola, uno cioè che la possiede comunque».²³ Presupposto della libertà, nella Seconda Scuola di Vienna, e in perfetta coerenza con l'evoluzione linguistica di Schönberg, è la conoscenza dei maestri della musica. Poco più avanti, una «riflessione di carattere pedagogico» trattiene Schönberg dal concedere all'allievo il libero utilizzo di accordi costruiti mediante suoni “estranei all'armonia”: poiché l'utilizzo di tali accordi non è ancora stato saggiato da una lunga esperienza nella prassi compositiva, la cautela didattica suggerisce di impiegare, per quanto possibile, mezzi tradizionali, di sicuro affidamento, quali le regole della condotta delle parti.²⁴ Anche in questo caso, la didattica della composizione segue le premesse dello sviluppo della libera atonalità, basate *in primis* sul movimento delle parti regolato dall'elaborazione motivica derivata da Brahms, in connessione con la sospensione armonica di matrice wagneriana.

Il Capitolo XVII, «Valutazione estetica degli accordi di sei e più suoni», presenta uno scarto di registro: per la prima volta Schönberg parla dell'«insegnamento atto ad ammaestrare un artista», ovvero l'individuo per il quale gli strumenti della tecnica non sono sufficienti.²⁵ Lo scopo principale

²² Ivi, pp. 115-116.

²³ Ivi, p. 416.

²⁴ Ivi, p. 418.

²⁵ Una delle doti del didatta è la capacità di intuire le qualità dell'allievo. Schönberg afferma di aver riconosciuto fin dai primi contatti con Alban Berg la vitalità del suo pensiero e la sua creatività, tanto da accettarlo come allievo anche se egli non era in grado di pagargli le lezioni: qualità suprema di Berg era la «fedeltà alle proprie idee», che gli permetteva di venire a capo di progetti della complessità e dell'ambiziosità del *Wozzeck* (cfr. Arnold SCHÖNBERG, «Für Alban Berg», inedito [1930, 1949]; trad. it. «Alban Berg», in *Stile e pensiero*, cit., pp. 582-583). Per dimostrare il suo valore di didatta, al fine di ottenere una cattedra presso l'Accademia di Vienna, Schönberg descrive due suoi allievi: Alban Berg, «uno straordinario talento compositivo», incapace però, quando gli si era presentato, di scrivere musica che non fosse vocale, acquisisce sotto la sua guida una piena padronanza della tecnica strumentale; Erwin Stein invece «non ha, a mio parere, la stoffa di un vero compositore, ma è dotato di fantasia e di un talento da direttore d'orchestra o qualcosa del genere. E l'averlo portato a comporre qualcosa come il *Rondò* o l'*Andante* [...] lo considero come un particolare successo della mia attività didattica» (lettera di Arnold Schönberg a Emil Hertzka, Vienna, 5 gennaio 1910, in Arnold SCHÖNBERG, *Lettere*, cit., pp. 13-14).

del didatta diventa aiutare l'allievo «ad ascoltare se stesso»:²⁶ l'educazione dell'ascolto, esercitata sui classici, diventa introiezione. Nel ciclo di conferenze intitolato «Il cammino verso la Nuova Musica», tenute nel 1933, Anton Webern imposta un percorso evolutivo che legge nella storia della musica occidentale le tappe che hanno portato alla atonalità. La *coerenza* è il valore che lega la tradizione al presente: «in questo esame del passato penetreremo nelle leggi più nascoste, per vedere poi più chiaramente quel che accade oggi».²⁷ La coerenza è il metro usato da Schönberg per misurare i progressi del linguaggio musicale. Il giovane artista è triplicemente segnato dalla coerenza: coerenza con la tradizione, coerenza interna della musica, coerenza con la propria voce interiore. La tecnica compositiva diventa una sorta di «scienza segreta, alla quale ha accesso solo chi sa trovarselo da sé».²⁸ Qual è quindi lo scopo di un trattato di armonia?

Potrei rispondere che insegno perché la gente vuole imparare e io insegnare, cioè diffondere ciò che ritengo buono. Ma di fatto sono convinto che imparare è necessario. L'artista deve imparare magari solo per fare errori di cui più tardi dovrà liberarsi, poiché l'ondata d'energia che spazza via l'errore lava via nell'artista anche gli altri impedimenti che lo insudiciavano. [...] Inoltre l'artista deve imparare perché non tutti devono incominciare da capo e sperimentare di persona tutti gli errori che accompagnano il cammino del sapere umano: fino a un certo punto ci si può e ci si deve affidare all'esperienza dei predecessori.²⁹

L'insegnamento non può però essere rivolto al solo artista: se l'arte – come si legge negli ultimi capitoli del *Manuale di armonia* – diventa una fede, un fenomeno che non può essere descritto da leggi oggettive, ma soltanto additato all'attenzione dei talenti creativi, l'artigianato riacquisisce il suo valore, in quanto ammaestra l'individuo non dotato di autonoma inventiva all'apprezzamento e alla comprensione – seppure parziale – delle opere di reale valore.

²⁶ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 518.

²⁷ Anton WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik – Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen*, a c. di W. Reich, Universal Edition, Wien 1960; *Il cammino verso la Nuova Musica*, trad. it. di G. Taverna, SE, Milano 2001, p. 19.

²⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 518. Nel 1929 Schönberg riprende il medesimo argomento, mutando però la prospettiva: «nessuno può formulare un pensiero che non ha saputo pensare, e la vera arte compositiva rimarrà sempre, come la vera scienza, una scienza occulta. [...] Così deve rimanere: non tanto perché agli iniziati è vietato divulgarla, ma soprattutto perché agli altri è negato comprenderla» (Arnold SCHÖNBERG, «Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes», in *Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, Jg. XXVII, Nr. 510, Heft 21, 5 November 1929, pp. 695-696; trad. it. «Sulla questione del moderno insegnamento di composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 141-144: 143). L'adozione della tecnica seriale, sviluppata negli anni seguenti, non fu priva di risvolti didattici: «l'introduzione del mio metodo di composizione con dodici note non facilita il comporre; al contrario, lo rende più difficile. Spesso i principianti di orientamento modernista pensano di potersi cimentare prima di avere acquisito il necessario bagaglio tecnico. Questo è un grande errore. Le limitazioni imposte a un compositore dall'obbligo di usare soltanto una serie in ogni composizione sono così rigide che soltanto un'immaginazione sopravvissuta a un cospicuo numero di avventure può superarle. Nulla è dato da questo metodo; anzi, molto è sottratto» (Arnold SCHÖNBERG, «Composition with Twelve Tones» [1941]; trad. it. «Composizione con dodici note [II]», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 174-202: 183). La tecnica è intesa come metodo per forgiare o affinare l'immaginazione (o senso della forma) attraverso lo studio della tradizione.

²⁹ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 521.

V'è poi il mediocre, colui che non è produttivo in quel senso supremo; e soprattutto questi deve imparare. Per lui imparare è fine a se stesso, e suo compito è di ricevere come scienza ciò che in realtà è solo una fede: è la scienza che lo fa forte, mentre all'altro basta la fede. [...] Con l'insegnamento si può condurlo al punto che gli è necessario se vuole rappresentare una buona media; e vale la pena di insegnare al fine di condurlo almeno a giudicare esattamente quello che producono gli altri. [...] Anche questo potrebbe essere un fine dell'insegnamento: indicare la strada a coloro che sono destinati a consumare i prodotti creati da altri; il che non va fatto servendosi delle regole della bellezza ma ampliando la loro sfera di cognizioni.³⁰

Portando alle estreme conseguenze le premesse della sua visione pedagogica, Schönberg giunge al solipsismo: la teoria basta a se stessa, ovvero a colui che la concepisce.

L'allievo non è forse che una proiezione del maestro verso l'esterno; e quando il maestro si rivolge a lui, parla in realtà solo a se stesso. [...] L'insegnante insegna a se stesso, è maestro e allievo in uno. Egli vuole mettere in chiaro le cose, eliminando gli sfasciamenti degli antichi errori per introdurre magari degli altri, che saranno però più proiettati verso il futuro; e se egli fa assistere a questo lavoro gli estranei è lo stesso caso di quando crea un'opera d'arte consegnandola al pubblico. Egli è in lotta con se stesso, e la gente ascolta perché sa che questo processo la interessa profondamente.³¹

«Problemi dell'insegnamento dell'arte» è un saggio pubblicato nel 1911, risalente quindi allo stesso periodo della stesura del *Manuale di armonia*. I temi sono in larga misura analoghi, ma la distinzione tracciata da Schönberg fra l'artigiano, in grado di realizzare un qualunque manufatto grazie alla tecnica, e l'artista, costretto dalle proprie doti innate a esprimersi in una determinata maniera, è qui ancora più netta. L'artista può acquisire, tramite lo studio, «abilità manuale,

³⁰ Ivi, p. 522-523.

³¹ Ivi, p. 523. L'idea del rovesciamento del rapporto fra maestro e allievo si ritrova in una lettera di René Daumal del 1928: «Io penso: il maestro, l'allievo; è l'allievo che pensa, il maestro che ne trae profitto, è l'allievo che ha la padronanza, è il maestro che si eleva, è l'allievo che va svelto, è il maestro che è di piombo e si aggrappa alle sue penne interrogatrici... È la disgrazia dell'allievo che fa il profitto del maestro, è dall'ignoranza dell'allievo che nasce la scienza del maestro, e l'ignoranza è sofferenza, e la scienza che sarebbe gioia è sofferenza, perché ha origine e causa dalla sofferenza dell'allievo, la sofferenza dell'allievo che è quella del maestro e che sarà la gioia di entrambi» (cit. in Carlo RUGAFIORI, «Di una certezza», in René DAUMAL, *Il Monte Analogo*, pp. 143-182: 155). Il romanzo di Daumal, pubblicato in Italia nel 1968, ha rappresentato, come molte delle edizioni della Adelphi (pensiamo in particolare a *Alce nero parla*, a *L'altra parte*, a *Lo scimmiotto*, ai saggi di Guéron e di Colli), una scuola di pensiero per Franco Donatoni. Roberto Calasso, giovane direttore della collana, era assieme a Mario Bortolotto, una guida per orientarsi in una sorta di biblioteca ideale (cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», p. 23 e p. 37). Il passo di Daumal sopra riferito può rappresentare una chiave di lettura non solo per Schönberg, ma anche per Donatoni: la didattica, a partire dagli anni Settanta, diventa un momento di formazione al contempo dell'allievo e dell'insegnante. L'idea dell'atto compositivo come percorso di conoscenza al contempo introiettivo e proiettivo, rivolto all'interno di sé e destinato a concretizzarsi in un oggetto – la partitura per Donatoni, il libro per Daumal – che diventa testimonianza o traccia del percorso stesso, rappresenta il filo conduttore del seguente passaggio: «Quando vai alla ventura, lascia qualche traccia del tuo passaggio, che ti guiderà al ritorno: una pietra messa su un'altra, dell'erba piegata da un colpo di bastone. Ma se arrivi a un punto insuperabile o pericoloso, pensa che la traccia che hai lasciato potrebbe confondere quelli che ti seguissero. Torna dunque sui tuoi passi e cancella la traccia del tuo passaggio. Questo si rivolge a chiunque voglia lasciare in questo modo tracce del proprio passaggio. E anche senza volerlo, si lasciano sempre delle tracce. Rispondi sempre delle tue tracce davanti ai tuoi simili» (René DAUMAL, *Il Monte Analogo*, Adelphi, Milano 1968, pp. 139-140).

padronanza formale, virtuosismo»: ma tali qualità diventano subito personali, in quanto sostenute da un «impulso interiore».³²

L'individuo geniale impara davvero soltanto da se stesso, l'individuo di talento soprattutto dagli altri. Il primo impara dalla natura, dalla sua natura, il secondo dall'arte. Si colloca qui il problema principale dell'insegnamento dell'arte. L'insegnante d'arte crede di dover trasmettere soltanto mezzi tecnici ed estetica. [...] Quando non riesce più a procedere con i primi, deve subentrare la seconda.³³

L'insegnamento dell'arte è problematico in quanto il maestro, si norma, si pronuncia solo su argomenti tecnici, poiché non può sfiorare l'ambito dell'ispirazione. La tecnica riguarda infatti solo i "casi comuni", mentre l'arte ha a che vedere esclusivamente con i "casi eccezionali". Sarebbe quindi necessario offrire all'allievo «l'essenziale, cioè il coraggio e la forza di porsi di fronte alle cose in modo tale da trasformare in un caso eccezionale tutto ciò che osserva grazie alla maniera di osservare».³⁴ La tecnica artigianale è, secondo Schönberg, il precipitato di una urgenza espressiva, da cui deriva come conseguenza, esattamente come la forma rappresenta la concretizzazione di un contenuto che necessita di rendersi comprensibile: «Un contenuto espressivo vuole rendersi comprensibile, il suo movimento produce una forma».³⁵ In termini che anticipano perfettamente la filosofia adorniana, Schönberg afferma: «Un vero insegnante d'arte dovrebbe guidare i suoi allievi [verso una] rigidità oggettiva, che fa emergere ciò che è veramente personale».³⁶ Vi è quindi, come teorizzerà più tardi Adorno, una perfetta corrispondenza fra la soggettività del compositore e l'oggettività del trattamento del materiale.

Il ruolo dell'insegnante come modello viene precisato nel programma di un seminario di composizione da tenersi nel settembre del 1917.

Si apprendono a fondo solo le cose per le quali si ha attitudine. Allora non v'è neppure bisogno di particolari norme pedagogiche: basta l'impulso all'imitazione proveniente da un modello, e si apprende quello a cui si è

³² Arnold SCHÖNBERG, «Probleme des Kunstunterrichts», in *Musikalisches Taschenbuch 1911, Illustrierter Kalendar für die Musikstudierende und Freunde der Tonkunst. In Zwei Teilen*, Verlag Stern und Steurer, Wien, Jg. II, pp. 22-27; trad. it. «Problemi dell'insegnamento dell'arte», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 35-39: 35. Poco più avanti si legge: «l'artigiano può realizzare ciò che l'artista doveva creare». L'aforisma schönberghiano viene citato da Alban Berg nella sua «Guida» ai *Gurrelieder* (Universal Edition, Leipzig-Wien 1913, p. 182).

³³ Ibidem.

³⁴ Arnold SCHÖNBERG, «Problemi dell'insegnamento dell'arte», cit., p. 36. Schönberg consiglia l'imitazione dei modelli della tradizione, ma precisa: «l'allievo non deve desumerne le modalità, deve imparare a confrontarsi con i problemi» (ivi, p. 38). La centralità dell'osservazione e dell'attenzione è uno dei principali paradigmi della didattica compositiva di Franco Donatoni.

³⁵ Ivi, p. 37.

³⁶ Ivi, p. 38.

portati senza sapere come, si apprende nella misura adeguata alla disposizione di ciascuno. [...] Nell'arte c'è solo un vero maestro: l'attitudine; e questo maestro ha solo un aiutante che può essergli utile: l'imitazione.³⁷

Altri saggi affrontano il problema della didattica in una prospettiva teoretica: «Gli insegnanti», del 1928, descrive – prendendo spunto da due contesti tanto lontani dalla composizione come il servizio militare e il tennis – alcuni dei più comuni difetti della didattica: il mostrare sempre *come una cosa è fatta*, e non *cosa è*. Il metodo schönberghiano è invece basato sulla comprensione del pensiero musicale, che costituisce la chiave per spiegare tutti i nessi strutturali.³⁸ «Sulla questione del moderno insegnamento di composizione», del 1929, utilizza argomenti storici per sostenere l'idea che i principi della creatività artistica sono l'invenzione, la logica e la bellezza: tali principi rappresentano una costante della musica occidentale. La varietà delle forme scaturisce dalle multiformi esigenze del pensiero e dalle differenti modalità della sua rappresentazione.³⁹ In «Sulla dottrina della composizione», del 1931, si legge che gli schemi formali della tradizione (fuga, forma-sonata, rondò, variazione...), «pur preesistenti e comodamente a portata di mano, dovrebbero essere scoperti soltanto dopo il loro utilizzo»; segue un elenco di dodici norme di natura astratta, del tutto avulse dalle strutture classiche, miranti alla costruzione di un pensiero musicale comprensibile.⁴⁰ «Educare l'orecchio attraverso la composizione», del 1939, si sofferma sui corsi di *Music Appreciation* diffusi negli Stati Uniti. I presupposti delle argomentazioni rimangono immutati: «il ricordo è il primo passo verso la comprensione», e la composizione rappresenta il metodo più efficace per affinare la capacità di comprendere.⁴¹ In «Il compito dell'insegnante», del 1950, Schönberg afferma che è necessario educare alla correttezza strutturale e allenare la sensibilità sia per l'espansione sia per la sintesi. Inoltre «un vero insegnante [...] deve possedere la capacità di realizzare ripetutamente quanto chiede a una allievo una volta sola. Qui non è sufficiente

³⁷ Arnold SCHÖNBERG, «Seminario di composizione» [settembre 1917], in ID., *Analisi e pratica musicale*, a c. di I. Vojtěch, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1974, pp. 34-36. Il seminario (che si proponeva, fra le altre cose, di lasciare fissare l'onorario direttamente agli allievi) è privo di un vero e proprio programma: «Sarò regolarmente a disposizione [degli allievi] in determinati orari, discuterò con loro i problemi che mi sottoporranno, faremo musica insieme, faremo analisi, discuteremo, cercheremo e troveremo. [...] Sarà per loro come per gli allievi di pittura che una volta si trovavano a loro agio negli studi di un pittore quando cercavano di farsi accogliere da lui in base alla loro inclinazione per quest'arte e alla stima che avevano per questo determinato maestro».

³⁸ Arnold SCHÖNBERG, «Die Lehrer», inedito [25.VIII.1928]; trad. it. «Gli insegnanti», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 447-450.

³⁹ Arnold SCHÖNBERG, «Sulla questione del moderno insegnamento di composizione», cit., p. 143.

⁴⁰ Arnold SCHÖNBERG, «Zur Kompositionslehre», in *Die Musik*, Jg. XXIII, Nr. 8, Mai 1931, pp. 571-574; trad. it. «Sulla dottrina della composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 151-154: 153. Tali norme vengono sviluppate nell'incompiuto trattato sulla forma (cfr. Arnold SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, cit.).

⁴¹ Arnold SCHÖNBERG, «Eartraining through Composing», [1939] in *Modern Music*, n°24, Fall 1946, pp. 248-253; trad. it. «Educare l'orecchio attraverso la composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 163-168.

consigliare direttamente un procedimento migliore; si deve elaborarlo davanti allo studente, improvvisando numerose soluzioni per un problema, mostrando ciò che è necessario».⁴²

Un approccio analitico al metodo didattico di Arnold Schönberg è stato tentato da Ulrich Krämer che, ricostruendo le lezioni frequentate da Alban Berg negli anni 1904-1908, individua negli scritti ottocenteschi di J.C. Lobe e A.B. Marx, dedicati principalmente al sonatismo beethoveniano, le basi dell'insegnamento di Schönberg.⁴³ Peter Gradenwitz ha dedicato una monografia alla *Meisterschule* berlinese di Schönberg, tenutasi dal 1925 al 1933, dove si raccolgono le testimonianze di venticinque suoi allievi di questo periodo: il taglio, prettamente storico, non intende proporre una teoria della didattica schönberghiana.⁴⁴

IV.1.2) Olivier Messiaen.

Jean Boivin ha raccolto in un'ampia monografia una notevole messe di testimonianze a proposito dell'insegnamento di Olivier Messiaen (1908-1992), al fine di ricostruire la storia e i metodi della sua scuola.⁴⁵ La carriera didattica del compositore francese può essere suddivisa in tre fasi, che si snodano nell'arco di 36 anni: prima la classe di armonia presso il Conservatorio di Parigi (1941-47), in seguito la classe di analisi (1947-1966), infine la classe di composizione (1966-1977). Per citare solo alcuni dei nomi dei suoi studenti, procedendo in ordine cronologico troviamo Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts, Pierre Henry, Iannis Xenakis, Jean Barraqué, Milko Kelemen, Philip Corner, Mikis Theodorakis, György Kurtág, Paul Méfano, Nguyen Thien Dao, Tristan Murail, Gérard Grisey, George Benjamin.

Al pari di Schönberg, Messiaen dedica grande attenzione allo studio dei classici. Ancora più del linguaggio compositivo di Messiaen, gli allievi ricordano la ricchezza e la profondità delle analisi, che costituivano la parte più cospicua della sue lezioni. Le analisi di Messiaen prendono in esame i parametri armonici, ritmici e fraseologici: tali parametri vengono scissi l'uno dall'altro, esaminati approfonditamente, e poi riuniti in una rinnovata prospettiva interpretativa. Pierre Boulez, allievo di Messiaen dall'autunno del 1944, rammenta l'importanza dell'analisi ritmica della *Sagra della*

⁴² Arnold SCHÖNBERG, «The Task of the Teacher» [1950]; trad. it. «Il compito dell'insegnante», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 261-263. Schönberg afferma di essere stato in grado di insegnare ai suoi allievi statunitensi, nel giro di un anno, la composizione di un esteso rondò, «sebbene la maggior parte degli studenti fosse priva di talento creativo e di una conoscenza adeguata dei capolavori» (p. 262).

⁴³ Ulrich KRÄMER, «Schönbergs Lehrmethode und die musikalische Formenlehre des 19. Jahrhunderts», in ID., *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Wien, Universal, 1996; trad. it. «Il metodo di insegnamento di Schönberg e la morfologia musicale dell'Ottocento», in *Schönberg*, a cura di G. Borio, il Mulino, Bologna, 1999, pp. 211-229.

⁴⁴ Peter GRADENWITZ, *Arnold Schönberg und seiner Meisterschüler. Berlin 1925-1933*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1998.

⁴⁵ Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois Éditeur, [s.l.] 1995.

primavera, cui avrebbe in seguito dedicato un famoso studio,⁴⁶ indubbiamente influenzato dai *personaggi ritmici* individuati da Messiaen.⁴⁷ Il concetto di *personaggio ritmico* è sintomatico di un metodo ermeneutico basato sulla separazione di differenti piani linguistici, astrattamente considerati quali portatori di significato morfologico: il profilo ritmico delle figurazioni viene prelevato dal suo contesto, e viene accostato a profili provenienti da altri contesti, al fine di tracciarne l'evoluzione e di scoprire i mutamenti cui è sottoposto nel corso del brano. Il passo successivo è la ricostruzione di un percorso complessivo dato dall'intreccio dell'azione simultanea dei differenti piani linguistici (in Messiaen il ritmo e l'armonia rivestono particolare importanza). La *Sagra della primavera* – un'opera particolarmente propizia per lo sviluppo di questa metodologia analitica – è uno dei primi brani proposti in Conservatorio da Messiaen, rientrato a Parigi nel 1943, dopo l'anno di internamento in Slesia. Dalle sue parole, intuiamo che l'insegnamento è una strada che porta al perfezionamento dell'analisi e alla focalizzazione dei caratteri ritmici che definiscono, oltre al suo sguardo sulla musica della tradizione, anche la sua poetica compositiva.

[A proposito dell'analisi della *Sagra della primavera*] Elle n'était peut-être pas encore parfaite, je n'avais peut-être pas encore complètement dégagé les personnages rythmiques – je les ai dégagés plus tard quand j'ai repris cette œuvre à la classe d'analyse au Conservatoire – mais enfin, c'était déjà une première analyse du Sacre.⁴⁸

Anche per Messiaen, come per Schönberg, la necessità di spiegare in sede didattica certe caratteristiche tecniche delle opere della tradizione spinge ad affinare lo sguardo e a cercare interpretazioni che possano creare un ponte fra il passato e il presente. Messiaen dava il più ampio risalto a una formazione basata sui classici: gli autori più frequentati erano Mozart e Debussy, assieme a Wagner e Stravinskij;⁴⁹ ma poteva spingersi anche molto lontano, passando dalla musica contemporanea alla musica medievale, arrivando fino ai *tāla* indù e alla metrica greca, i cui aspetti armonici, melodici, ritmici contribuirono a formare il suo corredo tecnico.

⁴⁶ Pierre BOULEZ, «Stravinskij demeure», in *Musique Russe*, I, a c. di P. Souvtchinsky, PUF, Paris 1953, pp. 151-224; trad. it. in ID., *Note di apprendistato*, cit., pp. 73-133.

⁴⁷ Cfr. Pierre BOULEZ, «Olivier Messiaen : Rétrospective», in *L'Artiste musicien de Paris*, 1^{er} et 2^e trimestres, n°14, 1966, pp. 8-10 ; n.e. in ID., *Points de repère*, a c. di J.-J. Nattiez, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1981, pp. 553-555.

⁴⁸ Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, cit., pp. 46-47.

⁴⁹ L'importanza data all'analisi dei classici irritò Stockhausen: egli, esclusivamente concentrato nello sviluppo della scrittura contemporanea, era giunto a Parigi per studiare con Messiaen dopo aver udito a Darmstadt *Mode de valeurs et d'intensités* (secondo dei *Quatre études de rythme* per pianoforte, 1949-50), riconosciuto subito come un brano che apriva importanti prospettive di ricerca (cfr. Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, cit.). Pochi anni dopo, nel 1957, dopo aver assistito a una lezione su *Gruppen*, all'epoca non ancora eseguito, è il giovane Helmut Lachenmann a voler studiare con Stockhausen: «L'atteggiamento [di Stockhausen] era piuttosto dottrinale, ma non me ne importava nulla; ero enormemente intrigato da quei rapporti fra macro e microtempo, volevo assolutamente capirlo, e così mi feci avanti. Lui non fu molto gentile, ma io volevo assolutamente procedere in quella direzione, e allora gli chiesi: “Da chi posso andare? Da Messiaen?”. “No, meglio di no”, ripose lui. “Da lei, allora?”. “No, io non ho tempo”» (Helmut LACHENMANN, «Conversazioni con Helmut Lachenmann», a c. di Enzo Restagno, in Helmut LACHENMANN – Wolfgang RIHM, *Conversazioni e scritti*, a c. di Enzo Restagno, Milano, Ricordi 2010, pp. 11-34: 14).

La pretesa di una disinvolta padronanza degli stili storici trovò un'unica significativa eccezione in Iannis Xenakis. Il «caso Xenakis» era fuori dalla norma: il compositore greco, all'epoca dell'incontro con Messiaen, aveva già trent'anni, ed era privo di una solida preparazione tradizionale, poiché non aveva avuto occasione di seguire studi regolari di armonia e contrappunto. Olivier Messiaen, intuendo le sue grandi potenzialità, lo incoraggiò tuttavia a non perdere tempo nello studio della musica del passato, ma a dedicarsi senz'altro alla propria vena creativa, mettendo piuttosto a frutto le approfondite conoscenze nei campi della matematica, dell'architettura e della filosofia.⁵⁰

Olivier Messiaen si differenzia da Schönberg in quanto intende anche trasmettere, come dichiarano con nettezza i titoli dei suoi trattati, la tecnica del proprio linguaggio musicale. Mentre Schönberg dedica i suoi testi didattici quasi esclusivamente al linguaggio dell'armonia tonale,⁵¹ e affida lo sviluppo delle nuove tecniche alla creatività e al *sensu della forma* dell'artista, non potendo fornire leggi o regole di riferimento, Messiaen espone metodicamente alcuni dei tratti più peculiari della sua scrittura. Come osserva Gianmario Borio, metodo e terminologia provengono però da una tradizione consolidata, e sono debitori del *Traité de composition* di Vincent d'Indy, da cui derivano l'analisi metrico-fraseologica, con concetti quali l'anacrusi, l'accento tonico e la desinenza.⁵²

IV.1.3) I *Ferienkurse* di Darmstadt.

Come abbiamo rilevato nell'introduzione al presente Capitolo, gli *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*, attivi fin dal 1946 a Darmstadt, rappresentano un caso del tutto particolare di “scuola compositiva”. Essi si configurano infatti come una “scuola senza maestro”, retta da un intreccio di discipline: vi trovano spazio in egual misura l'insegnamento della composizione, la prassi esecutiva,

⁵⁰ Messiaen dichiarò in seguito, a proposito del suo incontro con Xenakis: «Là, j'ai fait une chose horrible, extraordinaire, que je ne ferais pas avec d'autres, parce que je trouve qu'on doit faire de l'harmonie, qu'on doit apprendre à entendre et à faire du contrepoint; mais c'était un homme tellement hors du commun! Je lui ai dit : “ Non. Vous avez déjà trente ans, vous avez la chance d'être Grec, d'avoir fait des mathématiques, d'avoir fait de l'architecture. Profitez de ces choses-là, et faites-les dans votre musique. ” Je crois finalement que c'est ce qu'il a fait» (Nouritza MATOSSIAN, *Iannis Xenakis*, Fayard-SACEM, Paris 1981, p. 58; cit. in Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, p. 114).

⁵¹ Una delle rare eccezioni alla reticenza su quella che viene definita una «scienza segreta, alla quale ha accesso solo chi sa trovarsela da sé» (Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 518) è la conferenza intitolata «Composizione con dodici note», tenuta prima a Princeton nel 1934, poi all'University of California nel 1941 e infine all'University of Chicago nel 1946. Anche in questo caso non mancano i riferimenti alla tradizione: dall'elaborazione motivica di Beethoven al *Leitmotiv* wagneriano, cui la serie, in quanto elemento di unificazione del discorso musicale, viene assimilata (cfr. Arnold SCHÖNBERG, «Composizione con dodici note, [II]», cit.).

⁵² Gianmario BORIO, «Sul concetto di scuola nella musica del Novecento», cit., pp. 6-7.

la riflessione teorica. Secondo Borio, si tratta di una visione schönberghiana di didattica globale:⁵³ l'organizzatore dei corsi, Wolfgang Steinecke, pur convocando come docenti i compositori più impegnati dell'avanguardia del secondo dopoguerra, riesce a evitare che predomini una tendenza estetica o uno stile particolare (a tal fine, è prevista una costante rotazione delle cattedre). Tale convergenza di interessi e competenze ha spinto Antonio Trudu a parlare di una "scuola di Darmstadt", premurandosi però di utilizzare, fin dal titolo della monografia, le virgolette;⁵⁴ ancora più prudente Hermann Danuser, che imposta il suo saggio sul punto di domanda del titolo: «Darmstadt: una scuola?». ⁵⁵

Nell'Europa che esce faticosamente dalla Seconda Guerra Mondiale, e in particolare nella Germania reduce da un tracollo assieme economico, bellico, culturale e morale, i *Ferienkurse* diventano il luogo di incontro per eccellenza dell'avanguardia musicale. Nell'intento di portare alla coscienza dei giovani compositori quanto il regime nazista aveva oscurato, Steinecke indirizza i corsi su tematiche le accademie non affrontano. Dopo un avvio in cui permangono ancora alcune tracce della musica della prima metà del secolo, con esponenti di orientamento hindemitiano come Wolfgang Fortner, o di ortodossia schönberghiana come René Leibowitz, prevalgono gli interessi dei giovani Bruno Maderna, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen. Via via si aggregano Pierre Boulez (dal 1952), Yannis Xenakis (1955), Luciano Berio (1956), György Ligeti (1957) e John Cage (1958). Nella seconda metà degli anni Cinquanta la pressione innovativa della giovane generazione, pur nella molteplicità degli orientamenti, è costantemente volta al rinnovamento linguistico a partire dai presupposti della serialità weberniana.⁵⁶ Una peculiarità dei corsi di Darmstadt era il rapido passaggio dalla fase di apprendimento all'insegnamento (i primi esempi si

⁵³ Ivi, pp. 7-8.

⁵⁴ Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi – Unicopli, Milano 1992.

⁵⁵ Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», in *Enciclopedia della Musica. I. Il Novecento*, a c. di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001, pp. 166-184 (si tratta di una rielaborazione di Hermann DANUSER, «Die "Darmstädter Schule" – Faktizität und Mythos», in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, II, a c. di G. Borio e H. Danuser, Rombach, Freiburg im Breisgau 1997, p. 333-375). Si parla della "scuola di Darmstadt" anche in Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, EdT, Torino 1991; Hartmut LÜCK, «Darmstadt. Verfall einer Familie», in *Dissonanz. Die Neue Schweizerische Musikzeitschrift*, n°19, 1989, pp. 32-33; Heinz-Klaus METZGER, *Musik wozu, Literatur zu Noten*, a c. di R. Riehn, Frankfurt a. M. 1980, p. 99. Salvatore Sciarrino fa cenno alla "scuola di Darmstadt" per rimarcare la sua distanza dal serialismo post-weberniano: «Con la scuola di Darmstadt s'è determinata l'attuale pernicioso confusione tra atti compositivi preparatori e fatti strutturali: i primi, concernenti propriamente l'elaborazione del materiale e non l'articolazione discorsiva, vengono dati come principi di rigore pur essendoli solo a un livello minimo. Le vere strutture del linguaggio invece non possono prescindere dalla percezione, sono anzi, senza di questa, rese affatto prive di senso, addirittura non esistono» (Salvatore SCIARRINO, «Di una musica d'oggi», *Chigiana*, XXXIII, 1976, n°13, nuova serie, p. 373).

⁵⁶ Né possiamo del tutto sopire il sospetto che la tragica morte abbia avuto una qualche parte nella fortuna postuma di Webern. A quale compositore potevano rivolgersi Nono, Boulez e Stockhausen? Chi meglio di Webern? Rappresentava lo stadio più evoluto del linguaggio (e questo era certo un presupposto fondamentale, a Darmstadt), era una vittima della guerra da cui si era appena usciti, dopo essere stato vittima di una condanna al pressoché totale silenzio da parte del regime nazionalsocialista (una doppia vittima: prima di mano tedesca, poi americana), e al contempo poteva essere interpretato come meglio piaceva alla nuova generazione (mentre Schönberg, pur dall'altra parte dell'oceano, poteva ancora far sentire la propria voce).

hanno con Nono, Stockhausen, Boulez, Ligeti): parallelamente all'acquisire importanza del linguaggio seriale, il principio di anzianità degli insegnanti viene svalutato.⁵⁷ Per una intera generazione di compositori, nati fra il 1920 e il 1930, l'estetica diviene un terreno sperimentale di ricerche. «Nell'immediato dopoguerra», ha detto Boulez, «ci interessava constatare che condividevamo un unico interrogarci sulle basi del linguaggio, anche se i problemi formali in seguito sono stati posti diversamente da ognuno di noi». «Si voleva il nuovo», scrive il compositore Hans Vogt, «anche il minimo contatto con la musica contemporanea era sufficiente per darci nutrimento».⁵⁸ Come rileva Hermann Danuser, il concetto di scuola diventa dinamico a causa del processo di rivoluzione continua che predomina fino alla metà degli anni Settanta, con una sorta di *istituzionalizzazione dell'avanguardia*.⁵⁹

È nella compartecipazione dei presupposti estetici che si fonda la possibilità di parlare di una "scuola compositiva" basata sullo scambio reciproco di nozioni tecniche e sul continuo confronto di poetiche. Darmstadt diventa un luogo in cui l'esplicazione della poiesi assume un ruolo preponderante, venendo nei primi anni anteposta alla validità estetica dell'opera. L'enorme potenziale di curiosità critica da parte degli studenti crea un fecondo dialogo (d'altra parte, l'élitarismo insito nell'avanguardia costringe tale dialogo in limiti alquanto angusti: nessuna concessione alla tonalità).⁶⁰ Si tratta di un momento storico in cui la tecnica riveste un ruolo particolarmente importante: i compositori sentono la necessità di legittimare il proprio linguaggio creando e confrontando nuove procedure compositive.⁶¹ In tal senso, il caso più significativo è quello di Karlheinz Stockhausen, che mette in atto una sorta di rivoluzione continua dell'ascolto, a partire da *Kreuzspiel* del 1951, dove la lezione di Webern viene radicalizzata nel serialismo integrale, per giungere, con i *Klavierstücke* del 1952-53 e con *Kontrapunkte* del 1953, alla definizione della *Gruppen-Technik*, dove le configurazioni sonore sono percepibili solo nel profilo complessivo, e non nel dettaglio.

Già alla fine degli anni Cinquanta la "scuola di Darmstadt" si frammenta a causa delle spinte centrifughe che esauriscono rapidamente gli sviluppi della serialità post-weberniana. La convergenza dell'evoluzione verso la serialità si rivela un momento fugace della storia della musica colta occidentale: mentre si delineano alcune vie parallele, soprattutto ad opera di autori provenienti

⁵⁷ Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», cit., pp. 166-168.

⁵⁸ Jean-Noël VON DER WEID, *La musica del XX secolo*, Ricordi – LIM, Milano – Lucca 2002, pp. 212-213.

⁵⁹ Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», cit., p. 169. David Osmond-Smith osserva che la scuola di Darmstadt era unificata dal radicalismo dei propositi estetici (David OSMOND-SMITH, «New beginnings: the international avant-garde, 1945-62», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 336-363: 361).

⁶⁰ Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», cit., pp. 170-173.

⁶¹ Già con Arnold Schönberg l'invenzione di tecniche compositive era importante: si vedano le sue dispute a proposito della paternità della scala per toni interi nel *Manuale di armonia*, o la polemica con Josef Hauer sulla genesi della dodecafonia (in *Stile e pensiero*).

dai margini dell'Europa quali Ligeti e Xenakis, o di compositori che ripensano l'opera musicale in termini linguistici, come fa Luciano Berio, irrompe la forza dispersiva dell'*alea*. Nel 1957 John Cage giunge a Darmstadt, presentando fra veementi polemiche e vivo interesse la sua *chance music*: il caso occupa il trono su cui si era insediato, fino ad allora, il controllo. L'*alea controllata* è l'ossimoro concettuale con cui la tradizione occidentale tenta di smorzare la destituzione dell'opera (notevole fortuna ha l'*opera aperta* di Henri Pousseur - Umberto Eco). Darmstadt non può più dirsi una scuola: rimane una rinomata sede di corsi di composizione, forse il luogo in cui più diviene palese il frazionamento delle poetiche e delle tecniche.

Negli anni si conferma però quello che Danuser definisce *mito di Darmstadt*, composto di numerosi aspetti: l'opposizione alla Germania nazionalsocialista; la fioritura artistica post-bellica vissuta con enfasi; il principio di cambiamento inteso come missione. Il Nazionalsocialismo si rivolgeva al popolo, Darmstadt all'élite; il primo tendeva all'irrazionalismo, il secondo alla razionalità; il primo era unitario, il secondo pluralista; il primo voleva un'arte eterna, il secondo un'arte storica.⁶² A posteriori, il mito di Darmstadt si fonda su tre fasi: l'avvio nel 1946; il predominio della serialità nel 1953, settantesimo anniversario della nascita di Webern, mentre l'influenza di Nono, Boulez e Stockhausen si fa preponderante; l'arrivo di Cage nel 1958, che determina un ripensamento del concetto di materiale. I primi a parlare di una "scuola di Darmstadt" sono Messiaen nel 1955 e Nono nel 1958.⁶³ Nel 1961, pochi mesi prima della morte, Steinecke identificava nel 1952 l'anno della definizione storica della "scuola di Darmstadt", in occasione dell'esecuzione di *Kreuzspiel* di Stockhausen, *Musica su due dimensioni* di Maderna, *Trois Structures pour deux pianos* di Boulez, *España en el Corazón* di Nono;⁶⁴ in realtà, *Structures* di Boulez non fu eseguito quell'anno, ma ciò – come rileva Danuser – contrastava con la mitopoiesi voluta da Steinecke, in cui entrava anche la conciliazione fra Italia, Francia e Germania.⁶⁵

⁶² Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», cit., pp. 170-173.

⁶³ Olivier MESSIAEN, «Position» (1955), in *Musique pure dans un siècle sale. New Music Darmstadt 1950-1960*, a c. di F. Hommel e W. Schlüter, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Darmstadt-Amsterdam 1987; Luigi NONO, «Die Entwicklung der Reihentechnik», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, I, 1958, pp. 25-37: 34.

⁶⁴ Wolfgang STEINECKE, «Kranichstein – Geschichte. Idee. Ergebnisse», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, IV, 1962, pp. 9-24: 15. Richard Toop osserva: «When Wolfgang Steinecke – the originator of the Darmstadt *Ferienkurse* – died at the end of 1961, much of the increasingly fragile spirit of collegiality within the Cologne/Darmstadt-center avant-garde died with him» (Richard TOOP, «Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, cit., pp. 453-477: 453).

⁶⁵ Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», cit., pp. 179-181.

IV.1.4) Helmut Lachenmann: la musica non si insegna.

Helmut Lachenmann è uno dei compositori più autorevoli e influenti dei nostri giorni. La coerenza persino intransigente e la limpida consequenzialità del suo pensiero sono le qualità che maggiormente caratterizzano il suo lavoro di compositore e di didatta. Utile, al fine di inquadrarne il rapporto con l'insegnamento, è la conoscenza del suo percorso di studi: nato nel 1935, la sua formazione è tradizionale, ma ha occasione di conoscere, tramite l'organista Johann Nepomuk David, la musica di Bartók e Hindemith; verso i diciott'anni ha i primi contatti con la musica della Seconda Scuola di Vienna, ascolta *Agon* diretto da Staviniskij, e rimane impressionato da una *matinée* con John Cage e David Tudor che eseguono musica per due pianoforti e elettronica. Nel 1957 si reca a Darmstadt. Nonostante abbia solo pochi anni meno di Nono (nato nel 1924), di Stockhausen (1928) e di Pousseur (1929), essi diventano il modello che decide di seguire (il fatto di aver vissuto la Seconda Guerra Mondiale a dieci oppure quindici oppure vent'anni ha segnato senz'altro un discrimine nella maturazione personale).⁶⁶

Nel 1958 si reca a Venezia per studiare privatamente con Luigi Nono, all'epoca impegnato nella composizione del *Diario polacco*: un brano che, secondo Lachenmann, mostra un approccio problematico alla serialità, più tardi risolto con i *Canti di vita e d'amore*. Lachenmann è particolarmente attratto dalla capacità di Nono di ridefinire la dialettica sonora, ad esempio in episodi come «Il tuo figlio non ascolterà più le campane della libertà» dal *Canto sospeso* (conclusione del n°3 e n°4), dove l'intero complesso strumentale si trasfigura, assumendo le funzioni di una “meta-campana”: «Il compositore lavora con un materiale già carico di espressione, ma lo illumina di una nuova luce».⁶⁷ Successivamente segue a Colonia i corsi di Stockhausen. Una lezione tenuta da Henri Pousseur suscita in lui una profonda impressione:

Noi studenti eravamo undici o dodici e d'un tratto lui, rivolgendosi a me, chiese: «Dimmi un suono, uno qualsiasi, il primo che ti viene in mente». Io risposi: «Ok: un cane che abbaia». «E tu?», disse lui rivolgendosi a un altro studente. «Il suono di un'arpa», rispose quello. «Va bene; adesso ognuno di voi cerchi di sviluppare una scala che dal suono di un cane che abbaia proceda verso quello di un'arpa. Immaginiamo che l'arpa sia una sorta di “non-ancora-cane”, e il cane abbaiente sia una “non-ancora-arpa”. Adesso trovate dei gradi intermedi che procedano dall'uno all'altro». La cosa interessante è che ciascuno di noi scoprì per questo percorso una strada diversa. E così, nel giro di una mezz'ora, si inventarono un sacco di suoni inaspettati ma scaturiti dalla sensibilità di ognuno di noi.⁶⁸

⁶⁶ D'altra parte Boulez e Stockhausen hanno rappresentato anche per Donatoni, del quale erano coetanei, dei modelli imprescindibili (pur non potendosi dire, in senso stretto, suoi maestri).

⁶⁷ Helmut LACHENMANN, «Conversazioni con Helmut Lachenmann», cit., p. 15.

⁶⁸ Ivi, pp. 25-26.

La suggestione di questo approccio all'immaginazione sonora si trova anche nella didattica di Lachenmann. Il fine della ricerca non è però la novità sonora in sé, ma il rinnovamento della sfera concettuale del suono.⁶⁹ I concetti sonori di Lachenmann sono per più di un verso assimilabili alle figure musicali di Sciarrino (cfr. par. III.2.2): a partire dalla distinzione fra *suono come stato* e *suono come processo*, per arrivare a precise tipologie costruttive come il *suono-cadenza* (caratterizzato dal suo formarsi e dissolversi d'un tratto), il *suono-estinzione* (caratterizzato dallo svanire nella risonanza naturale o in una risonanza elaborata artificialmente), il *suono-fluttuazione* (all'interno del quale si ripete un processo, per quanto breve),⁷⁰ l'accento viene posto sulla possibilità di modellare un nuovo tipo di ascolto, e di puntare l'attenzione dell'udito su fenomeni acustici che di norma non vengono considerati di pertinenza musicale. A differenza di Sciarrino, che include nelle figure della musica anche una serie di processi percettivi che riguardano la globalità dell'architettura musicale, Lachenmann intende i concetti sonori come eventi esclusivamente locali, da organizzare nel contesto del brano. Anche per Lachenmann, come per Donatoni, i concetti adorniani di materiale e di rapporto alienato fra società e musica sono un cardine imprescindibile.⁷¹ Il materiale sonoro è infatti connotato storicamente: «Non si può usare un materiale sciarriniano, ferneyhoughiano, lachenmanniano per realizzare qualunque nuova idea musicale, perché il materiale fa sempre parte dell'idea».⁷²

Nonostante la sua fama di didatta, Lachenmann afferma l'impossibilità di insegnare a comporre: «Per comporre musica ognuno deve diventare una sorta di autodidatta».⁷³ La funzione dell'insegnante è il provocare una forma di resistenza nell'allievo, ovvero acuirne le attitudini critiche e cercare di sviluppare la sua attenzione per il suono.

Lo studente non deve cercare un codice accademico fuori da sé, ma, sia pure con tutti gli scrupoli del mondo, deve trovare entro se stesso qualcosa che abbia il carattere della necessità. Durante lo studio con me tanti allievi restano piuttosto frustrati; devono scoprire le loro energie creative per resistere e, proseguendo su questa strada, sono poi loro a provocare me e, a quel punto, si diventa amici. Altri invece hanno perso la pazienza e evitano di incontrarmi. Pazienza!⁷⁴

⁶⁹ Ivi, p. 26.

⁷⁰ Helmut LACHENMANN, «Modelli sonori della Nuova Musica», in Helmut LACHENMANN – Wolfgang RIHM, *Conversazioni e scritti*, cit., pp. 35-56: 35-49.

⁷¹ «Quando i miei studenti, per difendere le loro composizioni, dicono: “Io voglio...”, gli rispondo: “Chi è Io? Tu non esisti, sei più o meno la somma dei tuoi istinti. Come puoi chiamarti Io?”. Mi rendo conto che si tratta di una risposta cattiva, perfino ingiusta, ma quello che voglio dire è che la cosiddetta crisi dell'individuo nel XX secolo la si può benissimo studiare anche nella musica. Ricordandoci della nostra non-libertà abbiamo una precisa responsabilità, poiché né lo stato, né la chiesa, né i filosofi possono pensare per noi. [...] [I miei allievi] devono rendersi conto che un compositore è circondato da un materiale già carico di espressività standardizzata. Quello che bisogna produrre è il vuoto» (Helmut LACHENMANN, «Conversazioni con Helmut Lachenmann», cit., p. 21).

⁷² Ivi, p. 32.

⁷³ Ivi, p. 26.

⁷⁴ Ivi, p. 27.

IV.2) Il “clan” di Donatoni: storia e pensiero.

Ogni tentativo di offrire una chiave di lettura della didattica di Franco Donatoni deve partire dalla constatazione della molteplicità di caratteri del suo insegnamento. Tale molteplicità è legata in primo luogo a due fattori: da un lato la profonda diversità dei contesti istituzionali in cui Donatoni ha ricoperto incarichi didattici, dall'altro la continua evoluzione dei suoi orizzonti poetici e stilistici, che si rispecchia nelle crisi e nei rinnovamenti del suo pensiero compositivo.

Sebbene i libri di Donatoni (*Questo, Antecedente X, In-Oltre*) non trattino direttamente i temi legati alla didattica, le problematiche dell'insegnamento emergono in primo piano in saggi come «Processo e figura», «Arnold il nutrittore» e «I modelli inimitabili», e si possono leggere in controtela anche negli articoli «L'automatismo combinatorio» e «Presenza di Bartók» (notiamo di passaggio che, a eccezione di «Arnold il nutrittore», del 1971, tutti questi scritti risalgono agli anni Ottanta). A Donatoni sta a cuore sottolineare la continuità fra i campi della composizione e della didattica: entrambi sono caratterizzati da un approccio che non è interessato alla sistematicità, ma piuttosto alla fluidità dei mutamenti e alla costante ricerca di nuove soluzioni. Il nucleo della didattica compositiva di Donatoni si trova in un'affermazione del 1981:

Sono quasi certo che comporre e insegnare – pur differenziati – appartengono allo stesso rango, non sono eterogenei ma anzi convivono in uno stato di integrazione reciproca.⁷⁵

Questa reciproca integrazione assume forme molteplici: da un lato, Donatoni è forse il compositore italiano che con maggiore convinzione ha lavorato per avvicinare la composizione insegnata nei Conservatori alle prassi compositive del presente. La carriera didattica di Donatoni comincia nel 1953 (cfr. Cap. I): nel corso degli anni si pone, sempre più pressante, il problema del divario fra le materie curriculari legate ai programmi tradizionali e le pratiche compositive segnate prima dallo strutturalismo, e poi dall'indeterminismo.

D'altra parte, l'insegnamento integra la composizione in quanto, come abbiamo già osservato per Schönberg, il didatta è continuamente costretto a chiarire il proprio corredo tecnico e concettuale al fine di poterlo comunicare con trasparenza e univocità all'allievo. Il già citato incipit del *Manuale di armonia* di Schönberg – «Questo libro l'ho imparato dai miei allievi»⁷⁶ – è un riconoscimento della reciproca crescita che avviene quando l'insegnamento diventa un fecondo terreno di scambio fra le esperienze del didatta e le nuove prospettive che si possono schiudere grazie ai dubbi e ai bisogni di precisazione degli allievi. La teoria trova la sua ragione d'essere nella

⁷⁵ Franco DONATONI, «Processo e figura», Fiesole 1981; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86: 83.

⁷⁶ Arnold SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, cit., p. 1.

necessità di comunicare un determinato pensiero musicale: quando questo pensiero muta, o si rinnova, è necessario mutare o rinnovare la teoria.

Dei primissimi anni dell'attività didattica di Donatoni offre una testimonianza Mario Baroni, suo allievo di Composizione presso il Conservatorio di Bologna nella prima metà degli anni Cinquanta.⁷⁷ In questa fase iniziale, il metodo didattico di Donatoni è sostanzialmente tradizionale e vincolato ai programmi di esame, le cui finalità sono il consolidare le basi di discipline storiche come il contrappunto e l'armonia, esercitandosi all'inizio nell'armonizzazione di bassi e di linee melodiche, con un progressivo aumento delle difficoltà, passando dai brani per pianoforte solo e per voce con accompagnamento pianistico, per arrivare alla Fuga, al Quartetto e alla scrittura orchestrale. Baroni ricorda Donatoni come un coscienzioso insegnante che si faceva spedire a casa gli esercizi da correggere. Le basi tecniche tradizionali, in realtà, non vengono sconfessate nemmeno nel processo che porta, vent'anni dopo, all'istituzione dei corsi sperimentali di composizione. Donatoni, a differenza di Schönberg, non poteva assumere i tratti caratterizzanti del linguaggio tonale come diretto antecedente della scrittura contemporanea: la didattica schönberghiana traccia una linea coerente a partire dai rudimenti dell'armonia per arrivare alla dilatazione delle strutture cadenzali negli ultimi capitoli del *Manuale di armonia*, e all'elaborazione motivica descritta negli *Elementi di composizione musicale* (trattato di natura eminentemente pedagogica), ovvero ai linguaggi di Brahms e Wagner, che costituivano le sue basi linguistiche. La frattura determinata dalla nascita dello strutturalismo nel secondo dopoguerra imponeva una radicale revisione del retaggio tecnico e concettuale della tradizione compositiva occidentale. La defunzionalizzazione dell'armonia di matrice francese era ugualmente distante dalla cultura di Donatoni; inoltre, come abbiamo visto precedentemente, le sue predilezioni si orientavano semmai verso il modello organicistico di Béla Bartók (cfr. par. II.5). Eppure, la padronanza dei mezzi artigianali è una qualità che per Donatoni non cadde mai in discredito. Paolo Aralla ha studiato con Donatoni all'inizio degli anni Ottanta presso l'Accademia Musicale di Pescara: in tale contesto, l'insegnamento si concentrava esclusivamente sulla scrittura contemporanea, ma «la conoscenza del repertorio, la conoscenza delle problematiche tecniche relative agli strumenti, all'orchestrazione, ai linguaggi storici, era qualcosa che ognuno aveva il dovere di affrontare autonomamente».⁷⁸ Osserviamo dunque che, a differenza di Schönberg e di Messiaen, Donatoni non considerava il dominio delle tecniche storiche come una indispensabile propedeuticità alla composizione libera: tale dominio, pur non essendo la chiave della sua didattica, era comunque caldamente raccomandato, sia per la possibilità di utilizzare efficacemente gli strumenti, sia perché alcune

⁷⁷ Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit., p. 417. Franco Donatoni insegnò al Conservatorio di Bologna fra il 1953 e il 1955.

⁷⁸ Paolo ARALLA, intervista [5].

forme storiche costituivano un modello di pensiero creativo perfettamente coerente ai suoi orientamenti poetici. Pensiamo in particolare alla Fuga bachiana, per la possibilità di costruire la forma a partire da un elemento di base molto circoscritto, e alla Variazione beethoveniana, per la possibilità di mettere in luce proprietà sempre nuove di un materiale prefissato, mediante un lavoro di progressiva elaborazione.⁷⁹

Fin dai primi anni di insegnamento è però palese una discrepanza fra le materie di insegnamento e le pratiche compositive correnti. L'avvicinamento alle avanguardie, dopo i primi successi con lavori di stampo bartókiano, avviene verso la metà degli anni Cinquanta, quando Donatoni si orienta verso lo strutturalismo darmstadtiano. Lo scollamento fra insegnamento e composizione si fa sproporzionato quando, all'inizio degli anni Sessanta, le istanze estetiche e tecniche dello strutturalismo collassano nell'indeterminismo. Lo strutturalismo possedeva una normatività fin parossistica che in qualche misura poteva essere ricollegata all'ambito didattico: procedendo storicamente era infatti possibile, prendendo come punto di partenza il contrappunto fiammingo, disegnare una linea che collegava Bach a Beethoven, e poi a Brahms e Wagner, e quindi al serialismo weberniano, per giungere infine alla "scuola" di Darmstadt. Secondo tale prospettiva, il didatta che nel corso degli anni Cinquanta insegnava la Fuga, poteva pensare di porre le basi dello stesso pensiero che aveva generato, in una sorta di progressivo accrescimento della complessità, il serialismo multi-parametrico. L'elemento allogeno che si inserisce nella storia della musica occidentale, tracciando una linea di demarcazione ancora più netta del serialismo del secondo dopoguerra, è l'*alea*.⁸⁰ L'indeterminismo, indagato da Donatoni a partire dal 1962, mette in crisi ogni pretesa di normatività: la nozione di materiale, con il suo portato storico, diventa labile e fluttuante, e le operazioni che possono essere condotte su tale materiale non hanno più un carattere vincolante, ma di pura possibilità.

Alla fine degli anni Sessanta il divario fra le materie istituzionali e la prassi compositiva si fa incolmabile. Un passo importante per ristabilire un logico rapporto fra i due fronti è la «Proposta per una classe di composizione», redatta da Donatoni assieme ai suoi allievi e inviata al Ministero della Pubblica Istruzione l'8 giugno 1970.⁸¹ Si tratta di uno dei principali tasselli che portano

⁷⁹ Per quanto riguarda i riferimenti didattici alle forme storiche di Fuga e Variazione, cfr. Loris AZZARONI, intervista [9-10], e Alessandro SOLBIATI, intervista [5b].

⁸⁰ Rimane arduo stabilire se l'*alea* sia stato l'insostituibile vettore della rivoluzione linguistica occorsa fra gli anni Cinquanta e Sessanta, o se piuttosto il pensiero strutturalista fosse giunto a un punto di saturazione tale da collassare nel suo contrario anche in assenza di un elemento scatenante allogeno.

⁸¹ Cfr. *Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002*, a c. di G. Salvetti, Skira, Milano 2003, p. 25. Nel 1971, in una penetrante annotazione sul valore didattico del *Manuale di armonia* di Schönberg (valore sul quale ancora oggi c'è discordanza d'opinione), Donatoni inserisce una stoccata verso l'"accademia della composizione": «Lo stomaco delicato – rovinato dai tossici del monopolio ministeriale – male sopporta gli esempi "brutti" e "antimusicali" dei testi didattici schoenberghiani, così come quello entusiastico dell'illetterato musicale non ne scorge la amusicalità né l'indifferenza stilistica che il Didatta Autodidatta signorilmente non dissimula. Ciò che il compositore addita rappresenta – nella didattica musicale in generale e in quella della composizione in particolare – quanto di più incerto e

all'istituzione dei corsi sperimentali di composizione, attivati proprio al Conservatorio di Milano, con una riforma delle prove di esame al fine di integrare agli argomenti storici di armonia e contrappunto – che rimangono una parte sostanziale dell'insegnamento – un percorso legato alla musica contemporanea.

Paradossalmente, era proprio la struttura delle prove di esame del Conservatorio a costringere Donatoni a esprimere le sue posizioni di insegnante in un modo assai efficace e pragmatico. I tradizionali esami di composizione prevedevano infatti una traccia di poche battute, in uno stile che poteva spaziare dal Romanticismo al primo Novecento, e in ogni caso di armonia tonale: lo studente era tenuto proseguire il brano in modo coerente. La coerenza stilistica, alla fine degli anni Sessanta, era però un metro assai dubbio. La negazione dello storicismo era l'argomento concettuale che permetteva di utilizzare tali tracce come un puro repertorio di relazioni intervallari e ritmiche da elaborare tramite tecniche di trasformazione del materiale di marca post-strutturalista. In molti luoghi degli scritti di Donatoni leggiamo che i materiali musicali sono ormai destoricizzati, liberamente reperibili e arbitrariamente elaborabili dal compositore: l'esempio più ostentato è la ridondante triade maggiore che apre *Puppenspiel 2* (1966) con uno sfavillio wagneriano che gradualmente si dissolve in un pulviscolo sonoro.⁸² Le prove di esame tradizionali, basate sul proseguimento di una traccia data, potevano pertanto diventare un terreno di esercitazione della scrittura contemporanea: a prescindere dallo stile della traccia (lo stile è infatti un portato storico, e in quanto tale Donatoni non nutre per esso un grande credito), lo studente poteva proseguire la composizione utilizzando le proprie tecniche. Il valore della coerenza, di per sé, non viene messo in discussione, ma muta prospettiva, spostandosi dal piano stilistico al piano meta-storico dell'indeterminismo: coerenza non più con lo stile della traccia, ma con le relazioni seriali (o meglio, post-seriali) che si possono rinvenire al suo interno. La testimonianza di Sandro Gorli mette in luce le difficoltà della transizione alla sperimentazione, e la grande energia che Donatoni dedicava a questo rinnovamento:

sfuggente vi sia oggi nell'esercizio pedagogico» (Franco DONATONI, «Arnold il nutrito», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, luglio-settembre 1971, pp. 35-37; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 66-68: 68).

⁸² Donatoni spiega il rapporto fra materiale e storia in una intervista risalente all'inizio degli anni Ottanta: «Il comporre stabilisce dei rapporti, pone delle cose insieme in un determinato rapporto, “pone-con” una cosa con l'altra, ma non impone. La scelta non è determinata dal fatto che un materiale sia privilegiato rispetto a un altro. Un tempo lo era (il materiale tonale, atonale, il materiale strutturale, ecc.), oggi il materiale non ha una natura storica privilegiata. La storia è già stata definita come un magazzino di materiali. Tutto ciò che esiste nella storia, le forme dell'apparenza (e dunque l'apparenza delle forme), è qualche cosa che si offre solo come materiale, ma non come oggetto dotato di una sua sintassi. Essa si offre solamente come materiale, le sintassi non esistono». In una sorta di *feticizzazione del processo*, che va a sostituire la *feticizzazione del materiale* che secondo Adorno caratterizzava lo strutturalismo, Donatoni prosegue: «Si potrebbe dire che il materiale odierno della musica presuppone l'indifferenza dei materiali stessi a porsi come punto di partenza. Il vero materiale della musica sono i processi mediante i quali il compositore, agendo sul materiale, fa nascere uno stato differente dallo stato primitivo» (Franco DONATONI, «Il tempo del comporre», intervista a c. di R. Donatoni, 1982, in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 12-16: 14).

Quando sono entrato io, c'era ancora il vecchio corso di composizione, c'era Abbado come direttore del Conservatorio, però si parlava già di corsi sperimentali, di riformare gli esami, e credo che il nostro esame di diploma, che abbiamo fatto nel 1971 o 1972, è stato il primo esame fatto in modo sperimentale, ma senza nemmeno avere la sperimentazione a livello ufficiale, burocratico. È che Donatoni ha deciso che l'esame si sarebbe fatto in un altro modo. Formalmente, le prove erano le stesse dell'esame tradizionale di composizione: Quartetto, Variazioni per orchestra, Scena lirica o Oratorio. Però tutto è stato preso non come tema da continuare, sia nel caso del Quartetto sia nel caso delle Variazioni, ma come materiale da trasformare. Per cui, i temi più o meno vagamente tonali che venivano dati allora dal Ministero sono stati immediatamente stravolti mediante le abituali pratiche compositive, e quindi, a partire dalla battuta successiva alla traccia del Quartetto o al tema delle Variazioni, sono state applicate le nostre tecniche compositive, quelle che effettivamente usavamo per scrivere. Il corso storico con lui non l'ho mai affrontato, e credo che lui non lo facesse nemmeno più.

In effetti, a quanto mi risulta, l'8 giugno 1970 Donatoni ha spedito al Ministero una «Proposta per una classe di composizione»: una proposta per impostare il corso proprio in questo senso.

Sono stati i primi tentativi, che hanno poi portato ai corsi sperimentali, al cambiamento delle prove e a tutto il resto. L'esame è stato contestatissimo. Ricordo che c'era Malipiero come commissario esterno, e altri insegnanti del Conservatorio (prima dicevamo di Bettinelli). So che sono stati riuniti per molte ore dopo la nostra prova orale conclusiva. È stata interminabile perché Donatoni ha dovuto difendere queste prove, che venivano contestate anche dallo stesso Malipiero, che diceva: «Non sono prove d'esame, questo non è andato avanti nel modo corretto nel Quartetto, questo ha travisato il tema delle Variazioni». Alla fine ne siamo usciti però con voti altissimi [...]: quindi Donatoni era stato convincente, a livello teorico! La qualità poi era, credo, indiscutibile, perché tutti eravamo molto concentrati, nessuno dei suoi allievi faceva composizione tanto per fare, per cui le prove, da un punto di vista tecnico, erano molto buone. Erano soltanto poco ortodosse.

[...] Donatoni intendeva avere una classe dove si componeva, e non dove si facesse dell'accademia, per cui si è rifiutato di farci fare un esame secondo delle tecniche diverse da quelle che usavamo per scrivere la nostra musica. Non ha voluto andar avanti per il doppio binario che è seguito ancora da tantissimi: da una parte la "composizione libera", dall'altra le prove d'esame. Lui ha messo insieme le cose dicendo: le prove d'esame siano la "composizione libera", un esame dove ciascuno dà prova d'essere un compositore, non uno studente di composizione che segue un programma ministeriale. Non voleva essere una provocazione, la posizione era molto chiara e efficace: in una classe di composizione si insegna a comporre, e si insegna a comporre secondo le tecniche attuali. La qual cosa si fa al giorno d'oggi: già con i corsi sperimentali, e ora con la riforma.⁸³

Significativamente, il lavoro di insegnante acquisisce una posizione primaria nella vita di Donatoni quando i principi dell'indeterminismo vengono introiettati nelle pratiche artigianali veicolate dalla notazione tradizionale (cfr. par. II.3). Nel 1970, anno della pubblicazione di *Questo*, sunto teoretico di un decennio di attività compositiva, Donatoni succede a Goffredo Petrassi alla cattedra di Composizione dei corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena.

⁸³ Sandro GORLI, intervista del 10 marzo 2010, [4-6].

Ricordo che nei miei primi anni tra l'insegnamento e la mia attività di compositore c'era una divisione netta che ha cominciato ad attenuarsi quando, nel 1970, ho cominciato a insegnare all'Accademia Chigiana di Siena. Anche in questo il merito è di Petrassi; non solo perché fu lui a facilitare la nomina, ma soprattutto perché quando fui nominato mi rivolsi a lui per qualche consiglio didattico. Mi disse che di norma nell'insegnamento lui prima si occupava dell'uomo e poi dell'artista. Memore delle mie esperienze del 1951 [anno del primo incontro con Petrassi], io sapevo che era vero, e da allora quella divenne anche la mia regola.⁸⁴

L'Accademia Chigiana di Siena ha avuto, assieme al Conservatorio di Milano, un ruolo chiave nell'esperienza didattica – e, di riflesso, compositiva – di Donatoni. Presso l'Accademia Chigiana si incontravano centinaia di studenti da tutto il mondo:⁸⁵ il corso estivo esercitava, nel corso degli anni, una crescente attrazione, sia per la fama dell'insegnante, sia per la possibilità di entrare in contatto con un ambiente stimolante, in cui confluivano le idee di una intera generazione di giovani compositori. L'Accademia Chigiana ha rappresentato per Donatoni una forma ideale di didattica: nei quarantanove giorni di corso,⁸⁶ egli era in costante contatto con i propri allievi, che gli mostravano il graduale avanzamento dei loro lavori. Tale rapporto quotidiano sollecitava un mutamento dell'approccio alla scrittura musicale dell'allievo, incitato non solo dall'esempio del maestro, che non mancava mai di presentare e commentare le partiture su cui lavorava, ma anche dall'osservazione delle composizioni dei propri compagni di corso.

⁸⁴ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 22. In una intervista del 1988, Rossana Dalmonte constata che Donatoni insegna dal 1953, quindi da ormai trentacinque anni; Donatoni replica di aver cominciato a insegnare, nel pieno senso del termine, solo molti anni dopo: «Almeno fino al '70 è stata una gavetta, un equivoco professional-alimentare in cui non mi sentivo impegnato come persona. Le cose cominciarono a prendere un senso quando uscii dal Conservatorio. Prima insegnavo armonia e contrappunto, quindi potevo avere un certo travaso di esperienze soltanto nelle discussioni, ad esempio con Gentilucci e Rotondi, alla fine degli anni Cinquanta. Poi, nel '68-'70 ho avuto qualche allievo, anche dall'estero, che veniva a lezione di composizione privatamente. Ma la prima istituzione che mi ha aperto le porte come insegnante di composizione è stata la Chigiana nel '70. Allora finalmente cominciai a trasmettere l'esperienza che nel frattempo era stata mia. Poi nel '71 è venuto il corso di composizione sperimentale, per il quale ho fatto un lavoro diverso, un lavoro di esegesi, di lettura-confronto dei modelli. Questo non significa insegnare a comporre, è soltanto un prendere coscienza di come si componeva; nel frattempo, infatti, c'è stata una tale frattura che non si può colmare storicamente, quindi bisogna fare separatamente le due cose, cercando, caso mai, di collegarle con un lavoro di analisi, che però non implica l'esperienza diretta. In questo modo ho potuto mettere in contatto il mio lavoro di compositore con quello di insegnante e da questo sforzo sono nati allievi come lo svizzero Francesco Och e Sandro Gorli, fra i primi, poi Maggi, Solbiati, Laganà, Pasquotti ecc., fino ad oggi» («Colloquio con Franco Donatoni», intervista a c. di R. Dalmonte, in *Musica/Realtà*, anno IX, n°25, aprile 1988, pp. 65-78: 70-71).

⁸⁵ Fondata dal Conte Guido Chigi Saracini nel 1932, l'Accademia ha avuto fra i suoi primi docenti Pablo Casals, Antonio Guarnieri, Alfredo Casella, Arrigo Serato, Sergiu Celibidache, George Enescu, Andrés Segovia, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Nathan Milstein, Yehudi Menuhin, Hermann Scherchen, Guido Agosti, Gino Bechi, Gina Cigna, André Navarra, Riccardo Brengola, Giorgio Favaretto, Fernando Germani, Franco Ferrara, Goffredo Petrassi. In seguito, nel periodo in cui Donatoni teneva i suoi corsi di composizione, insegnarono all'Accademia Chigiana anche Carlo Maria Giulini, Salvatore Accardo, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, Kenneth Gilbert, Severino Gazzelloni, Franco Gulli, Oscar Ghiglia.

⁸⁶ Il quarantanove non è una cifra casuale: corrisponde a sette settimane, e il sette il rappresenta l'unità di tempo dopo la quale avviene un mutamento. Inoltre, la somma delle cifre quattro e nove è uguale a tredici, numero nel quale Donatoni si rispecchiava (cfr. par. II.4; cfr. anche intervista a Alessandro SOLBIATI, [4b]).

L'Accademia Chigiana, oltre alla dozzina di allievi effettivi, ammessi dopo aver superato un esame,⁸⁷ permetteva un accesso libero agli allievi uditori, che potevano frequentare i corsi pur essendo privi di una specifica preparazione tecnica. La testimonianza di Paolo Aralla mette in luce come fosse possibile, per un giovane studente della seconda metà degli anni Settanta, sostanzialmente ignaro dei linguaggi seriali e post-seriali, entrare in diretto contatto con il mondo musicale contemporaneo.⁸⁸ La qualità didattica di Donatoni si poteva riconoscere proprio nella capacità di illustrare i problemi della composizione anche ad alunni tecnicamente sprovveduti: riusciva infatti a ricondurre i dati della tecnica musicale a un ambito di pensiero generale, pur rimandando saldamente ancorato al dato concreto della partitura.

Mi ricordo che, andando, la prendevo un po' come una verifica; mi dicevo: "Se non capirò assolutamente nulla, lascerò perdere". E in cuor mio pensavo: "Sicuramente non capirò nulla". Perché effettivamente c'era una gran quantità di argomenti che non conoscevo, ma immaginavo che sarebbero stati vissuti, presentati in una maniera... E invece il grande stupore fu che Franco riusciva veramente a rendere comprensibile qualsiasi ragionamento sul comporre, sul fare musica, sul pensare attraverso la musica: questa era la sua grande qualità, e io posso veramente testimoniare questa cosa, perché io ero nelle condizioni migliori per non capire nulla. Ero un buon test! Il primo giorno seguii rapito queste lezioni stupende, e soltanto alla fine della giornata mi chiesi: "Ma com'è possibile?". E il fatto che fosse possibile era esclusivamente dovuto alla sua maniera di riportare la riflessione sulla musica a un vissuto talmente profondo che poteva essere dato in maniera molto molto semplice. Non semplicistica, non banale.⁸⁹

All'inizio degli anni Settanta, l'impostazione dell'insegnamento di Donatoni all'Accademia Chigiana e al Conservatorio di Milano, pur con le sostanziali differenze date dalla diversa organizzazione delle due istituzioni, muoveva dai medesimi principi: in entrambi i casi, come testimonia Sandro Gorli, sia che l'allievo fosse già in possesso di tecniche compositive, sia che si avvicinasse per la prima volta alla composizione, il punto di inizio era l'indagine sul materiale. Coerentemente con il pensiero negativo descritto nel par. II.3, Donatoni insegnava a ricavare dal materiale il suo sviluppo, riducendo al minimo l'intervento della volontà compositiva.⁹⁰ Le tecniche proposte da Donatoni per lo sviluppo del materiale si possono ricondurre ad alcuni procedimenti basilari del serialismo: trasposizione, inversione, retrogradazione, permutazione, e altri metodi di

⁸⁷ Aurelio Samorì, che frequentò i corsi di Donatoni – prima all'Accademia Chigiana, poi all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – dal 1977 al 1981, ricorda un approccio didattico che all'inizio poteva essere assai severo: fin dal primo momento, Donatoni intendeva saggiare la preparazione dell'allievo, ma soprattutto «verificare il grado di tenacia e volontà, sondare [la sua] disponibilità a mettersi in discussione». Il senso critico era importante, secondo Donatoni, quanto la padronanza delle tecniche compositive (cfr. Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», cit., pp. 25-26).

⁸⁸ «La Chigiana era in quegli anni l'unico punto di riferimento istituzionale che permettesse un approccio libero – pagavi il tuo biglietto ed entravi – e, tutto sommato, in un periodo dell'anno abordabile» (intervista a Paolo ARALLA, [4]).

⁸⁹ Intervista a Paolo ARALLA, [2].

⁹⁰ Intervista a Sandro GORLI, [8].

immediato utilizzo (cfr. par. II.3). Possiamo anzi osservare che l'accento veniva posto non tanto sulla qualità delle tecniche di sviluppo, caratterizzate da un basso livello di complessità, quanto sull'analisi del materiale di partenza: il valore della coerenza si misurava infatti sulla corrispondenza fra le relazioni interne del materiale e le operazioni che, facendo leva su tali relazioni, facevano "lievitare" il materiale stesso.

Nel 1969 Donatoni inizia a Milano, dopo tre anni passati a Torino, il suo ultimo decennio di insegnamento presso il Conservatorio. All'inizio, la sua classe è molto piccola: i primi tre allievi portati al diploma, fra le contestazioni sopra descritte, sono Sandro Gorli, Ajmone Mantero e Francesco Hoch.⁹¹ Forzando la mano ai programmi ministeriali, Donatoni riesce a riavvicinare la didattica ai linguaggi della contemporaneità: tale riavvicinamento avviene quando, nel suo percorso compositivo, dopo le sperimentazioni legate all'indeterminazione, si avvia alla riconquista dell'aspetto tecnico della scrittura, mortificato negli anni precedenti da una progressiva rinuncia al controllo dell'atto creativo (cfr. par. II.3).⁹² In questo momento, Donatoni si concentra esclusivamente sul proprio linguaggio: è proprio l'intensità e la sincerità con cui espone il suo quotidiano lavoro di compositore a stimolare negli allievi una ricerca autonoma e altrettanto rigorosa. A tal proposito è interessante isolare, in un passaggio a proposito delle influenze della letteratura sulla composizione, un'espressione di Sandro Gorli: «In quegli anni, qualunque cosa leggesse, Donatoni la trovava relazionata, o relazionabile, alla sua attività compositiva. Per cui ci parlava di queste cose, e noi le prendevamo quasi come strumento non didattico, ma *utile per la comprensione di ciò che stavamo insieme scoprendo*».⁹³ Si allude qui alla comunanza di una base tecnica ed estetica fra insegnante e allievi che, analogamente alla cerchia di Schönberg, consente di riconoscere una scuola compositiva, e determina una sorta di laboratorio linguistico in cui, nonostante la diversità degli esiti, ognuno partecipa all'evoluzione della ricerca. Ogni allievo era libero di elaborare le proprie idee, il cui confronto rappresentava un efficace stimolo critico. L'aspetto più importante, nel suo approccio didattico all'inizio degli anni Settanta, era il fatto che Donatoni non esponeva un modello da imitare pedissequamente, ma illustrava il fronte problematico della ricerca compositiva, i nodi irrisolti, le prospettive che di volta in volta si schiudevano. Sia a Siena, sia a Milano, Donatoni mostrava le partiture che stava scrivendo, spiegando il filo dei suoi ragionamenti. «Erano anni per lui molto turbolenti, ha dovuto davvero avventurarsi in territori bui, buttando tutto sé stesso, fino ad esiti spiacevoli dal punto di vista

⁹¹ Cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 22.

⁹² «Volevo semplicemente provare a me stesso che sapevo ancora scrivere. Erano anni che non lo facevo più e così temevo di aver perso la tecnica. [...] In fondo per chi compone l'invenzione è la tecnica e se tu mortifichi l'invenzione, l'intelletto e la volontà finisci con il suicidarti, anche se ovviamente resti in vita» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 30).

⁹³ Intervista a Sandro GORLI, [24]; il corsivo è mio.

psichico. Però questo buttarsi totalmente, senza nessuna riserva, senza nessuna prudenza, nei suoi esperimenti, era un'esperienza condivisa con noi. Questo, secondo me, è stato il vantaggio di essere allievo di Donatoni in quegli anni. Lui ci insegnava sé stesso». ⁹⁴ Di non secondaria importanza, per gli allievi di Donatoni, era la possibilità di intessere una fertile rete di relazioni personali: ancora giovani, Sandro Gorli e Ajmone Mantero ebbero occasione di lavorare con Bruno Maderna, poco tempo prima della sua scomparsa. ⁹⁵

La didattica schönberghiana è un riferimento costante. Al pari di Helmut Lachenmann, Donatoni ritiene che *non è possibile insegnare a comporre*; ⁹⁶ al pari di Lachenmann, secondo Donatoni chiunque aspiri a comporre deve diventare autodidatta (cfr. par. IV.1.4), come autodidatta era stato Arnold Schönberg. È proprio la condizione di autodidatta, unita alla passione speculativa, a fare di Schönberg l'insegnante di composizione per eccellenza. ⁹⁷ Donatoni rintraccia il centro della didattica schönberghiana in un frammento, probabilmente risalente al 1929, in cui si abbozzano le risposte a un questionario sull'insegnamento. ⁹⁸

- | | |
|--|---|
| 1. È soddisfatto da ciò che si fa oggi in Germania per la cultura e l'istruzione? | No. |
| 2. Quali sono i difetti che Le sembrano più gravi? | Il dare in pasto delle nozioni "bell'e fatte" e delle conoscenze pratiche "pronte per l'uso". |
| 3. Come s'immaginerebbe un buon sistema pedagogico? | Stimolo e guida all'attenzione, all'osservazione, alla comparazione, alla definizione, alla descrizione, alla riflessione, all'indagine, alla deduzione e all'applicazione. |
| 4. Verso quale ideale di cultura dovrebbe tendere la gioventù di oggi? | a) verso una conoscenza critica,
b) verso delle nozioni continuamente rinnovate ed ampliate da un esame critico. |
| 5. È possibile esercitare un influsso sui giovani mediante un tale tipo di istruzione? | Sì. |
| 6. Con quali metodi? | Mediante l'educazione dell'intelletto. Mettendo lo scolaro (a seconda del suo grado di formazione intellettuale) |

⁹⁴ Intervista a Sandro GORLI, [9a].

⁹⁵ Intervista a Sandro GORLI, [4].

⁹⁶ «J' imagine qu'on va me demander *ce que j'enseigne et de quelle manière*. Je ne pense pas d'exagérer, ni faire un artifice rhétorique, en affirmant que *je ne puis rien enseigner et d'aucune façon*» (Franco DONATONI, «Une halte subjective», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 15-20: 16; i corsivi sono dell'autore, e sottolineano la ricorrente distinzione schönberghiana fra il *come una musica è fatta* e il *cosa una musica è*). «Sono quasi certo di poter condividere l'opinione secondo la quale non si può insegnare a comporre, se con tale espressione si vuol indicare l'atto inventivo considerato nella sua globalità. All'invenzione, è ovvio, non si può accedere mediante una disciplina ricevuta dall'esterno» (Franco DONATONI, «Processo e figura», cit., p. 83).

⁹⁷ Schönberg didatta è un «"iniziatore alla forma" che riporta l'opera al momento operativo, che non riconosce il pensiero come eterogeneo all'opera ma piuttosto risveglia nelle immote sembianze della forma la presenza del centro informe, il quale non può essere formalmente percepito bensì solo intuitivamente conosciuto» (Franco DONATONI, «Arnold il nutrito», cit., p. 67).

⁹⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Lettere*, cit., pp. 145-146.

direttamente a contatto con le difficoltà, i problemi, i fini, i condizionamenti della materia; inducendolo a prenderne conoscenza; costringendolo ad aiutarsi da solo, anche a costo di commettere degli errori, che gli verranno spiegati; instradandolo verso la soluzione finale.

Non è eccessivo affermare che in queste righe si scorgono i principi didattici che Donatoni ha continuato a seguire in tutti gli anni del suo insegnamento. Denunciando «l'empietà pedagogica che non sa scorgere nella forma se non l'esemplare che invita alla conformità»⁹⁹, Donatoni rimarca l'idea di una forma *in fieri* determinata esclusivamente dallo sviluppo del materiale, sviluppo a sua volta suggerito non dalla volontà di esprimere qualcosa, ma dalla possibilità di cogliere nel materiale stesso una qualche possibilità di evoluzione, e di assecondare tale possibilità ideando un codice di trasformazione coerente.

Non dare in pasto nozioni bell'e fatte significa tenere in nessun conto ogni nozione sperimentalmente formatasi nella propria coscienza e dissolvere la prassi che l'ha destata, per potere disporsi nello stato di attenzione vuota alla quale possono talvolta giungere nozioni che ancora devono farsi.

Guidare all'attenzione – con quel che segue –, mettere il giovane in condizione di avvertire il contatto con i condizionamenti della materia, significa addirittura destare il *doppio* nella coscienza e percepirne l'autonoma presenza separata. [...] Esercitare deliberatamente un influsso sul giovane compositore – sia pure, questo, nell'ottimo modo di "istruirsi" – significa renderlo libero dal bisogno di certezze particolari per poter suscitare in se stesso la certezza del bisogno contrario: influsso fluido, dissolvente, guidato da una interiore veggenza che sappia di volta in volta suggerire i supporti materici di possibili coagulazioni transitorie.¹⁰⁰

Si profila la figura di un "didatta veggente", quasi alchimista, in grado di intuire su quali *tipologie di materiale* l'allievo può opportunamente allenare le proprie facoltà analitiche e costruttive, ed esercitando sull'allievo stesso un "influsso fluido, dissolvente". È un passaggio importante poiché sottolinea, in una nuova prospettiva, la natura molteplice del materiale: anche l'allievo, al pari del compositore, non si trova di fronte un materiale privilegiato da assecondare. La scelta del materiale di partenza è del tutto arbitraria. L'insegnante ha però il compito di comprendere, di volta in volta, quali tipologie di materiale e quali codici di trasformazione ad esso applicabili offrono all'allievo la proficua possibilità di allenare l'attenzione. Lo stesso principio di *proliferazione* (l'applicazione dei codici automatici) non ha valore in quanto tecnica, ma in quanto metodo per affinare lo sguardo sulla partitura, al fine di coglierne gli elementi che possono suggerire un'elaborazione.¹⁰¹

⁹⁹ Franco DONATONI, «Arnold il nutrittore», cit., p. 67.

¹⁰⁰ Franco DONATONI, «Arnold il nutrittore», cit., p. 68; il corsivo è dell'autore.

¹⁰¹ «Sovente [Donatoni] ci diceva: "Ricordatevi di osservare, la composizione non è soltanto un esercizio di inventiva ma anche di attenzione. Quindi, osservate bene quello che avete concepito e sulla base di quello traete lo spunto per

L'esercizio è esercizio di attenzione, sia verso la costituzione del materiale in sé, sia verso le potenzialità del materiale di trasformarsi in altro da sé.

Il primo esercizio consiste nel farmi dare una serie di altezze e [nell'invitare gli studenti] a trovare le relazioni. Di solito non le trovano, ma quando le hanno trovate dimostro loro che esistono anche altri ordini di relazioni e poi li induco a vedere che cosa nasce dalla totalità di queste relazioni secondo un ciclo di germinazione e di proliferazione. Di solito si meravigliano, come se si trattasse della rivelazione di qualcosa che sembra non esserci e che invece è lì e improvvisamente si offre allo sguardo. In fondo si tratta di imparare a guardare, perché di solito si guarda senza vedere, ma per questo occorre un lungo esercizio.¹⁰²

Nel 1971 Franco Donatoni avvia una nuova attività didattica presso il DAMS di Bologna. Il coinvolgimento di compositori di spicco dell'avanguardia musicale, come Donatoni e Aldo Clementi, era una novità per l'Università italiana: l'intenzione di Benedetto Marzullo, fondatore del DAMS, e di Luigi Rognoni, all'epoca unico cattedratico di musica, era di creare un'istituzione in cui si conciliassero i metodi scientifici della musicologia, in particolar modo della storia della musica, e un approccio al versante pratico. L'insegnamento di Franco Donatoni era denominato Elementi di armonia e contrappunto, esattamente come i corsi iniziali di Composizione del Conservatorio, ed era impostato essenzialmente come un corso di analisi; Aldo Clementi teneva un insegnamento propedeutico denominato Teoria musicale, in cui si impartivano le nozioni basilari della lettura della notazione musicale.¹⁰³

La tipologia degli studenti che frequentava i corsi di Donatoni al DAMS era eterogenea: in parte, gli studenti erano in possesso dei concetti indispensabili per seguire lezioni che andavano a scavare nel dettaglio gli aspetti formali delle partiture; in molti casi, però, si iscrivevano al DAMS anche studenti sprovvisti di una adeguata alfabetizzazione musicale, talvolta privi persino di un qualsivoglia approccio pratico alla musica. Per ovviare al problema della notevole discrepanza fra i livelli di preparazione, e dell'impossibilità di seguire un corso complesso senza possedere nozioni di base, fin dal 1972 Donatoni si avvale della collaborazione di Loris Azzaroni, che tiene un seminario annuale di introduzione all'armonia.¹⁰⁴

Anche in questo contesto, possiamo intuire quanto la linea didattica tracciata da Arnold Schönberg fosse ritenuta importante: fra i libri di testo, venivano adottati sia il *Manuale di armonia*,

continuare con coerenza"» (Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», cit., p. 34). Cfr. anche l'intervista a Cristina LANDUZZI, [33].

¹⁰² Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 71.

¹⁰³ Intervista a LORIS AZZARONI, [8].

¹⁰⁴ Fra il 1972 e il 1974 Rossana Dalmonte è assistente di Donatoni presso il DAMS (cfr. Rossana DALMONTE, «Colloquio con Franco Donatoni», p. 65).

sia gli *Elementi di composizione musicale*.¹⁰⁵ Le direttrici dell'analisi sono chiaramente delineate: da una parte, l'approccio all'armonia era improntato alla visione centripeta della teoria schönberghiana esposta nel *Manuale di armonia*, e approfondita nelle *Funzioni strutturali dell'armonia*; dall'altra, gli aspetti morfologici che permettevano di interpretare le strutture formali, a partire dalle più minute cellule costruttive per arrivare alla globalità dell'arcata del brano, si basavano sull'indagine delle relazioni motiviche descritta negli *Elementi di composizione musicale*. Il metodo analitico di Donatoni non si limitava però a questi aspetti: secondo Azzaroni, la qualità del suo insegnamento risiedeva nella capacità di ricondurre i dettagli del tessuto musicale a un preciso pensiero compositivo, in modo da spiegare le ragioni della forma e i processi che davano vita alla pagina. L'analisi di Donatoni sembra mirare non tanto alla ricostruzione dell'atto creativo, ma piuttosto – obiettivo forse più modesto, ma assai efficace sul piano didattico – a proporre una chiave di lettura delle relazioni fra differenti strati della struttura musicale, in una prospettiva che potremmo definire organicistica: il materiale di base è inteso come un organismo che, sollecitato dai procedimenti compositivi, gradualmente cresce e prende forma. In una interpretazione organicistica della musica, il tempo della “vita” del materiale viene a coincidere, in linea di principio, con la durata del brano, con il suo svolgersi nel tempo; ma per spiegare – o interpretare – le regole di questa “vita” è necessario un occhio attento, in grado di scorgere quali potenzialità latenti del materiale di base sono state concretamente sviluppate dal compositore.¹⁰⁶

[Donatoni] riusciva, e in questo era veramente eccezionale, a scoprire – leggendo la partitura, e poi facendo sentire gli esempi al pianoforte – quello che io chiamavo la *compositività*, cioè il farsi compositivo, i procedimenti compositivi che non sono immediatamente percepibili semplicemente leggendo le note, ma li puoi capire solo quando fai un ragionamento sul *che cosa c'è prima e dopo una certa cosa, perché e come, da dove deriva e dove va una certa cosa, quali sono i collegamenti, quali sono i procedimenti, giustappunto, che costruiscono il discorso musicale*. E in questo lui era veramente eccezionale, perché su una battuta era in grado di insistere per un'ora, sviscerandola in maniera profondissima, andando alla ricerca di cose assolutamente minime, che magari sfuggivano all'ascolto, ma che a una lettura attenta risultavano evidenti e, facendoci sopra un ragionamento, poteva risultare una strategia compositiva assolutamente impensabile, se non ci si fosse soffermati così tanto su quella singola battuta.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ricordiamo che la traduzione italiana di entrambi i testi schönberghiani si deve a Giacomo Manzoni, col quale Azzaroni aveva studiato composizione presso il Conservatorio di Bologna (cfr. intervista a Loris AZZARONI, [5]). Per una testimonianza del rapporto che legava Franco Donatoni a Giacomo Manzoni, cfr. Franco DONATONI, «Lettera a Giacomo» (Siena, 11 agosto 1977) in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di M. Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 43-45; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 76-77: vi si dice dell'importanza di Adorno, di cui lo stesso Manzoni aveva tradotto *Philosophie der neuen Musik e Dissonanzen*.

¹⁰⁶ Intervista a Loris AZZARONI, [14]. Alla metà degli anni Ottanta Donatoni scrive: «Devo riconoscere che un'attitudine frequente, se non proprio costante, della mia immaginazione formale consiste nell'iniziare dal nulla, nell'accompagnare l'apparizione – quasi ne fossi il testimone attivo – di un infimo corpuscolo organico che dalla nascita del segno/suono trova gradualmente la propria identità di organismo vivente» (Franco DONATONI, *In-Oltre*, cit., p. 48; per il concetto di organicità musicale, cfr. anche par. II.5).

¹⁰⁷ Intervista a Loris AZZARONI, [9].

La scelta delle tematiche da trattare era informata da una precisa sistematicità, anche a scadenza pluriennale: nel corso del suo insegnamento al DAMS, Donatoni analizzò, fra l'altro, il *Clavicembalo ben temperato* (un anno il primo volume, l'anno dopo il secondo volume); i Corali di Bach (il primo anno i Corali a quattro voci, il secondo anno i piccoli Corali dell'*Orgelbüchlein*, il terzo anno i grandi Corali di Lipsia); le Sonate di Beethoven, distribuite in un triennio che seguiva la suddivisione in tre periodi creativi.¹⁰⁸ Analogamente alla didattica compositiva puramente intesa, l'approccio analitico di Donatoni non si limitava ad analizzare la fattura della musica: gran parte delle sue capacità comunicative risiedeva nell'abilità nel ricondurre le minuzie delle scelte compositive ad una comune esperienza, a un vissuto profondo, non esclusivamente connesso ai linguaggi musicali. In tal modo, era in grado di illustrare concetti astratti anche molto complessi, come la differenza fra *analogia* e *similitudine* in musica.¹⁰⁹ L'approccio era assai lontano da quello che si può ricostruire leggendo i suoi libri e i suoi saggi. Tanto la scrittura di Donatoni è talvolta involuta, spesso deliberatamente ostica,¹¹⁰ tanto le sue lezioni tendevano, anche nel momento in cui si affrontavano i dettagli della tecnica compositiva, alla massima chiarezza: «Mentre la concettualità presente nei suoi scritti è espressa con un linguaggio complesso, le concettualità che trattava a lezione venivano espresse con un linguaggio assolutamente semplice e lineare».¹¹¹

Il giudizio retrospettivo di Donatoni sull'esperienza didattica universitaria è piuttosto severo:

È stata un'esperienza laterale che si potrebbe definire una lettura dei testi. Per me ha avuto una sua rilevanza perché dover parlare dei testi è diverso dall'osservarli, dal leggerli a casa propria. Per gli studenti credo fosse un'anomalia sentir parlare di musica dal punto di vista di un compositore. Ma io non posso parlare da musicologo: per poter parlare di Bach a quel modo dovrei prima scrivere un libro come quello di Alberto Basso, cioè dedicare trent'anni alla ricerca storica; io invece lo posso soltanto avvicinare in una sorta di mimesi fra compositori, cioè guardando con gli occhi di oggi quello che è stato scritto tanti anni fa. È un tipo di osservazione totalmente diverso rispetto a quello che si fa per finalità compositive in prima persona. [...] Per me insegnare al DAMS è stata un'esperienza simpatica e anche utile, ma sono convinto che per gli studenti sia meglio avere un insegnante meno legato al momento fattuale della musica e più vicino a quello speculativo-musicologico: infatti gli studenti del DAMS conoscono la musica soltanto per sentito dire, non hanno alcuna preparazione artigianale.¹¹²

Nel corso degli anni Settanta la tecnica compositiva di Donatoni si evolve in direzione della stilizzazione che caratterizza l'ultima parte della sua produzione. Parallelamente la sua didattica si trasforma e, anche a causa del progressivo aumentare degli allievi in un gran numero di differenti

¹⁰⁸ Intervista a Loris AZZARONI, [9].

¹⁰⁹ Intervista a Loris AZZARONI, [18].

¹¹⁰ A proposito della prosa di Donatoni, cfr. par. II.4.

¹¹¹ Intervista a Loris AZZARONI, [18]. A proposito della chiarezza delle spiegazioni di Donatoni, cfr. l'intervista a Paolo ARALLA, [2] e [7], e l'intervista a Sandro GORLI, [12].

¹¹² Rossana DALMONTE, «Colloquio con Franco Donatoni», cit., pp. 71-72.

istituzioni,¹¹³ si perdono certi caratteri mentre altri si affinano. È arduo continuare a parlare di un laboratorio di scrittura che porta avanti un fronte di ricerca comune: la poetica di Donatoni assume una tale stabilità da rappresentare un polo autonomo col quale gli allievi si devono rapportare. Anche a questo proposito è possibile tracciare un confronto con la Seconda Scuola di Vienna: un vero e proprio laboratorio linguistico esistette negli anni dell'apprendistato di Alban Berg e Anton Webern, nel primo decennio del Novecento, quando il maestro e gli allievi lavoravano in parallelo nell'esplorazione di un terreno ancora incognito, oltre i confini della tonalità. In seguito, Schönberg continuò a insegnare fino agli ultimi anni della sua vita, senza che si ricreasse più la sintonia di orientamenti estetici e tecnici avuta con Berg e Webern.

A metà degli anni Settanta Franco Donatoni scrive un saggio, rimasto inedito, intitolato «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante l'adozione delle funzioni introiettive quale metodo di comporre».¹¹⁴ Vi si delinea il percorso compositivo compiuto dal 1962 al 1974 (cfr. par. II.2 e II.3). A partire dal concetto di *materia musicale* (o *materiale musicale*) Donatoni formula una idea di autodidassi intesa come presa di coscienza degli atti necessari a comporre. Abbiamo già accennato al tema dell'*autodidassi*: si tratta di una nozione centrale della pedagogia compositiva di Schönberg, rintracciabile anche in Lachenmann, e assunta da Donatoni quale punto di partenza della ricerca compositiva, una volta superata la fase di apprendistato. Si tratta, d'altra parte, di una idea corrente della didattica della composizione almeno da quando, con l'estetica del Romanticismo, la composizione stessa, oltre al dato prettamente artigianale dell'applicazione di un complesso di tecniche, acquisisce la funzione di espressione (o, per usare i termini di Donatoni, di *proiezione*) della personalità del compositore: in quanto individuo, il compositore può imparare da altri le tecniche, ma nel momento in cui deve affermare la propria personalità si trova a dover apprendere in autonomia (il che può voler dire sia studiare autonomamente gli autori che sceglie come riferimento, sia, in senso schönberghiano, apprendere da sé stesso, indagando la propria interiorità). Il didatta, pertanto, «sa fin troppo bene quanto sia efficace l'apprendimento autodidattico esercitato mediante l'obbligo didattico».

¹¹³ Proponiamo, senza pretese di esaustività, un elenco delle attività didattiche, continuative o episodiche, di Donatoni: nel 1968 tiene un seminario a Boswil (Svizzera), nel 1972 a Granada; sempre nel 1972 è invitato dal Deutscher Akademischer Austauschdienst a risiedere a Berlino per un anno. Nel 1979 è in California per un seminario all'Università di Berkeley. Nel 1982 tiene corsi di composizione a Avignone e seminari all'Accademia musicale di Pescara, nel 1984 è all'Accademia Internazionale Perosi di Biella, nel 1985 alla Scuola Civica Musicale di Milano, nel 1988 a Gerusalemme, nel 1989 alla Fondazione Romano Romanini di Brescia. Nel settembre del 1991 viene invitato dall'Elision Ensemble in Australia, per tenere dei seminari presso l'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne. Per più anni tiene corsi di composizione in Messico, e in tutta Europa.

¹¹⁴ Si tratta di un dattiloscritto di nove pagine, risalente all'incirca al 1974, conservato presso l'Archivio Maderna di Bologna. Viene riportato per intero in Appendice.

Secondo Donatoni l'autodidassi prosegue nel musicista che ha già superato la fase di apprendistato quando avviene il processo di distacco fra materia e io. Il superamento dell'apprendistato si attua nel momento in cui, sperimentate fino all'interiorizzazione le tecniche tradizionali, si inizia a indagare la materia scelta quale punto di partenza della propria elaborazione per trovare in essa le ragioni dei codici necessari a svilupparla (e già il fatto di *scegliere una materia* comporta una serie di atti mentali volti all'espiazione di questa scelta, con una sorta di preliminare distacco). Il momento della focalizzazione sulla materia evidenzia l'inerzia della materia stessa, e al costringe al contempo il compositore a concentrarsi sul proprio sguardo non più come formatore, come creatore di forme, ma come trasformatore di forme già esistenti. Donatoni avverte che l'attività di osservazione della materia, proprio nel momento di maggiore distacco, proprio nel momento in cui tale osservazione coincide con la rinuncia a creare una *idea musicale* nella quale sia presente una qualche corrispondenza fra sé e materia, nella quale la materia esprima o sia una proiezione dell'interiorità del compositore, proprio in questo momento si crea la possibilità a ciò che dell'interiorità del compositore è sconosciuto – e quindi non si può esprimere mediante volontà, non si può *voler esprimere* – di affiorare, pur in forme enigmatiche, con una sorta di emersione dell'inconscio, sulla superficie della partitura.

Donatoni riconosce pure i pericoli della didattica: con una sorta di operazione chirurgica, il didatta che ha sperimentato su di sé la dissociazione porta il compositore ancora in formazione a distaccarsi dall'idea di espressione di sé veicolata dalla corrispondenza fra la propria interiorità e il materiale per come viene da lui plasmato. Tale separazione comporta una forma di violenza: si determina «una progressiva generalizzazione della materia e [...] una progressiva perdita di presenza reale della materia nella coscienza, da una parte; dall'altra, [...] una altrettanto progressiva perdita delle tecniche – perdita della memoria stessa del comporre e delle capacità volontarie di attuazione mediante l'artigianato – e della possibilità di individuazione formale univoca». La forma della musica, dopo essere stata ridotta a esito degli atti compositivi, viene identificata con gli atti compositivi stessi.

Sandro Gorli rileva un sostanziale mutamento di approccio didattico di Donatoni nel corso degli anni, mutamento legato all'evoluzione del suo linguaggio, che passa da una fase di sperimentazione alla stabilizzazione di una tecnica personale, conquistata verso la metà degli anni Settanta: a partire da questo momento, l'insegnamento di Donatoni acquisisce un carattere maggiormente oggettivo.

Quando ha avuto meno problemi con la tecnica, con il materiale, quando ha avuto meno problemi di tipo linguistico, ha cominciato a scrivere con una facilità impressionante: alla Mozart, insomma. E questa è stata ancora una sua grandezza: è stato forse l'unico compositore ad acquisire una tale libertà da non avere più momenti

problematici. A quel punto, l'insegnamento è diventato più difficile, credo. Faceva vedere le proprie partiture, parlava delle tecniche adottate per realizzarle, presentate però in modo più oggettivo, senza parlare delle ragioni che lo spingevano a utilizzare queste tecniche. Non è semplice da spiegare. Quando ero allievo io, più che di tecniche, parlava di atteggiamenti di tipo filosofico, esistenziale quasi. Ci parlava molto di problemi di ordine non musicale, che poi andavano a mutarsi in tecniche compositive. Allora, ogni giorno metteva in crisi la tecniche adottate. Ogni giorno, le rimetteva in discussione: perché era alla ricerca di un rapporto col materiale, e anche di un rapporto con la propria volontà creativa, con il proprio io. Quando poi questo è diventato meno problematico – anzi, assolutamente non più problematico, secondo me – insegnava delle tecniche: delle tecniche che sono fra l'altro di una semplicità d'uso incredibile.¹¹⁵

Le interviste a Alessandro Solbiati, Paolo Aralla e Cristina Landuzzi contribuiscono a tratteggiare un quadro di quello che potremmo definire il “terzo periodo didattico” di Donatoni. Diventa centrale, nella prassi compositiva come nell'insegnamento, il rapporto fra i concetti di processo e di figura (cfr. par. III.3). Dall'attenzione rivolta alla costituzione del materiale scaturisce, in un primo momento, la consapevolezza dei processi, che si offrono al compositore come «gesti della mente» che vanno a detronizzare l'idea finalistica del comporre, già svuotata dalle pratiche dell'indeterminazione.¹¹⁶ L'attenzione si sposta quindi dal materiale in sé al processo automatico. In seguito, a partire dalla metà degli anni Settanta, quando svanisce il «feticismo del processo», che a sua volta aveva preso il posto del «feticismo del materiale», gli automatismi non sono più ciechi: «essi aprono gli occhi e colgono le cose non opponendovi il fluire ma in esse neppure negandolo».¹¹⁷ La didattica, secondo Donatoni, si arresta prima di giungere al vero e proprio comporre, limitandosi al «momento primario della manipolazione di una materia musicale». In tal senso, «comporre e insegnare – pur differenziati – appartengono allo stesso rango, non sono eterogenei ma anzi convivono in uno stato di integrazione reciproca. In questo ambito, la formazione del giovane compositore comincia là dove le forme del compositore anziano si sono concluse, la comunicazione discorsiva diviene trasmissione nel consegnare a nuove energie esperienze consunte e non ripetibili».¹¹⁸ La metafora evolutiva della storia dei linguaggi musicali è particolarmente efficace: le tecniche e le poetiche si consumano nell'atto della loro realizzazione (ovvero nella loro notazione in partitura, poiché è l'atto di registrazione a sancirne l'esistenza), e

¹¹⁵ Intervista a Sandro GORLI, [9b].

¹¹⁶ Franco DONATONI, «La somiglianza della continuità», in *La musica, le idee, le cose*, a c. di A. Brizzi e R. Cresti, Firenze, Centro Musicale Fiorentino, Firenze 1981, pp. 52-53; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 81-82. Nel 1975 Donatoni aveva già parlato dei *gesti della mente* a proposito della sua concezione didattica: «Le moment essentiel pour l'apprentissage est l'opération qui permet d'effectuer des gestes mentaux graduels et progressifs, grâce auxquels la personne prend conscience des actes nécessaires à la composition» (Franco DONATONI, «Une halte subjective», cit., p. 17).

¹¹⁷ Franco DONATONI, «La somiglianza della continuità», cit.

¹¹⁸ Franco DONATONI, «Processo e figura», cit., p. 83.

sono insegnabili (narrabili in quanto *esperienze*) nella misura in cui esse possono essere vivificate da una nuova generazione di compositori, in modo da acquisire nuove forme.

Atto maieutico, che estrae dal «grembo dell'immaginazione» il *processo-figura* che è la vita della prassi compositiva, è la «disciplina indolore» costituita da una sorta di *preanalisi dei procedimenti operativi*,¹¹⁹ ovvero dalla regola – quasi in senso monastico – offerta all'esercizio dell'attenzione. La *semplicità d'uso* delle tecniche di cui parla Sandro Gorli è finalizzata al mantenimento del controllo sull'effetto dell'impiego dei codici automatici: se applichiamo un codice complesso a una matrice complessa (ad esempio a una pagina molto dettagliata) diventa presto arduo controllarne gli effetti, poiché il materiale tenderà a debordare incontenibilmente. Al contrario, l'applicazione di un codice lineare (o della sovrapposizione di più codici lineari) a una matrice, pur anche complessa, permette di osservare il farsi della pagina momento per momento. Tali procedimenti non sono legati solo al dettaglio del tessuto musicale, ma si rispecchiano negli esiti formali complessivi: la forma a pannelli è l'esito dell'applicazione di uno o più codici a un circoscritto blocco di battute. Anche il pannello ha quindi una *funzione di controllo*: un codice trasformativo, lasciato libero di agire, può far proliferare incontenibilmente il materiale. Il pannello contiene l'azione del codice all'interno di un ambito delimitato *a priori*, un ambito le cui dimensioni sono controllabili *al di fuori* dell'azione del codice stesso. Non è quindi l'autonoma azione del codice a determinare le proporzioni del brano (se tali proporzioni siano determinate da una logica antecedente alla stesura effettiva del brano, ovvero se la macroforma preceda la microforma, è cosa da valutarsi di brano in brano: di norma, i due percorsi sono indipendenti, e convergono a un certo momento della scrittura). Si potrebbe interpretare la linearità della tecnica compositiva di Donatoni come volontà di non nascondere nulla, come intenzione di *spiegare* la partitura nota per nota, dichiarando che questa determinata nota deriva da quest'altra determinata nota, sottoposta a un preciso e univoco processo di trasformazione. In altri termini, possiamo ipotizzare che lo stile sviluppato da Donatoni a partire dagli anni Settanta è influenzato in misura non secondaria dal fatto quotidiano di giustificare agli allievi i propri atti compositivi.¹²⁰

Il concetto di codice, elaborato fin dagli anni Sessanta, viene sostituito negli anni Ottanta dal *processo*, un «agente dinamico che stabilisce condizioni simili di articolazione» che concorrono alla formazione della *figura* (sul concetto di figura, cfr. par. III.3). Passando dal piano microformale al

¹¹⁹ Ivi, p. 84.

¹²⁰ Bruno Maderna, al tempo in cui stava componendo il suo *Quartetto*, aveva parlato a Donatoni della tecnica della *rilettura*, ma Donatoni, ancora alle prese con le prime sperimentazioni seriali, non aveva compreso le potenzialità del procedimento. Donatoni giunge più tardi ad adottare tale tecnica; ma *solo spiegando agli allievi i procedimenti impiegati durante la composizione* giunge a prendere coscienza del suo debito verso questa eredità di Maderna: «Mi sono accorto parlando con i miei allievi, analizzando con loro i miei lavori, che il mio modo di scrivere per riletture continue mi viene proprio da Bruno» (Rossana DALMONTE, «Colloquio con Franco Donatoni», cit., p. 69; il corsivo è nostro). Sul concetto di controllo, cfr. par. II.4; sul concetto di linearità (o linearizzazione) dei codici, cfr. par. III.3.

piano macroformale, l'applicazione del binomio *processo-figura* determina l'*evento*, «statico nell'unità e dinamico nella molteplicità»: il singolo evento, dato dal ricorrere della medesima figura nel contesto di una sezione di per sé statica, acquisisce dinamicità quando viene accostato a un altro evento, ovvero a un'altra sezione. È proprio l'esperienza didattica a rendere Donatoni conscio del fatto che i due termini, *processo* e *figura*, non sono vincolati da un predeterminato rapporto logico, né cronologico: infatti, nella prassi artigianale «l'apparizione intuitiva della figura può precedere la consapevolezza del processo necessario a metterla a fuoco». Il momento razionale e il momento intuitivo si possono liberamente scambiare il ruolo di guida; coerentemente, Donatoni non insegna dei procedimenti tecnici che prescindono dalle qualità della figura che generano, tanto più che le figure sono «identità che prendono forma dalle immagini individuali». Allo stesso modo, l'insegnamento di un determinato processo ha esclusivamente il senso di un esercizio preliminare da svolgersi nelle fasi iniziali dell'apprendimento. L'individualità delle immagini interiori, dalle quali scaturiscono le figure, impone di dimenticare i processi di volta in volta inventati, per poterne ideare di nuovi. «La disciplina serve a dimenticare i processi e ad abbandonare le figure per andare oltre: la disciplina serve per camminare».¹²¹ Secondo Silvano Olivieri, alla base del metodo didattico di Donatoni sta dunque «il concetto di disciplina come momento essenziale del processo formativo, cui si contrappone quello di inventiva che rimane al di fuori di tale processo».¹²² Donatoni offre ai suoi allievi, prima di ogni altra cosa, una serie di categorie concettuali che si possono tradurre direttamente in metodo operativo.

È utile rimarcare la differenza che corre fra l'automatismo combinatorio di Donatoni e l'idea di meccanismo che caratterizza, ad esempio, molti brani di György Ligeti. Secondo Donatoni, «lo stato meccanico corrisponde a ciò che si produce in virtù d'un'azione esteriore, sotto l'effetto di una volontà non presente nel *meccanismo*. L'*automatismo*, invece, corrisponde a un processo controllabile all'interno momento per momento, secondo un atto di volontà e di coscienza che determina a ogni istante l'insieme delle condizioni».¹²³ Il meccanismo, una volta approntato, viene avviato per attuare le sue funzioni, per poi spegnersi o venire interrotto. Proprio per la ideale

¹²¹ Franco DONATONI, «Processo e figura», cit., pp. 84-85.

¹²² Silvano OLIVIERI, *Franco Donatoni. Invenzione e struttura nell'opera di Franco Donatoni*, tesi di laurea in Pedagogia, rel. P. Fabbri, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 1996/97, p. 105. Disciplina è anche ordine grafico: «Donatoni scriveva la musica facendo largo uso del righello, come imponeva anche a noi allievi. Voleva vedere solo lavori copiati in bella, non prendeva in considerazione quelli scritti con poca cura» (Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», cit., pp. 34-35). A tal proposito, Donatoni afferma: «Se vuoi ordinare te stesso interiormente devi cominciare con il mettere ordine fuori di te. [...] Anche Ferneyhough o Bussotti sostengono la stessa esigenza: prima di tutto cominciare a scrivere bene! [...] Di tutti gli allievi che ho avuto non ce n'è uno che non abbia una grafia perfetta, migliore della mia» (Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., pp. 33-34).

¹²³ Cit. in Jean-Noël VON DER WEID, *La musica del XX secolo*, cit., p. 322. Cfr. anche Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 35.

trasparenza del meccanismo, Ligeti può essere assunto come esemplare riferimento della connessione fra costruzione e invenzione. La facoltà dell'*invenzione* – non insegnabile, nemmeno teorizzabile – è per più di un verso analoga al *sensu della forma* di cui parla Arnold Schönberg (cfr. IV.1.1).¹²⁴

Mi capita spesso di prendere una pagina, magari un frammento, di una partitura di Ligeti, quale esempio utile agli allievi che non siano in grado di ricostruire nel pensiero un equivalente formale a partire dalle parole che vorrebbero esprimerlo. Ho detto esempio, non modello. Il modello può essere soltanto imitato, l'esempio mette a fuoco con la sua particolarità una condizione o stato che appartiene alla generalità. [...] La musica di Ligeti non nasconde nulla alla superficie, la pagina rivela immediatamente la sua fattualità, tutto sembra deludere l'imitatore sino ad avvilirne la capacità di apprendimento e ridurlo alla condizione passiva di copista. [...] La musica di Ligeti può essere, tuttavia, presa ad esempio per il suo alto grado di formalizzazione, per la rara coincidenza di scrittura compositiva e notazione, dunque per l'estrema precisione con la quale l'evento/situazione/gesto si delinea, appare, si consolida, svanisce. [...] Nel suo deludere l'imitatore, nello svelarsi impudicamente al lettore, nel farsi beffe dell'analista che si affanna a tracciare schemi, a ragionare proporzioni, a definire rapporti, la musica di Ligeti rivela con prepotente assertività la condizione denudata dell'*invenzione*.¹²⁵

Come abbiamo visto, la fama didattica di Donatoni cresce costantemente a partire dall'inizio degli anni Settanta. A partire da questo periodo, si pone il problema della possibile esistenza di una *scuola compositiva*. Gli allievi di Donatoni sono concordi nell'affermare che non veniva loro impartito un insegnamento tecnicistico: l'abilità artigianale era un fondamento indispensabile ma, una volta acquisiti i meccanismi di base, bisognava dare prova di senso critico e di autonomia ideativa.¹²⁶ Nel 1975, in occasione di un simposio in cui discute il tema della pedagogia, Donatoni

¹²⁴ Alla metà degli anni Ottanta si rovescia quindi il paradigma che adduceva al materiale potenzialità immanenti di sviluppo (avvicinandosi in tal modo al pensiero di Berio). Il materiale è in sé inerte: bisogna vivificarlo tramite l'invenzione. «Le cose non hanno in loro stesse la possibilità immanente di diventare qualcos'altro: siamo noi, che, grazie all'invenzione, dobbiamo farle continuare» (Rossana DALMONTE, «Colloquio con Franco Donatoni», cit., p. 74).

¹²⁵ Franco DONATONI, «I modelli inimitabili», in *Ligeti*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1985, pp. 65-66.

¹²⁶ «L'opinione pubblica musicale ha sempre ritenuto che lui fosse una persona coercitiva, ma non era coercitivo nel momento in cui riconosceva nell'altro e nella poetica dell'altro quella stessa intenzionalità, disciplina, rigore, impegno con la pagina che lui aveva... Invece reagiva malissimo nel momento in cui coglieva la mancanza di questi aspetti. Anche nel caso in cui l'allievo gli presentasse una pagina che poteva sembrare il calco di quel che faceva lui. [...] Ce ne sono state moltissime: le emulazioni erano all'ordine del giorno, anche perché, dando una possibilità tecnica concreta – nel senso che lui si spendeva nello spiegare come generare figure, come utilizzare determinati meccanismi produttivi della pagina –, ci si impadroniva abbastanza rapidamente di una tecnica che era in grado in breve tempo di essere applicata in una maniera molto efficace. Quindi c'erano sicuramente due categorie di persone che lo seguivano: quelle che si fermavano a questo dato iniziale e, riempiendo le pagine, ritenevano di aver esaurito tutto quello che potevano imparare da lui, e ne emulavano in una maniera veramente molto esplicita gli aspetti sonori e poetici, e altri che invece – una volta impadronitisi di questi evidenti ed efficaci meccanismi tecnici – cercavano di andare alla ricerca di una propria dimensione poetica. E di fronte a questa seconda categoria di persone Donatoni è sempre stato più che ben disposto, anzi ha sempre avuto un atteggiamento privilegiato nei confronti di questi compositori. Viceversa, pur prendendo atto del fatto che quello che lui aveva insegnato era stato assorbito, aveva pochissima stima per chi lo emulava e basta. E questo in maniera molto dichiarata, perché poi, non essendo uomo di mezzi termini, i giudizi erano abbastanza trincianti. Io dico questo veramente con una grande forza, proprio perché facevo parte, assieme ad altri – ovviamente non solo io – della seconda categoria di persone: io non ho mai avuto – diciamo così – un'identificazione poetica con Donatoni, nonostante trovi certi suoi brani di un valore artistico veramente insuperato e insuperabile. Però

dichiara di nutrire una profonda diffidenza verso il concetto di *scuola*, sia nell'accezione di *scuola nazionale*, sia quando è riferito a una cerchia ristretta: manifesta una eguale estraneità verso l'idea di unitarietà di orientamenti estetici e verso l'intenzione di esercitare il ruolo di *guida* da parte dell'inziatore di tale scuola. L'attività didattica per Donatoni «non è affatto una scelta ma, semplicemente, una necessità di vita». Sebbene l'*imitazione* sia «un momento essenziale dell'apprendimento di una tecnica, ed eserciti una azione stimolante sulle funzioni dell'ideazione», sarebbe pedagogicamente errato proporre all'allievo un modello formale desunto dalla prassi contemporanea, in quanto «comporre, attualmente, vuol dire per me *inventare il processo necessario per la trasformazione continua della materia*»: le forme sono il risultato dell'applicazione di tali processi. La funzione della pedagogia è stimolo e provocazione all'azione e all'autoapprendimento: rovesciando la prospettiva schönberghiana, è necessario prestare attenzione non a *cosa* una musica è, ma a *come* viene fatta.¹²⁷ «Il migliore risultato didattico è a mio avviso lo sviluppo di una individualità, vale a dire la scoperta di una identità determinata dalle modalità proprie del pensiero di ognuno». Il metodo compositivo non può essere definito in modo univoco poiché è sottoposto a un processo continuo di chiarificazione e di sviluppo, a una evoluzione che si ramifica negli esiti del lavoro dell'insegnante e degli allievi, che si muovono talora in parallelo, talora divergendo.¹²⁸

Nonostante tutte le precauzioni teoretiche, nel corso degli anni, via via che l'insegnamento assume un carattere che Sandro Gorli descrive come *oggettivo*, l'epigonismo dilaga. Conscio dei suoi rischi, in un'intervista del 1980 Donatoni lucidamente afferma:

Devo precisare che non giudico affatto il talento, né la cultura che lo ha generato, che il “più” e il “meno” mi sono estranei: mi occupo soltanto della disciplina necessaria a pensare (praticare) i mezzi che generano le forme e a indurre la necessaria ricettività nella mente e nel comportamento. Non intendo affatto generalizzare: so benissimo che tra le “giovani leve” (come in quelle meno giovani) sono statisticamente rilevanti casi affetti da distonie varie, come sarebbe “il bisogno di consenso univale”, “attitudine al compromesso permanente”, “avidità di cassetta”, “utilitarismo spinto”, e così via. In tali casi, pedagogicamente, mi limito alla diagnosi. Di fronte all'eccessiva invadenza della “fonicità” nei confronti della processualità – si legga: l'allagamento del “suono che risuona” nella

avevo la mia dimensione emotiva che era molto lontana dalla sua, e non ho mai avuto un giudizio negativo a causa di questo; le correzioni che operava sul mio lavoro erano correzioni che oggettivamente rimandavano a degli errori o di strumentazione, o di forma, o di mancanza di inventiva, o di cose che effettivamente potevano con i suoi suggerimenti essere migliorate e potevano, una volta indagate, portarmi a maturare la mia scrittura» (intervista a Cristina LANDUZZI, [8-9]). «Quando si dice della rigidità [del suo] insegnamento, io di certo gli ho visto fare lezioni in cui imponeva procedimenti. Certo, se [l'allievo] non scriveva una nota del suo, non rimaneva altro che prendere la cellulina e moltiplicargliela davanti, spiegando come si fa» (intervista a Alessandro SOLBIATI, [4b]).

¹²⁷ A rigore di termini, Donatoni non rovescia il paradigma di Schönberg. È vero, Donatoni non può dire *cosa una musica è*; d'altra parte, nemmeno *come una musica è fatta* (come una musica è già fatta) è al centro dei suoi interessi. Il punto è semmai *come una musica viene fatta*, quale metodo e quale pensiero governa la sua realizzazione: la pedagogia interagisce con il momento fattuale.

¹²⁸ Franco DONATONI, «Une halte subjective», cit., pp. 16-18; i corsivi sono dell'autore, la traduzione è mia.

“mente che pensa” – non oso prescrivere terapie né azzardare prognosi. Non sono qualificato, semplicemente, a procedere oltre.¹²⁹

Nel 1981, nel saggio «Processo e figura», constatando la coeva molteplicità delle prassi compositive e «l'egemonia delle mode», Donatoni rifiuta l'ipotesi dell'ecllettismo dichiarando la sua fiducia nella trasmissione di un artigianato in continuo rinnovamento. È questo l'unico luogo in cui Donatoni parla di *scuola* a proposito del suo insegnamento. L'aspirazione del Donatoni insegnante è il «coesistere nella distinzione» all'interno di una *scuola* che non si identifica né con le tecniche, da reinventarsi costantemente (infatti, «non posso insegnare giochi, posso solo insegnare a inventarli evitando con ogni mezzo, anche con la frode, che i giochi che invento vengano giocati»), né con principi più generali, ma piuttosto con la sua stessa *persona*. Le posizioni espresse nell'intervento del 1975 si sono assai attenuate, ammettendo la possibilità di una polarità estetica che trova in Donatoni un riferimento non tanto per le operazioni messe in campo durante la composizione, quanto per la modalità operativa nettamente caratterizzata, lontana sia dal post-strutturalismo, sia dal neoromanticismo, distante tanto dalla nuova semplicità quanto dalla nuova complessità.¹³⁰

Nel 1986, in occasione della ristampa dell'articolo «Processo e figura», nel periodo in cui appunto la figura rischia di divenire l'aprioristico *passé-partout* tecnico di una giovane generazione di compositori, Donatoni si pronuncia di nuovo, e nettamente, contro l'epigonismo: «La *mia*

¹²⁹ Franco DONATONI, «Dopo il fuoco la voce», intervista a c. di P. Gallina, in *Banchetto Musicale*, 1980; in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 127-129: 128-129. L'insegnamento è anche una posizione privilegiata per tastare il polso degli orientamenti del mondo musicale. Nella medesima intervista Donatoni osserva: «Dapprima al Conservatorio Verdi di Milano e all'Accademia Chigiana di Siena, ora all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ho avuto modo di convincermi che la condizione del venti-trentenne attuale è assai differente da quella del suo coetaneo della mia generazione. Schematizzando al massimo, si potrebbe dire che il “quoziente di vocazione” è più alto, più chiaramente orientato verso una utilizzazione individuale della funzione artigianale, meno affannosamente ansioso di essere accolto o accettato in seno alla basilica (o alla parrocchia) ove ogni anno si annunciavano i dogmi della ortodossia momentaneamente vigente, in nome della rivoluzione permanente di linguaggi in progresso. [...] Devo ammettere che talora la “utilizzazione individuale” genera stili prematuramente, anchilosi infantili, paralisi progressive e anzianità precoci: spesso sono cifre, distintivi, etichette, tessere di riconoscimento, lasciapassare dell'identità. Da simili pericoli si salvano soltanto coloro che sappiano “guardarsi”, che imparino sin dalla più tenera età a morire quotidianamente in se stessi» (ibidem).

¹³⁰ Franco DONATONI, «Processo e figura», cit., pp. 85-86. All'ipotesi di una *scuola di Donatoni*, e alle sue imprevedibili diramazioni, fa cenno anche Sandro Gorli: «In Australia si è formata una scuola sua attraverso una tale Riccardo Fortuna, un italo-australiano che aveva studiato con lui e poi era tornato nel suo paese come professore, a Melbourne mi pare. Quando sono andato in Australia la prima volta ho trovato un sacco di compositori che conoscevano benissimo la musica di Donatoni, e scrivevano quasi come lui, ma attraverso un suo allievo, indirettamente» (intervista a Sandro GORLI, [22]). Sandro Gorli, con il Divertimento Ensemble di Milano, da lui fondato e diretto nel 1976, e con l'Elision Ensemble di Melbourne, del quale è diventato direttore principale nel 1990, lavora per la diffusione della musica contemporanea, proponendo di frequente prime esecuzioni assolute di brani di giovani compositori: «Ho naturalmente conosciuto molti allievi [di Donatoni], anche degli ultimi anni, molti li abbiamo anche eseguiti. Riconosco anche il suo insegnamento, non dico in partiture “alla Donatoni”, ma in quelle in cui si vedeva il suo pensiero: mi era facile decifrarle, perché in qualche modo coglievo le matrici che conoscevo già, anche se quel giovane, magari, non lo avevo mai visto» (intervista a Sandro GORLI, [30]).

problematicità risiede nell'atto col quale non posso non riconoscere nel mio gergo l'espressione di me stesso, ma non vi riconosco le condizioni per la sua legittimazione nella pratica collettiva».¹³¹

Infine, nel 1990, Donatoni esprime con la massima evidenza l'importanza dell'insegnamento in un passaggio che descrive la didattica come *summa* della sua esperienza di musicista. La didattica viene ricondotta al momento esistenziale, alla possibilità di contatto fra persone avvicinate da un comune interesse, alla costruzione di una rete di rapporti mediante la quale la musica contemporanea vive e si evolve.¹³²

Pensando al carattere autobiografico e diaristico che hanno tutti i tuoi libri, al fatto che più o meno direttamente tracciano una storia della tua attività di compositore, mi viene in mente un altro versante fondamentale della tua vita che potrebbe utilmente andare a finire in un libro. Sto pensando a un libro che racconti le tue esperienze didattiche; non ti sembra che varrebbe la pena di scriverlo?

Mi è venuto in mente eccome! Potrei anzi dire che sono in attesa dell'occasione propizia per scriverlo. Sarebbe un po' una *summa* di tutte le mie esperienze e la ritengo quanto mai necessaria, anche al di là di qualunque implicazione soggettiva, perché il problema della scuola nella musica contemporanea vive – come già osservò tempo fa Stockhausen – attraverso una specie di tradizione orale. Nel mio caso poi questo fenomeno della tradizione orale si manifesta con particolare evidenza. Pensa che la maggior parte dei miei allievi sono diventati a loro volta degli insegnanti; degli ottimi insegnanti devo dire, che stabiliscono coi loro allievi un rapporto analogo a quello che a suo tempo io avevo stabilito con loro. Siamo sempre in contatto e, non potendo seguire tutti gli allievi che mi si presentano, talvolta li mando da loro, ma capita anche che siano loro a mandarmi qualche volta uno studente. C'è insomma una trasfusione continua di esperienze, ma tutto ciò non è, beninteso, una scuola. È una realtà diversa che assomiglia un po' a un clan.¹³³

¹³¹ Franco DONATONI, «Processo e figura», in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, p. 72; il corsivo è dell'autore.

¹³² Una rete chiusa, se volessimo intendere in senso stretto il disincantato riferimento al concetto di *clan*. Delle tante cose di cui vive la musica contemporanea (se non la storia della musica occidentale *tout court*), la possibilità di intessere una rete di relazioni personali non è certo quella di minore importanza.

¹³³ Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 39.

DOPO LA FINE DELLA MUSICA

Franco Donatoni ha rappresentato per la storia della musica del secondo dopoguerra una figura in grado di incarnare alcuni motivi cruciali, contribuendo direttamente e indirettamente, sia come compositore sia come insegnante di composizione, all'evoluzione della scena italiana e internazionale. Donatoni, nella sua opera e nel suo pensiero, ha affrontato temi importanti: ha incarnato con piena consapevolezza le contraddizioni e i nodi problematici del collasso del serialismo, forgiando mezzi compositivi personali divenuti con gli anni un patrimonio comune. In questo percorso non è stato solo: seppur con esiti compositivi lontanissimi, altri compositori – su tutti, Aldo Clementi – hanno declinato in senso musicale tutta una serie di problematiche connesse al pensiero negativo, all'idea di *fine della musica*, alle possibilità di *continuare a fare musica* dopo questa *fine*, al rapporto che tale *fine* ha con la storia della musica. Più di tutti, Donatoni è riuscito a tradurre la sua personale poetica in un pensiero comunicabile, distillando una tecnica artigianale che diventava un terreno comune sul quale potevano attecchire le riflessioni di almeno tre generazioni di compositori nati a partire dalla metà del secolo (pensiamo in particolare al suo trentennio chigiano, dal 1970 alla fine della vita).

È anzi necessario interrogarsi con maggiore puntualità su cause ed effetti: è infatti plausibile che la tecnica compositiva di Donatoni non sia esclusivamente un presupposto, ma anche un esito del suo insegnamento. Le partiture di Donatoni sono costruite in modo che ogni elemento possa essere interpretato come derivazione di un altro elemento. L'idea di codice non permane immutata dagli anni Sessanta agli anni Novanta: la sovrapposizione e interazione simultanea di più codici è tipica del periodo che abbiamo definito di *indeterminazione del compositore*; in tali casi, è spesso impossibile ricostruire con esattezza i codici applicati. Pensiamo ad esempio al brano *Souvenir*, del 1967: la medesima pagina viene riscritta più volte, ritagliando singole battute e affidando la scelta dei codici al sorteggio. Come è già stato osservato (cfr. par. II.3), l'unica strada percorribile dall'esegeta per sciogliere l'intrico interpretativo è il ricorso alla testimonianza del compositore stesso, determinando quella che è stata definita una *analisi tautologica*, ovvero una analisi che si limita a esporre in ordine cronologico i vari passaggi che hanno guidato la stesura della pagina. Il potere ermeneutico dell'analisi viene messo in crisi, dovendosi limitare a un elenco di procedure, a una cronaca di *cosa è stato fatto* per redarre la partitura, senza poter spiegare il *perché* delle azioni: il *perché* è determinato dal sorteggio. In seguito, a partire dalla metà degli anni Settanta, Donatoni attua una *applicazione lineare dei codici*: dato un materiale circoscritto (materiale, bisogna notare, via via sempre più selezionato: nel corso degli anni la musica di Donatoni diventa una sorta di

mutazione perpetua di se stessa, estrapolando un frammento dal brano appena concluso per iniziare un brano nuovo) Donatoni decide di volta in volta di articolare una sezione impiegando un codice ispirato a un set di procedure assai circoscritto, di chiara derivazione seriale. Nel corso degli anni non cambia la natura delle procedure, ma la loro applicazione: una linea strumentale viene scritta mediante la riletture di un'altra linea filtrata da poche elementari istruzioni. Questo principio vale tanto per i brani per strumento solo quanto per le partiture orchestrali: nel secondo caso, ovviamente, le relazioni si moltiplicano, collegando sia orizzontalmente, sia verticalmente, sia trasversalmente i differenti eventi della pagina. Rivelatori, a tal proposito, sono gli appunti per la stesura di *Duo pour Bruno* (1974-75).¹

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Duo pour Bruno', page 7. At the top, it is labeled 'bat. 88 (IV) - (da bat. 55) (14)' and has a circled number '7'. The score includes staves for various instruments with detailed annotations in Italian. Key annotations include:

- 'leggi sequenze secondo la non ripetizione: accentuato (p-f) le note da tema - non ripetere le note da tema se non a fatica'.
- 'leggi: ottavi 8↑ e centri'.
- 'fatti - prendere note escluse per ripetizione - fra le note ripetute secondo accostamento'.
- 'archi - 158↑ s. fra a luogo delle pause - somma delle frequenze senza raddoppio a'
- '2 vicini di casa - esp. piano (bat. 93-94) accordi (bat. 66) pianizzati dai legni (4+7; 5+6); esp. sottovoce 8 (f. H. H. H.)
- 'alternanza fra il tacco 2/3 (fl., cl.); 1/3 3/4 ca. (rbr.) (in caso di ambiguità di pulsazione (5.6.6.8), si omette l'attacco corrispondente)
- 'bat. 46 - dopo la prima 1/2 fase'.
- 'bat. 82, 83, 84 = data ricalizzazione lenta sulle tastiere; (causa) - sino all'entrata della 4. fast.'.
- 'bat. 97 - (da bat. 70 - moti) - dopo i 2 Vm. solisti:'.

The score also features a complex diagram of numerical sequences and relationships, such as '92, 83 84, 85, 86, 87 88, 89 90, 91, 92 93, 94' and '95, 96 97, 98, 99, 100 101, 102, 103 104, 105, 106 107, 108'. There are also circled numbers like '1.48' and '1.41'.

Franco DONATONI, appunti per la stesura di *Duo pour Bruno*, p. 7, parte superiore del foglio.

¹ Ringrazio il Prof. Mario Baroni e il Dott. Nicola Verzina per avermi permesso di consultare gli appunti di Franco Donatoni conservati presso l'Archivio Maderna di Bologna.

La settima pagina di appunti è un elenco di codici che determinano la redazione della quarta sezione del brano (bb. 82-108). Nell'intestazione della pagina si legge «batt. 82 (IV) – da batt. 55 (14)»: si indica in tal modo la sezione precedente del lavoro (bb. 55-81), che costituisce il materiale di base. Il numero 14 è riferito invece al numero di battute della sottosezione (ogni sezione del brano è infatti formata da 13+1+13 battute). La procedura compositiva di Donatoni si fonda sui raggruppamenti delle sezioni strumentali: gli ottoni, ad esempio, rileggono le linee dei legni (i tromboni rileggono i clarinetti, i corni gli oboi, e le trombe i flauti). È la stessa compagine orchestrale – formata da 4 flauti, 3 oboi e 4 clarinetti per i legni, da 4 trombe, 3 corni e 4 tromboni per gli ottoni – a suggerire tali relazioni. Seguono le procedure da applicare a legni, tastiere e archi. La stratificazione della pagina di appunti rispecchia la stratificazione della partitura. Una linea nera demarca un primo elenco di codici; subito sotto, è descritta la riletture da applicare ai due violini solisti, che si attivano al centro delle singole sezioni del brano: «2 violini solisti – arpeggiano (batt. 93-94) accordi (batt. 66) polarizzati dai legni (4+7; 5+6); arp. sul suono 8 (7 magg.)». Donatoni formula una tipologia di istruzioni che permette un certo grado di controllo (di previsione) del risultato della loro applicazione: tale procedura gli consente di non dover *decidere* nota per nota la stesura della pagina, assecondando quindi la remissione della volontà compositiva che era l'esito del pensiero negativo, e che riduceva il compositore a un mero applicatore delle formule da lui stesso elaborate; al contempo, la familiarità con i codici restringeva i loro effetti a una casistica ristretta, formando in sostanza un ben preciso bagaglio artigianale, un insieme di procedure vagliate dall'esperienza. Verosimilmente, Donatoni ha redatto la pagina di appunti sopra descritta solo dopo aver ultimato la composizione della sezione precedente del brano: troviamo infatti riferimenti a note e altezze delle bb. 55-81 (ad esempio per quanto riguarda i due violini solisti). La forma a pannelli, l'osservare un gruppo di battute numericamente limitato per trasformarlo in un diverso e altrettanto chiaramente delineato gruppo di battute, non è un neutro contenitore di idee arbitrariamente stabilito come impalcatura dell'invenzione: è invece il preciso correlato di una procedura compositiva costantemente vigilata, tenuta sotto controllo da una disciplina che circoscrive il campo di osservazione e di azione.

Il passaggio dalla fase di sovrapposizione alla fase di linearizzazione dei codici corrisponde, non casualmente, alla nuova fase della didattica di Donatoni. Possiamo supporre che gli esiti tecnici siano almeno in parte determinati dalla necessità di illustrare all'allievo, in ogni singola sezione del brano, le procedure compositive attuate, potendo in tal modo spiegare *nota per nota* la genealogia di un evento musicale.

Di tutti i fili tematici analizzati nel corso della nostra ricerca, due in particolare offrono motivi di riflessione, in quanto trattengono il compositore a un passo dal *grado zero* della scrittura. *Questo*, destinato per molti versi a rimanere avvolto nell'enigma, offre due chiavi di lettura possibili, due limiti dell'interpretazione: *plasticità* e *semantività*. Si è ricordato, nel Capitolo III, che Donatoni giudica la «eccessiva inclinazione alla plasticità» un errore determinato da un inconscio bisogno di semplificazione. Da dove deriva però questo senso per la plasticità, non è detto. Spiegandola come un interiore senso di simmetria, inteso come una sorta di innatismo, faremmo torto al pensiero di Donatoni nel suo complesso. Ci avvicineremmo maggiormente alla sua prospettiva se la interpretassimo come un atto inconscio derivante da una lunga consuetudine con un artigianato esercitato quotidianamente. La sua natura è però inaccessibile: è uno sguardo sulla materia. Ancora più problematico, il concetto di semantività – di cui si è discusso nel Capitolo II – implica una presa di posizione di fronte alla possibilità di un *sensu della musica* (o *nella musica*): in Donatoni, tale senso non è immanente al suono, ma all'azione compositiva. Il pericolo dell'abbandono all'automatismo del codice, pericolo che costituisce il tipico fraintendimento cui può andare incontro il pensiero di Donatoni, viene scampato quando si precisa che il codice, in sé, non è garanzia di nulla. È l'atto compositivo *in sé*, ovvero il grado di coscienza che si ha dell'atto della composizione, e la disposizione alla critica di tale atto, a giustificare la possibilità di continuare a comporre.

Nella storia della musica del secondo dopoguerra, Donatoni ha rappresentato uno snodo importante. Le conseguenze del suo insegnamento, difficili per il momento da valutare, sono ancora in atto: molti suoi allievi sono a loro volta diventati maestri di composizione. Le tecniche e il pensiero musicale di Donatoni, nel loro naturale evolversi, passano a nuove generazioni di studenti. La sua eredità si misura nell'aver esaurito dall'interno il pensiero seriale, senza sostituirlo con un nuovo pensiero, ma consumandolo fino a lasciarne solo le spoglie bruciate. Negli stessi anni, in Italia, Maderna, Berio, Nono, Bussotti, poi Sciarrino, poi altri, hanno condotto ricerche lontanissime dalle sue. Non si trattava, per Donatoni, di imboccare la strada della musica contemporanea, poiché *una strada* non esiste. Esiste una moltitudine di sentieri, più o meno esili, più o meno battuti, intrecciati spesso inestricabilmente gli uni agli altri (interpretare tali intrecci è compito della musicologia). L'idea dei codici automatici di trasformazione, l'idea di poter selezionare un materiale e, applicando a esso un numero assai limitato di operazioni, derivarne assiomaticamente un materiale differente (o una differente configurazione del medesimo materiale), rappresentava solo una fra le molteplici alternative, ma fra tutte era forse la più coerente con i presupposti del pensiero negativo, o con la visione del mondo di Donatoni. L'automatismo non era una necessità storica per tutti i compositori del secondo dopoguerra, ma era un nodo irrisolto che si tramandava

dall'epoca di Darmstadt, e che necessitava di essere sciolto. Donatoni ha tracciato e percorso la sua via con intransigenza e rigore, come testimoniano i suoi scritti e le sue composizioni: anche a costo di fallire. Intransigenza e rigore erano però mitigati – o bilanciati – da fantasia, energia, dedizione e ironia. Sopra le rovine di un linguaggio esaurito egli stesso ha potuto vedere rinascere qualcosa.

FRANCO DONATONI

**La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi
mediante l'adozione delle funzioni introproiettive quale metodo di comporre.**

Data l'apparente oscurità nella quale sembra avvolgersi lo scrivente – sebbene egli abbia riflettuto a lungo sul peso delle parole e sul loro nesso – non sarà inutile chiarire brevemente le ragioni che l'hanno indotto ad adottare un tono ipotetico e possibilistico a proposito di quanto si riferirà in seguito.¹

Il carattere della ricerca è di tale natura, che dodici anni di esperienze compositive sono assolutamente insufficienti, ove si voglia arbitrariamente attribuire all'ipotesi un carattere di verifica dei risultati, se non addirittura una certezza di attuazione a ciò che implica una quantità di conoscenze oggi del tutto perdute o comunque inservibili, se trasposte nel settore specialistico della composizione musicale.

Per autodidassi intendo l'operazione mediante la quale il musicista viene indotto – da se stesso o da altri – a compiere gradualmente e progressivamente gesti mentali, mediante i quali prende coscienza degli atti necessari al comporre: si tratta, ben inteso, non di “composizione della mente”, bensì della “metamorfosi continua di una qualsivoglia materia”. È bene chiarire subito che cosa intendo per materiale musicale. Credo che, attualmente, sia pura e semplice sofisticazione terminologica insistere sulla distinzione tra materia e materiale della musica, trattandosi non di una definizione che riguarda la storia della filosofia (tralascio di esporre le mie personali simpatie a riguardo) e pertanto trattandosi non di una “materia prima” bensì di una materia già altamente qualificata e selezionata dalla storia e dalla cultura occidentali. Si tratterebbe, quindi, di definire piuttosto come materiale quella certa particolare materia che, pur essendo oggi del tutto destoricizzata, è costituita da tutto ciò che – a prescindere dalla notazione preferita dal singolo compositore – ha diretti riferimenti con i materiali della musica che appartengono al recente periodo di tempo nel quale la sua autonoma estetizzazione è stata proclamata quale unico modo di esistere della musica stessa e, di conseguenza, quale unico fine dell'operare mediante il suono. Essendo, d'altra parte, la materia musicale “qualsiasi fonte generatrice di eventi acustici”, preferisco [2] adottare l'accezione più

¹ «La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante adozione delle funzioni introproiettive quale metodo di comporre» è un saggio dattiloscritto di nove pagine, inedito, risalente all'incirca al 1974, conservato presso l'Archivio Maderna di Bologna (cfr. Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a c. di R. Dalmonte e M. Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, pp. 417-446). Ringrazio il Prof. Mario Baroni e il Dott. Nicola Verzina per avermi permesso di riprodurre il dattiloscritto.

allargata possibile, anziché quella che potrebbe suggerire qualche sospetto di individuazione inconscia non sempre legittimata dall'evidenza dei fatti. Per fare un esempio: materia della musica può essere il canto di un uccello, il canto di un uccello può prescindere dalla notazione e costituire materiale per elaborazioni elettroacustiche, quindi la materia scarta – in tal caso – ellitticamente il noto drammatico trauma della sua traduzione in segno e diviene direttamente materiale, personalizzato mediante l'assunzione opzionale da parte del compositore. Pertanto, non insisterò sulla differenza tra materia e materiale e preferisco lasciare nella più indiscreta ed irritante ambiguità il riferimento ora a una o all'altra parola, accettando a priori la possibilità di un "glissando" di significato e preferendo la sua mobilità ad una qualsivoglia scelta definitiva.

Per autodidassi non intendo però soltanto il momento meramente apprenditivo della disciplina mentale necessaria a provocare la dissociazione tra materia e io, ma anche il fine accettato dal musicista già artigianalmente maturo dopo il superamento della fase di apprendistato. Ognuno sa fin troppo bene quanto sia efficace l'apprendimento autodidattico esercitato mediante l'obbligo didattico, perché sia necessario insistere su quella nozione che potrebbe essere espressa mediante la locuzione di apprendimento continuo interpersonale. In un tale contesto, la funzione del "donatore di norme", che usa assumere il docente, appare del tutto priva di senso e si deve sottintendere come già effettivamente espropriata la figura carismatica dell'iniziatore quale demiurgico plasmatore di pratiche rituali che tramanderebbero oralmente la tradizione musicale o, magari, le prassi care all'accademia delle cosiddette avanguardie.

Ho accennato alla dissociazione tra materia e io, ed è necessario chiarire questo momento essenziale dell'esperienza compositiva. Il primo tentativo, per quanto riguarda la mia personale esperienza, risale al 1962. Evito titoli di opere e nomi di persone, trattandosi qui di riferire fatti che hanno un carattere essenzialmente privo di esteticità e che trovano nell'autonomia grafica il punto focale del problema. Non si tratta, quindi, di riprendere contatto con nozioni superate di linguaggio, messaggio, comunicazione, espressione, rapporto, forma-contenuto, e così via, ma [3] piuttosto di riconoscere al codice formante un carattere cifrato che attiva il processo modificante del già esistente in un altro da sé e non attribuisce alla forma ottenuta che una condizione particolare e differenziata dalla materia: un momento particolare di essa, un altro modo di esistere quale materia. È implicita, in quanto sto esponendo, l'esperienza musicale che da Schönberg passa, attraverso Webern e l'avanguardia degli anni '50, oltre la pratica dell'indeterminazione globale praticata da John Cage.

L'esperienza iniziale, cui alludevo riferendomi all'anno 1962, riguardava la separazione violenta, e volontariamente esercitata, tra la disposizione spaziale della materia e la sua qualificazione mediante l'indeterminazione dei parametri essenziali (frequenza, durata, dinamica)

da una parte, e l'intervento formante – dal carattere fortemente eterogeneo – di gestualità coordinate che mutavano la classificazione della materia spazializzata in precaria epifania formale, rendendo attuale la possibilità, limitatamente al tempo necessario entro al quale il gesto demiurgico si sostituiva all'attività ordinatrice dell'operazione compositiva propriamente detta.

La separazione, o dissociazione, è momento essenzialmente traumatico, ove si voglia – come si deve – tener presente che non di fine formale o di cosiddetta “opera aperta”, oppure “mobile”, si trattava, bensì di una azione, ancora non pienamente riconosciuta dalla coscienza, volta a interiorizzare il principio di indeterminazione in musica. Non si trattava, allora, di identificare la forma all'epifania della materia, ma di agire violentemente sulla natura stessa della materia preconstituita mediante una volontà formante estranea alla materia stessa, e di porsi quindi come il mediatore eletto tra la passività della materia e la sua rigenerazione nella forma quale esito dell'operazione compositiva. Ciò, naturalmente, può avvenire solo in uno stadio avanzato di apprendimento artigianale, e dopo aver già sperimentato le tecniche convenzionali di invenzione formale, mediante l'azione cosciente della volontà sulla materia non dissociata dall'io, ma ad esso ancora congiunta in una specie di inconscia indentità con la materia stessa. La separazione violenta quale primo atto dissociativo ebbe, come potei più volte osservare poi durante l'esercizio didattico, conseguenze funeste. Esse si possono riassumere in una progressiva generalizzazione della materia e in una progressiva perdita di presenza reale della materia nella coscienza, da una parte; dall'altra, in una altrettanto progressiva perdita delle tecniche – perdita della memoria stessa del [4] comporre e delle capacità volontarie di attuazione mediante l'artigianato – e della possibilità di individuazione formale univoca. Si può senz'altro affermare che tale perdita consista nel processo di progressiva indistinzione tra la natura del possibile e quella dell'attuale. Perduto, in pochi anni, il possesso, anzi la percezione stessa della materia e delle tecniche, la coscienza svaporava nella ricerca di una ipotetica unificazione di principî complementari che si opponevano nettamente e si elidevano a vicenda, in un alternarsi di forme possibili e nell'identificare l'io a quella possibilità che consentisse, anzi gli concedesse la forma come gratificazione: la provvidenza personale che dell'azzardo conosce solo la protezione, il vantaggio e l'esito, e non consente però di identificare l'io al non-esito reso possibile.

Soltanto due anni dopo, che diventarono tre ad esecuzione avvenuta, mi accadde di essere costretto a prendere coscienza dell'essenziale incongruenza, del tutto intellettualistica, di tale identificazione. Il non-esito attualizzato non è in alcun modo difendibile in musica, non sopportando essa d'esser altro che forma-suono. Fu allora che, nella più totale perdita di materia e di tecnica formale, l'indeterminazione dovette compiere il necessario salto di interiorizzazione: non il compositore doveva, allora, produrre oggetti variabili mediante le tecniche dell'indeterminazione,

bensì comporre oggetti invariabili mediante il principio di indeterminazione assunto come guida dell'io formante. Si trattava, pertanto, di continuare la ricerca non ad un livello meramente fonetico, ma di rinunciare al controllo microstrutturale e cedendo all'automatismo ogni risultato che apparisse come una corrispondenza quantitativamente espressa tra la microforma e la macroforma. A questo punto, era inevitabile che la volontà dell'io fosse al centro del problema, che ne costituisse – per così dire – il punto focale più intenso.

Poiché l'intelletto operava secondo codici, i quali rispecchiavano la volontà decisionale operante nella macrostruttura ma non potevano più essere controllati nell'esito microstrutturale – vigendo come regola inderogabile l'obbedienza alla volontà già precedentemente espressa – la memoria perdeva, a poco a poco, il controllo dei gesti formanti, e in modo così drastico da costringere a mettere in relazione tra loro le nozioni, pur così astratte, di memoria, intelletto, volontà. La crisi della volontà fu momento essenziale negli anni che seguirono il 1965, fino al 1969. Vi furono, è vero in quegli anni, degli inevitabili ritorni [5] o regressioni al periodo precedente, ma solo quali correttivi a quel pericoloso compiacimento che l'autodidatta sperimenta su di sé, ogni qual volta gli giunge, dal negativo, qualche segno di autoaffermazione che provenga dall'esito non voluto ma egualmente – anzi, più ancora – gratificante, se non proprio – ed esclusivamente – dal prevalere del processo sulla materia-forma e sulla sua presunta capacità di rivelarsi quasi come qualcosa di immanente alla materia che la materia stessa avrebbe il potere di rivelare, in virtù di una “attività del passivo” che viene concessa solo a coloro che, mortificata la volontà, possono percepire – quali eletti – la natura della forma quale forma di natura.

È proprio a questo punto che viene indotta la seconda separazione, come ritorno alla materia nuova, come rivelazione del caos produttore di forme. Ancora una caduta nella materia, dunque, ma non più determinata dalla separazione primaria tra materia spazializzata e gesto formante, bensì dal passaggio pericoloso che trova, nel caos, l'originario balenio del formale mediante la più riflessiva tensione dell'attenzione sulla materia: passaggio violento da caos a forma, mediante l'applicazione del principio pari (2 e i suoi multipli), come massima affermazione del passivo nelle sue – tutt'ora misteriosamente inspiegabili – “quarantaquattro forme di esaurimento organico”, origine di una partitura che segna l'inizio del secondo ciclo novenario.

Siamo quindi nel 1971, nove anni dopo l'inizio del processo di dissociazione iniziato nel 1962. Essendo gli esiti di questo inizio del secondo ciclo novenario totalmente differenti dai processi mentali che caratterizzavano il primo ciclo, è prematuro offrire ora delle possibilità di verifica su quanto è accaduto dal 1971 sino a oggi, essendo il ciclo nel suo pieno svolgimento. È appena azzardabile l'opinione che l'importanza attribuita alla mortificazione della volontà abbia subito una correzione di entità notevole e che essa non costituisca più il punto focale dell'esperienza

compositiva. Tuttavia, è proprio a partire dal secondo ciclo di esperienze novennali, che è forse possibile formulare qualche ipotesi sul significato di quanto si era definito – nel titolo apparentemente oscuro – come “funzione introiettiva quale metodo di comporre”.

[6] Che cosa è, dunque, la proiezione e come si può pensare la sua complementarità [*sic*] con la introiezione? Come si può intendere tale complementarità dal punto di vista del metodo compositivo? Quale relazione può sussistere tra questa ipotesi di metodo compositivo e la definizione di autodidassi? È stata più volte usata, nei miei confronti, una terminologia equivoca e scorretta. Masochismo, nichilismo, autonegazionismo sono parole evidentemente avulse dalla realtà di quanto sto esponendo quale risultato di una ricerca che ha per oggetto la natura della forma musicale e non la natura del sistema nervoso del musicista. Non c'è dubbio alcuno che la complementarità del binomio proiezione-introiezione sottintende qualcosa che mette in relazione l'interno con l'esterno, e viceversa, ma di quale natura sia il binario sul quale corrono i duplici flussi, non è lecito parlare. L'esperienza musicale fondata sulla dissociazione materia-io non è verbalizzabile se non mediante gli atti particolari – di natura squisitamente compositiva e dunque formale – i quali non definiscono che se stessi. La descrizione dell'atto proiettivo è oggetto delle discipline che riguardano il comporre, così come l'atto introiettivo è cosa che riguarda l'osservazione distaccata, distanziata, della materia in metamorfosi. È intuizione della sua trasformabilità, è qualcosa che concerne lo sguardo assai più della cosa visibile: qualcosa la cui visibilità è indipendente dall'atto del guardare.

Come ognuno sa bene, per guardare sono necessari gli occhi, per vedere gli occhi non bastano. Si può guardare senza vedere se la volontà orienta lo sguardo, ma si può vedere solo se lo sguardo orienta la volontà. Per guardare è necessario rivolgersi verso l'esterno, ma per vedere è necessario risvoltare lo sguardo come un guanto. Si può dire anche: l'esercizio del guardare per vedere è solo la condizione necessaria e preliminare, ma non condizionante, della vista, la quale consente di vedere senza guardare e che viene concessa, talvolta, a chi non desidera altro che vedere per poter astenersi dal guardare. Se in musica si è fatta distinzione tra colui che cerca e colui che trova, ebbene si potrebbe dire che la terza condizione sia di colui che cerca quello che trova e trova quello che cerca; e anche: che cerca solo ciò che trova e trova così tutto ciò che cerca.

[7] Autodidassi, dunque, si può intenderla quale “spostamento del fine” proprio all'atto compositivo: spostamento del fine si può intenderlo quale tendenza ad identificare il fine formale al mezzo formante, non essendo più tale mezzo appropriato all'io volitivo ma essendo, al contrario, riconosciuto quale eterogeneo alla natura stessa della volitività. Non si tratta, pertanto, di una sospetta feticizzazione dell'atto processuale determinante di codici, bensì di un esercizio di attenzione nei confronti di ciò che appartiene alla mediazione tra l'io e la materia. Anche se l'io

deve necessariamente assumere il ruolo di protagonista della mediazione – dunque, in qualche modo, attore-autore – la funzione mediatrice non può in alcun modo essere identica all'io che la esercita, come l'atto del vedere non può esser fatto coincidere né con l'organo della vista né con la cosa veduta.

Lo spostamento del fine cui si è accennato tende a mutare il rapporto materia-forma e a considerare i due termini secondo un principio di attiva complementarità, anziché considerare la forma come momento trascendente la materia o, peggio, identificare la forma alla materia, nell'esclusione illusoria – del tutto intellettualistica – della presenza e funzione del soggetto mediatore. Non si tratta, quindi, di cancellare la funzione mediatrice, bensì di modificarne i connotati; non si tratta di mutare gli esiti dell'operazione artigianale, bensì di convertire la funzione esercitata dal compositore.

Non si discute qui, pertanto – né si formulano opinioni al proposito – circa l'attualità legittima, o meno, delle forme musicali che sembrano essere portatrici di personali poetiche quali il neo-espressivismo, la musica dell'orgasmo, il neo-strutturalismo, il foneticismo ad oltranza dell'avanguardia permanente, la forma minimale e la cosiddetta musica statica, per non parlare degli sporadici casi di musica concettuale, o della funzione eteronoma del suono stesso in rapporto al visivo o la teatrale. Non si discute di quanto sopra, semplicemente perché credo esclusivamente alla attuale problematizzazione del comporre, solo nel caso che – non tenendo in alcun conto il troppo umano commercio col suono esercitato da coloro che collaborano alla industria dell'avanguardia, in tutto simili agli efficienti agitatori della comunicazione –; credo, dicevo, alla problematizzazione del comporre solo nel caso che l'oggetto [8] in esame non sia la cosalità della musica come fine, bensì la mutazione – già peraltro in atto – della natura stessa dell'esercizio compositivo. Ho preferito chiamare ipotesi questa possibilità, non perché vi siano dubbi sulla natura stessa della modificazione, ma piuttosto perché l'osservazione è parziale, insufficiente e assai limitata nel tempo.

Se ho fatto riferimento al metodo, non è perché fosse mia intenzione individuare gli atti essenziali di un metodo qualsiasi, ma piuttosto perché sono certo che non un metodo contraddica l'altro, ma che l'unica contraddizione sia l'assenza di un metodo. Assenza di metodo, oggi, è il permanere in abitudini formali che vedono dell'opera l'oggetto di uso e di scambio: abitudini che appartengono a forme passate di pensiero e impediscono quello che – con locuzione forse alquanto ingenua ed approssimativa – Anton Webern chiamava “progresso verso l'interiorità”.

In questa prospettiva l'assenza di metodo sopra accennata deve essere invece considerata quale un impedimento a che tale progresso possa muovere i primi, incerti passi verso la concezione di una musica che sia rappresentazione dell'uomo prima o in vece d'essere oggetto per gli uomini. La

prima ipotesi non esclude, anzi ingloba e assimila la seconda, mentre la seconda – considerata quale alternativa – esclude la possibilità di avveramento della prima. L'azione trasformatrice di cui si è detto è semplicemente estranea, non antitetica, a quella del comporre inteso quale atto creativo che attua mediante l'operazione artigianale una concezione fondata sull'idea. Il superamento del binomio idea-stile non implica scelte tra i due termini, è piuttosto una condizione di indifferenza nei confronti di entrambi i termini. Si tratta di una azione aggiustatrice e non creatrice.

La ricerca di cui ho trattato brevemente e sommariamente non ha tenuto conto di due fatti essenziali:

- 1° I momenti intermedi tra il prevalere della materia, come influenza introiettiva dal carattere violentemente contrastante l'attività proiettiva della volontà individuale, e la proiezione non prevaricatrice che sembra costituire il momento terminale dell'azione esercitata dalla materia durante lo svolgimento del processo. Il cosiddetto potere sulla materia non sarebbe altro, in tal caso, che una riduzione dell'io che si trascende mediante l'intuizione formale [9] latente nella materia stessa.
- 2° L'azione induttiva che viene esercitata sul giovane musicista come funzione pseudo-didattica.

Ambedue i fatti sono di tale importanza, e la trattazione di essi esigerebbe una tale ampiezza di osservazioni singole fondate su prove concrete, che è impossibile accennarvi in questa sede. Solo un'analisi delle singole opere di ogni soggetto agente, e più ancora l'analisi delle modalità operative che sono strettamente connesse alla natura individuale dei codici personali, potrebbero tentare di rendere meno sommaria la presente relazione e attribuire alla natura del problema la conferma inequivocabile che l'autonomia grafica si realizza mediante atti che non sono fondati in alcun modo su strutture ideative di derivazione linguistica, bensì sulla natura del codice cifrato, mediante il quale il suono appare come latore di un linguaggio silenzioso, di un monologo interiore che trova il suo lontano riferimento a quella non ben altrimenti precisabile "arte monologica", della quale non si ha testimonianza alcuna, poiché l'autore stesso ne è partecipe.

Egli è portatore di atti che si possono definire formalmente quali codici, ma nulla può dire sulla natura generale di essi né definire o classificare l'insieme dei codici di una trattazione sistematica che ne individui la struttura. Si tratta, allora, di un monologo in divenire dal quale il monologante è escluso, dovendo egli recitare soltanto la funzione ad esso attribuita e non quella di osservatore estraneo alla funzione stessa. Dall'autodidassi è pertanto esclusa la funzione di autoteoresi, non potendo definire ciò che per propria natura è in costante movimento e non potendo quindi trattare della natura del divenire mediante la staticità implicita alla sua concettualizzazione: atto arbitrario e tecnicamente errato, che continuamente si rinnova ogniqualevolta si confonda il continuo col

discontinuo, nella illusoria presunzione di unificare razionalisticamente ciò che è originariamente distinto e reciprocamente eterogeneo.

Sandro Gorli

Milano – 10 marzo 2010

Ricorda quando ha sentito parlare per la prima volta di Donatoni?

[1] Ho sentito parlare per la prima volta di Donatoni da un mio amico di Como (io forse abitavo già a Milano) che mi ha detto: “C’è un concerto bellissimo di musica contemporanea, tutto Donatoni”. Questo nel 1969, 1970. Io Donatoni non l’avevo mai sentito nominare. Studiavo già privatamente composizione a Milano, con Bruno Bettinelli: ero ai primi anni, facevo soprattutto armonia, non è che scrivessi. Sono andato a questo concerto, e lì ho conosciuto la musica di Donatoni, e Donatoni di persona, e credo di aver deciso in quel momento che avrei cambiato insegnante, e sarei andato a studiare con lui. Quell’estate sono andato a Siena a studiare con lui, e in autunno ho cambiato insegnante. Lui insegnava già a Milano.

Il concerto era di musica da camera, immagino?

[2] Sì, era musica da camera, ricordo ancora alcuni dei pezzi fatti, che mi impressionarono molto, perché era la prima volta che ascoltavo un concerto di musica contemporanea. Avevo circa diciott’anni, studiavo già pianoforte, ma facevo il Liceo, mi occupavo di musica piuttosto lateralmente.

Ha cominciato quindi a frequentarlo alla Chigiana.

Sì.

E poi in Conservatorio.

[3] Sì. Con Bettinelli studiavo privatamente, e avevo fatto – credo proprio in quell’estate – l’esame di Fuga, e nell’ottobre mi sono iscritto con Donatoni. Praticamente con lui non ho fatto nulla che riguardasse l’armonia e il contrappunto.

Fino ad ora non ho avuto occasione di parlare con i suoi primi allievi al Conservatorio. Mi interesserebbe conoscere un po’ di questo ambiente.

[4] Quando mi sono iscritto c’era una classe abbastanza interessante. C’era un altro giovane comasco che si chiamava Ajmone Mantero, che però non ha continuato, un compositore molto dotato, molto bravo: è andato avanti qualche anno a scrivere, è anche stato eseguito da Maderna, ha

fatto delle cose importanti, è stato pubblicato da Ricordi, poi per varie vicende personali ha interrotto completamente i rapporti con la musica. Poi c'era Ferrero, che purtroppo è morto giovanissimo. Francesco Hoch è tutt'ora un compositore molto attivo ... qualcun altro, che ora ho perso di vista. Non eravamo in molti, era però una classe molto compatta, molto affiatata: stavamo sempre con lui, tutte le dodici ore di lezione. Praticamente con lui non ho fatto nulla che riguardasse l'armonia e il contrappunto, perché avevo già fatto l'esame prima: non so praticamente nulla di come lui insegnasse l'armonia e il contrappunto. Quando sono entrato io, c'era ancora il vecchio corso di composizione, c'era Abbado come direttore del Conservatorio, però si parlava già di corsi sperimentali, di riformare gli esami, e credo che il nostro esame di diploma, che abbiamo fatto nel 1971 o 1972, è stato il primo esame fatto in modo sperimentale, ma senza nemmeno avere la sperimentazione a livello ufficiale, burocratico. È che Donatoni ha deciso che l'esame si sarebbe fatto in un altro modo. Formalmente, le prove erano le stesse dell'esame tradizionale di composizione: Quartetto, Variazioni per orchestra, Scena lirica o Oratorio. Però tutto è stato preso non come tema da continuare, sia nel caso del Quartetto sia nel caso delle Variazioni, ma come materiale da trasformare. Per cui, i temi più o meno vagamente tonali che venivano dati allora dal ministero sono stati immediatamente stravolti mediante le abituali pratiche compositive, e quindi, a partire dalla battuta successiva alla traccia del Quartetto o al tema delle Variazioni, sono state applicate le nostre tecniche compositive, quelle che effettivamente usavamo per scrivere. Il corso storico con lui non l'ho mai affrontato, e credo che lui non lo facesse nemmeno più.

In effetti, a quanto mi risulta, l'8 giugno 1970 Donatoni ha spedito al Ministero una «Proposta per una classe di composizione»: una proposta per impostare il corso proprio in questo senso.

[5] Sono stati i primi tentativi, che hanno poi portato ai corsi sperimentali, al cambiamento delle prove e a tutto il resto. L'esame è stato contestatissimo. Ricordo che c'era Malipiero come commissario esterno, e altri insegnanti del Conservatorio (prima dicevamo di Bettinelli). So che sono stati riuniti per molte ore dopo la nostra prova orale conclusiva. È stata interminabile perché Donatoni ha dovuto difendere queste prove, che venivano contestate anche dallo stesso Malipiero, che diceva: «Non sono prove d'esame, questo non è andato avanti nel modo corretto nel Quartetto, questo ha travisato il tema delle Variazioni». Alla fine ne siamo usciti però con voti altissimi, quasi tutti i colleghi che ho citato hanno avuto il massimo dei voti: quindi Donatoni era stato convincente, a livello teorico! La qualità poi era, credo, indiscutibile, perché tutti eravamo molto concentrati, nessuno dei suoi allievi faceva composizione tanto per fare, per cui le prove, da un punto di vista tecnico, erano molto buone. Erano soltanto poco ortodosse.

Questo aspetto mi interessa. Secondo lei, nella scelta di fare un esame di questo tipo, quanto c'era di provocatorio nei confronti di un programma ritenuto ormai inadeguato, e quanto era invece legato a una visione destoricizzata del materiale musicale, per cui un tema di Quartetto veniva inteso come insieme di relazioni para-seriali, e non come oggetto caratterizzato da un certo stile (in questo caso, uno stile tonale), e che quindi necessita di essere trattato mediante uno stile adeguato e coerente?

[6] Donatoni si rifiutava di insegnare una composizione accademica, nello stile di Gédalge o di Dubois. Noi scrivevamo, ciascuno secondo le proprie tecniche. Lui ovviamente ci insegnava le sue tecniche, il suo modo di affrontare il materiale. Donatoni intendeva avere una classe dove si componeva, e non dove si facesse dell'accademia, per cui si è rifiutato di farci fare un esame secondo delle tecniche diverse da quelle che usavamo per scrivere la nostra musica. Non ha voluto andar avanti per il doppio binario che è seguito ancora da tantissimi: da una parte la "composizione libera", dall'altra le prove d'esame. Lui ha messo insieme le cose dicendo: le prove d'esame siano la "composizione libera", un esame dove ciascuno dà prova d'essere un compositore, non uno studente di composizione che segue un programma ministeriale. Non voleva essere una provocazione, la posizione era molto chiara e efficace: in una classe di composizione si insegna a comporre, e si insegna a comporre secondo le tecniche attuali. La qual cosa si fa al giorno d'oggi: già con i corsi sperimentali, e ora con la riforma. Lo studio storico ci vuole, naturalmente, ma si esaurisce col settimo anno, secondo le intenzioni di allora. L'orchestrazione secondo la tecnica di Berlioz, o di Casella-Mortari, non era più una ortodossia da rispettare.

Si è mai fatto un'idea di quello che poteva pensare Donatoni dello studio storico?

[7] Non lo so, perché non ho nemmeno avuto contatti con suoi allievi dei corsi inferiori. Donatoni fra l'altro era lì da pochissimo, era il primo o forse il secondo anno che insegnava a Milano. Per cui nella classe, quando mi sono iscritto, c'erano solo studenti che avevano già fatto armonia e contrappunto con altri insegnanti: eravamo tutti al corso superiore. Abbado, in modo senz'altro intelligente, ha dato a Donatoni una classe del solo corso superiore. Io credo che anche in seguito abbia avuto solo studenti del corso superiore, per un tacito accordo col direttore.

Alla Chigiana l'insegnamento era impostato diversamente?

[8] Assolutamente no, proprio perché in Conservatorio Donatoni teneva dei corsi in cui insegnava a comporre; per cui chiunque, sia che fosse già in possesso di tecniche compositive, sia che scrivesse, sia che si avvicinasse per la prima volta alla composizione, affrontava gli stessi argomenti, ossia l'indagine sul materiale. Allora Donatoni aveva posizioni negative: affermava l'assenza dell'io

compositivo, ci insegnava quindi a ricavare dal materiale il suo sviluppo, le sue possibilità, col minimo di volontà compositiva, diciamo.

Mi interessa anche l'aspetto dell'analisi: analizzava repertori particolari?

[9a] No, in quegli anni con lui ho visto solo sue partiture. Sia a Siena sia a Milano portava la sua musica. A Siena, quotidianamente, dalle dieci della mattina alle due del pomeriggio, e poi andava a casa e lavorava dalle due del pomeriggio alle due di notte. Il giorno dopo ci portava le pagine che aveva fatto nel pomeriggio. A Siena quasi tutti i giorni ci faceva vedere quello che stava scrivendo. Anche a Milano portava spessissimo partiture sue. Credo di non aver mai visto, in quegli anni, partiture di altri. Dopo lo ha fatto; ma in quel periodo era totalmente concentrato sui suoi tentativi: erano anni per lui molto turbolenti, ha dovuto davvero avventurarsi in territori bui, buttando tutto sé stesso, fino ad esiti spiacevoli dal punto di vista psichico. Però questo buttarsi totalmente, senza nessuna riserva, senza nessuna prudenza, nei suoi esperimenti, era un'esperienza condivisa con noi. Questo, secondo me, è stato il vantaggio di essere allievo di Donatoni in quegli anni. Lui ci insegnava sé stesso. Ho poi capito che è questo l'unico modo per insegnare a essere sé stessi. Anch'io, come insegnante, ho poi insegnato le mie cose. Insegnare sé stessi in modo sincero e autentico è l'unico modo per insegnare a essere sé stessi in modo sincero autentico e autonomo. Credo sia un'ipocrisia dire: meglio che il docente non insegni le proprie tecniche, meglio che insegni quello che fanno tutti, per dare una panoramica. Alla fine l'allievo non capisce nulla, e fa più fatica a guadagnarsi una propria posizione! Da Donatoni ho capito che bisogna mettersi in gioco, e questa è la strada più diretta per imparare a cercare dentro di sé: imparare a mettersi in gioco senza prudenza. E in quel periodo lo faceva, per tutti gli anni in cui ho avuto contatti con lui.

[9b] Quando ha avuto meno problemi con la tecnica, con il materiale, quando ha avuto meno problemi di tipo linguistico, ha cominciato a scrivere con una facilità impressionante: alla Mozart, insomma. E questa è stata ancora una sua grandezza: è stato forse l'unico compositore ad acquisire una tale libertà da non avere più momenti problematici. A quel punto, l'insegnamento è diventato più difficile, credo. Faceva vedere le proprie partiture, parlava delle tecniche adottate per realizzarle, presentate però in modo più oggettivo, senza parlare delle ragioni che lo spingevano a utilizzare queste tecniche. Non è semplice da spiegare. Quando ero allievo io, più che di tecniche, parlava di atteggiamenti di tipo filosofico, esistenziale quasi. Ci parlava molto di problemi di ordine non musicale, che poi andavano a mutarsi in tecniche compositive. Allora, ogni giorno metteva in crisi la tecniche adottate. Ogni giorno, le rimetteva in discussione: perché era alla ricerca di un rapporto col materiale, e anche di un rapporto con la propria volontà creativa, con il proprio io. Quando poi questo è diventato meno problematico – anzi, assolutamente non più problematico,

secondo me – insegnava delle tecniche: delle tecniche che sono fra l'altro di una semplicità d'uso incredibile. Volendo insegnare le tecniche adottate da Donatoni, una persona che non ha mai composto una pagina, in un mese è in grado di scrivere: sono delle tecniche davvero artigianali, come imparare a cucire una scarpa... Poi, bisogna vedere come viene la scarpa! Però si scrive. Una parte da un materiale qualunque, e con certe tecniche scrive pagine e pagine. Questo però è anche pericoloso, perché allora è il giovane allievo che deve mettere in crisi il proprio rapporto. Insomma, è stato un insegnamento meno coinvolgente, credo, da un certo punto in poi. Non riesco a identificare un anno di passaggio, ma direi da qualche anno dopo la scrittura di *Le ruisseau sur l'escalier*, del 1980. Mi ricordo di quel pezzo, perché per lui è stato una svolta: iniziato in un'epoca della sua vita e finito in un'altra. In mezzo c'è stato anche il ricovero in ospedale.

Questo lo testimoniava lui?

[10] No, questo lo ricordo io. Da allora lui ha cominciato a star meglio, e il suo insegnamento si è modificato molto: ha cominciato a portare pasticcini in classe. Pare che il tavolo di Siena fosse sempre pieno di torte e dolci! Invece, quando io ero a Siena, si parlava ostinatamente, poi si usciva, si camminava... Effettivamente, poi si andava assieme anche a prendere dei pasticcini... Ma si continuava a parlare! Era molto coinvolgente.

Mi sono posto questo problema: quale rapporto poteva avere con l'insegnamento il travaglio dell'indeterminazione, la problematizzazione del comporre.

[11] Donatoni non aveva il minimo scrupolo né il minimo pudore nel rivelarci tutti i suoi dubbi, i suoi problemi. Anzi, di questo parlava.

I libri di Donatoni utilizzano un linguaggio piuttosto ermetico. A lezione Donatoni adottava una concettualità analoga, oppure metteva direttamente in relazione gli aspetti filosofici alle tecniche concrete?

[12] Piuttosto questo. Nei suoi scritti è diverso. In qualche modo tenta di elaborare, di teorizzare il suo vissuto, alcune volte con esiti piuttosto chiari, altre volte con esiti che restano ermetici. Il libro *Questo*, mi ricordo, voleva intitolarlo *Marmi Mecca Seriate Ignis*. Glielo dico perché è un esempio pratico: lui era convintissimo di intitolarlo così. Poi l'editore, Calasso, gli ha detto: "No, Franco, con questo titolo non ne vendiamo una copia!". Ma che cosa voleva dire *Marmi Mecca Seriate Ignis*? Lui in quegli anni andava e tornava da Verona molto spesso, perché aveva sua mamma a Verona. Nell'autostrada fra Milano e Verona si incontra prima la grande produzione di marmi Mecca, poi si passa dal paese di Seriate, e poi evidentemente si incontrava una fabbrica della Ignis

frigoriferi (adesso non ci sono più). Allora lui ha messo insieme queste cose, traducendole tramite un latino maccheronico in un: “Attraverso il fuoco tornerete terra”. Questo modo di mettere insieme le idee, e di esplicitarle in un volume, lui voleva farlo anche nel titolo. Nelle pagine interne, alcune di queste cose sono rimaste. Certo, Calasso non è intervenuto nel contenuto. Tutto era frutto di una teorizzazione che teneva conto, per esempio, delle coincidenze, delle coincidenze significative in senso strindberghiano, della casualità. Questo rende conto di molte delle cose che scrive.

In classe, niente di tutto questo, perché era forte, in ogni caso, l'aggancio alla pratica. Era una bottega, una bottega artigianale: si scriveva, si scriveva anche in classe, mi ricordo che ogni tanto si stava lì, tutti insieme, in silenzio, a scrivere. Ha sperimentato, a Siena – questo è utile saperlo –, un sistema di scrittura collettiva: abbiamo scritto assieme un brano dal titolo *L. A. Senese*, pubblicato dalla Suvini-Zerboni.¹ È stato un esperimento molto interessante: ha fatto lavorare ciascuno dei suoi allievi su una pagina elaborata da un compagno, per cui c'era una rotazione delle pagine. Ciascuno faceva una pagina, poi la passava ad un altro che la variava e elaborava secondo le tecniche della variazione.

Un principio che si ritrova spesso nelle composizioni di Donatoni è in effetti l'idea di variazione.

[13] Sì: il suo modo di comporre credo sia definibile esclusivamente come tecnica della variazione, cioè il poter vedere uno stesso oggetto da un altro punto di vista.

Da quanto ho capito, talvolta Donatoni iniziava da un materiale minimo, di pochi suoni. Il rapporto con la forma complessiva cambiava da composizione a composizione, oppure lo gestiva tramite qualche procedimento particolare?

[14] Questa, ad esempio, è una cosa di cui lui non ha mai parlato. Ne sono abbastanza sicuro, perché ricordo che – perlomeno per me – era un problema presente. Quello che ci insegnava erano soltanto le tecniche di trasformazione, o meglio: tendeva ad acuire la nostra capacità di vedere le cose, di vedere le relazioni, di vedere le coincidenze, e utilizzare questa capacità di vedere per trasformare, in sostanza. Così facendo, si trasformava una pagina in un'altra, secondo appunto dei principi di variazione, che peraltro, detti in altro modo, erano le stesse tecniche che utilizzavano Berio e altri compositori, in quell'epoca. Della forma complessiva, di come collegare queste variazioni, di come distribuirle nello spazio totale dell'arcata compositiva, non ci ha mai parlato. Guardando le sue partiture, se ne trovano alcune dove c'è una decisione *a priori* della forma

¹ *L. A. Senese '70. Materiali per una elaborazione di gruppo*, per nove archi, Suvini-Zerboni, 1970, opera collettiva: redazione e montaggio di D.J. Boros, J. Del Principe, F. Donatoni, L. Donorà, S. Gorli, J. Levine, S. Pautza, G. Sinopoli, J.C. Wolff.

complessiva – dove esempio mi viene in mente, di quegli anni, *Lied*, dove c'è un sistema per il quale le sezioni sono di dimensione sempre decrescente, chessò: ventiquattro battute, poi ventidue, poi venti, poi diciotto –, per cui la decisione *a priori* è una decisione formale piuttosto chiara, che da una direzione ben precisa al pezzo, perché i mutamenti capitano sempre più velocemente, per cui si ha una sorta di precipitare verso la fine. In altri pezzi ci sono decisioni di strutturazione complessiva, di costruzione del contenitore indipendente dalla costruzione del contenuto; però normalmente, per la verità, sono sicuro che in Donatoni non c'è questa indagine del contenitore. Indagine del resto piuttosto semplice anch'essa. La forma complessiva è invece affidata alla casualità delle trasformazioni. Mi ricordo che ogni tanto ci parlava della musica del passato, e ha analizzato le ultime Sonate di Beethoven in questo senso. Questo per avvalorare le sue tesi, ovviamente: Beethoven ha scardinato la forma-sonata dall'interno perché, pur non mettendone in crisi la forma, alcune sue elaborazioni diventavano in alcuni punti talmente grosse che la forma-sonata si è tutta “sbilencata”, ed è quasi irriconoscibile rispetto alla forma-sonata classica. Le ultime Sonate sono quasi senza forma, perché secondo Donatoni la forma è il risultato di ciò che avviene.

Io ho in mente due casi che trovo quasi antitetici: Duo pour Bruno, dove il susseguirsi delle sezioni è predeterminato in modo perfino schematico, e chiaramente direzionato verso un culmine, raggiunto il quale si spegne rapidamente, e Arpège, che è un susseguirsi di variazioni che alla fine, semplicemente, si blocca: ma potrebbe benissimo continuare! Sono concezioni globali molto diverse, però il risultato in entrambi i casi è molto efficace.

[15] In ogni caso, non era una sua grande preoccupazione il preordinare, il controllare la forma. Penso che i casi di preordinazione della forma servissero più che altro a porsi dei limiti. Se uno decide che la prima elaborazione dura due battute in meno del materiale di partenza, e poi ancora due battute in meno, e così via, si pone dei limiti, come se il suo tavolo diventasse ogni volta più piccolo. I limiti erano da lui usati in positivo, quali sponde del biliardo: necessarie per il gioco. Senza di esse non si può giocare. Per cui, credo che la costruzione della forma complessiva fosse né più né meno che l'utilizzo di regole di gioco.

Cristina Landuzzi ha avuto occasione di osservare alcuni lavori in fieri di Donatoni, e ricorda che talvolta c'erano intere pagine bianche dov'era abbozzata la linea di un singolo strumento, mentre gli altri strumenti erano da aggiungere dopo. Era una procedura tipica?

[16] Sì: questo era il tipico modo di lavorare di Donatoni. *Arpège*, per dire, oppure *Spiri*, o altre composizioni di quell'epoca, sono quasi sempre costruite a sezioni, ciascuna connotata, e ogni sezione è frutto di una specie di contrappunto di materiali, per cui ci sono – chessò – flauto e

clarinetto che fanno una certa cosa, sovrapposti a un materiale diverso dei due archi. Ovviamente stanno bene insieme, però è un contrappunto di materiali: per cui si può portare avanti indipendentemente flauto e clarinetto dagli altri strumenti. La sovrapposizione, qualunque essa sia, è garantita dal fatto che i materiali sono pensati in modo da potersi integrare, ma talvolta essi non hanno relazioni dirette; oppure, al contrario, può capitare che l'elaborazione delle linee di flauto e clarinetto segua delle regole precise, e poi gli altri strumenti dipendano direttamente da tali linee. Questo capita molto spesso: per cui, mettiamo, ad ogni Re del flauto, il violino ha un Re su corda vuota, oppure un pizzicato. In questo caso, è chiaro che una linea può essere portata avanti da sola perché il resto dipende da tale linea. Ma anche, a volte, abbiamo materiali che seguono regole individuali, senza forti relazioni fra loro... ma che stanno bene insieme, ovviamente!

L'osservazione dell'ordine grafico delle partiture di Donatoni, tutte manoscritte, con i valori ritmici sempre accuratamente incolonnati, a spaziatura fissa, con le battute sempre uguali, come anche il fatto di aver ridotto i procedimenti a delle tecniche molto circoscritte: tutto questo mi sembra denotare la volontà di esercitare un controllo sul materiale.

[17] Sì, è vero. L'ordine grafico era indispensabile. Risponde anche a delle esigenze interiori, di ordine psicologico: qualcuno lavora su un tavolo perfettamente in ordine, qualcun altro su un tavolo totalmente caotico, dipende dalla disposizione individuale. Credo che abbia poche relazioni con il lavoro che si svolge su questo tavolo, ma più che altro con delle esigenze personali. Anch'io, per mettermi a lavorare, devo avere tutto in ordine; invece, conosco gente che lavora nel caos più totale: non capisco come faccia, ma lo fa! Donatoni aveva bisogno di ordine, sicuramente. Però bisogna dire che quell'indagine sul materiale, che vuol dire cercare le relazioni che ci sono proprio nella pagina, esige per forza una pagina ordinata, perché altrimenti quelle relazioni non si sarebbero nemmeno viste. Il mettere ordine è anche un modo per ricercare le relazioni: cercare di vederci chiaro. Cercare di vederci chiaro: e quindi scrivere ordinato, allineato. Non è l'unico metodo, ovviamente: altrimenti sarebbe tutto semplice! Ma credo fosse un'esigenza anche per questo. Lui era molto attento: personalmente, io – e non solo io – sono rimasto profondamente suggestionato da questo suo modo di scrivere, da questa sua grafia. Per anni io stesso ho scritto partiture ordinatissime.

In effetti, nel suo dialogo con Restagno, Donatoni si vanta di avere solo allievi con una grafia perfetta.

[18] Sì, perché nella grafia si riconosceva un metodo. Non perché fosse affascinante da un punto di vista estetico, ma perché si identificava un atteggiamento artigianale che aveva bisogno di ordine, di

Tesi di dottorato di Rocco De Cia, discussa presso l'Università degli Studi di Udine
disciplina. Fa parte della disciplina lo scrivere in modo ordinato, rigoroso, allineato.

Una curiosità tecnica: Donatoni parlava mai di armonia?

[19] Lui utilizzava spesso scale, difettive, incomplete, di otto suoni anziché di dodici, e poi questi suoni venivano utilizzati in modo polarizzato: un certo suono solo in una certa altezza, e non in ottave diverse. Questo utilizzo del totale cromatico difettivo stabiliva delle armonie. L'armonia di Donatoni in effetti è riconoscibile, ma è il frutto della ripetizione statistica di altezze che non sono, di norma, il totale cromatico, e sono polarizzate. Direttamente, il problema armonico non è stato affrontato.

Non è stato teorizzato?

[20] No. Non come gli spettrali francesi, che hanno costruito un sistema armonico. In Francia c'è sempre stata una maggiore attenzione all'armonia, alla verticalità. Donatoni era invece molto interessato allo sviluppo orizzontale di una singola linea.

Penso che questi campi armonici selettivi, uniti alle figurazioni sgranate, siano fra i fattori principali della trasparenza che c'è in molte partiture di Donatoni, e che conferisce loro quel particolare colore.

[21] Sì. Ad esempio *Voci*, per orchestra, è costruito sulle sole quattro note del nome di Bach (Si bemolle, La, Do, Si) disposte su tutta l'estensione dei registri. La pagina di partenza era una delle variazioni di *To Earle Two*. *To Earle Two* è stato un pezzo importantissimo nella vita di Donatoni: è stato il momento di maggiore evidenza della crisi dell'Io creativo. Non so se lo conosce. Quella [facendo cenno a un quadro in un angolo dello studio, dov'è incorniciata una pagina della partitura] è una pagina. È una composizione che inizia con due pagine così, una composizione per grande orchestra, con gli archi tutti divisi. Donatoni ha scritto con meccanismi del tutto casuali, tirando il dado, le due pagine iniziali: pienissime di note, nere a guardarle da lontano. Tutto il pezzo consiste in letture diverse di queste due pagine. Tali letture rispondono a regole semplicissime, ad esempio: "ritrascrivo nella loro posizione soltanto le coppie di note che si trovano a distanza di semitono discendente" (perché in quella pagina c'è di tutto). Questa idea veniva in due secondi, e la sua formulazione aveva bisogno di altri due secondi. La realizzazione richiedeva un giorno, due giorni interi di lavoro. Per cui il rapporto fra il pensiero creativo e la realizzazione pratica, artigianale, è sproporzionato in un modo abnorme. Mettendo assieme il tempo di concezione delle venti o trenta variazioni si arriva, chissà, a due minuti; la realizzazione lo ha impegnato per più di un anno. Questo è stato il punto più basso del suo processo di autoannullamento. Da lì, c'è stato un

rimbalzo: dalla partitura ha avuto conseguenze positive, seppure altalenanti. Della partitura si è liberato, molti anni dopo: è l'unico manoscritto che lui ha smembrato, regalando pagine, non so a chi altri. Una delle variazioni di queste due pagine piene piene era: "ricopio solo, nelle loro posizioni, le quattro note del nome di Bach". Tutto questo gliel'ho detto perché quelle due pagine hanno una armonia precisissima. Se si sentono sempre dodici note, e poi all'improvviso se ne sentono solo quattro, anche un sordo capisce che sono quelle quattro note. Quelle due pagine devono averlo molto colpito, perché da esse è partito per fare un pezzo solo con le quattro note. L'armonia, in ogni caso, era il risultato casuale di operazioni che non partivano da una teorizzazione armonica.

In effetti, nell'intervista con Restagno questo brano assume connotazioni decisamente negative.

Sì.

È stato testimone della sua fama all'estero, sia come compositore sia come insegnante?

[22] So che ha fatto tantissimi corsi, ma non ne ho seguito nessuno, perché il contatto da allievo è durato piuttosto poco: con lui ho fatto il diploma in due anni, mi sembra di ricordare. Lo vedevo d'estate a Siena, e in Conservatorio d'inverno, ma non per più di due anni. A Siena sono tornato come suo assistente l'anno dopo. Ho continuato in seguito ad avere rapporti d'amicizia: fra l'altro abitava vicinissimo a qui, a cento metri da casa mia. Abitava in via Milani, dove adesso abita uno dei suoi due figli. Poi si è trasferito in un'altra casa, sempre in zona. Quindi gli piaceva Lambrate! Era un compositore di periferia, non era da centro.

Poi ho avuto tantissimi contatti con lui da esecutore: ho eseguito spesso musica sua. Negli anni Settanta all'estero Donatoni era conosciuto, certamente, era stimatissimo, però non quanto, ad esempio, Berio e Maderna. Credo anche che lui ne soffrisse. Quando non ero più suo allievo la sua notorietà ha cominciato ad aumentare moltissimo, ha cominciato a tenere corsi dappertutto. So che andava spessissimo in Francia, so che da un certo punto in poi teneva dei corsi in Messico. In Australia si è formata una scuola sua attraverso una tale Riccardo Fortuna, un italo-australiano che aveva studiato con lui e poi era tornato nel suo paese come professore, a Melbourne mi pare. Quando sono andato in Australia la prima volta ho trovato un sacco di compositori che conoscevano benissimo la musica di Donatoni, e scrivevano quasi come lui, ma attraverso un suo allievo, indirettamente. Donatoni è andato in Australia quando gli ho eseguito un pezzo. È stato l'anno della prima crisi diabetica.

Molto spesso gli allievi di Donatoni sono diventati a loro volta insegnanti: secondo lei c'è una

possibile eredità del suo insegnamento per via secondaria nell'attuale generazione di studenti di composizione?

[23] Sì. La sua capacità di mettersi in gioco totalmente nel suo rapporto con la composizione, e la sua sincerità e spudoratezza nel parlarne, sono cose che si possono sicuramente imparare. Io le ho imparate, e le ho adottate nell'insegnamento. Poi, le cose sono cambiate moltissimo; anche la posizione di Donatoni è cambiata moltissimo. Com'è naturale, i suoi cambiamenti hanno seguito un mutamento generale nella cultura, nella filosofia. In quell'epoca, l'introduzione del caso nella composizione era una novità. Cage era nuovo. Freud ha scritto molti anni prima che oltre alla propria volontà compositiva agisce una sorta di inconscio, ma l'applicazione in campo creativo è venuta anni dopo. Anche le scoperte scientifiche del principio dell'indeterminazione: tutto questo è entrato nel campo della ricerca compositiva negli anni in cui Donatoni ha cominciato a scrivere. Naturalmente, queste grandi novità hanno influenzato tutti i compositori, non solo Donatoni. Poi queste cose si sedimentano, ne arrivano altre... tutto è cambiato, nella stessa vita di Donatoni: il modo di scrivere, e anche il modo di insegnare. I suoi allievi, ovviamente, oggi non insegnano più quello che lui insegnava negli anni Settanta a Siena, però alcune cose si ereditano: ad esempio, insegnare sé stessi è una cosa che ho sempre praticato.

Negli anni in cui studiava con lui, qual'era l'universo dei suoi riferimenti culturali? Parlava di Adorno, di Kafka...

[24] Di Adorno parlava, e ancora più parlava di Kafka. Confesso, senza problemi, che sono stato molto influenzato dalle sue letture, di cui ci parlava moltissimo. Così come parlava dei pezzi che scriveva, ci diceva: "ho letto questo libro". Le sue letture erano così legate alla sua pratica quotidiana di compositore che per noi erano la stessa cosa. Ricordo che a Siena ci ha parlato di un testo chiamato *Lo scimmiotto*, un libro di un cinese chiamato Wu Ch'êng-ên, un libro quasi mistico che narra di uno scimmiotto nato dalla fecondazione della luna e di una roccia, e che passa durante tutta la vita attraverso varie prove: una specie di lettura orientale di San Giovanni della Croce, un libro di mistica interessantissimo, uno dei primi della serie di Adelphi. Non credo ci sia più in giro, ma magari in biblioteca si trova.

Ora, i collegamenti con la sua pratica compositiva erano fortissimi, e lui ce ne parlava per quello, naturalmente! Non è che ci dicesse: "Ah! Ho visto un bel film, ho letto un bel libro". E poi, come ho detto, lui era talmente concentrato in qualunque cosa leggesse, trovava dei riferimenti, magari anche travisando. Ma è così che si fa normalmente! Quando uno è molto concentrato in una cosa, qualunque stimolo gli arriva, lo riferisce a quello. In quegli anni, qualunque cosa leggesse, Donatoni la trovava relazionata, o relazionabile, alla sua attività compositiva. Per cui ci parlava di

queste cose, e noi le prendevamo quasi come strumento non didattico, ma utile per la comprensione di ciò che stavamo insieme scoprendo. Kafka, naturalmente, Walser: erano tanti gli autori che leggeva... Però non parlava di politica!

Una curiosità personalissima: andava mai al cinema?

[25] Pochissimo! Non ce ne parlava, e credo non ci andasse mai... Non andava neanche ai concerti, se è per quello! Ascoltava pochissima musica, Donatoni. Io non penso di oltraggiare la sua memoria, ma secondo me non ne conosceva tantissima, di musica. Ci sono compositori come Clementi, che conosce tutti i Quartetti di Mozart, dei quali ti può cantare il secondo tema! Quando Donatoni è morto, si è dovuto pensare a cosa fare della sua biblioteca, per cui i suoi figli mi hanno chiamato, e ho avuto modo di vedere quello che aveva, e non c'era quasi niente. Certo, c'erano i grandi classici, tutto Schönberg, tutto Webern, tutto Berg: la Scuola di Vienna c'era tutta. Si capiva che erano cose sue, comperate, alcune anche segnate. Poi c'erano tante partiture di grandi compositori: Stockhausen, Xenakis... Ma secondo me erano tutte cose che gli venivano regalate dai vari editori, perché erano partiture mai aperte, proprio intonse! La biblioteca musicale era molto più piccola della biblioteca letteraria, che erano davvero ricca.

Quindi: di musica non parlava quasi mai; di cinema, nemmeno; per quanto riguarda la politica, ricordo che mi faceva molto incazzare, perché in quegli anni, attorno al Sessantotto, ci feci molte discussioni. Facevo architettura a Milano, ero molto dentro le questioni politiche. Lui no, lui era molto esterno. Non si può dire che fosse di destra o di sinistra (a quei livelli, non si può dire di nessuno). Fondamentalmente, lui aveva posizioni di grande giustizia e democrazia (per cui, secondo me, era di sinistra!), però ricordo che parlava del Vietnam in modo molto distaccato, dicendo: "Si vede in televisione come se fosse una finzione, come un film". Ricordo che avemmo discussioni molto forti su questo argomento... Ma forse aveva ragione lui, perché in effetti ce la facevano vedere come un film, è vero. Ad ogni modo, parlava poco di politica.

A proposito della sua biblioteca, sa se esiste un "fondo Donatoni"?

[26] No: purtroppo è finita male. Non era così tanto da poter fare un fondo, a dire il vero. A un certo punto hanno dovuto sgomberare la casa, e i figli mi hanno detto, onestamente, di prendere quello che volevo, e io ho preso delle cose che mi interessavano e non avevo, e il resto delle partiture le abbiamo portate in Conservatorio, riempiendo la mia macchina. Io credo che siano ancora lì, inscatolate, da circa otto anni. Adesso ci vorrebbe qualcuno a schedarle. Però non c'erano delle cose così straordinariamente interessanti.

C'era magari qualche annotazione sulle partiture della Seconda Scuola di Vienna.

Ce n'erano, ma non tante.

Paolo Aralla mi diceva che Donatoni non conservava bozze.

[27] No, infatti: buttava via tutto. I manoscritti, da un certo punto in avanti, sono tutti proprietà di Ricordi: fortunatamente, altrimenti sarebbero stati tutti smembrati. Ci sono i manoscritti per la Suvini-Zerboni, che sono proprietà dei figli. Loro volevano venderli alla Sacher per creare una fondazione per commissioni per giovani compositori. È una pratica molto lunga, non so se riusciranno a farlo.

Venendo al giorno d'oggi, vorrei farle una domanda che riguarda, più che Donatoni, i suoi allievi. Secondo la sua esperienza di insegnante, come può essere cambiato il mondo dell'apprendimento della composizione, e l'atteggiamento stesso degli studenti, dagli anni di cui abbiamo parlato rispetto al giorno d'oggi?

[28] Non lo so con precisione. Per noi, lo ho detto prima: per noi rappresentava il contatto con una persona estremamente in crisi, molto critica verso sé stessa, che ci esponeva quotidianamente i suoi problemi. La cosa era affascinante, perché si trattava di problemi molto affascinanti; era affascinante per la sua sincerità, per la sua carica umana, e tutto quello che ciò comportava. In tanti – tutti – volevamo molto bene a Donatoni: era una specie di padre (per qualcuno di più che per altri). Lui si poneva in un modo totalmente autentico: lo ribadisco, perché questa è una cosa rara, davvero molto rara, anche fra gli insegnanti. Non so cosa ne pensa lei, ma secondo me è molto più comune il contrario: gli insegnanti sono prudenti nel dare informazioni, alcune le danno e altre no, spesso per insicurezza personale, molto spesso per mille menate di bassissimo livello. Dopo, non è più stato così: noi eravamo in pochi, e c'è stato questo tipo di rapporto; poi, ad un certo punto, sono diventati tantissimi: e anche questo cambia. A noi, ci invitava a casa sua. Ad esempio, quando invitava Pollini, invitava anche i suoi cinque allievi. C'era un rapporto molto diverso. Dopo, quando gli allievi sono diventati tantissimi in tutto il mondo, il rapporto è cambiato: da piccola bottega è diventato quasi supermercato.

Se si contano anche gli studenti del DAMS, penso che si arrivi facilmente alle migliaia di allievi!

[29] Senz'altro! Sicuramente si supera il migliaio! Per cui, non ha potuto stringere con loro il rapporto che aveva con noi. Però, a questo proposito, ne deve parlare con chi è stato suo allievo negli anni successivi. So che qualcuno, per esempio, non era molto soddisfatto.

Ho sentito quest'opinione da chi ha frequentato magari estemporaneamente, un qualche suo seminario. Mi hanno parlato di un incontro sulla musica contemporanea tenuto negli anni Novanta, in cui sembrava molto distaccato da quello di cui parlava.

[30] Ho naturalmente conosciuto molti suoi allievi, anche degli ultimi anni, molti li abbiamo anche eseguiti. Riconosco anche il suo insegnamento, non dico in partiture “alla Donatoni”, ma in quelle in cui si vedeva il suo pensiero: mi era facile decifrarle, perché in qualche modo coglievo le matrici che conoscevo già, anche se quel giovane, magari, non lo avevo mai visto. Però non ho parlato direttamente con nessuno delle esperienze di allievo di Donatoni.

Pensando al mondo musicale d'oggi si nota che, rispetto agli anni Sessanta e Settanta, c'è un dibattito culturale meno forte, sulla stampa e sui mezzi di comunicazione in generale. Al giorno d'oggi è possibile trovare riferimenti in tutto il mondo attraverso Internet, però, per come la vedo, non c'è una figura didattica di riferimento come poteva essere Donatoni, per il quale tantissimi studenti da tutte le nazioni si muovevano all'Accademia Chigiana.

[31] È vero, è esattamente come sta dicendo. Non dico che prima era meglio; però, ogni volta che muore una persona della sua generazione, mi chiedo: “Chi c'è ora al suo posto?”. È morto Cesare Garboli, chi c'è ora? Quando morirà Magris, chi prenderà il suo posto? La stessa cosa vale per i poeti, per la Merini. Non è che stiamo peggiorando, però sicuramente non esistono più persone come Donatoni che, in qualche modo, per ragioni culturali e storiche, si sono dovute fare carico di un pensiero critico. Adesso, per parlare solo dell'Italia, ci sono tanti compositori bravissimi, però, appunto, un po' manieristi. Non dico accademici – ci sono anche gli accademici, certo – ma manieristi. I bravi (Fedele, Francesconi, Sciarrino) sono manieristi: confezionano oggetti, non intendono più la composizione come un processo conoscitivo. Questa è una delle cose che ho capito tramite l'insegnamento di Donatoni: il comporre è utile se è un processo conoscitivo, attraverso il quale si conosce sé stessi e anche quello che ci circonda, in egual misura, si impara a leggere la realtà esterna e interna.

Questo poteva essere uno dei motivi del fascino di Donatoni.

[32] Certo che è affascinante! Soprattutto per un diciottenne-ventenne, quando uno comincia a capire chi è, quale è la realtà che lo circonda, quando si inserisce nel mondo. Questo ci ha affascinato, allora. Negli ultimi anni della sua vita, Donatoni insegnava a confezionare oggetti. Al giorno d'oggi, i compositori confezionano oggetti. Nessuno intende oggi la composizione come processo conoscitivo. Per cui, ci sono belle composizioni, belle da ascoltare, sicuramente anche più piacevoli, se vogliamo, di quelle scritte in quegli anni, anni in cui veniva scritta anche musica che

non avrà futuro, ovviamente.

La musica indeterministica degli anni Sessanta, ad esempio, non mi sembra susciti grande interesse a livello esecutivo, al giorno d'oggi.

[33] Infatti. Invece *Etwas ruhiger im Ausdruck*, un pezzo del periodo negativo, ancora oggi è molto affascinante. Forse per caso, forse per coincidenze difficilmente individuabili, possono uscire dei pezzi bellissimi; ma sono usciti anche tanti pezzi bruttissimi, anche da Donatoni, anche da Berio: non è che tutto quello che hanno scritto in quell'epoca è bello. Adesso, è vero, manca quel tipo di approccio alla composizione, per cui manca anche un dibattito. Se uno intende la composizione come processo conoscitivo, ha voglia di confrontarsi con altri colleghi, ma se uno la intende come un confezionare oggetti da vendere, con chi deve confrontarsi? Al massimo guarda per cercare di copiare, per vedere se c'è un modo migliore per farlo, ma non rivelerà le sue proprie cose. Poi mi chiedo: "Se uno la pensa così, che cosa insegna?". A confezionare oggetti! Va bene, d'accordo, ma che vantaggio effettivo se ne trova? Le cose si sono un poco modificate. Adesso le cose vanno così... Anche se, a dire il vero, un poco ho esagerato, perché ci sono molti giovani che non si vogliono limitare a fare carriera. Dopotutto, i problemi che avevo io a vent'anni, in ultima analisi, sono simili ai problemi dei ventenni di oggi. Anche per quanto riguarda l'ambiente culturale, i giovani hanno pochissime possibilità di verificare, di confrontare le proprie problematiche, scoperte, i propri interessi. In Italia, banalmente, perché non ci sono gli spazi: le rassegne, i festival, le società di concerti non fanno musiche di giovani.

Un'ultima domanda a proposito della figura accentratrice di Donatoni. Penso all'importanza del contatto fra gli allievi: gli stimoli, oltre che da lui, provenivano anche dal conoscere la musica e le ricerche dei colleghi coetanei. Era un aspetto di cui Donatoni parlava, o era un semplice dato di fatto?

[34] Non ne parlava, però è vero: esisteva. Credo fosse stimolato proprio dagli argomenti che si mettevano in campo e dagli interessi comuni. Ma perché "accentratrice"?

Penso ad una situazione come la Chigiana, dove c'erano studenti di provenienza molto differenziata, da tutto il mondo: quindi c'era anche una sorta di trasmissione orizzontale delle esperienze.

Sì, infatti.

Anche questo è un modo di trasmissione delle tecniche e del pensiero compositivo. Capita spesso,

nei corsi, di scoprire idee interessanti non solo grazie all'insegnante, ma anche grazie agli allievi. È un circolo virtuoso.

[35] Certo, e quello c'è ancora adesso, indipendentemente dall'insegnante. Naturalmente, più sono coinvolgenti e personali gli interessi che vengono stimolati, più è facile che lo scambio sia profondo, anche a livello umano. Se invece si parla solo di come risolvere un problema tecnico, allora le relazioni restano superficiali, anche fra gli allievi.

Immagino ci possa essere una crescita collettiva solo quando ci si mette in gioco con una certa generosità. Spesso capita di incontrare qualcuno geloso del proprio lavoro!

[36] Infatti! Ma se il maestro – così è giusto chiamarlo – si mette in gioco con generosità, stimola gli altri a fare altrettanto. Secondo me è automatico. E questa è la funzione del *leader*: se è generoso, stimola la generosità. Questo viene applicato anche nel *menagement*. È una tecnica che si basa sui rapporti umani.

A volte ci si sofferma sull'aspetto prettamente tecnico della didattica compositiva, ma penso che questi aspetti umani siano altrettanto importanti.

[37] Sì, e Donatoni è stato un grande insegnante proprio per quello: perché si è messo in gioco così tanto. L'insegnamento passa anche attraverso l'affettività, inevitabilmente. È più facile imparare da uno a cui vuoi bene, piuttosto che da uno che ti è indifferente, non c'è dubbio.

Loris Azzaroni

DAMS di Bologna – 29 ottobre 2009

Ricorda quando ha sentito parlare per la prima volta di Donatoni?

[1] Questa domanda è un po' difficile! Ho conosciuto Donatoni di persona nel 1972, quando venne al DAMS di Bologna, però come compositore ovviamente lo conoscevo già: avevo già sentito sue composizioni, anche se ora, a distanza di tanto tempo, non ricordo esattamente quali e in quali occasioni. È più probabile che le abbia sentite alla radio che ai concerti, perché a quell'epoca non era ancora così facile sentire la musica di Donatoni e dei compositori della sua generazione nelle stagioni di musica da camera, come per esempio a Bologna, stagioni che io seguivo.

Che situazione c'era, per quanto riguarda la musica contemporanea?

[2] Non ricordo che in quegli anni ci fosse una grande attenzione. Parlo della fine degli anni '60 e dei primissimi anni '70. Le cose, secondo me, hanno cominciato a cambiare non solo con l'arrivo al Conservatorio di Bologna di Giacomo Manzoni, ma anche con la nascita del DAMS e con l'arrivo a Bologna di Franco Donatoni e di Aldo Clementi. La presenza simultanea di questi tre importanti compositori ha probabilmente fatto sì che chi, a quell'epoca, al Teatro Comunale, organizzava le stagioni, diventasse più sensibile alla musica contemporanea. La fortuna fu che in quegli anni arrivò al Comunale Piero Rattalino, persona attentissima alla musica contemporanea e lui stesso compositore, anche se la cosa non è notissima...

Infatti!

[3] Di Rattalino tutti ricordano, fra le altre, la sua specializzazione nella storia del pianoforte, ma non bisogna dimenticare che egli è anche compositore: ho sentito alcune sue composizioni, giustappunto alla radio. Prima dell'arrivo di Rattalino si era fatto qualche rara cosa nelle stagioni operistiche: per esempio, ricordo *Partita a pugni* di Vieri Tosatti, *Allez-Hop* di Luciano Berio, ma, insomma, a quell'epoca non si sentiva tantissimo, soprattutto per quanto riguarda la musica da camera. C'era un repertorio tradizionale, anche del primo Novecento, per il ricordo che ho io, perché stiamo parlando ormai di quarant'anni fa.

Rattalino è stato quindi direttore del Comunale?

[4] Rattalino era il direttore artistico, il sovrintendente era Carlo Maria Badini. Piero Rattalino dimostrò la sua attenzione per la musica contemporanea addirittura impegnandosi in un'avventura non semplice come il *Robespierre* di Manzoni,¹ prodotto a metà degli anni Settanta, ripetuto per tre anni e portato in giro per tutta la regione, in tutti i teatri possibili e immaginabili; il suo era quindi un impegno forte nei confronti della musica contemporanea. E in quegli anni c'era Donatoni a Bologna, al DAMS, e capitò che io venissi chiamato...

Quindi è stato questo il primo contatto personale?

[5] Sì, ci fu questo primo contatto. Il tramite fu Rossana Dalmonte, della quale ero stato allievo di Storia della musica per Composizione in Conservatorio – io avevo studiato qui a Bologna, con Manzoni. In quel momento al DAMS c'era bisogno di giovani volenterosi, e poiché Rossana Dalmonte vi era già inserita, pensò a me per Donatoni, e credo fosse lei a suggerire il mio nome a Benedetto Marzullo, il fondatore del DAMS... A Marzullo, e naturalmente a Luigi Rognoni, perché l'unico cattedratico di musica a quell'epoca era Luigi Rognoni. Conobbi Rognoni in quell'occasione, quindi immagino che Rossana Dalmonte abbia parlato di me a Rognoni, abbia spiegato che ero stato un allievo di Manzoni, e che quindi potevo essere persona adatta per aiutare Donatoni nel suo insegnamento al DAMS. Infatti fui chiamato da Marzullo, ci fu un breve, intenso e direi simpatico colloquio e subito dopo fui presentato a Donatoni, col quale andai a pranzo e chiacchierammo un po'. Si informò sui miei studi e le mie aspirazioni, capì che probabilmente potevo essere utile, e quindi cominciammo a lavorare insieme. L'incontrò fu molto amichevole, perché come lei sa Donatoni non è mai stata persona autoritaria, e non ha mai avuto un volto accademico in senso proprio, nella maniera più assoluta. Diventammo subito amici, se così si può dire, nonostante la differenza d'età, perché era una persona che rifuggiva da qualunque atteggiamento legato a quella che allora era ancora, effettivamente, l'*accademia*. In fondo il Sessantotto era passato da poco!

La vede come una contrapposizione rispetto a quello che poteva essere l'ambiente del Conservatorio?

[6] Devo dire che Donatoni, qui al DAMS, non pensava di insegnare in un ambiente dove poteva esserci l'opportunità di approfondire l'aspetto storico-teorico della disciplina, perché affrontava la disciplina come probabilmente l'affrontava in Conservatorio. Naturalmente a un livello più basso,

¹ Giacomo MANZONI, *Per Massimiliano Robespierre*, scene musicali in due tempi e un intermezzo critico proprio, da testi di Maximilien de Robespierre. Prima rappresentazione: Bologna, Teatro Comunale, 12 aprile 1975.

perché l'uditorio tendenzialmente non era costituito da studenti di Conservatorio: la maggior parte degli studenti non conosceva la musica, allora. A quei tempi al DAMS ci si veniva perché era nato un corso di laurea assolutamente innovativo e originale, non ci si veniva perché ci si specializzava nelle discipline musicali, teatrali o artistiche. Solo che se ci si specializzava in discipline teatrali, non occorreva conoscere una *lingua* – la lingua era sempre la lingua italiana –, mentre invece per ascoltare Donatoni bisognava quanto meno avere nozioni di base sulla terminologia, sul lessico, sulla grammatica, sulla sintassi, sulla morfologia musicale, eccetera. Questa conoscenza di base però molto spesso non c'era, e quindi Donatoni faceva lezione come se si trovasse davanti un uditorio di studenti di Conservatorio, tenendo però un livello più basso, e molto spesso facendo dei discorsi che andavano verso la filosofia della musica, la filosofia del comporre, le difficoltà del comporre – per citare il sottotitolo del suo libro *Antecedente X* – non limitandosi quindi semplicemente alla pura descrizione, più o meno approfondita o superficiale, delle partiture, ma facendo discorsi più complessi, anche di carattere esistenziale. A che cosa servivo io? Servivo perché c'era da riempire quella falla terrificante che era l'ignoranza della cultura musicale di base nella maggior parte degli studenti.

Quindi aspetti grammaticali di base.

[7] Esattamente. Donatoni non aveva impostato il suo lavoro di docente all'Università su una storia o su una teoria della composizione, ma proprio sull'analisi, come avrebbe fatto per un uditorio diverso. Ma la difficoltà era che si trovava con un uditorio un po' difficile, e anche vario, perché non è che fossero tutti analfabeti musicali: c'erano anche ragazzi che frequentavano il Conservatorio. La sua abilità era proprio quella di saper farsi capire un po' da tutti. Semplicemente, con molta serenità, lui raccomandava di frequentare il corso due anni: “Un anno con lui” (cioè io), “e il secondo anno con me!”.

Il corso come si chiamava?

[8] Si chiamava Elementi di armonia e contrappunto, esattamente come i corsi di contrappunto e armonia che si facevano in Conservatorio. Infatti, non a caso, Clementi, che faceva Teoria musicale, faceva proprio *teoria musicale*,² non *teoria della musica*. Probabilmente, nella testa di chi aveva chiamato queste persone, ivi compreso Rognoni, si voleva proprio differenziare questo corso universitario, il DAMS, dagli altri corsi universitari dove era presente la musica, nella forma

² Ovvero un corso che illustrava le nozioni più basilari della teoria musicale, per far sì che gli studenti fossero in grado di leggere le partiture.

soprattutto di Storia della musica: si voleva dare un'impronta più pratica, più vicina a quella dei Conservatori. In qualche modo, una specie di *Hochschule*, un'Università dove naturalmente la parte pratica è molto forte, più che la parte teorica, estetica, filosofica, drammaturgica che le sta accanto. Quindi, probabilmente, avevano pensato una cosa di questo genere: altrimenti, non avrebbero chiamato due compositori, ma avrebbero chiamato dei teorici. A parte il fatto che poi, all'epoca, di teorici non è che ce ne fossero tanti: l'analisi stava nascendo in quel momento, con Marco De Natale, e quindi sarebbe stato difficile immaginare qualcosa di diverso. Per Storia della musica c'era un docente come Luigi Rognoni, un importantissimo musicologo, che aveva idee abbastanza radicali, ed era quindi una figura atipica, come lo era la sua presenza all'Università. Tutto questo però si accordava bene con la contemporanea presenza al DAMS di due compositori come Donatoni e Clementi, che in quel momento erano fra i più importanti, molto eseguiti, presenti nei programmi dei principali festival nazionali e internazionali.

Concretamente, il corso come si articolava?

[9] C'erano due piani separati: la parte che faceva l'assistente, cioè io, che spiegavo e commentavo il *Manuale di armonia* di Schönberg, il testo che alcuni – pochi! – illuminati docenti di Conservatorio utilizzavano. Io lo conoscevo benissimo perché la classe di Composizione di Manzoni adottava proprio quel manuale. Questo, all'epoca, avveniva in due o tre casi al massimo: sicuramente a Milano, dove insegnava Donatoni. Io avevo il compito di insegnare l'armonia ai ragazzi, immaginando che al primo anno avessero già imparato le basi della musica, cioè la teoria musicale, e ricordo che i miei seminari avevano una parte teorica che seguiva il libro, e una parte pratica che facevo io, e facevo fare anche agli studenti. Da una parte c'era questo seminario, che nelle intenzioni di Donatoni doveva essere propedeutico al suo corso, come ho detto un corso di carattere analitico. Ha analizzato tante cose: lui in genere sceglieva un argomento e lo sviluppava portandolo avanti per due o tre anni. Ad esempio: un anno decise che voleva analizzare il *Clavicembalo ben temperato*: un anno il primo volume, l'anno dopo il secondo volume. Poi decise che voleva analizzare i Corali di Bach: il primo anno i Corali a quattro voci, il secondo anno i piccoli Corali dell'*Orgelbüchlein*, il terzo anno i grandi Corali di Lipsia, eccetera eccetera. Era programmatico nel suo procedere, e nel suo scegliere gli argomenti da sviluppare. Poi, a un certo punto, decise che voleva affrontare la questione della variazione: e allora, un anno Mozart, un anno Beethoven, poi l'ultimissimo anno le *Variazioni Diabelli*. Poi, a un certo punto, decise di dedicarsi alle Sonate di Beethoven: e allora, un anno le Sonate del primo periodo, un anno le Sonate del secondo... Nella testa di Donatoni, il mio seminario doveva essere propedeutico, perché

naturalmente bisognava conoscere bene le questioni soprattutto dell'armonia, e un pochino anche della forma, per poter seguire le sue lezioni. In effetti, lui diceva, giustappunto: "Un anno seguite il seminario di Azzaroni, e un anno seguite le mie lezioni". Però gli studenti cercavano di fare tutto in un anno, perché trovavano un po' faticoso e dispendioso in termini di tempo dividere il corso in due anni. Ma chi non lo faceva – se non aveva già le basi – si trovava a mal partito, perché seguire il mio seminario significava via via apprendere delle cose, ma il cerchio si chiudeva alla fine dell'anno. Allora non c'erano i semestri: erano corsi annuali; quindi, si cominciava a novembre e si finiva a maggio: il discorso sull'armonia si concludeva a maggio. Donatoni iniziava il suo corso presupponendo che tutta l'armonia fosse nota: gli studenti andavano a lezione, prendevano appunti, scrivevano, ma molti di loro non capivano di che cosa Donatoni stesse parlando, non sapevano nemmeno a quale battuta si stesse riferendo! La difficoltà era enorme, e lo scoramento era grande. Però, questo succedeva agli studenti che non seguivano il suo consiglio. D'altra parte, lui diceva: "Non vi obbliga nessuno a scegliere un corso di laurea dove c'è una disciplina che richiede la conoscenza della musica, se non conoscete la musica: se voi andate a studiare sanscrito, il sanscrito non lo sapete, e lo dovete imparare. Qui non sapete le note, e dovete imparare le note". C'era gente che non sapeva davvero leggere le note, e andava a lezione da lui! Diciamo invece che quelli che seguivano il suo consiglio si trovavano un pochino meglio, perché quando, dopo aver seguito un anno intero il mio seminario, e aver appreso a sufficienza un insieme di concetti che si riferivano all'armonia e alla forma nel suo complesso, l'anno dopo, quando Donatoni, fin dalla prima lezione, cominciava a parlare di settime diminuite, di modulazioni per cambio di modo, e questo, e quest'altro, sapevano di che cosa stava parlando, e quindi potevano seguire. Perché Donatoni faceva analisi. Che tipo di analisi faceva? Un'analisi finalizzata a un discorso vuoi semiologico, vuoi estetico, vuoi interpretativo? No. Faceva un'analisi *della* composizione – e io in questo a suo tempo l'ho seguito: proprio *ho la sua scuola* –, un'analisi della composizione attraverso la quale cercava di spiegare, da compositore qual era, quali meccanismi compositivi si celavano dietro la pagina scritta. Quindi era una vera analisi, non era una descrizione, fatta utilizzando il linguaggio comune, di ciò che era evidente alla lettura: una descrizione del genere avrebbe offerto meno di quanto avrebbe potuto offrire una lettura vera della musica. Lui riusciva, e in questo era veramente eccezionale, a scoprire – leggendo la partitura, e poi facendo sentire gli esempi al pianoforte – quello che io chiamavo la *compositività*, cioè il farsi compositivo, i procedimenti compositivi che non sono immediatamente percepibili semplicemente leggendo le note, ma li puoi capire solo quando fai un ragionamento sul *che cosa* c'è prima e dopo una certa cosa, perché e come, da dove deriva e dove va una certa cosa, quali sono i collegamenti, quali sono i procedimenti, giustappunto, che

costruiscono il discorso musicale. E in questo lui era veramente eccezionale, perché su una battuta era in grado di insistere per un'ora, sviscerandola in maniera profondissima, andando alla ricerca di cose assolutamente minime, che magari sfuggivano all'ascolto, ma che a una lettura attenta risultavano evidenti e, facendoci sopra un ragionamento, poteva risultare una strategia compositiva assolutamente impensabile, se non ci si fosse soffermati così tanto su quella singola battuta. Infatti, mi ricordo che nel corso che dedicò alle *Variazioni Diabelli* non riuscì ad analizzarle tutte nell'arco di un intero anno accademico. Non fece in tempo, non ce la fece! Aveva troppe cose da dire!

Curiosamente, anche Cristina Landuzzi ricorda molto bene un'analisi delle Variazioni Diabelli, ascoltata però all'Accademia Chigiana di Siena. Probabilmente era un brano a cui teneva particolarmente.

[10] Gli piaceva, gli piaceva molto. Ma lei non ha idea di quanto gli piacesse il *Clavicembalo ben temperato*. Ricordo quelle sue lezioni, e lì era veramente difficile, perché andava in profondità sul contrappunto, e i ragazzi erano davvero in crisi: lui poi si divertiva a scoprire quali erano le combinazioni, e allora cominciava a fare ragionamenti, li metteva in relazione con quadrati magici, fiammighismi, eccetera! Per cui complicava il discorso, e alla fine i ragazzi erano proprio... esausti! Mi ricordo che venivano da me, mi chiedevano: "Non abbiamo capito, torni a dire...", perché avevano bisogno di sentirselo ripetere magari per una seconda volta, anche se in realtà lui era chiarissimo nel modo di esporre. Donatoni cominciava il suo discorso, ti prendeva piano piano per mano, e con estrema chiarezza ti spiegava battuta per battuta, nota dopo nota, cosa succedeva, perché e per come, quali erano le premesse, quali erano le conseguenze, quali erano le aspettative, quali erano le aspettative deluse, quali erano invece le aspettative confermate, quali le sorprese, qual era la norma, qual era la deviazione dalla norma, eccetera. E lo faceva con una chiarezza estrema.

Ma – per così dire – i “ferri del mestiere” che usava per queste analisi erano quelli classici, dell'armonia dei gradi...

[11] Certo, non usava la teoria funzionale dell'armonia. Ovviamente, però, parlava di tonica, dominante, questo è evidente!

Questo per quanto riguarda la dimensione armonica; ma per altri aspetti dell'analisi musicale? Aveva una qualche metodologia?

No. Se lei vuole con questo chiedermi se seguiva Réti, o se seguiva Schenker... No, assolutamente. Donatoni non seguiva nessunissima teoria analitica. Direi che, pur non avendoglielo mai sentito

citare, la sua insistenza sull'analisi motivica lo avvicinava un pochino a Réti... ma senza le accentuazioni di Réti. Era l'analisi motivica che probabilmente gli derivava dal suo studio dei vari scritti di Schönberg, e in particolare del manuale di Schönberg sulla forma, gli *Elementi di composizione musicale*, che era un altro dei testi che comparivano nel suo programma. Infatti Donatoni parlava di periodo, frase, proposizione, riconduzione: usava Schönberg, in sostanza, sia nei fatti armonici, sia per quanto riguarda la forma, e quindi anche per quanto riguarda l'analisi. Certamente non usava il modello schenkeriano o quello della teoria degli insiemi, la *set theory*... Assolutamente no.

In effetti, un altro elemento che era emerso parlando con Cristina Landuzzi, era il suo atteggiamento nei confronti di una concezione tematica della musica, cui contrapponeva il concetto di materiale. Questo ovviamente riguardava in primo luogo la musica contemporanea, i brani dei suoi allievi, però voleva spostare l'attenzione, sia analitica sia compositiva, da un concetto di tema a un concetto di materiale, da cui ad esempio desumere relazioni.

[12] Avendolo detto Cristina Landuzzi, questo è senz'altro riferito al Donatoni insegnante di composizione. Ma io prima le avevo detto che Donatoni, in qualche modo, non cambiava mai: era sempre Donatoni. E, in effetti, anche nelle analisi che faceva al DAMS – pur non essendo analisi per compositori – insisteva molto sui materiali, perché era la sua natura, era lui, come compositore, che lavorava sui materiali. Non ne poteva prescindere, era più forte di lui: non poteva guardare una partitura senza pensare che quella partitura nascesse dall'idea che ci fosse un materiale di partenza, e poi ci fosse la sua elaborazione. Probabilmente Cristina Landuzzi lo dice in maniera migliore della mia.

La prospettiva è diversa, però il concetto è analogo.

[13] Indubbiamente: anche analizzando un Corale di Bach, lui non parlava di "tema". Certo, parlando di Fuga usava il termine *soggetto*; però veniva sempre fuori il concetto di *materiale*, cioè di qualcosa che viene plasmato con le mani, più che qualcosa che viene giustapposto, o sviluppato secondo un'idea tradizionale di tema e sviluppo. Perché, altrimenti, non sarebbe secondo me riuscito ad andare così in profondità nel trovare quei nessi nascosti che poi era in grado di evidenziare: forse proprio perché lui trattava un tema come fosse puro materiale compositivo che avrebbe potuto elaborare alla sua maniera, per così dire.

Ecco, appunto, rimango un attimo su questa questione: uno dei paradigmi più evidenti del metodo

compositivo di Donatoni è la scelta di un materiale di cui innanzitutto si osservano le relazioni, e in seguito lo sviluppo di tali relazioni (ovviamente con tecniche molto differenti). Questo tipo di ragionamento informava anche l'analisi?

[14] Sì, come le ho detto, Donatoni, più che all'evidenza di un fatto melodico, o all'evidenza di un fatto armonico che si ripeteva secondo schemi più o meno tradizionali e quindi dava luogo a una forma riconoscibile come una forma tradizionale, si indirizzava all'interpretazione di un elemento tematico come elemento di materia sonora, che ha al suo interno sia relazioni di altezza, sia relazioni armoniche, sia – se si trattava di una partitura – di timbro, di strumentazione, di orchestrazione, eccetera, e poi osservava come queste relazioni si trasformavano per via del *processo compositivo* che cercava di scoprire. Sono quindi d'accordo con quanto lei diceva prima: Donatoni non andava immediatamente alla ricerca di quelli che sono normalmente considerati gli elementi costitutivi della forma: ci arrivava dopo. Prima si concentrava sull'oggetto sonoro che si accingeva ad analizzare e iniziava con il considerarlo come puro materiale sonoro, che in quanto tale ha in sé delle relazioni che vengono poi sviluppate dal compositore. Lo scopo di Donatoni era cercare di capire quali erano queste relazioni e come venivano sviluppate. Poi, alla fine, una volta scoperto il tutto, egli cercava di ricondurre alla tradizionale forma esplicativa ciò che aveva spiegato nel corso della sua analisi. Ma questo era il risultato: ossia, Donatoni partiva sempre e solo dalla musica, perché sosteneva – e io sono d'accordo – che è la musica che crea la forma, non è certo la forma che crea la musica. Insomma, l'ossessione per il materiale che aveva come compositore si rifletteva anche nel suo modo di osservare e analizzare la musica degli altri.

Per curiosità, ha mai parlato di “espressività” del materiale?

[15] Guardi, io ricordo che dopo *molta* insistenza – non so se stiamo parlando della stessa cosa – riuscii a convincerlo a far sentire ai ragazzi qualche sua composizione, perché mai aveva parlato di se stesso o delle sue composizioni. Io trovavo uno spreco che Donatoni fosse presente, analizzasse Bach, e non dedicasse una, due, tre lezioni alle sue composizioni, e ne parlasse. A forza di insistere, lo convinsi. Se lei mi chiede cosa fece sentire, sarebbe difficile risponderle. Era comunque qualcosa di cameristico, non era certamente per grande orchestra. Mi ricordo tutti gli studenti attentissimi a seguire l'ascolto con la partitura in mano; a un certo punto io, che ero seduto in prima fila, sento una certa cosa, lo guardo, lui mi guarda, sorride, e dice forte: “Questa è la mia prima melodia! È la prima cosa che ha un'espressione e che canta!”. Non so se con la sua domanda intendeva questo, perché altrimenti di “espressività del materiale” in quanto tale io non ricordo di avergliene mai sentito parlare! Per lui il materiale era materiale.

Si è dedicato esclusivamente a autori del periodo barocco, classico, romantico?

[16] Sì, non ricordo che abbia mai preso in considerazione i compositori del periodo romantico, perché riteneva che fosse troppo difficile per gli studenti, quindi direi che non sia mai andato oltre Beethoven. Non sono sicuro se abbia mai analizzato Schubert... direi di no. Da Bach a Beethoven. Analizzò le Sinfonie di Haydn: solo il primo tempo. Il primo tempo, perché anche lì si divertiva a trovare le relazioni, i giochi compositivi, le strategie, eccetera: erano di casa, questi percorsi, e lui ci si ritrovava perfettamente.

Qualche studente gliel'aveva chiesto – e lo aveva chiesto anche a me – “Perché non facciamo mai qualcosa di musica contemporanea?”. La risposta era sempre: “Troppo difficile per voi. È inutile che io vi metta sotto il naso una partitura di Webern”. Come avrebbe potuto spiegare, ad esempio, Skrjabin? Era troppo difficile. Era già ritenuto un corso difficile, un corso molto temuto... Una tradizione che poi è rimasta! Quando io ho avuto la fortuna – e l'onore – di succedergli, ho continuato in quella direzione. Avevo imparato molte cose, e ho proseguito sul suo stesso cammino. Il suo corso era temuto, però anche molto seguito: perché aveva un modo bello di... non “raccontare” le cose; non è che facesse della narratologia, non è che spiegasse pagina dopo pagina quello che stava avvenendo; era il suo modo di sviscerare e di ragionare sul materiale musicale ad essere qualcosa di nuovo e inusitato: i ragazzi ne erano molto attratti. Anche quelli che non capivano nulla, continuavano a scrivere quaderni di appunti, e io a volte chiedevo loro: “Ma cosa avete capito?”. “Niente... ma il prossimo anno, dopo aver seguito il corso con lei, forse qualcosa capiremo”. Infatti, quelli che riuscivano meglio erano quelli che avevano deciso di fare quello che era stato loro suggerito, cioè di seguire per due anni; solo che, invece di venire un anno solo da me e un anno solo da lui, da lui andavano due anni, perché ci andavano fin da subito, in modo da cominciare a capire qual era il suo modo di parlare, e anche per essere avvicinati da lui, perché a lui piaceva dialogare con i ragazzi.

Che numero di studenti poteva avere?

[17] Tenga conto che all'inizio le sue lezioni erano frequentate da non più di una trentina di studenti, il primo anno forse anche meno, perché Donatoni arrivò proprio al momento della nascita del DAMS. È stato nel giro di cinque o sei anni che il numero di studenti si è moltiplicato a dismisura, ma i primi anni i corsi avevano di norma classi di venticinque, trenta studenti, ed è stato anormale dopo, quando le aule avevano cento studenti che dovevano seguire l'analisi di una partitura. Non aveva nessun senso, ed era anche molto difficile. Negli ultimi anni dell'insegnamento di Donatoni, all'inizio degli anni Ottanta, c'era già stato un grande sviluppo del DAMS, gli iscritti

erano tantissimi, lui aveva tanti studenti, e diventava sempre più difficile proprio perché aumentava la differenza fra gli studenti, perché si moltiplicavano i gradi di preparazione, e quindi l'approccio, il modo di comunicare, diventava sempre più difficile: se si teneva un livello basso, diventava inutile per chi conosceva già le cose, se si teneva un livello alto, chi non aveva le conoscenze non capiva nulla, e bisognava parlare contemporaneamente due lingue, cioè dire cose complesse in maniera semplice, e questo non era affatto facile. Lui ci riusciva, credo che lui si facesse capire; e io, poi, ho cercato di seguirlo.

Contrariamente a quanto normalmente avveniva, io non partecipavo a tutte le lezioni di Donatoni, anche perché capivo che lui non ci teneva. Voleva essere sicuro che quando io andavo, andavo perché mi interessava, non perché mi sentivo in dovere di farlo perché lui era il docente e io l'assistente, perché questo lo avrebbe solamente innervosito! Lui era assolutamente anti-accademico, in questo: non mi ha mai trattato come assistente, ma sempre come amico e collega che lo aiutava.

Ricordo che ci fu un periodo piuttosto faticoso, per me, perché Donatoni era stato colpito da una raucedine molto pesante. Un giorno arriva e dice: "Guarda, oggi non posso assolutamente fare lezione, e quindi fai lezione tu al posto mio" E io: "Ma allora, scusa, cosa sei venuto a fare?" E lui: "Ah, beh! La raucedine mi è venuta in treno mentre venivo". E allora dovetti fare lezione con Donatoni seduto lì di fianco, e così, preso alla sprovvista, ricordo che non fu semplice, mi sentivo abbastanza teso, avevo paura di dire delle banalità, delle sciocchezze! E invece, poi, capii che lui aveva capito che io... avevo capito cosa voleva che fosse detto ai ragazzi. Per un paio di volte dovetti fare lezione con Donatoni di fianco, poi mi disse: "Continua tu l'insegnamento". Questa cosa durò finché non gli passò la raucedine: fu un'esperienza abbastanza difficile, ma anche gratificante, perché alla fine lui mi disse: "Bravo, vedo che le cose le sai!", con quel suo accento veronese che un po' si portava sempre dietro.

Leggendo alcuni dei suoi scritti uno degli aspetti che colpisce è il linguaggio quasi esclusivamente metaforico, spesso molto ostico...

[18] Sì, è molto difficile: ma è molto diverso dal modo in cui lui parlava. Infatti, quando cominciai a leggere *Antecedente X*, grande fu la mia fatica, e ancora più grande fu la mia sorpresa, perché effettivamente c'era questo linguaggio un po' esoterico, diciamo la verità! Mentre invece quando spiegava le cose, non parlava in quel modo, assolutamente: c'era una grande differenza fra il Donatoni che parlava agli studenti, e il Donatoni che scriveva, oppure che discuteva e che rifletteva... Era un'altra persona. Come le dicevo prima, lui aveva il dono della chiarezza, e sapeva

arrivare anche a studenti che non erano per nulla preparati a sedersi di fronte a un Franco Donatoni. Affrontava anche concetti molto complicati, come la differenza fra analogia e similitudine in musica, ma lo faceva sempre in una maniera molto semplice, che non aveva nulla a che vedere con il linguaggio complicato – un po' contorto, anche – che è presente nei suoi scritti. Sembravano due persone diverse: mentre la concettualità presente nei suoi scritti è espressa con un linguaggio complesso, le concettualità che trattava a lezione venivano espresse con un linguaggio assolutamente semplice e lineare. E questa era anche la ragione del successo che aveva, perché i suoi corsi di analisi si moltiplicavano: a un certo punto, credo che ne tenesse quattro o cinque contemporaneamente (e parliamo solo dell'Italia!). Tant'è vero che a un certo momento fu costretto, per come organizzava questi corsi, a fare lezione una settimana sì e una settimana no. Diceva: “Il tal giorno sono a Milano, poi scendo e mi fermo a Bologna, poi scendo verso Sud” (non a Siena, perché a Siena andava d'estate), “e finisco la settimana giù, e poi risalgo, quindi solo la settimana dopo posso essere ancora a Bologna”. Lui si fermava due o tre giorni in ogni posto, e aveva quattro o cinque di questi posti.

Erano corsi di composizione o di analisi?

[19] Da qualche parte faceva anche composizione. Ma io non credo che abbia mai fatto composizione senza fare anche analisi. Sono stato un anno a Siena a seguire i suoi corsi, perché ero curioso: essendo stato allievo di Manzoni, volevo capire com'era il suo modo di fare composizione. Ho seguito poche lezioni, ma lui non faceva altro che fare analisi, spiegare.

L'approccio era lo stesso?

[20] Chiaramente, i discorsi erano diversi: lì parlava a degli studenti di composizione, e quindi spiegava come si dovevano disporre le note, mentre qui spiegava come le note erano state disposte, e quindi c'era un momento attivo e un momento passivo, però l'approccio era sempre quello. Si partiva dall'esame del materiale, giustappunto, e lì, a Siena, spiegava come lo si doveva elaborare in qualche modo, qui, a Bologna, spiegava come secondo lui era stato elaborato. Ovviamente, lì partiva dal materiale che i ragazzi portavano; tant'è vero che quell'anno, a Siena, aveva fatto un esperimento: per costringere gli studenti ad approfondire l'analisi, era stata sistemata su una certa scrivania una partitura. Ogni giorno, uno studente doveva scrivere due pagine, guardando quello che avevano scritto gli altri – lui compreso – nei giorni precedenti, e andando avanti.³ Io gliene

³ L. A. Senese '70. *Materiali per una elaborazione di gruppo*, per nove archi, Suvini-Zerboni, 1970, opera collettiva: redazione e montaggio di D.J. Boros, J. Del Principe, F. Donatoni, L. Donorà, S. Gorli, J. Levine, S. Pautza, G. Sinopoli, J.C. Wolff.

chiedevo il motivo, e lui mi rispondeva: “Perché questo costringe, se si vuol essere coerenti, ad analizzare in profondità il materiale di altri che ci si trova davanti. Cercare di capire quali sono le cose che stanno dietro quel materiale, e cercare di portarlo avanti, ovviamente senza negare se stessi, ma portandolo avanti in maniera coerente”. Questo esperimento dimostra che persino il suo modo di concepire l'insegnamento della composizione passava attraverso l'analisi. Mi sembra un esempio veramente lampante! Diceva: “Oggi tocca a me! Oggi devo scrivere io due pagine!”, e io: “Chissà come verranno bene!”, “Non è detto, dipende da che cosa c'è prima! Io devo andare avanti con coerenza”, “Ma come la ottieni questa coerenza?”, “Eh! Con santa pazienza, bisogna esaminare i materiali”, con questo accento sempre un po' veronese, “Eh! Ghe vòl pasiénza, ghe vòl pasiénza!”, analizzare per cercare di capire cosa era stato scritto prima, e aggiungere altre due pagine. Non a caso Donatoni era un grande estimatore di De Natale, che in quegli anni aveva iniziato i corsi di analisi al Conservatorio di Milano, da un punto di vista non strettamente compositivo: c'era anche molta filosofia, un tipo di analisi molto complessa. Donatoni spingeva i ragazzi ad analizzare quanto loro stessi facevano. Entrava sempre molto in profondità, nelle cose: questo era il suo modo, bello secondo me, di insegnare.

Quindi, ha collaborato con lui per un decennio, e anche più.

[21] Ah, sì! Io ho cominciato nel '72, e lui è rimasto fino all'85, quindi ho collaborato con lui per 13 anni... E 13 è sempre stato un numero molto importante, per Donatoni!

Alessandro Solbiati

Milano – 14 aprile 2010

In questa ricerca su Donatoni non mi sto concentrando, in primo luogo, sull'analisi dei brani. L'analisi è una cosa che si può fare ora, come fra dieci o cento anni; e poi, ognuno nei brani cerca di imparare quello che gli è utile. Mi sono invece proposto di indagare la sua figura di didatta, documentandomi sui suoi scritti – dove il tema torna abbastanza frequentemente – e raccogliendo testimonianze di allievi e colleghi.

[1] L'argomento Donatoni è uno di quelli in cui c'è bisogno di togliermi la parola, perché trabocca di aneddoti e di episodi. Penso che ti possa servire – visto che stai contattando chi ha collaborato con lui – non un commento da libro, ma un aspetto personale, una storia personale. Ti consiglio anche di contattare quello che è stato un po' il suo "figlio" della prima generazione, Sandro Gorli.

Ho avuto occasione di parlare con lui un paio di mesi fa!

Ah, benissimo! Dimmi allora.

Finora ho sempre esordito chiedendo non del primo incontro, ma della prima volta che si è sentito parlare di lui.

[2] Dunque, per inquadrare la faccenda: io sono entrato abbastanza tardi in Conservatorio, nel 1976, e per pianoforte, non per composizione. Avevo vent'anni, e facevo il settimo anno di pianoforte, però ero un allievo molto proteso... prima o poi dovevo scrivere, anche perché avevo fatto molte cose da ragazzo. Nel corso anomalo – ma sono anomali tutti – dei miei studi ero molto sbilanciato: avevo scritto, per me stesso, centinaia di pagine, sa Dio come, in tutti i modi possibili, dai quattordici ai diciassette anni.

Una delle cose che hanno segnato la mia vita è stata l'ascolto per radio, credo verso la fine del 1975, di *Duo pour Bruno*, un pezzo nuovissimo: è stata una delle esperienze che mi hanno fatto decidere che dovevo scrivere musica, che quella cosa mi interessava. Questo però forse ti può interessare perché tira in ballo un altro compositore. Nel 1976 studiavo di pianoforte in Conservatorio; nel giugno dello stesso anno avevo fatto, da privatista, Storia della musica e Armonia complementare. L'esame di Armonia complementare l'avevo preparato con questo personaggio che forse avrai sentito nominare, un punto di riferimento per l'armonia: Renato Dionisi. Da una parte era un *coté* estremamente tradizionale, però non è era affatto accademico. Lui,

in Conservatorio (strane cose degli anni Settanta: legalmente, non si capiva come fosse possibile, ma era così), aveva il permesso di fare una specie di “terzo anno” di armonia per chi volesse fare l’esame di quarto anno di composizione. Per cui, di fatto, ci si presentava poi da privatisti! Io feci questa cosa con lui, nel 1976/77. Non avevo certo fatto l’ammissione a Composizione, quindi sa il Cielo come figurassi in quel corso. Ad ogni modo, poco importa: te lo sto raccontando per farti capire che mi ero avviato, a quell’epoca, a un tradizionale esame di quarto anno di Composizione, che peraltro ho anche fatto. Ma capivo che quello non ero io, dal punto di vista della scrittura. Nella mia classe di Pianoforte c’era Luca Mosca: ha un anno meno di me, è del 1957, e quindi aveva diciannove anni. Questo è il primo episodio che posso citare, e credo sia sintomatico. Un giorno, in classe, parlando con lui, che in quel momento era allievo di Donatoni – attenzione! Dopo lui fece un litigio, uno storico litigio, con Franco, e piantò tutto – e dicendogli (ricordo il tavolo dove eravamo seduti) che ero lì per Pianoforte, certo, però in fondo volevo scrivere, lui mi rispose con una specie di assioma, che potrebbe interessarti (per Luca tutto è o bianco o nero: i grigi non li conosce): “Se tu vuoi scrivere, devi andare da Donatoni” (a dire il vero, non ricordo se disse “devi conoscere Donatoni” oppure “devi andare da Donatoni”). Come se fosse l’unica possibilità per scrivere musica. Era detto in un modo tale che dovevo fare questo. Luca era più avanti di me, sia in Pianoforte sia in Composizione: lui parlava con questo tipo di autorità. A quel punto, cosa succedeva? Forse lo sai già, però è importante precisarlo, perché fra l’altro costituisce ancora adesso il mio modello di insegnamento. Erano gli ultimi due anni che Franco Donatoni faceva in Conservatorio, perché dopo è passato a Santa Cecilia. Credo che ti condirò il racconto di aneddoti ed episodi: non per fare l’aneddotico, ma perché sempre di più mi rendo conto che a volte, quando passano gli anni, se dici soltanto ciò che è oggettivo, ciò che ti sei costruito come pensiero, rischi di allontanarti dalla realtà, mentre se ti aggrappi a degli eventi accaduti, quelli erano veri di sicuro, non ci sono sovrastrutture successive. Molta dell’importanza delle cose si è rivelata nel corso degli anni. Franco cosa faceva in Conservatorio? Agiva in questo modo: aveva la cattedra di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione, il che voleva dire però, rispetto al modello di quegli anni, che faceva anche dei corsi inferiori. Il che, a Milano, adesso non è più possibile. Neanche a Bologna, anche se lì c’è una suddivisione differente. Franco faceva entrambi gli insegnamenti – non so quanto gli andasse bene – e divideva le lezioni in questo modo: il mercoledì mattina era rigorosamente per la sua classe, e anche per la parte storica; il giovedì era una cosa mitica: c’era quest’aula, abbastanza grande, ed era un pomeriggio in cui la sua classe non era una classe. Era aperta a chiunque volesse scrivere. Ricordo che quando entrai lì per la prima volta, ero al mio primo anno di Conservatorio, e intravidi una ventina di persone, o forse molte di più. La classe era stipata di gente, e lui arrivava il giovedì pomeriggio direttamente da Bologna, dalla lezione al DAMS, con

la sua giacca di pelle nera. Era una vera e propria corte dei miracoli, il giovedì pomeriggio: c'erano i suoi allievi (che non so nemmeno chi fossero, in questo cumulo di persone), e c'era chiunque volesse fargli vedere le proprie partiture e parlargli di scrittura. I suoi allievi non se la prendevano, anche se spesso finiva che non facevano lezione. Ricordo che quella prima volta ero intimiditissimo, perché lui – nonostante poi sia stato uno dei più grandi amici della mia vita, con episodi anche molto particolari – era Franco Donatoni, ed era anche piuttosto grosso, sui centoventi chili.

Addirittura!

[3a] Era un vero omone. Nel novembre 1976, ricordo che la prima cosa accaduta mi aveva molto intimidito: Luca mi aveva presentato come suo collega della classe di Pianoforte, e lui mi aveva detto: “Se studi pianoforte, devi suonare il pianoforte, non scrivere!”. Mi aveva colpito quella sua vocina. Non so se hai sentito qualche sua intervista: c'era un contrasto netto fra l'omone grande e grosso e la vocina molto sottile e acuta. Quello, ad ogni modo, era diventato il luogo dove andare (anche se, secondo le regole del Conservatorio, da clandestino). Lo ho detto un sacco di volte, in molte occasioni: quei giovedì pomeriggio, in tutto il periodo in cui non sono riuscito a fargli vedere nulla, sono stati, in un certo senso, le uniche vere lezioni che ho avuto. Dal punto di vista della scrittura contemporanea, io ero totalmente *naïf*. Andavo lì, vedevo lui che guardava le partiture, andava alla lavagna, dove vedevo tre note che diventavano trecento, senza che io riuscissi a capire, andavo a casa con la testa che ronzava di procedimenti che avevo visto, ma senza riuscire a comprendere davvero cos'era successo: era come sentire il profumo di una tecnica. Poi un giorno è successo questo (ed è il passo successivo, e spiega il suo tipo di insegnamento con me, perché io credo di aver avuto un insegnamento particolare da lui): avevo scritto, non so come, una specie di quartetto d'archi – ricordo che erano diciotto facciate, e credo di averlo ancora, in qualche cassetto – e un giorno, credo all'inizio del 1977, c'erano le solite venti persone, ma nessuno aveva niente da mostrargli. Allora lui ha detto: “Insomma, nessuno a qualcosa da farmi vedere?”. Io ho alzato la manina – in fondo, mi sentivo il più indietro di tutti – e ho detto: “Io, veramente...”, e gli ho dato questo quartetto d'archi, scritto in maniera molto improbabile, sia per grafia, sia per impaginazione. Cosa successe? Lo dico adesso perché va notevolmente al di là di quello che è stato spesso attribuito a Franco rispetto alla didattica: cioè si parla spesso di una didattica che andava a suggerire delle tecniche (alcuni dicevano addirittura imporre, ma non è affatto vero: imponeva tecniche a chi non sapeva assolutamente cosa fare). Ha quindi guardato questo quartetto, pagina per pagina, e io vedevo questo testone grande grande che faceva cenni di assenso, ed ero tutto contento, come se dicesse che era bello. È arrivato alla fine, e ha detto: “Guarda, fai una cosa: butta via tutto – e io mi

sono sentito morire –, prendi queste due pagine, guardale e prova a pensarci”. Me ne sono andato a casa (abitavo a Busto Arsizio, coi miei genitori) e ho messo sul pavimento le sedici pagine da buttare, una di fianco all'altra, e le due da guardare. Continuavo a guardarle, e a dirmi: “Quelle là non vanno bene, queste qui vanno bene”, ma mi sembravano assolutamente uguali. A un certo punto, cosa ho fatto? Ho seguito una logica che – senza saperlo – era perfettamente donatoniana. Non ho capito perché quelle due pagine andassero bene (lo ho capito dopo), però in quelle due pagine (in cui c'erano due battute per pagina, come avevo visto nelle partiture di Donatoni) il quartetto, anziché essere atonale ma un po' tematico, come nelle altre parti, faceva una figura musicale. In pratica, se guardavi la pagina, vedevi la pausa di tutti, poi entravano (non importa facendo cosa, e questo è importante) il secondo violino e la viola, poi il primo violino e il violoncello, poi smettavano il primo violino e il violoncello, e poi smettavano il secondo violino e la viola: si notava una sorta di rombo, in partitura, che si ripeteva due o tre volte. Quello era, in nuce, il concetto di sostituzione del concetto di figura musicale, di evento musicale, a un pensiero di tipo tematico: succede qualcosa, succede che si parte dal centro del registro, si dilata, si contrae, si torna al silenzio. Lui mi voleva in qualche modo traghettare verso una concezione figurale. Io ero un clandestino, non poteva farmi una lezione, in quel momento (ma ho il sospetto che lui avesse intuito che non ero il tipo a cui dare lezioni precise!). Per cui feci una cosa ridicolissima: una quindicina di pagine di rombi che entravano e uscivano dagli strumenti. Così facendo, ho compreso inconsciamente – perché la parola *figura* non la conoscevo nemmeno – il concetto di figura musicale. E questo è stato il primo contatto.

[3b] Da lì in avanti, un po' schizofrenicamente, io sono rimasto uno studente che preparava il quarto anno di Composizione, andavo un giorno alla settimana da Dionisi, e andavo, di nascosto da Dionisi, da Donatoni. E sbagliavo perché, onore al merito, Dionisi non sarà stato un compositore, ma era molto aperto: va detto che, negli stessi anni, da Dionisi andavano Marco Stroppa e Ivan Fedele, e quindi vuol dire che ha aperto la strada a gente che poi ha fatto il compositore, e devo dire che lo ha fatto anche con me, perché ha cominciato a capire che la mia testa era altrove, e mi ha chiesto soltanto di arrivare fino al quarto. Per alcuni mesi è stata così, e non ho mostrato altro a Donatoni. So soltanto che, a furia di fiutare procedimenti, avevo costruito un secondo pezzo per quartetto d'archi che mi sembrava usasse procedimenti adeguati. Mi sono quindi iscritto a Siena come uditore, per la prima volta, ed era il 1977. Allora gli davo del lei, ed ero l'unico: era molto imbarazzante, ma mi sembrava strano dare del tu a quell'omone. Riuscii a fargli vedere il quartetto, anche se ero uditore, e ricordo che il suo dire di sì con la testa aveva il significato di una pacca sulla spalla: dopotutto, era giusto che non mi dicesse nulla, perché ero uditore. Quell'estate è stata estremamente importante, per me: non essendo effettivo, non ero vincolato a scrivere pezzi per

l'esecuzione, ma sempre nel vedere gli altri, nel vedere la lavagna che si riempiva, nell'andare a casa con la testa che ronzava di procedimenti (che però a me nessuno faceva fare), ho capito definitivamente che quella era la mia strada. Nel settembre del 1977 ho fatto il quarto di composizione da privatista, e con Dionisi è finita lì. Io non ero iscritto a Composizione, ero ancora allievo di Pianoforte, ma alla prima lezione in Conservatorio di Franco Donatoni, sono andato là, sapendo che il mercoledì mattina cominciava alle otto – lui era puntualissimo – e, visto che era solo, gli ho detto: “Senti – l'ultimo giorno a Siena gli avevo annunciato che gli avrei dato del tu, senza aspettare il suo permesso –, vorrei studiare con te”, e lui mi ha guardato e mi ha detto: “Presto fatto!”, ha preso il registro e ha annotato il mio nome. Io non ho fatto né esame di ammissione né esame di conferma! Credo di aver avuto il vantaggio di essere l'ultimo in ordine alfabetico, quindi sono rimasto attaccato in fondo al registro! Però questo dice del tipo di persona: da una parte era estremamente rigoroso, teneva molto alle regole, ma dall'altra parte era abbastanza fantasioso da capire quando le regole erano di intralcio. Avrebbe potuto dirmi di aspettare un altro anno per fare l'esame di ammissione. Gli sono molto grato per quel gesto. Quello è stato il mio unico anno con lui in Conservatorio, perché poi è andato a Santa Cecilia.

[3c] Sempre parlando di aneddoti: a quell'epoca vivevo a Busto Arsizio, e facevo il pendolare. Come sai, chi è pendolare spesso arriva prima degli altri, perché è vincolato dagli orari dei mezzi. Andavo a lezione il mercoledì mattina alle otto, ed ero solo con lui. Con lui studiavo contrappunto, e conservo gelosamente i controsoggetti di Fuga; ho scritto un quartetto nello stile dell'op. 18 di Beethoven, corretto da lui. Si trattava dello studio della parte storica. Penso che l'amicizia sia nata lì, perché sono passato da una situazione in cui eravamo in trenta in classe, a stare da solo con lui. Lo ho conosciuto, in realtà, in un momento molto brutto. Nella tarda primavera del 1976, verso maggio o giugno, era entrato in ospedale psichiatrico per depressione, e aveva deciso di smettere di scrivere. Forse conoscerai il pezzo che si chiama *Ash*, che vuol dire cenere – dedicato a sua moglie, da cui poi si è separato – perché non voleva più scrivere: voleva fare il copista, e voleva anche smettere di insegnare (e questo dice dell'onestà intellettuale, perché non voleva insegnare quello che non avrebbe più fatto, ovvero scrivere musica). Dei mercoledì mattina dal 1977 al 1978 ricordo le confidenze, il fatto di questa sua crisi depressiva. Io avevo ventuno anni, lui cinquanta, e quindi è una confidenza abbastanza particolare, dire di essere stato in ospedale psichiatrico per depressione, e di voler smettere di scrivere. *Ash* è stato un pezzo chiave: siccome quell'anno doveva comunque insegnare a Siena, ed era tradizione che ci fosse un suo pezzo nuovo ogni anno, la moglie lo ha convinto – in modo, devo dire, molto donatoniano – dicendogli: “Se tanto non ti importa più, fallo! Quando una cosa non importa più, non importa né il farla né il non farla! Visto che te l'hanno chiesto, e visto che sei ancora lì quest'anno, fallo!”. Quello, se lo conosci, è un pezzo molto

significativo, perché succede una cosa: a un certo punto lui aveva messo in moto un procedimento di cromatizzazione progressiva, dove si montavano delle seconde in modo da diventare *cluster*: sommava seconde minori nella forma di settime maggiori o none minori, e non gli è venuto in mente – evidentemente era davvero disinteressato a quello che stava facendo, perché in altre condizioni se ne sarebbe ben accorto – che se sommi una settimana maggiore e una nona minore ottieni una ottava, e cioè un principio opposto: l'ottavazione anziché il totale cromatico. In anni precedenti, avrebbe tolto le ottavazioni! Dal momento che non gliene importava nulla, ha lasciato le ottavazioni, e quel pezzo è fatto da pannelli in cui poco a poco i due elementi, e cioè il percorso verso il totale cromatico e il percorso verso l'ottava vengono sviluppati come se fossero i due “temi” – ma il termine è errato, dovrei piuttosto parlare di due “caratteri”. Mai avrebbe sviluppato le ottave in quel modo, se fosse stato in un momento di *impegno compositivo*. Sta di fatto che, proprio da quella cosa, è nato un aspetto ludico del comporre: a un certo punto, il pezzo suona quasi tematico. La sequenza delle ottave torna continuamente, ed essendo molto in rilievo acquista un carattere quasi tematico, in ogni caso molto riconoscibile. Questo brano gli ha fatto tornare l'amore per il fare, non attraverso l'impegno ma attraverso il gioco. Le regole e i procedimenti erano gli stessi di sempre, ma con una accettazione dell'evento differente. Questi erano gli argomenti del mercoledì mattina.

Prendeva coscienza subito di questa trasformazione, o la metabolizzava con il tempo?

[4a] Fai conto che me ne ha parlato un anno e mezzo dopo. A quel punto ne era già fuori. A dire il vero, Franco Donatoni era una persona che non poteva vivere senza scrivere. L'altro momento in cui lo ho visto in forte crisi depressiva è stato nel 1978-79, ma scriveva lo stesso: lo si poteva appendere per i piedi, ma avrebbe scritto lo stesso! Quando è stato ricoverato la seconda volta, nel 1980, aveva degli sbalzi, alternava periodi di euforia dove era pericolosissimo per tutti – faceva cose strane! – a periodi di depressione, e non poteva far nulla. La cosa in parte era anche fisiologica. Comunque, in nessuno dei casi ha smesso di scrivere. In quel pezzo meraviglioso che è *Le ruisseau sur l'escalier*, in mezzo c'è una pausa generale, lunga vari secondi: non dico che l'abbia fatto per questo, ma era arrivato ad una prima zona finita, al centro del pezzo, e aveva combinato un pasticcio, aveva semidistrutto un ristorante a Roma, e l'hanno convinto – Sandro, tra l'altro – a entrare in ospedale psichiatrico una seconda volta. Quindi, anche quando diceva di voler smettere di scrivere, non avrebbe smesso.

[4b] Tornando al rapporto didattico, ti dico la cosa per me più importante di tutte, e dopo posso anche tacere. Sono rimasto un anno in Conservatorio con lui, col mercoledì mattina didattico, storico, e personale, e il giovedì pomeriggio compositivo. Finito l'anno, sono andato a Siena,

stavolta da effettivo. Questa è una delle cose di cui, se non ricordassi l'episodio, potrei pensare che non fosse vero. Quando mi ritrovo a dire che a me non sono mai state fatte lezioni tecniche, cioè che tutto quello che è procedimento compositivo a me non è mai stato insegnato, potrei anche pensare che forse, dopo trent'anni, me ne sono dimenticato. Sono arrivato alla fine del corso di Siena del 1978. Devi tenere presente che il suo corso estivo, all'epoca, era mostruoso: durava sette settimane, perché sette per sette, quarantanove, e quattro più nove, tredici. Ci si beccava: quarantanove giorni perché lui amava il sette e amava il tredici. Si arrivava al ventotto agosto che ti saresti suicidato, a Siena, coi primi temporali. Alla fine del corso, avevo dentro di me una domanda forte, e anzi molto inquietante: mi sembrava che a me non dicesse niente. Vedevo fare delle grandi lezioni in cui era tutto un: "Prendi qua il materiale, modifica, moltiplica la cellula!", e io, ogni volta che gli facevo vedere il pezzo, lo guardava, faceva sì con la testa, e mi ridava la partitura. Non sapevo come prendere questa cosa, forse ero un caso disperato! Per cui, ho aspettato la consegna delle partiture: a Siena c'era la regola della consegna prima della chiusura per Palio, per cui il 13 agosto si consegnavano le partiture, perché poi l'Accademia era chiusa fino al Palio del 16, e si riapriva dopo con le prove e le esecuzioni dei pezzi. Io ho consegnato il mio pezzo, sempre con la solita pacca sulla spalla, senza che mi dicesse niente. Sinceramente ero disperato. Sapevo che l'anno seguente non avrebbe più insegnato in Conservatorio. Era un anno doppiamente importante per me, perché siglava la fine di un intero anno in Conservatorio e a Siena. Il quesito mi sembrava doppiamente importante, e quindi gli ultimissimi giorni gli avevo chiesto se, prima di andare via, potevo parlare un momento con lui. A fine corso, lui offriva un pranzo pazzesco a quaranta persone. Secondo me, spendeva il *cachet* che prendeva a Siena! Mai meno di quaranta persone, e c'era di tutto: gli studenti, le nuove fidanzate degli studenti conosciute a Siena, il direttore artistico... Da Berio, in quel caso, fino alla ragazza spagnola conosciuta il giorno prima! Tavoli, tavoloni, tavolate! Io dovevo partire, e quando ho visto che era assieme al direttore artistico – Turchi, credo –, e a varie autorità (c'era Luis de Pablo, quel giorno, e c'era Berio), mi sono detto che la mia domanda sarebbe rimasta senza risposta. Questo dice della persona, del suo enorme grado di attenzione all'altro. Franco non aveva particolare facilità nel comporre. Ne aveva, secondo me, più di quanta lui pensasse; o meglio, ce l'ha avuta dopo, ma ha fatto molta fatica ad arrivarci, si è molto costruito col lavoro, lavorando più di chiunque altro io conosca. Quindi era molto attento alle difficoltà degli altri. Io gli avevo detto che volevo parlargli, non so se avevo detto che avevo un problema, ma avevo una domanda importante da fargli. Giunti al dolce – viste le personalità importanti, io mi ero messo in fondo al tavolo, assieme ai miei compagni di classe – mi sento toccare sulla spalla. Era lui, che mi dice: "Beh, non dovevamo parlare?". Io dico: "Non mi sembra il caso". Lui risponde: "E a te cosa importa? Loro rimangono qui, andiamo a fare una passeggiata!". E quindi ha mollato il pranzo

che lui pagava, e abbiamo camminato per via di Città, quella che passa dietro piazza del Campo, e gli ho detto: “Ho una domanda molto semplice: perché a me non dici mai niente?”. Lui è rimasto zitto, come talora faceva, per trenta secondi. A me sono sembrate trenta ore. Poi ha detto: “Sai, devo dire che non me n’ero accorto, ma hai assolutamente ragione: a te non dico nulla. E sai perché? Perché ho l’impressione – qui cito testualmente, posso aprire le virgolette, è una delle cose che ti si imprimono dentro – che tu abbia superato il tuo punto nero – diciamo, il punto di crisi –, e che tu debba soltanto andare avanti a scrivere”. Sono sincero: quando si dice della rigidità di insegnamento, io di certo gli ho visto fare lezioni in cui imponeva procedimenti. Certo, se l’altro non scriveva una nota del suo, non rimaneva altro che prendere la cellulina e moltiplicargliela davanti, spiegando come si fa. La mia è veramente una specie di contro-esperienza, nel senso che io devo tutto al pensiero compositivo di Franco Donatoni, ma le mie due vere lezioni sono state quando mi ha detto: “Butta via tutto e guarda quelle due pagine”, e quando mi ha detto: “Hai superato il tuo punto nero”. Se io non ricordassi che mi ha detto esattamente: “Sì, è vero, a te non ho mai detto niente”, potrei pensare che mi sono dimenticato io. Ma me lo ha detto! Quindi, non mi ha detto niente prima e non mi ha detto niente dopo. Da lì in avanti, sono andato ancora due anni a Siena. I nostri rapporti erano: durante l’anno, cene e pranzi, e l’estate a Siena, ma con la solita pacca sulla spalla. Non è che non mi dicesse più nulla, ma di sostanziale, cioè di tecnico, non ho avuto alcuna lezione. Mi importa dirlo, perché è importante che si sappia che quella didattica era la didattica di chi vive assieme a te la sua esperienza, di chi sta camminando nel comporre e non separa il proprio fare dal proprio insegnamento, non nel senso di imporre il suo, ma nel senso di camminare assieme, di dare le sue difficoltà. Un giorno, a Siena, ricordo che ci aveva fatto vedere un pezzo per violino solo che stava scrivendo, *Argot*, o forse un pezzo per viola sola che si chiama *Ali*, non ricordo bene, e siccome era abbastanza vicino alla fine, e siccome c’era una cosa che mi interessava, gli avevo chiesto se un giorno se ne sarebbe potuto parlare in classe. Il giorno dopo, siccome eravamo vicini alla chiusura di agosto, lui è arrivato in classe con pezzo finito, e io ho detto: “Ma come?”, e lui ha risposto: “Avevi detto che volevi che se ne parlasse, e allora stanotte non sono andato a letto e lo ho finito”. Era questo un modo di vivere assieme, come una bottega artigianale, tutti assieme allo stesso tavolone, il fare suo e il fare nostro. Quello è il nutrimento della didattica. Non il procedimento alla lavagna, che va bene, ma che va assorbito, senza farselo dare su un foglietto. Non ho nessun appunto delle sue lezioni. Mentre ho conservato i suoi controsoggetti, non ho nessun foglio di cose sue che si riferiscano al comporre. Neanche uno.

[4c] Dico l’ultima cosa, che riguarda il mio ultimo anno all’Accademia Chigiana, e poi mi fermo. Lo dico perché ci saranno anche state rigidità e durezza, ma io non le ho vissute. Negli affollati giovedì pomeriggio del Conservatorio, ci aveva parlato di un concorso di Varese di scrittura

semplice per strumento e pianoforte. Io, compositivamente, ero ancora nel numero di quelli della Corte dei miracoli. C'erano quelli grandi, ma io, sostanzialmente, non avevo ancora scritto nulla. Avevo deciso, per i fatti miei, di fare il pezzo per clarinetto e pianoforte. Il pezzo mi ha portato bene, perché il concorso poi lo ho vinto, e siccome il premio era la pubblicazione con Suvini-Zerboni, la mia collaborazione con la casa editrice è nata lì, coi *Sei piccoli pezzi per clarinetto e pianoforte*. Quando glieli avevo portati in classe, e parlo del gennaio del 1978, ne abbiamo parlato: erano pezzi molto brevi, sotto l'influsso dell'op. 19 di Schönberg. Il materiale era l'accordo finale del sesto pezzo dell'op. 19. Il sesto pezzo era un poco più lungo degli altri, e alla base c'era una cosa che era di mio inconsapevole interesse, ovvero la sequenza melodica, che io chiamavo *melodia*. Ero arrivato lì, parlando dei pezzi, e gli ho detto: "Il sesto pezzo è una melodia del clarinetto...", e lui mi ha guardato, dicendo: "Quindi, una sequenza!"; e io, *naïf*, senza sapere nulla delle problematiche di una sequenza melodica degli ultimi quarant'anni, senza sapere nulla nel webernismo e del post-webernismo, dell'impossibilità di fare una frase, totalmente ignaro che era già morto Maderna, che aveva passato gli ultimi sei anni della sua vita a ricostruire il concetto di melodia, la chiamavo melodia. Lui continuava a scuotere la testa, a ripetere: "Sequenza melodica". Su questo argomento specifico, quindi, c'era una forte distanza teorica. Il suo pezzo *Le ruisseau sur l'escalier*, che è del 1980, quando ero suo allievo all'Accademia Chigiana – non sono mai andato a Santa Cecilia –, è un suo pezzo per violoncello e diciannove strumenti (o meglio, "per diciannove strumenti e violoncello"), dove il violoncello, nella seconda parte, dopo la *Generalpause* del momento del suo ricovero, è terribilmente melodico. Tra l'altro, è un pezzo veramente stupendo. Io so, da più amici, che ogni volta che ha parlato del pezzo a Santa Cecilia, ha sempre detto che era – adesso arrossirò! – un pezzo solbiatiano (io avevo ventitre anni), nel senso che a furia di vedere questo ventitreenne che in maniera candida superava problematiche di trent'anni sul concetto melodico, e sosteneva di scrivere melodie – poi ci ho pensato sopra anch'io, ho conosciuto la musica di Maderna, sono diventato un po' meno *naïf* –, in perfetto scambio artigianale, aveva assunto su di sé, per la prima volta, il comportamento visto in un ventitreenne. Tornando all'ultimo anno di Siena, che era il 1980, io dovevo fare al saggio finale un pezzo per quartetto d'archi, se non sbaglio. È risultato impossibile eseguirlo, perché non c'era il quartetto. Separatamente, stavo scrivendo tre studi per pianoforte, che si chiamano *Tre studi in forma di dedica*, perché erano modellati sulle attitudini di amici pianisti: una giovane amica pianista, che era molto articolativa, e suonava in maniera molto brillante, aveva uno studio tutto basato sull'ornamentazione; un pianista un po' lisztiano aveva uno studio basato sulle doppie note. Io ero un giovanissimo fidanzato della donna che alcuni anni dopo ho sposato, Emanuela Piemonti, e allora il terzo studio era uno studio sulla melodia, perché uno per amore non studia mica sulle doppie terze! Eh, no! E attenzione, lì

c'ero andato giù duro, non ero più *naïf*, avevo deciso di farlo, mi interessava. Era vero: sequenza melodica non poteva voler dire soltanto il legare una nota dopo l'altra. Sequenza melodica cosa vuol dire? Vuol dire il dare riconoscibilità alla sequenza intervallare facendo in modo che sia caratterizzata. Quello studio è basato su una sequenza di otto o nove note, quindi molto riconoscibili, addirittura molto ottavate nel corso del pezzo, a un certo punto – per un fatto di procedimento e non per scelta – anche a una sola ottava di distanza, con un effetto da ottave di rinforzo, alla maniera del pianoforte. Quando si parla dell'incapacità di Donatoni di accettare ciò che era diverso da lui, io ho sempre questo esempio da fare: essendo evidente che al saggio non si sarebbe potuto fare il quartetto, sono andato avanti a scrivere il pezzo pianistico, il terzo della serie. La mia malcapitata fidanzata, che era convinta di essere venuta a Siena per fare qualche giorno di vacanza, si trovò a dover studiare il pezzo a lei dedicato. A suo onore, pur avendo solo sei giorni per studiarlo, lo fece a memoria. Io ero andato a lezione con quel pezzo finito: uno studio su una sequenza melodica che torna cinque o sei volte. Quindi ripetuta, ridondata, e addirittura ottavata. Se fosse vero che la didattica di Donatoni era una didattica incapace di accettare ciò che era diverso, io sarei dovuto uscire dalla finestra! Su quel pezzo, io ho preso il diploma di merito alla Chigiana. Lì è finito il mio rapporto didattico con Franco. Dopo, è rimasta una amicizia per tutta la vita, anche con episodi molto forti e molto intensi. Ho avuto l'onore di organizzare il suo funerale nel chiostro interno del Conservatorio. Per come sono fatto io, contrario alla didattica che va avanti per sempre e ai rapporti eterni – a un certo punto uno deve cambiare aria, fare altre esperienze –, è rimasta una amicizia formidabile, per tutta la vita. Ho comunque avuto il diploma di merito con uno studio sulla melodia e sulle ottave!

[4d] Ti dico solo un'ultima cosa, perché c'entra con la didattica. Ti sto parlando di una cosa successa nel 1999, meno di un anno prima che morisse. Avevo quarantatré anni. Assieme a un giovanissimo sacerdote di Milano, don Luigi Garbini, un personaggio importante della vita culturale della città e non solo (per intendersi: l'ultimo pezzo di Stockhausen è dedicato a lui, oppure trovi per il Saggiatore una splendida *Breve storia della musica sacra*, almeno settecento pagine sulla musica per la liturgia, tradotto in francese e spagnolo), abbiamo fondato il Laboratorio di musica contemporanea al servizio della liturgia, commissionando varie Messe, con celebranti molto importanti, fra i quali il Cardinale Martini e Gianfranco Ravasi, e con compositori come de Pablo e Francesconi: nomi molto grossi, italiani e non italiani. Nel 1997 avevamo provato a chiederlo a Franco, ma aveva avuto un ictus e non poteva lavorare. Nel 1999 ci abbiamo riprovato: dopo l'ictus, e con il suo fortissimo diabete, non riusciva più a scrivere. Aveva sempre accampato questo crampo alla mano destra, che dire psicosomatico è ancora poco. Comunque, i suoi ultimi pezzi partivano sempre da cose precedenti, e in alcuni casi erano fatti sotto la sua guida, ma non da lui: lui diceva

cosa prendere, come trasformare, e supervisionava il lavoro. Quando gli abbiamo chiesto il pezzo, io sapevo che non poteva scriverlo lui. Mi ha detto che accettava di farlo se lo avessi aiutato io. Io sono stato molto contento! Gli abbiamo proposto un testo per un pezzo per coro e organo (è stata l'unica volta che abbiamo usato i mezzi della tradizione). Mi ha detto di prendere il suo pezzo per organo, perché voleva partire da lì. Gli ho dato in mano il testo, lui ha cominciato a guardarlo, ha guardato il pezzo per organo, e ha detto: “Guarda, prendi quella parte lì, puoi trattenere queste note per il coro, le parole falle dire in un certo modo”. Purtroppo era provato, era poco lucido, a causa della malattia. Io sono andato a casa, e ho fatto le operazioni dette: ho ritagliato la sua partitura per organo, e ho ricavato nel modo più aderente possibile a indicazioni che comunque avevano un certo margine di vaghezza quanto mi aveva indicato. Arrivato all'ultima pagina di testo, mi sono accorto che su quella parte non mi aveva detto assolutamente niente. Mi aveva detto quale zona del pezzo per organo doveva essere utilizzata, ma non come. Allora, francamente, ho letto nella parte per organo una sequenza melodica, e ho combinato una linea divisa fra le voci. A quel punto, sono andato a casa sua per farglielo vedere. È l'ultimo pezzo del suo catalogo. Sono andato a casa sua, che lui lasciava sempre aperta, sono entrato, e lui mi ha guardato a lungo prima di salutarmi. E lì è successa una cosa che non dimenticherò mai: si è messo a guardare la partitura, e l'occhio guardava le relazioni verticali, le combinazioni, le sillabe. Improvvisamente, avevo davanti il mio insegnante di ventitre anni prima. Come se il tempo non ci fosse più, perché vedevo lo stesso occhio attento, lo stesso controllo, la stessa fronte. Guarda la partitura, e arriva all'ultima pagina, che avevo scritto io. Quanto vorrei il filmato di quel momento! Guarda la pagina, guarda me, per tre volte la stessa cosa, e alla fine dice: “L'ultima pagina, però, è un po' più Solbiati che Donatoni!”. Il che vuol dire che poteva non riconoscermi, ma che la capacità di lettura della musica era quella di sempre. Io gli ho detto: “Eh, sì, è vero! Ma è anche vero che tu non mi avevi detto niente! Comunque, dai, la tolgo, e dimmi cosa devo fare”. E lui: “No, no, lasciala”. E quella è l'ultima pagina del suo ultimo pezzo: una sequenza melodica! Oggettivamente, non era stata pensata dall'autore! In quel momento, a quarantatré anni, mi sono sentito di nuovo un allievo.

Scusa se sono dilagato, e chiedimi qualcosa.

Mi è rimasta una curiosità sull'anno di studio storico: Donatoni aveva un atteggiamento diverso rispetto alla scrittura personale?

[5a] Questa è una cosa che ho razionalizzato dopo, da insegnante. Mi sono reso conto che, in fondo, fino a pochissimi anni prima era un rigorosissimo insegnante che usava il Dubois, e anzi, molto si è scatenato da quello: quando si è reso conto di sentirsi schizofrenico non per motivi psichici, ma per motivi tecnici. Dentro il Conservatorio, diceva: “Quelle quinte lì, a sette voci non si fanno, e a otto

sì”, poi andava a casa e usava l'*alea*! Franco è stato uno dei grandi propugnatori della sperimentazione per l'insegnamento di Composizione. A tutt'oggi bisogna stare attenti (anche se fra poco cambierà tutto): non è *composizione sperimentale*, è *programma sperimentale per la composizione*, perché il maledetto aggettivo “sperimentale” messo dopo “composizione” fa pensare che si tratti di qualcosa di strano, mentre era il programma a essere una novità! Sandro Gorli ti avrà raccontato il suo diploma, il modo con cui ha ottenuto il suo voto, con Franco che non usciva dalla stanza se non gli davano dieci. Nel momento in cui insegnava, e parlo dell'ultimo anno in cui ha fatto l'insegnamento tradizionale, fatalmente – e se ci penso, è normale – era ad una via di mezzo. Il contrappunto, quello che al giorno d'oggi viene insegnato come contrappunto modale, si studiava in un altro modo: io lo facevo sul manuale di Schönberg, che è terribilmente accademico, un contrappunto tonale puramente teorico. Quando poi ho cominciato a insegnare a Bologna, mi sono studiato da solo il contrappunto modale, perché quella era la logica prosecuzione dell'esperienza della sperimentazione. Di fatto, sul piano del contrappunto Franco era piuttosto accademico: devo dire che non ho vissuto il suo insegnamento fino in fondo, perché l'anno dopo è andato via, e ho completato gli studi con Sandro Gorli. L'impostazione del contrappunto, comunque, era secondo Schönberg, e non lasciava passare niente! “Rigoroso” è un po' debole come termine!

[5b] Tutto l'amore, invece, saltava fuori non appena la cosa si tingeva di Bach. Tutto ciò che era Fuga, credo sia il più bel ricordo didattico che ho di Donatoni. Il contrappunto era una specie di cilicio, una disciplina obbligatoria: quella nota di volta non si fa, e basta! Peraltro, sono d'accordo: ma sono d'accordo se ti si dice che non si fa perché nessuno lo faceva nel Cinquecento, non perché lo ha detto Schönberg, perché quello è un contrappunto non storico. Inoltre, Franco era uno dei pochissimi che faceva in questo modo: la sperimentazione era stata accolta, ma c'era ancora molta polemica. Sulla Fuga, c'era il modello bachiano. Li ho rivisti, i suoi controsoggetti: sono molto belli! Voglio dire: molto in stile! Faceva molta tenerezza, viceversa – perché secondo me si muoveva in un territorio che non era il suo –, quando si componeva il Quartetto nello stile dell'op. 18 di Beethoven: erano cose introdotte con la sperimentazione. Ricordo una accanita e coscienziosa lettura al pianoforte (lui leggeva malissimo al pianoforte), molto precisa e molto letterale, ma si capiva che non era il suo campo. Il centro del suo insegnamento storico era la Fuga: il nome Bach usciva sempre, in classe.

Anche il giovedì?

[6] Anche il giovedì! Quella è una cosa che è sempre rimasta. La prima caratteristica di Franco, rispetto alla musica, era il detestare tutto ciò che fosse estetico, o estetizzante (e questo era il grande conflitto con Sciarrino o con lo sciarrinismo), perché il centro stava in ciò che è, e non in ciò che

appare. Posso citare una frase che è il cuore del concetto di comporre e di insegnare di Donatoni: il dividere la storia del fare artistico, e non solo musicale, in operare per operare, operare per l'opera, operare per l'operatore. Operare per l'operatore vuol dire fare una cosa per far vedere che si è bravi, o per il successo, parola per la quale poteva sparare. L'operare per l'opera era visto come un credere nell'oggetto: qui c'è un residuo del pensiero negativo, per cui la frase "l'opera è il residuo dell'operare" l'ha detta fino alla fine della sua vita, anche quando era evidente che non ci credeva più. Le sue opere erano molto curate! Quella frase l'ha vissuta negli anni Sessanta e Settanta, mentre non la viveva più nei pezzi degli anni Ottanta e Novanta... Però la diceva! L'opera per l'operatore, era l'unica cosa per lui importante: il fare per il fare, per l'approfondirsi. Quindi, Bach! *Soli Deo Gloria* è perfetto, se sostituisci *Deo* con un'altra cosa. L'esempio che faceva era sempre: prendiamo una cattedrale gotica, di quelle che sono alte ottanta metri, e prendiamo il capitello di una colonna a ottanta metri di altezza, quello che nessuno vedrà mai, perché magari è pure nascosto dietro, nell'ombra: il capitello di una cattedrale gotica è fatto con la stessa cura della statua sul portone d'ingresso, perché non si agisce per farsi vedere. L'azione è un atto religioso. Operare per l'opera vuol dire per fare begli oggetti, e in questo c'era la polemica con lo sciarrinismo. Ad esempio – è terribile dirlo, ma è così – lui detestava Ravel. E adorava Schumann. L'esempio opposto era la Chiesa della Passione, a fianco del Conservatorio di Milano, dove la facciata, come in molte chiese barocche, è più grande della chiesa, perché non devi fare una chiesa grande: devi far vedere che la chiesa è grande. Quindi, un'operare per l'opera, per far vedere che è importante. Operare per l'apparire è il fatto che in buona parte delle sculture seicentesche la parte posteriore, che non si vede, è rozza. È un operare poco curato, perché importa ciò che si vede, e non ciò che si fa. Bach, da questo punto di vista, funziona sempre. Tutto ciò che è fatto con il gusto dell'estetico, era trattato con violenza, con durezza. Non solo non ci credeva: non credeva a quel fare. E questo poteva riguardare un controsoggetto, come qualunque altra cosa. L'attenzione nel coccolare un contrappunto deriva dal fatto che il fare è qualcosa che va curato in sé. È attraverso la cura del fare che si cresce, non attraverso il fatto di costruire begli oggetti.

Faceva anche nomi di contemporanei?

[7a] Quando arrivava a Siena, rovesciava sul lunghissimo pianoforte che aveva in classe – e che non usava mai – una mezza tonnellata di partiture e di bobine, che si usavano all'epoca, negli anni Settanta. L'autore sempre presente era sicuramente Boulez. Non ricordo di aver mai visto *Structures*, o le cose dei primi anni Cinquanta. C'era *Le Marteau sans Maître*, e c'erano cose recenti, dei primi anni Settanta. C'era meno Stockhausen. Aveva un'ammirazione immensa per *Gruppen*, e per altri pezzi, ma c'era una diffidenza per il personaggio, per com'era proteso

all'apparire. Parlava sempre di Maderna, ma non c'erano le sue partiture. Devo dire che non ho mai visto da lui partiture di Maderna, anche se era forse il compositore di cui parlava di più. Sì, sicuramente era l'autore di cui più parlava, anche per l'importanza che aveva avuto per lui come persona. Poi, alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, c'era la mitologia di Ferneyhough, perché era ammirato dalla complessità che lui sosteneva di non riuscire ad avere (anche se la musica di Ferneyhough non ci azzecava per niente, con lui). Lui ammirava la complessità, ma non credo che ammirasse la musica: in quegli anni, la musica di Ferneyhough era un po' la complessità fine a sé stessa. Comunque, c'era questa mitologia della complessità. Credo di aver visto poco Ligeti. Forse il *Kammerkonzert*, una volta, ma non mi sembra che girasse tantissimo. C'era un rapporto di odio e amore verso Berio, ma era anche una questione personale: Berio, notoriamente, ha fatto a tutti – anche a me! – degli scherzi piuttosto sinistri. Comunque, Franco ha portato più di una volta alcune *Sequenze*. Se dovessi nominare due compositori, direi comunque Boulez e Maderna. Sai, ci sono voluti degli anni per capire le partiture dell'ultimo Maderna. Secondo me, Franco era irritato dalla grafia maderniana, che dava l'impressione di essere “buttata giù”. È il famoso equivoco del Maderna che improvvisa la scrittura. Qui posso citare, ahimè, l'episodio di un noto docente, e caro amico, Mario Baroni: quando ho collaborato al libro *Studi su Maderna*, ho dato una mano a Giovanna Riva, che studiava le ultime partiture orchestrali di Maderna, come titolo del saggio (elaborato a partire dai suoi appunti conservati presso l'Archivio Maderna di Bologna) avevamo deciso per un «Progettualità formale nell'ultimo Maderna».¹ Mario Baroni non voleva accettare questo titolo, dicendo: “Si sa benissimo che lui improvvisava”, a fronte del fatto che lui stesso, nel suo armadio di Bologna, aveva tonnellate di appunti, e che ci sono dati incontestabili nelle partiture, con zone che si rispondono simmetricamente come numero di battute! Poche partiture sono progettate formalmente come quelle dell'ultimo Maderna. Però, in quel momento, nella coscienza collettiva Maderna era il grande musicista, persona meravigliosa, generosa, musicalissima, ma che nello scrivere tirava un po' via. Per cui Franco parlava di Maderna, faceva vedere le partiture della fine degli anni Cinquanta, fino alla prima parte dell'*Hyperion*, ma sono sicuro di non aver mai visto da lui *Quadrivium*, perché nella coscienza collettiva quello era un Maderna quasi diseducativo. Ci sono voluti gli anni Ottanta per capire che non era vero.

[7b] Il grande merito didattico di Donatoni: è stato il primo a non separare il comporre dall'insegnamento in una struttura normale, quale è il Conservatorio. Parliamoci chiaro: i più grandi compositori italiani – faccio tre nomi: Maderna Nono Berio –, per i più vari motivi, di fatto non si sono confrontati con una struttura didattica normale. Nono perché era ricco, e non aveva bisogno di

¹ Giovanna RIVA – Alessandro SOLBIATI, «Progettualità formale nell'ultimo Maderna», in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini-Zerboni, Milano 1989, pp. 207-226.

lavorare per vivere; Maderna perché faceva il direttore di orchestra; Berio perché era una personalità un po' al di sopra delle realtà contingenti, per cui poteva fare un seminario a Harvard, ma non era un didatta regolare. Franco, per molti motivi, fra i quali il fatto che ha avuto successo – lui mi tirerebbe un fulmine, sentendomi usare la parola “successo” – molto tardi, aveva bisogno di lavorare per vivere. Secondo me ha sempre creduto nell'insegnare – senza chiamarlo “insegnare”: il verbo non era accettato, perché negli anni Settanta le parole “allievo” e “insegnante” non erano gradite – perché l'aver vissuto tutti i suoi passi con grande difficoltà, in un lento cammino, l'aveva resa un'esperienza comunicabile. Chi ha grande facilità (Maderna, Berio) può avere difficoltà a comunicare la sua esperienza. Per Bruno Canino era difficile spiegare la lettura al pianoforte: “Ci si mette lì, e si legge!”. Franco, no. Ha fatto dei passi sempre un po' in ritardo: è arrivato a Darmstadt quando gli altri andavano via, ha fatto l'*alea* tre anni dopo. L'inventore del procedimento dei codici automatici di trasformazione del materiale non è Donatoni, è Maderna. Soltanto che Maderna ne faceva uso senza aver bisogno di renderla un'esperienza comunicabile. Se vuoi – questo appare dai suoi appunti – ne faceva uso senza tanti preconcetti, ma soltanto perché faceva prima. Se aveva bisogno di una pullulazione di strumenti, dove l'altezza di un singolo strumento non conta (parlo della musica della fine degli anni Sessanta) faceva molto prima con una macchinetta automatica che gli generava le note, che non decidendo una nota per volta. Non era una posizione di principio, di pensiero, però gli appunti di Maderna del Sessantotto o Sessantanove sono pieni di processi automatici. Donatoni non poteva inventare, perché non aveva quest'attitudine. Ha riflettuto sulla nozione di automatismo come via di uscita dall'*alea*, o meglio, come perfetta sintesi di *alea* e comportamenti post-seriali: punto di congiunzione è l'imposizione di una regola univoca al materiale, ma l'esito, poiché il procedimento è generativo, non è conosciuto, e quindi il materiale diventa uno specchio nel quale cogliere nuove relazioni. La norma univoca deriva dalla serialità: è il famoso concetto per il quale un mattone sta al muro come una serie sta al pezzo seriale, perché posso fare infiniti muri diversi, ma nel muro riconosco sempre il mattone (se non intonaco il muro!). La serie è meno riconoscibile nel serialismo degli anni Cinquanta, poiché si trasforma, ma le trasformazioni sono riconoscibili. Un materiale che subisce un processo generativo si comporta come il seme di una pianta: io pianto il seme di una quercia, cresce una quercia, il seme si trasforma nella quercia, sparisce nella quercia. Io pianto un seme di quercia, e devo averne coscienza: ne nascerà una quercia. Non posso aspettarmi una spiga di grano! Ma non saprò mai che quercia cresce, poiché le piante sono diverse l'una dall'altra. È la famosa metafora del compositore-muratore, che con la serie costruisce volontariamente il muro in un certo modo, dispone il mattone in una maniera anziché in un'altra, per scelta, mentre il compositore-giardiniere, con il materiale generato da un processo automatico, trova una fatalità nel generarsi della quercia dal seme, al di

fuori della sua volontà. Il giardiniere non sa quale quercia crescerà, non sa se il terreno è sassoso, non sa se d'inverno ghiaccerà: deve reagire all'accadimento. Quindi, coglie le reazioni che nascono strada facendo, e reagisce ad esse. Ma questo è un rapporto con l'*alea*, perché non posso sapere cosa crescerà prima di vederlo cresciuto. Queste cose, in realtà, Maderna le ha fatte: ma perché gli erano utili, senza nessuna teoria. Siccome Donatoni non aveva questa facilità, le ha rese esperienza cosciente, e quindi comunicabile. Da lì, a dire che era un *diktat*, ce ne corre! Di fatto, brandelli della tecnica generativa sono andati a tutti, anche a coloro che la pensano all'opposto (vedi il minimalismo). Fare di queste operazioni una regola cosciente è derivato dalla necessità di renderle comunicabili, insegnabili. Poi, c'era il fatto di essere coinvolti in una realtà normale come il Conservatorio, e di sentire la dicotomia tragica fra il fare una cosa e insegnarne un'altra: sembra poco, ma superare questa cosa è veramente un merito soltanto suo. Gli altri compositori importanti che insegnavano a Milano, dove è successa la maggior parte di queste cose, erano Niccolò Castiglioni e Giacomo Manzoni. Castiglioni è arrivato più tardi all'insegnamento, e in ogni caso aveva un insegnamento un po' oracolare (tecnicamente parlando, era un personaggio un po' fuori di testa; scriveva come un bambino: se vedi le sue partiture, ha una firma da terza elementare). Io ho cominciato a insegnare a Milano quando c'era ancora Castiglioni, e dicevo a tutti i miei allievi di andare a conoscerlo. "Tanto non dice niente", mi rispondevano. E io: "Andate a conoscere la persona". Però, certo, non aveva costruito una didattica. Manzoni è un caso diverso: un grande didatta, però il suo stesso fare musica ha radici post-schönberghiane, ed è tutto meno che l'univocità del processo. Le partiture di Manzoni, in generale, non sono analizzabili, perché non riesci a riconoscere la norma con cui sono fatti. Franco invece ha fatto delle tecniche compositive un'esperienza insegnabile in Conservatorio, e ha preso una posizione violenta perché si potesse fare: sono nate le sperimentazioni. Da lì in avanti, l'artigianato è stato portato in Conservatorio. Io dico, con una convinzione assoluta, che a livello europeo la migliore didattica della composizione è quella italiana. Il merito fondamentale è la non separazione dell'insegnamento storico dall'insegnamento compositivo. Prendi la Francia e la Germania: in Francia c'è il corso di *écriture*, che è il corso di armonia e contrappunto, e il corso di composizione. Il che genera degli accademici convinti di comporre perché fanno un pezzo nello stile di Fauré, e dall'altra compositori che sanno pochissimo di contrappunto e armonia. In Italia non c'è stata questa separazione. A causa dello scarso sostegno dato ai compositori, essi hanno dovuto spesso insegnare nei Conservatori, e appena ne hanno avuto la possibilità, hanno potuto portare la propria esperienza del comporre nelle classi. Chi lo ha fatto più di tutti è stato Franco, è evidente. Di tutti, era il più cosciente, era colui che ne ha fatto un'esperienza consegnabile: appoggiandosi alle basi della didattica italiana, e delle sperimentazioni (che in qualche misura lui stesso ha contribuito a far nascere, schierandosi con

forza), ha fatto sì che il numero degli studenti di composizione che esce dalle strutture pubbliche italiane sia maggiore rispetto alla Francia e alla Germania. Una fetta non piccola di questo numero è merito di Franco Donatoni. Forse saprai che ha fatto molta resistenza prima di andare a Santa Cecilia. Petrassi compiva settant'anni nel 1974. Erano altri tempi, e ci si poteva permettere di dire: "Dopo di me, deve venire lui". Non è andata esattamente così, ma Petrassi voleva a tutti i costi Donatoni! Donatoni ha fatto grosse resistenze: non voleva sottostare all'obbligo di chiedere il trasferimento per diventare insegnante del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, come sarebbe stato obbligatorio; inoltre, non voleva lasciare la struttura normale del Conservatorio. Ha continuato ad accettare allievi del primo corso fino all'ultimo anno di insegnamento, quando è entrato in classe un ragazzino di diciassette anni – e per di più se ne dimostrava tredici! – con cui faceva le prime cose di armonia: avrebbe benissimo potuto permettersi di non farlo! Petrassi è riuscito, non so come, non so secondo quali regole, a rimanere docente di Santa Cecilia fino ai settantaquattro anni, anche se bisognerebbe obbligatoriamente andare in pensione a settant'anni, nell'attesa di convincere Donatoni, che si è convinto nel 1978, quando ha ottenuto, se non altro, di non dover chiedere il trasferimento al Conservatorio di Roma, ma di andare direttamente in Accademia. Un po' gli è però sempre mancata l'esperienza della normalità del Conservatorio. Santa Cecilia non gli è mai piaciuta molto.

In effetti, mi capita più spesso di sentire ricordi della Chigiana, rispetto a Santa Cecilia.

[8] Perché la Chigiana era quello che voleva lui: vivere insieme per quarantanove giorni! Andare a Santa Cecilia due giorni al mese da febbraio a giugno, non gli sembrava un corso vero. Siena era tutti i giorni, i primi anni sia la mattina sia il pomeriggio!

Poteva veder crescere un pezzo!

Sì! Poteva vederne la nascita, le difficoltà, le crisi, poteva vedere lo studente che si mette insieme alla pianista della classe di fronte e non viene più per tre giorni... Siena era questo: la vita insieme! L'annuncio del fatto che lasciava il Conservatorio per andare a Santa Cecilia è uno degli episodi che non dimenticherò: noi sapevamo che sarebbe successo, avevamo capito che quell'anno sarebbe andato via. Un giorno, a Siena, nell'estate del 1978, è arrivato un usciere a consegnargli una lettera. Eravamo quattro o cinque allievi di Milano, lui ha aperto la lettera, l'ha letta, e ci ha detto: "Sentite, con i miei allievi di Milano ci troviamo stasera alle sette in enoteca". Era strano, perché lui era essenzialmente astemio! E poi il suo guru indiano gli aveva detto di non bere alcolici (lo stesso che gli ha però detto di fare un'abluzione totale nel Gange, cosa che lui ha fatto ottenendo un'infezione con la rottura del timpano). Siamo andati in enoteca, ricordo benissimo che io e Ruggero Laganà

eravamo digiuni, e lui ci ha dato la notizia che lasciava il Conservatorio. Ci fu un imbarazzatissimo silenzio, perché nessuno di noi voleva fare la piaggeria di dirgli: “Franco, ma come!”. A quel punto cominciarono ad arrivare bottiglie di vino molto buono, con una ottava bottiglia di vino di Pantelleria con la quale è successo di tutto: scene di ubriachezza indimenticabile, e lì abbiamo cominciato a lamentarci della sua partenza! Secondo me, nel suo cuore c'erano il Conservatorio e la Chigiana, non gli incontri occasionali a Santa Cecilia.

C'è una parola che non ricordo di aver mai sentito a proposito di Donatoni: la parola “carattere”, che è uscita a proposito di Ash, quando si parlava “carattere dell’ottava” e “carattere del cromatismo”. Sul momento mi aveva stupito. Donatoni parlava di “caratteri musicali”?

[9] No, è una parola mia! Non voglio mettergli in bocca cose che non ha detto...

E di “personaggi musicali”?

Sì, di personaggi sì! Ricordo che a Siena era al centro dei suoi interessi il *mimare* la partitura, l'evento musicale, e lo mimava facendo gli strumenti come dei personaggi. La figuralità della musica era chiaramente il suo primo interesse, in quel momento, e da lì in avanti sempre di più. Certo, la prima cosa che gli dava fastidio era la musica in cui non si capiva che cosa succedeva! Questa, se vogliamo, è una mancanza di un “carattere musicale”! La *caratterizzazione*: questo era un termine che gli apparteneva!

Secondo me, nel caso di *Ash* ho sbagliato un po' i termini, perché non è tanto il fatto dell'ottava, quanto del paradosso, venuto da solo, di due elementi sentiti in quel momento di post-serialismo come i più contraddittori possibile: l'andare verso il *cluster* e ottenerne delle ottave è come il diavolo e l'acqua santa (il diavolo è l'ottava, il *cluster* è l'acqua santa!).

È una questione storica!

Certamente! La mia impressione è che quel pezzo, pannello dopo pannello (poiché si trattava di riletture), nasce come osservazione di un dato che emerge da solo, per errore: dal procedimento si generano due elementi storicamente inconciliabili. Però quello che fa, strada facendo, è davvero la ricostruzione di un carattere musicale, perché di fatto l'ottavazione viene sempre più isolata e messa in evidenza, diventando *l'ottava*. Lo si vede nel corso del pezzo: pannello dopo pannello, si isola sempre di più, diventa via via sempre più evidente.

Questo è collegato a un altro aspetto: al costruire la forma del pezzo man mano che si scrive.

[10a] Credo che nella seconda metà degli anni Settanta fosse un po' difficile trattare un argomento del genere! C'erano compositori che avevano già superato in pieno il problema: penso ad esempio a Maderna. Ma Donatoni era faticosamente passato attraverso le diverse fasi dell'avanguardia europea, indossando l'*alea* come un cilicio, e l'*alea* aveva significato la rinuncia invenzione. Aver fiducia nell'invenzione voleva dire essere, in qualche modo, tematici. Non so se sei mai stato in Accademia Chigiana. Nella sala da concerto ci sono due statue, due bronzi abbastanza brutti, sul fondo del palcoscenico. Sono due figure femminili: una vestitissima, pensierosa, l'altra svolazzante, a braccia aperte. Io le ho viste per anni senza chiedermi di cosa si trattasse. Poi, un giorno, le osservate da vicino, e ho letto che erano l'Armonia e la Melodia. L'Armonia è il pensiero, la costruzione, la Melodia è la libertà dell'invenzione. Questo genere di cose da inizio Novecento dice del perché l'invenzione musicale in quanto pura intuizione fosse demonizzata, perché considerata figlia di questa visione delle cose, laddove viceversa struttura e rigore, trasformazione, processo compositivo di ascendenza bachiana, erano invece il comporre come costruzione. Devi poi considerare l'impossibilità all'invenzione indotta dall'*alea*: l'uso dell'*alea* è l'abdicazione totale dall'invenzione, anche addirittura dalla scelta dei materiali. Non scegli: dai delle indicazioni.

[10b] Io dico sempre di essere molto felice di essere nato dopo! Capisco perfettamente quello che è successo, e anzi: grazie a chi l'ha vissuta, siamo al passo seguente. Il rapporto con l'invenzione aveva una difficoltà culturale oggettiva, per questi motivi. In più, c'è un'attitudine fortemente individuale, per cui, nonostante tutto, Bruno Maderna era un compositore molto inventivo, e se vuoi anche Luciano Berio (in maniera diversa: un'invenzione un po' meno viscerale e un po' più intellettuale, però sempre con il gioco dell'evento). In Donatoni, per natura personale, c'era meno invenzione. In tutta la storia della musica, io ho sempre parlato di due coppie di compositori che vivono in modi molto differenti l'invenzione: Mozart, da una parte, è evidentemente un compositore di invenzione. Le cellule tematiche possono uscire in qualsiasi momento della forma, anche otto battute prima della fine, perché... Perché sì! Come dirgli di no? È bellissima, e ce la mette! Il famoso aneddoto di Rossini, che piuttosto di uscire dal letto, dove stava componendo, per raccogliere un foglio cadutogli per terra, ne scrive un altro, denota un rapporto con l'invenzione spaventoso! Stessa cosa per Schubert, e per gli altri grandi inventori di musica. Mozart è l'esempio perfetto, perché si vede che c'è una enorme capacità di invenzione motivica, di invenzione armonica. Se invece prendi Beethoven, è chiaro che c'è molta meno invenzione: le modulazioni ai toni lontani avvengono praticamente sempre allo stesso modo. Schubert inventa sempre nuovi modi, mentre Beethoven non ha questa attitudine. La stessa antitesi si presenta più tardi con Schumann e Brahms: Schumann è il compositore di invenzione assoluta. Analizzare Schumann vuol dire seguire una psiche: è una psiche gettata in partitura. L'allargamento delle sue forme, ad esempio nelle opere

pianistiche, avviene per aggiunta di episodi. È come entrare in una casa molto complessa: si entra in una stanza, se ne esce. Non saprai mai se l'evento motivico di quell'episodio deriva dal precedente, o no. L'impressione è sempre di no, ma anche se fosse sì, probabilmente non è cosciente. In Brahms, invece, tutto deriva da tutto: il primo tempo della Quarta Sinfonia è sull'intervallo di terza, il primo tempo della Seconda è sulla nota di volta. Tutto è previsto, tutto è sperimentato, tutto è calcolato, tutto è progettato in appunto. A parità di epoca classica o romantica, sono attitudini individuali. Se parliamo di Donatoni, c'è una motivazione di tipo storico-culturale per la demonizzazione dell'intuizione. La progettazione totale del pezzo per lui era impossibile. Beethoven inventa le prime tre note del pezzo: tutto il resto è introspezione del materiale, e sua trasformazione fino alla forma. In Donatoni è così: qualsiasi invenzione che non proceda dal materiale è in qualche modo falsa, voluta, gratuita, poco necessaria. In più, ne era anche poco capace. Però, aveva una enorme capacità di cogliere nessi e relazioni: i libri sono costruiti su questo, e lo faceva anche parlando! Una immensa capacità di cogliere relazioni in ciò che è successo, e di trasformare via via ciò che si è visto, in modo che l'idea, ovvero la figurazione, la caratterizzazione dell'evento sonoro, nasca a poco a poco in una sorta di gioco di sponda con il processo, che trasforma il materiale che a sua volta lo rispecchia, diventando un luogo in cui cogliere nuovi nessi. A questo atteggiamento non poteva corrispondere un progetto formale. Per lui era un fatto tanto inevitabile quanto personale. C'era anche un po' di ostentazione in questo: ad esempio, nel mettere la doppia barra non perché avesse finito qualche cosa, ma perché era ora di passare al pezzo seguente. Sono le ultime tracce del pensiero negativo: il non credere nella forma. La frase "l'opera è soltanto il residuo dell'operare" gli piaceva tanto, vera o no che fosse!

[10c] Io sono l'estremo opposto, ma lo sono stato fin dal primo pezzo che ho iniziato a fare con lui: non riesco a cominciare senza sapere cosa volevo, e quindi quale sarebbe stato l'arco immaginativo del pezzo! Non mi è stato affatto proibito: venivo visto come un animale strano, che riusciva ad avere un'idea globale del pezzo, quando lui, a quanto diceva, riusciva a vedere solo qual'era il suo prossimo passo. Io sono l'estremo opposto perché ho bisogno di sapere dove sto andando, ma soprattutto ho bisogno di una intenzione. Non ho nessun blocco culturale ad avere un progetto immaginativo, e per di più, per natura, mi piace molto fare così! Lui aveva un divieto storico di natura culturale, e per di più non era nelle sue attitudini! Nella mia attività di insegnante, mi piace moltissimo constatare che questo momento, questa epoca, questi decenni sono contrassegnati dal fatto che si possono fare entrambe le cose, che entrambi gli atteggiamenti sono a nostra disposizione, e che a questo punto la scelta dipende strettamente dalla natura della persona (un po' come nel caso Schumann-Brahms). Se una persona è dotata di forte intenzionalità compositiva, cioè *vuole* un cosa, darà corpo a quella cosa. In questi casi, io chiedo a mani giunte –

forse è un retaggio donatoniano, però ci credo! – di non essere troppo convinti di ciò che si vuole, perché se ci si tiene stretti a ciò che si vuole in partenza, è probabile che strada facendo non ci si accorga di dieci belle cose che accadono! Spogliarsi di questa volontà, e vedere che si voleva andare a Roma, ma a Piacenza si incontra una ragazza meravigliosa, e si decide che fermarsi a Piacenza è molto più importante che andare a Roma (la metafora è strettamente donatoniana!), cioè mantenersi aperti a ciò che avviene durante il nostro percorso compositivo, è molto importante. A chi ha forti intenzioni di partenza, chiedo di non usare questa cosa come una chiusura, ma come avere deciso una direzione che si nutrirà di ciò che avviene strada facendo, come nella fuga bachiana: una forma che si nutre di ciò che avviene strada facendo. A chi nega la possibilità di avere un progetto – però ce n'è sempre meno! –, faccio notare che, in sé, mi sembra un atteggiamento vetero-post-darmstadtiano, e che invece abbiamo la possibilità di avere un'intenzione, e di confrontare tale intenzione con il materiale e con la vita del materiale. Però questo è quanto succede nell'ultimo quindicennio di Donatoni, anche se lui continuava a dire il contrario. Guarda, il primo grande pezzo totalmente deciso dal punto di vista formale è *Duo pour Bruno*, e tutto lo dice: le campane che poco a poco montano la loro sequenza di dodici suoni, e tutto il resto. Ed è il 1974!

Io continuo a vedere quel pezzo come una specie di unicum, perché ha una direzionalità legata alla tragedia su cui è costruito. Invece, anche in pezzi successivi, trovo un grande ordine nella progettazione globale, ma senza il dramma incombente che fa percepire così chiaramente la direzione. Come contraltare prendo Arpège, che non ha nemmeno la doppia stanghetta finale! Ha una normale barra di battuta!

[11] È vero, è vero! Comunque, Donatoni pensava che *Duo pour Bruno* fosse il suo pezzo migliore. È una cosa riconosciuta, del resto. Sul nome di Maderna, poi, è successo di tutto: pensa a Boulez! Non è un caso che ci siano tanti pezzi dedicati alla memoria di Maderna: forse non sai che la famiglia Maderna era in grandi difficoltà economiche, e in molti hanno deciso di scrivere un importante pezzo destinandole metà dei diritti d'autore. Pensa a *Rituel*: è addirittura ritmico, ed è Boulez, nel 1975! Evidentemente la persona di Maderna ha fatto venir fuori l'emotività di ciascuno. Anche *Calmo* di Berio... Ma Berio non si è mai tirato indietro di fronte a queste cose! Fanno molta più impressione Donatoni e Boulez. *Duo pour Bruno* nega completamente l'idea di una forma *in fieri* che si scopre strada facendo, perché è interamente deciso a priori, per una drammaturgia: è un pezzo drammaturgico, fino al famoso gesto delle campane sbattute le une contro le altre. È vero, è un caso diverso dagli altri. Poi è cominciato il periodo brillante, e a me dispiace molto che il Donatoni più eseguito sia quello degli anni Ottanta e Novanta. Per carità, sono pezzi che funzionano

meravigliosamente! Però ho l'impressione che il momento di maggiore spessore si trovi, per l'orchestra, con *Voci* e *Duo pour Bruno*, fino a *In cauda*, e con capolavori da camera come *Lumen* (anche qui, guarda caso, c'è il riferimento a una morte). Negli altri casi, sento una brillantezza innegabile, un saperci fare: gli ultimi anni, se andavi a casa sua ti beccavi l'ascolto dei pezzi "filo-jazz" come *Hot*. A me è successo almeno tre volte di andare a casa sua, e sentirmi dire: «Tu hai mai sentito *Hot*?», e sentivo *Hot* perché si era gasato con questa cosa. Però, bisogna tener conto che era uno che aveva fatto una fatica pazzesca! Ti rendi conto che aveva studiato con Pizzetti e Liviabella? E poi ha vissuto Bartók come una liberazione, e poi ha vissuto il serialismo come un dramma, perché gli altri lo facevano più facilmente di lui, e poi l'*alea* in maniera ancora più drammatica (mentre Berio ci giocava!). Si è costruito il suo modo di fare faticando, e alla fine si è fatto gli ultimi quindici anni giocando. E se lo è meritato!

Paolo Aralla

Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna – 3 novembre 2009

Ricorda quando ha sentito parlare per la prima volta di Donatoni?

[1] Orientativamente, sarà stato attorno al '77-'78. La prima volta che l'ho incontrato è stato nell'estate dell'80. È stato, diciamo, il mio primo viaggio per scoprire il mondo musicale italiano: quell'estate andai all'Accademia Chigiana. Sai che ci si può accedere sia come effettivi sia come uditori, e allora presi questo benedetto trenino per andare a scoprire questo mondo. All'epoca il nome di Franco Donatoni era molto legato alla sua figura di didatta: lo ho focalizzato prima come didatta che come compositore. Anche perché nei miei primi vent'anni io ho vissuto in Puglia, quindi i contatti con il mondo musicale erano scarsissimi, possibilità di ascoltare musica solo attraverso la radio, nessun concerto, arrivo di personalità direi decisamente nullo, più che scarso. Quindi il primo contatto è stato all'Accademia Chigiana.

Fino a quel momento aveva studiato in altri luoghi?

[2] Io avevo studiato al Conservatorio di Lecce, perché Lecce aveva un piccolo Conservatorio, e al Conservatorio di Napoli. Ma, fondamentalmente, con le opportunità didattiche dell'epoca erano disponibili, che potevano essere di vario genere: al Sud c'era una prevalenza di una classe di docenti piuttosto accademica, piuttosto chiusa come esperienze musicali rispetto al Novecento. Poi c'erano delle cose strane, per esempio il primo insegnante che ho avuto in Conservatorio era un allievo di Roman Vlad: si interessava alla musica del Novecento. Non tanto alla musica del secondo Novecento, quanto all'area stravinskiana-bartókiana; e quello era già un caso: era un insegnante all'epoca abbastanza giovane, perché avrà avuto trentacinque o quarant'anni, per cui, come dire, in una condizione di generale chiusura, questo che era un giovane compositore dava quella sufficiente libertà da premettere a un ragazzo, come tutti i miei colleghi dell'epoca, un po' tagliato fuori rispetto all'accesso di partiture, nastri, eccetera, di avere comunque una curiosità: la curiosità era comunque bene accolta. E questo era il fatto necessario per muoversi. E quindi il primo contatto fu nell'estate dell'Ottanta: andai per quattro o cinque giorni in quel di Siena, come uditore. Ricordo perfettamente che per me, dato questo pregresso, era un po' come stare alla periferia non solo del fare artistico, ma proprio della conoscenza spicciola del fatto musicale. Mi ricordo che, andando, la prendevo un po' come una verifica; mi dicevo: "Se non capirò assolutamente nulla, lascerò perdere". E in cuor mio pensavo: "Sicuramente non capirò nulla". Perché effettivamente c'era una gran quantità di argomenti che non conoscevo, ma immaginavo che sarebbero stati vissuti,

presentati in una maniera... E invece il grande stupore fu che Franco riusciva veramente a rendere comprensibile qualsiasi ragionamento sul comporre, sul fare musica, sul pensare attraverso la musica: questa era la sua grande qualità, e io posso veramente testimoniare questa cosa, perché io ero nelle condizioni migliori per non capire nulla. Ero un buon test! Il primo giorno seguii rapito queste lezioni stupende, e soltanto alla fine della giornata mi chiesi: “Ma com'è possibile?”. E il fatto che fosse possibile era esclusivamente dovuto alla sua maniera di riportare la riflessione sulla musica a un vissuto talmente profondo che poteva essere dato in maniera molto molto semplice. Non semplicistica, non banale. Questo soprattutto lo differenziava dalle mie esperienze precedenti, dove il sapere era per il docente una forma di potere, cioè: “Io so delle cose che ti posso dare”. Per Franco non è mai stato così, perché in realtà non ti dava delle risposte. La sua didattica non è mai stata la didattica delle risposte: “Che problema hai? Lo risolviamo così”. In realtà era la didattica delle domande, cioè: “Proviamo a formularle assieme, le domande”. È la cosa più difficile, ed è una cosa fondamentale. “Le risposte possono essere tante, ma qual è il problema? Lo hai capito veramente?”. Questo faceva di lui una persona che poteva dare tantissimo, perché era sempre dalla tua parte. Se ci fosse stata una scrivania, non sarebbe rimasto dall'altra parte: stava a fianco a te.

Questa didattica delle domande mi sembra in qualche modo richiamarsi alla didattica di un altro grande compositore e insegnante, Arnold Schönberg, che intende condurre l'allievo a porsi delle domande.

[3] Io non credo che fosse una questione di volontà, non penso fosse studiato. Penso, tutto sommato, che derivasse da quella che era una natura – dichiarata senza problemi – di approccio non facile al linguaggio musicale: cioè non era l'approccio di un Maderna (faceva riferimento a Maderna come ad un miracolo di musicalità, dove la musica è l'aria che si respira). Per Franco Donatoni la musica è stata una conquista, non è stata qualcosa di facile. Credo fosse legato a questo: lui stava bene a fianco dell'allievo, ad affrontare i problemi del comporre, perché lui in prima persona li aveva affrontati. Tutti i problemi legati al comporre, legati alla musica, lui li aveva affrontati. In questo senso aveva potuto scoprire da sé quanto fosse difficile e fondamentale l'arte di porre una domanda. Siccome le cose non venivano così, d'istinto, bisognava affrontarle da un altro punto di vista, separandosi da sé e cercando di capire dov'era il problema. In questo lavoro era veramente un maestro, ed esso ha poi anche avuto ripercussioni sul suo stile, sulla sua maniera di pensare la musica. Lo ha vissuto in maniera talmente forte, che era poi il suo approccio normale, naturale, non era una volontà didattica, era il suo essere.

Lei è andato alla Chigiana di sua iniziativa, o consigliato da qualcuno?

[4] Di mia iniziativa, assolutamente. La Chigiana era in quegli anni l'unico punto di riferimento istituzionale che permettesse un approccio libero – pagavi il tuo biglietto ed entravi – e, tutto sommato, in un periodo dell'anno abbordabile. In realtà non sapevo cosa mi aspettasse: c'è stato molto di casuale, in questo. Quello che è venuto dopo non è stato casuale, invece: perché questo incontro è stato così forte che questa attenzione alle domande, ai problemi, mi ha aiutato molto, anche senza saperlo né volerlo, perché in seguito a questo incontro ho preso tutta una serie di decisioni per poter studiare, per poter migliorare le mie conoscenze, che si basavano però questa volta su una fiducia. Questa sua capacità di farsi comprendere, di essere dalla tua parte, dava molta fiducia. Cosa che invece con altre esperienze non avveniva: il sapere sta da una parte, e tu devi stare lì ad aspettare quella gocciolina, e poi quando cade questa gocciolina, ti dici: "Tutto qui?". Abbastanza scoraggiante. Invece, questa sua generosità mi aveva fatto capire che c'era una persona da cui, a tempo debito – io ho fatto passare poi quattro anni – sarei potuto andare per proseguire, perché avevo una grande voglia di studiare con questa persona. Però sapevo anche che bisognava far passare del tempo. Quattro anni dopo, appunto, c'è stata l'occasione. In quegli anni – e da qualcuno veniva un po' criticato per questo – era una specie di... uccello migratore della didattica: insegnava dappertutto. Chi lo critica – evidentemente senza conoscerlo – vedeva in questo un accademismo, un voler creare una specie di macchina della docenza. Evidentemente non lo avevano mai veramente incontrato: Franco faceva questo perché lo stare dalla parte di chi sta imparando era fondamentale per l'allievo, ma era fondamentale anche per lui. Aveva bisogno effettivamente della vicinanza dei giovani, e si sentiva vivo, e anche utile – se vogliamo – nell'accompagnarti: non era che aiutasse a risolvere dei problemi, faceva quella strada di maturazione e di crescita assieme a te. E questo era un grande incoraggiamento, ed era anche la sua forza, la sua importanza: in quegli anni, in Conservatorio (a parte a Milano), non si respirava una grande aria. E poi, forse, si stava paradossalmente formando una specie di accademismo al contrario. Lui ha assolto una funzione importante anche rispetto all'Italia, come paese, decidendo di andare a insegnare in luoghi molto differenti. Ha insegnato per tanti anni all'Accademia di Santa Cecilia di Roma; io poi ho cominciato con lui all'Accademia di Pescara, che era un'Accademia privata. Devo dire che quei primi tre anni sono stati i migliori, perché eravamo quattro gatti, nel senso letterale del termine, e – per farti capire il suo impegno, la sua forza in campo didattico – è capitato più di una volta che gli allievi fossero uno o due, e lui comunque era il primo ad arrivare, e non finiva mai in anticipo. Anche se eri tu da solo lì davanti, era in grado di accompagnarti nei suoi percorsi mentali attorno alla composizione, anche se c'era soltanto una persona; e se le ore erano tre, quelle tre ore lui ci stava, e poi si continuava dopo, a cena. Per questo dico che per lui, evidentemente, era un bisogno: un bisogno di

condividere, di farti partecipe, di non essere chiuso in una stanza. Tanto, per stare chiuso in una stanza a scrivere note, ne aveva di tempo. Quello era il momento invece di stare assieme a qualcuno... non a qualcuno: a tanti della nostra generazione. In realtà lui è stato insegnante di diverse generazioni di compositori.

All'Accademia di Pescara lavoravate esclusivamente sui vostri brani, o anche sulla scrittura "storica", "in stile"?

[5] Solo sui nostri lavori, perché il suo interesse non era il risolvere i "fatti di cucina": la conoscenza del repertorio, la conoscenza delle problematiche tecniche relative agli strumenti, all'orchestrazione, ai linguaggi storici, erano qualcosa che ognuno aveva il dovere di affrontare autonomamente. È chiaro che quanto questo dovere ognuno lo sentisse, si rivelava poi nei fatti. Però il suo approccio era tale per cui non richiedeva un percorso prima del quale non ci si poteva rivolgere a lui. In realtà, ognuno di noi può aver fatto il suo percorso, cioè può aver risolto prima o dopo determinati problemi; perché tanto il problema creativo lo devi affrontare comunque. La didattica di quei tempi ti aiutava magari a risolvere il problema della Fuga, ma non musicalmente, non creativamente, bensì normativamente: e allora, praticamente, non l'hai risolto. Quello che lui dava veramente, invece, era l'approccio creativo, cioè l'approccio delle domande, l'approccio del "perché voglio far questo?", "quale relazione ha la forma con la materia?". Sono delle competenze che puoi trasferire poi su qualsiasi argomento di carattere compositivo.

Alla Chigiana era prevista, a fine corso, l'esecuzione di alcuni brani degli allievi. A Pescara?

[6] Si fece un paio di volte, ma non c'erano presupposti esecutivi interessanti. Si fece, ma non aveva una vera importanza. Dopo quei tre anni a Pescara, sono andato alla Chigiana e poi all'Accademia di Santa Cecilia: lì c'erano le occasioni esecutive. A Pescara è andata benissimo, perché c'era un rapporto più "domestico": i numeri erano piccoli, e per me, che comunque dovevo recuperare terreno, avevo una salita da fare, andava benissimo. La Chigiana invece è stata una bella esperienza, perché era un momento in cui la gioventù europea di compositori si trovava assieme in un luogo: lì, lo scambio di idee e di conoscenze, determinava una situazione ricca, fertile, vitale. Si stava lì un mese, quindi funzionava veramente bene. Roma fu invece, di nuovo, un numero piccolo, perché – stranamente – in quel biennio eravamo pochissimi, solo tre: però c'erano Giorgio Magnanensi, Giuliano Ghirardi, persone molto molto interessanti, e quindi si poteva veramente andare a fondo alle cose. Penso di aver avuto veramente fortuna, perché c'è stata una situazione poco esposta, come quella di Pescara, per un approccio (un approccio durato tre anni!): lì ho anche avuto il polso per tastare la sua grandissima pazienza. Ho sentito testimonianze di gente che descrive Donatoni come

un collerico, ma io – devo dirti la verità – l'ho visto... incavolato una sola volta, a Siena, ma perché era normale che fosse così, perché dall'altra parte c'erano quasi delle forme di provocazione da parte di un allievo a cui, palesemente, non interessava nulla del mondo poetico di Franco, della sua maniera di essere, e della sua musica. E allora cosa ci vai a fare? Però quell'arrabbiatura era quasi comica: la scena, quel darsi sulla voce l'uno con l'altro! Per il resto, ti posso testimoniare una pazienza, un'assiduità al lavoro didattico veramente incredibile. Ridendo e scherzando, uno degli ultimi anni, a Roma, gli dissi, a fine serata, a cena: "Ma ti rendi conto che hai parlato quasi tre ore, senza neanche alzarti, su un argomento, su una cosa che riguardava la partitura di uno di noi?"; e sempre, comunque, tenendoti là!

In tutti questi periodi, in tutti questi contesti, lo ha visto occuparsi solo delle partiture degli allievi, o anche di brani storici?

[7] Sempre partiture degli allievi. L'unica volta che, per curiosità, lo vidi lavorare su partiture storiche, fu quando venni a trovarlo al DAMS: faceva l'analisi di una Fuga. Mica male! Per il resto, erano tutte partiture di allievi, oppure di ospiti che venivano a Siena: li faceva parlare, e si ascoltavano le loro musiche; e lui diceva sempre due o tre cose, ma sempre a carattere non normativo. La sua capacità analitica era sempre legata al cogliere della pagina musicale – e questo lo sapeva fare in maniera incredibile – l'aspetto (a volte anche semplicemente un dettaglio) che più aveva in sé la possibilità di diventare qualcos'altro. Al di là del dire: "Questa cosa è bellissima, quest'altra è bruttissima" (tra l'altro non usava neanche una terminologia di questo genere), la sua attenzione era sempre attratta da quel qualcosa nel quale la sua curiosità intravedeva un possibile svilupparsi in altro, un possibile evolversi. In realtà, la sua maniera di guardare la musica, anche quella degli altri, non era di carattere analitico *da testimone*, ma *da compositore*, cioè: "Ah! Guarda qui questa cosa: interessante!", come a dire: "Prendiamola, manipoliamola, vediamo". In questo senso, ricordo che lui diceva: "A me non interessa l'opera, mi interessa l'operatore". Che vuol dire, anche: "Mi interessa l'operare". La partitura non nel suo essere statico come prodotto finito, ma il suo essere in divenire, cioè *occasione per*: mentre si fa, perché mentre si fa, una partitura è in cambiamento, e cambia anche chi la fa. L'*operatore*, paradossalmente, è anche *operato* dalla sua opera, cioè è mutato. E poi perché, anche una volta finita, la partitura è uno stadio di qualcosa che può diventare altro. E si può prendere anche da altri, per partire...

In questa prospettiva, ricorda se ha mai usato metafore di tipo organicista, parlando della musica come di una specie di organismo?

[8] Riferimenti alla natura, agli organismi: questi ci sono, assolutamente. Però non con un approccio

scientifico, alla Grisey, per capirci: “Analizziamo il suono, vediamo che in natura lo spettro è qualcosa, e proviamo ad evolverlo attraverso un pensiero che crei una musica organica – come potrebbe essere ad esempio una pianta – ma strettamente legato a un’idea che trovi in una corrispondenza ai comportamenti della natura un punto d’appoggio al quale tenersi”. Per Donatoni era un riferirsi (mi viene un termine che non è adatto) quasi al “buonsenso”. Ci sono degli esempi molto interessanti: ad esempio, quando parla di simmetria e asimmetria. L’esempio che faceva sempre (tra l’altro, c’è anche un video) è quello del mazzo di rose. Cos’è la simmetria e cos’è la asimmetria? E poi, tra l’altro: chi sta dentro a cosa? Giustamente, lui diceva: “L’asimmetria è inscritta nella simmetria”. La sua metafora era questa: come fa il bravo fioraio a fare il mazzo di rose? Le rose devono avere il gambo lungo. Ogni rosa ha il suo bel gambo lungo, tagliato ben preciso, della stessa lunghezza. Questa è la simmetria. Però, come si fa il mazzo di rose? Lui lo mimava in maniera straordinaria, e ti faceva proprio vedere: una rosa più in giù, una rosa più in su, perché bisogna creare una *composizione*, cioè un mazzo che dia l’idea della rotondità, che dia l’idea di essere esso stesso una rosa. E cosa succede? Succede che l’appiattimento del taglio del gambo diviene, di fatto, una asimmetrizzazione. Un altro esempio di questo genere: è evidente che in un cespuglio di rose non avrai le rose tutte alla pari, ma si disporranno in una data maniera, in questo caso non a scopo estetico, ma allo scopo di carpire ognuna la maggior quantità di luce possibile. Strano, eh? La natura, nel cespuglio, si comporta in una certa maniera, con un fine ben preciso; ma l’uomo fa altrettanto, nel campo estetico, se deve sedurre la propria amata; e nel comporre è uguale. Questo cosa vuol dire? Vuol dire che l’ordine è importante, tagliare i gambi tutti uguali è importante, perché partendo da una consapevolezza ordinata della materia, del materiale, si può poi creare la libertà, si può creare l’asimmetria. E l’asimmetria è uno degli strumenti fondamentali della natura per sopravvivere. Tutto questo non è scientifico, però: lui non te lo trasmetteva secondo dei criteri di tipo scientifico, ma attraverso un esempio di buonsenso. E in questo riusciva a far passare contenuti complessi in una maniera da farsi capire da chiunque.

È molto bella questa metafora, anche perché il mazzo di rose mima la singola rosa: è un’immagine carica di idee.

[9] Un po’ come un frattale: ricordo che se ne parlava tantissimo. C’era Maurizio Giri, credo, che era perduto con questa storia dei frattali. Era l’87 o l’88. Anche Franco era innamoratissimo dei frattali, lo suggestionavano molto: questa relazione tra il materiale e la forma, questa possibilità di immaginare una reciproca dipendenza a livello totale, per cui se sposti una nota qui, si sposta tutto. Questo è fondamentale: riprendendo il discorso di prima, se prendi un soggetto di Fuga, e sposti un elemento anche solo di un millimetro, togli un solo punto dalla figura musicale, cambia tutta la

Fuga, cambia la sua costruzione, perché lì hai gli elementi che creano il loro ordine. La parola *proliferazione* a me personalmente non piace, e infatti sono anche testimone del fatto che non la usava molto... Sì, certo, c'è anche una crescita quantitativa, che è normale, se uno non vuol proprio fare una miniatura su una fogliolina, ma vuol fare un affresco. Però devo dire anche che la maniera che aveva Donatoni di far proliferare il materiale era talmente controllata che non posso più pensarla come proliferazione, perché la parola proliferazione mi fa pensare a un aspetto degenerativo, cioè a mano a mano che si produce il materiale, le qualità originali si disperdono, si mutano, si trasformano. Se non c'è un controllo, che è un lavoro di setaccio rispetto all'operazione di proliferazione, la democrazia dei materiali diventa talmente democratica che alla fine non si percepisce più l'oggetto caratteristico. Devo dire che in quegli anni ha scritto la sua musica più bella, soprattutto la musica per organico piccolo e medio: dalla fine degli anni Settanta fino a tutti gli anni Ottanta. Aveva proprio una felicità compositiva, e stava anche bene. Era una felicità compositiva che gli permetteva ogni volta di individuare un'idea, e soprattutto – ci vorrà del tempo perché si dia valore a questa cosa – è riuscito veramente a fare della musica da camera, negli ultimi vent'anni del secolo, il che non è affatto scontato. La musica da camera contemporanea, non è che funzioni tanto, in generale. Dove si rinuncia a degli apparati timbrici di massa, di dimensione, che possono essere quelli dell'*ensemble* largo, dell'orchestra, o dell'elettronica (dove c'è), far funzionare bene la musica da camera non è affatto scontato, è una delle cose più difficili, e lui in questo era straordinario. Solo che la musica da camera richiede degli interpreti davvero eccellenti!

Lui come si poneva nei confronti degli interpreti?

[10] Ha avuto la fortuna, in quegli anni, di incontrare tanti musicisti che amavano la sua musica: questo è fondamentale. Donatoni ha girato tantissimo l'Europa, oltre all'Italia: questo grazie agli interpreti. Come si poneva? Lui richiedeva una buona dose di professionalità. Tutto sommato, nulla di più. Poi, il “di più” c'era, alcune volte! Anche il suo rinunciare a tutta una serie di orpelli nella scrittura, gruppi irregolari, e l'aver puntato tutto sulla chiarezza e nitidezza della scrittura, a quel punto richiedeva una tecnica strumentale a posto, ma non stratosferica, e una tecnica del solfeggio a posto.

È vero che lo strumentista messo davanti a una pagina di Donatoni, sa subito cosa deve fare.

[11] È messo con le spalle al muro, nel senso che non c'è una virgola che possa essere fraintesa. Tutto si espone nella sua nudità, in un certo senso. Tutto è senza mascheramenti, senza finzioni, senza metterci attorno della teoria che dovesse giustificare in qualche maniera delle complicazioni gratuite. Molto spesso il compositore ha bisogno di chiacchierare tanto intorno alla propria musica,

perché è anche un aiuto psicologico che ci si dà. Lui era un gran chiacchierone, ma il suo parlare non era riferito all'opera, perché a lui l'opera non importava, ma era riferito all'atto creativo. In quegli anni mi disse: "Io non mi sento neanche un compositore, io sono uno scrittore di musica". Cosa voleva dire? "Inutile che ce la raccontiamo, non sono Bruno Maderna, quello che a dodici anni può dirigere all'Arena di Verona, che può prendere qualsiasi strumento e suonare. Però so stare tante ore a tavolino, tante ore a riflettere, e qualcosa di buono lo so fare", e poi aggiungeva: "Sono uno scrittore di musica finché scrivo, poi sono uno qualsiasi". Cioè delimitava il tempo dell'essere al fare: tu sei quella cosa finché sei dentro quella cosa, ma se poi bevi il cappuccino, sei uno che beve il cappuccino, se mangi – e lui era uno che mangiava – sei uno che mangia.

Il tema della scrittura viene fuori molto spesso, parlando di Donatoni: da quanto ho capito, il suo modo di pensare era proprio lo scrivere, anche in un senso puramente manuale. Non poteva scindere questi due aspetti.

[12] E non era un fatto grafico: non era Bussotti. L'atto dello scrivere era una forma di disciplina, fondamentalmente: era uno *stare sulla cosa*. Allora la scrittura era un strumento per trovare la concentrazione, per trovare la maniera di fare il vuoto attorno a sé, e anche dentro di sé. Era un po' *zen* come approccio, se vogliamo: ad ogni modo, questa cosa è molto centrata, molto caratteristica. Il suo era veramente un bisogno psichico della scrittura. Anche quando non scriveva, amava insegnare, perché poteva comunque parlare dello scrivere, e poteva in quella maniera farne partecipi gli altri.

In realtà, lui non faceva partecipi gli altri del suo mondo attraverso la musica! Aveva la capacità di abbandonare le sue partiture, una volta fatte. Questo abbandono delle cose era impressionante. Per esempio, sono rimasti pochissimi suoi appunti, perché appena quel pezzettino di carta finiva la sua funzione, lo stracciava, lo cestinava. Gli arrivava una lettera, magari anche una lettera abbastanza importante: la leggeva, e la cestinava. Io sono rimasto impressionato: Harry Sparnaay aveva un trio olandese, flauto, clarinetto basso e pianoforte, per cui Franco aveva scritto un brano che si chiama *Het*. Alla Civica di Milano sono stato testimone di questa cosa: Sparnaay – una persona vitalissima – viene, e porta a Franco una serie di programmi di sala e di articoli di giornale, perché tornava da una tournée che aveva fatto in Germania, in Olanda, poi era andato anche in Giappone, negli Stati Uniti, e il centro di tutto era questo pezzo, e c'erano articoli e programmi di sala dove si parlava di questo pezzo, e Franco prende in mano questi fogli, li guarda, dice: "Bene, bene!", e li strappa sotto il suo naso. E io mi ricordo la faccia di Sparnaay che, sbiancando, dice: "Ma come!". In realtà, questa cosa è illuminante: questa cosa va benissimo, sono contento, e sono contento che tu sia contento, ma l'esito di quella partitura non mi aiuta a vivere. A me aiuta a vivere soltanto la pagina

che sto scrivendo adesso.

Purtroppo, come risultato, oggi non è rimasto quasi nulla, quanto a carteggi: cose importanti per creare attorno alla figura di un compositore un'attenzione anche musicologica. A volte la musicologia ha bisogno di attaccarsi al vissuto, per trovare delle motivazioni. In questo, non è stato di grande aiuto!

Mi interesserebbe approfondire il tema del rapporto fra il materiale e la forma. Limitandoci all'approccio didattico, come procedeva? Lavorava a partire dal materiale proposto da un allievo, per poi cercare di svilupparlo?

[13] Innanzitutto, il suo approccio con la forma aveva bisogno di quell'ordine, di quella simmetria, all'interno della quale poi creare. Come a dire: entro in una stanza in cui tutte le sedie sono in fila al muro, e comincio ad osservare: questo è lo spazio, queste sono le sedie, cerco di trovare la mia nuova simmetria. A partire da una simmetria un po' fredda, si cerca una asimmetria che sia vitale. Lui aveva bisogno di questa simmetria. Ti posso testimoniare esempi dalle sue musiche. Le *Françoise Variationen*, ad esempio, funzionano così: ogni variazione è un foglio. Io chiedevo: "Perché un foglio? Potrebbe esserci una variazione più veloce che ha bisogno di due fogli, e una variazione più lenta che ha bisogno di mezzo foglio!". No: è un foglio perché le *Françoise Variationen* sono state per la maggior parte scritte in viaggio, e un foglio era la cosa migliore da portarsi dietro, era la quantità giusta da scrivere in albergo nell'arco, metti, di quattro o cinque giorni, facendo altre cose. Non ci poteva essere una forma di tempo personale tale da permettere di pensare a una forma diversa da quella delle variazioni. Ma delle variazioni legate anche a una esperienza quotidiana: portarmi dietro un foglio, e non oltre, e non di meno. Una specie di regola, anche: questa settimana ho questo foglio, poi devo fare altre cose, la settimana prossima ne ho un altro. Prima abbiamo detto: sono compositore finché scrivo, sono compositore finché compongo. Il legame con la vita è strettissimo. Nell'arco della nostra giornata, e della nostra vita, ci sono dei momenti in cui siamo più o meno disponibili a scrivere. *Duo pour Bruno*, mettiamo: lì si parte da strutture di 13+1+13 battute, che fa 27. Sono cicli in cui mano a mano la battuta centrale si allarga, e mangia il resto. Ma anche qui, se vedi – anche se è una forma per così dire dinamica, mentre nelle *Variazioni* abbiamo la pagina, e basta – abbiamo una fetta di spazio-tempo che ha una duplicità di funzione: pian piano, la battuta centrale si allarga. Perché lì c'era un'idea poetica, un omaggio a Maderna, l'idea di uno sviluppo quasi canceroso della battuta centrale, che piano piano mangia il resto. Però anche lì c'è un ordine.

Ora, riferito alla macroforma, quello di cui stiamo parlando sono degli spazi vuoti, sono delle quantità: una pagina, oppure 13+1+13 battute, sono delle stanze vuote. Questo poteva essere, in

mano di altri, pericolosissimo, dal punto di vista dell'esito. Invece il suo approccio partiva dalla materia minima, minimale. Diceva sempre: "Due note, è un intervallo: non ci fai niente, perché non è ancora una relazione. Tre note vanno bene, perché ci sono delle relazioni di intervallo: da qui si può partire". Di fatto, lui partiva sempre da un materiale intervallare minimo, e da lì era in grado di costruire, per così dire, degli organismi. È capitato che qualcuno definisse *fredda* la musica di Franco. No, la musica di Franco non è fredda: è *raffreddata*. Lui, dentro, è caldissimo, è un vulcano. Era anche un omone. Poi, se guardi la sua scrittura, se guardi la sua strumentalità, sembra la strumentalità – come si può dire – di un magrolino, di uno anche un po' algido. In realtà, era la materia che arriva a raffreddarsi solo dopo un lungo lavoro. Ed è per questo che funziona: perché c'è dentro un'attività prorompente, un carattere prorompente, che attraverso la scrittura è diventato mite, si è raffreddato nel senso che si dà ora con la massima limpidezza e chiarezza. Quando si immagina un vulcano, si immagina una materia che non si sa da che parte prendere. Poi, in realtà, se ci rifletti, la stessa materia, una volta che sono passati decenni, secoli, diventa altro, cominciano a crescere sopra gli alberi. Noi della musica di Franco vediamo l'esito finale, non il vulcano che c'era dietro.

Quando assisteva gli allievi che lavoravano ai loro pezzi, chiedeva ad esempio di definire fin dall'inizio un progetto del brano nel suo complesso?

[14] Questo lo puoi arguire anche dalla sua maniera di scrivere: lui non era interessato al progetto in quanto garanzia di qualche cosa. Quando ti parlavo prima di pagine o di stanze vuote, quelle sono soltanto il corrispettivo delle ore da rimanere a tavolino. Io so che ogni giorno devo riempire trenta battute: era una regola, quasi conventuale. Una vera e propria regola, disciplina. Non c'era una fiducia che a partire da quello schema di battute vuote sarebbe poi venuta chissà quale musica. Allora, la sua scrittura pannelli in realtà era un po' un equilibrio per questa sua regola giornaliera.

Poi bisogna dire – anche senza nascondersi dietro a un dito – che l'allievo doveva capire che questa era la sua personalità, era la sua maniera d'essere, non era un insegnamento. Il suo approccio alla forma era solo suo: inimitabile, tanto era radicale. È difficile giustificare la forma a pannelli, se tu non sei a pannelli! E per essere a pannelli, francamente, o sei veramente oltre ogni limite, o non funziona. Ci si arriva: ma c'è arrivato lui, e in quel periodo aveva senso. Era anche una musica che in quel periodo tornava a essere comunicativa, perché in ogni pannello tu lo riconoscevi, in anni in cui potevi ascoltare della musica senza capire chi era l'autore, senza riconoscere dello stesso autore un pezzo dall'altro. In Donatoni, la riconoscibilità dell'oggetto-figura è fondamentale, ma perché ha trovato la sua maniera di essere attraverso questo suo approccio alla forma e alla scrittura. Ci sono stati anche degli allievi che non hanno compreso questa cosa, e che credendo di rifare... ma questo

è fisiologico, normale.

Questo mi sembra un fenomeno che fa parte della storia della composizione: c'è un momento in cui uno stile, la cui superficie sonora è tutto sommato abbastanza facile da replicare, comincia a proliferare!

[15] C'è il problema del modello. Prendo la *Gioconda* e la rifaccio: l'importante è che io non mi illuda di essere l'autore della *Gioconda*. Il rifacimento del modello ha una funzione ginnica. Bisogna però che l'allievo riesca a essere responsabile. In questo caso, la parola *docente* non è nemmeno più valida: lì scatta la parola *maestro*. In Conservatorio usiamo la parola *maestro*, ma dovremmo usare, chissà, la parola *professore*, *insegnante*; la parola *maestro* la dovremmo conservare per le volte in cui va spesa in maniera giusta! Ed è chiaro che il *maestro* non ti insegna i modelli altrui. In realtà non ti insegna neanche: in realtà fa il compositore, e ti permette di essergli vicino mentre lo fa, e ti permette di ascoltare le sue riflessioni su quello che tu fai, il che è il massimo. Non c'era nulla di normativo, nel senso di: "È meglio se pensi una forma così". In questo, era straordinaria la sua curiosità – oltre che pazienza – nel capire che anche il più disarmato (nel senso di capacità tecniche) degli allievi era comunque, prima di tutto, una persona, e che se era lì, era perché attraverso la scrittura musicale aveva bisogno di conoscersi meglio. Questa, per lui, era la cosa più straordinaria: lui era interessato a questo, fondamentale. Lui era contento quando percepiva, attraverso la musica e nella persona, uno scatto di maturità, qualcosa che forse voleva dire anche l'andare verso l'eliminazione di quello che non serve.

Per quanto riguarda la questione del materiale, a Pescara succedeva più di una volta – cosa che invece a Siena non avveniva quasi mai – che lui si accendesse il sigaro, e dicesse: "Ah, qui ci sono...", e prendeva due o tre note da un lavoro di un allievo, si metteva alla lavagna e cominciava. Perché per lui il piacere più grande era scrivere la musica, in fondo! E, d'altro canto, quello era il sistema didattico migliore possibile. È inutile che uno dica: "Studiamo la Fuga insieme: allora, Bach fa così, Gedalge dice questo, Dubois dice quello, falla per la prossima volta". No, la maniera migliore è metterti insieme dicendo: "Bene, proviamo a farla". I problemi li leggi bene solo nel momento in cui li affronti, e li risolvi solo se li stai affrontando. Non puoi fare *a priori* la normativa dei problemi possibili con le possibili soluzioni. Vedi che si ritorna alle risposte, e non alle domande: le domande aiutano a porle soltanto facendo, perché le incontri nel fare.

Vorrei parlare un poco della fortuna di Donatoni fuori dall'Italia: Donatoni ha dichiarato che la sua fama in Francia ha cominciato a svilupparsi col Festival di Royan (a partire dal '68), inoltre ha insegnato spesso all'estero.

[16] A me è capitato di vedere ad Amsterdam dei concerti dedicati a lui, e lui era presente. Era attorno all'88-'89. Parliamo un attimo degli esecutori: i giovani esecutori italiani, ventenni e trentenni, di oggi, quelli bravi, hanno la qualità di quelli che erano i giovani esecutori all'estero, ventenni e trentenni, negli anni Ottanta. Noi eravamo, per quanto riguarda gli esecutori, in un ritardo culturale e tecnico veramente incredibile. Paradossalmente, la difficoltà di lavoro che c'è nel nostro paese negli ultimi quindici o vent'anni ha costretto le giovani generazioni a diventare davvero agguerrite. Io penso che la qualità musicale della generazione più giovane sia oggi mediamente molto superiore a quella che in generale c'era negli anni Ottanta.

A livello esecutivo?

[17] Sì, ma anche in generale... Forse anche a livello compositivo. Anche perché non vedo come si possano scindere i due aspetti: è la comunità musicale, è il mondo musicale. Purtroppo non in virtù di una qualche azione positiva fatta in questo paese, ma a causa delle difficoltà, che hanno fatto sì che o diventi davvero bravo, o – ad esempio – all'estero non riesci ad andare a lavorare.

Siccome vedevo quello che succedeva qui, ad Amsterdam mi impressionava innanzitutto la bravura e l'entusiasmo di questi esecutori, e poi l'entusiasmo del pubblico. Questo faceva una grande differenza. Perché, in fondo – ho visto il pubblico di Parigi, di Amsterdam – è quello che manca a noi! Ma che cosa manca? Manca l'azione positiva, manca la diffusione della conoscenza musicale a un livello di base, abbastanza capillare da permetterti di riempire le sale in concerto, da permetterti di tener su orchestre o *ensembles* che possano fare di quello il proprio lavoro, perché se anche hai dei giovani bravissimi che però per tirare avanti devono andare a fare o il liscio o il *musical*, ben che vada, sono cose che poi ti cambiano: se tutti i giorni fai altro, tu cambi.

Era una cosa impressionante, e penso sia stata la sua gioia, perché lui ci ha messo molto ad affermare un proprio stile, una propria maniera di essere compositore. A fine anni Cinquanta, anni Sessanta, lui si sentiva sempre un po' un provinciale alla rincorsa: "Ho appena imparato a capire cosa fanno a Darmstadt, e arriva Cage!".

Raccontava di questa sua "rincorsa"?

[18] Qualche volta sì, ma ne parla soprattutto nei suoi scritti. In seguito lui ha cominciato a definire quella sua maniera legata alla figura, legata ai pannelli, legata poi a questa sorta di "semplificazione" della scrittura che però voleva dire quel grande virtuosismo che dicevamo (l'esecutore deve essere pulito, a posto, consapevole), e che all'estero poteva ottenere. Ha girato la Francia e l'Olanda, piuttosto che la Germania; la Germania era forse più sotto l'aura di Nono.

La sua musica era apprezzata perché era, in fin dei conti, *musica*. In quegli anni c'erano delle

situazioni in cui ci si confrontava molto con il concetto di complessità, il concetto di figura, e capitava molto spesso che ci fosse il raffronto fra Donatoni e Ferneyhough, che erano due maniere completamente diverse. Mentre la musica di Ferneyhough richiede un convincimento profondo da parte dell'esecutore, per arrivare a suonare qualcosa che comunque non era fatto per essere eseguito al cento per cento, la musica di Donatoni, per quanto sofisticata, l'esecutore la suona direttamente: non si pone minimamente il problema del perché sia a pannelli, semplicemente ci sta dentro, e gusta una cosa dopo l'altra. Un aspetto importante, e inimitabile – chi a cercato di “fare il Donatoni” non c'è mai riuscito –, era la capacità di far susseguire i pannelli in maniera assolutamente naturale e organica. In questo c'era la sua sapienza del contrappunto e dell'armonia: nel far sì che l'unità sonora, l'unità armonica, l'unità contrappuntistica, passasse da cose che affiancate sembrerebbero completamente diverse, e però si legano, trovano sempre un punto di connessione. Non è un assemblaggio.

A proposito della Francia, ricordo che una volta, in Conservatorio, ci ha raccontato che Grisey aveva apostrofato Donatoni con una certa ironia: “Ma come, componi ancora con le note?”.

[19] La stessa cosa poi Grisey l'ha detta a me! Quando si facevano gli scambi con la Chigiana, eravamo in due ad andare al Conservatorio di Parigi. Gérard Grisey teneva il corso di orchestrazione. Lì erano stati simpaticissimi. C'era Betsy Jolas per l'analisi. Fu un'esperienza bellissima. Quando entrammo, io e Giorgio Magnanensi, nella classe di orchestrazione, questi facevano quattro o cinque pagine per orchestra, e poi il giovedì l'orchestra del Conservatorio le suonava, poi loro correggevano, e le risuonavano il giovedì dopo. Già vedendo una cosa del genere, ti deprimi!

Immagino!

[20] Però Grisey era durissimo. Se ne uscì di nuovo con questa storia: “Voi, come Donatoni, scrivete ancora con le note”. D'altro canto, per Grisey era un problema: è stato forse l'ultimo a creare davvero un *pensiero compositivo*, di fine Novecento, degno di questo nome. O perlomeno, Sciarrino ci era arrivato in contemporanea. Sciarrino col suo mondo, Grisey insieme agli altri: il pensiero spettrale, che con Murail ha generato delle opere forse ancora più interessanti. In fondo, Grisey all'epoca aveva bisogno di affermare questa cosa. Non la viveva in maniera serena: mi ha proprio dato quest'impressione. Probabilmente, nella Parigi sotto l'ombra di Boulez, fare delle cose differenti non era così semplice. Magari ha dovuto tirar fuori una scorza più dura, per sopravvivere. Vita facile non aveva avuto neanche Xenakis, a Parigi, proprio per Boulez.

Donatoni parlava di "armonia", e in quale senso?

[21] Bisogna stare attenti: anche la parola "proliferazione", come ho detto prima, la usava solo a certe condizioni. Qui filtro un pochino io. Credo che lui, attraverso il suo fare, abbia creato delle partiture molto "armoniche": chiaramente, non nel senso di armonia funzionale, ma nel senso di "armonicamente chiare", riconoscibili, con delle qualità identificabili. Questo attraverso il suo *fare*. Attraverso il suo *dire*, un intervallo equivale a un altro, non c'è né il bello né il brutto, una quinta o una terza o un semitono sono intervalli. Il *fare* però fa sì che, ad esempio, un certo tipo di intervallo sta con un certo tipo di figura musicale, un altro tipo di intervallo sta con un altro tipo di figura, e il tutto non casualmente, o non così democraticamente come lo si potrebbe intendere: ed è questo che fa sì che la sua musica funzioni.

Mi fermo qui, perchè non voglio mettergli in bocca delle cose che lui non ha detto... ma che ha praticato.

Il concetto di armonia, per quanto riguarda la musica contemporanea, è in ogni caso problematico. Le funzioni armoniche classiche trovano nelle triadi un veicolo molto chiaro, invece nella musica contemporanea il campo dell'armonia si apre – inevitabilmente – alle figure.

[23] Però le figure sono una cosa, l'armonia è un'altra; cioè, le altezze sono un'altra cosa. L'esempio più banale: con la scala maggiore puoi fare cose in una moltitudine di epoche e di stili diversi. Puoi creare *figuratività* di tipo differente: perché lo stile è in fondo quel crocevia dove hai l'immagine ritmica, l'immagine timbrica, l'immagine articolativa, che diventano quella cosa, e non un'altra. Io credo che questo discorso non cambi, per la musica contemporanea. Con Grisey ci riappropriamo di tutto quello che è coscienza armonica, in una visione che però fa sì che l'elemento fisico del suono, l'approccio analitico al suono (in senso propriamente fisico), ci permetta di ritrovare il respiro armonico; e poi il respiro armonico ha a che vedere con la macroforma. Non è un caso che Donatoni lavorasse su dei pannelli. La chiarezza armonica di Donatoni è una chiarezza che riguarda la superficie, non riguarda fondamentali che vadano da una parte o da un'altra (quali possono essere le fondamentali funzionali), ma è un fatto di *colorazioni*. Ogni pannello si mette in evidenza attraverso un colore armonico, attraverso una timbrica particolare. Ma immaginare che quel colore armonico, quella superficie, abbia in sé, per come è messo, una funzionalità armonica che lo spinge da qualche parte, è un po' arduo. Sappiamo anche che lo spingersi da qualche parte anziché da qualche altra è dato molto dall'orizzontalità, cioè dal movimento delle parti: detto in una maniera più vaga, dal movimento dei registri. Per cui si possono creare tensioni para-cadenzali attraverso, ad esempio, la gestione degli ambiti. Il concetto di armonia si diffonde a tutti i parametri, non sta più in una sua casella... Per quanto probabilmente neanche prima stesse in una sua

“casella”, soltanto che quel suo essere partecipe della ritmica, dei registri, del pedale, della nota culmine, è una cosa facile da vedere; su delle pagine nuove diventa più difficile vederlo, anche perché non è passato il tempo che ci ha permesso di eliminare quelle pagine che non funzionano. La storia ha anche questa funzione... magari delle volte butta via anche della buona musica, però in generale il tempo che passa elimina le cose inutili.

Quindi no, sicuramente non parlava di armonia in senso positivo, o fiducioso del fatto che ci possa essere la rinascita di una comunicatività armonica, o melodica, di questo genere. La sua musica infatti non cerca queste cose; però cerca la chiarezza, e in questo senso il suo uso dell'armonia è chiaro: perché quando decide, ad esempio, che la tecnica della polarizzazione mi serve per ottenere delle cose, la polarizzazione non ti porta né a destra né a sinistra; però rende evidente qualcosa. Quando però qualcosa si rende evidente, rende evidente anche il suo cambiamento, quindi l'andare verso qualcos'altro. Forse bisogna prendere la questione da un altro punto di vista: non una fiducia nelle capacità intrinseche dell'armonia, ma una fiducia nei riflessi che i suoi risultati possono avere. Il mondo acustico oggi è talmente aperto che ha superato questa dicotomia. Anche tralasciando tutto il mondo del *progressive rock*, della musica elettronica, esperienze che i ragazzi conoscono molto bene, e che vivono in maniera molto aperta... Grisey, Murail e Dufourt, con le loro opere, ci hanno insegnato che il confine tra rumore e suono semplicemente non c'è, che sono un'unica cosa.

In realtà Franco non scriveva attraverso l'armonia, o i ritmi, o quant'altro. In fondo, ha eliminato tutto questo: ha fatto un'operazione alla Cage, ma all'opposto, cioè attraverso la disciplina e la scrittura. E in questo senso, ha un ruolo nella cultura italiana ed europea. Un ruolo che si chiude con la fine del Novecento: non ci sono prospettive per questo, secondo me. È molto più fecondo, secondo me, il mondo dell'elettroacustica, il pensiero di Grisey. Il pensiero che, come dire, rimescola le carte in modo da rimettere in gioco la scrittura, nel senso che la pagina è partecipe del suono che crea. Tutta la fiducia sulla capacità comunicativa di determinati meccanismi, in fondo... però queste sono altri aspetti.

Per concludere, nel rapporto con i suoi allievi vede qualcosa dell'insegnamento di Donatoni?

[24] Questa è una domanda imbarazzante! È chiaro che qualcosa ti rimane: non ci si inventa un modello didattico. Sicuramente, quel suo essere curioso nei nostri confronti, ci spingeva a essere curiosi nei confronti degli altri. Ti accorgi che attraverso quella pagina si sta parlando di noi. Per esempio, io non riesco a vedere il senso di una lezione singola, quando c'è l'opportunità di fare lezioni collettive, non c'è dubbio. Si mettono in gioco delle cose che riguardano tutti.

Anche alla Chigiana guardavate collettivamente le partiture degli allievi?

[25] C'era un grande tavolone, e di volta in volta arrivava la partitura. Ognuno era libero di fare quello che voleva. Lui era a capo del tavolone, e se avevi bisogno di sviluppare il tuo lavoro perchè ieri ti aveva detto qualcosa che vuoi mostrare, potevi metterti in fondo. Però, in generale, la maggior parte di noi andava a dare un'occhiata, a vedere di cosa si trattava, poi si cominciava a parlare, ed era difficile rimanere estranei.

Tutto questo può sembrare casuale e disorganizzato... ma forse le cose vere nascono per auto-organizzazione, nascono da una spinta, da un bisogno autentico. E lui era incuriosito, era partecipe di questo bisogno autentico. Era partecipe della tua difficoltà, non della tua facilità. Capitava che ci fossero allievi più "facili", che mostravano partiture di cui erano perfettamente convinti: mi è capitato di vederlo prendere la partitura, e sfogliare una pagina dopo l'altra, velocemente, chiuderla, restituirlo. "Bene. C'è altro?". La partitura era ineccepibile. Però cosa succedeva? Evidentemente si rendeva conto che mancava la consapevolezza che c'è ancora qualcosa da scoprire. L'unico modo per dare un segno di partecipazione, era una piccola scossa: "Ti senti così sicuro? Allora non c'è bisogno che tu sia qui". Chi è in grado di fare gesti del genere? Solo una personalità in grado di leggere questi dettagli.

Cristina Landuzzi

Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna – 16 ottobre 2009

Ti ricordi quando hai sentito parlare per la prima volta di Donatoni?

[1] Dunque, io ho sentito parlare la prima volta di Donatoni quando ho cominciato a studiare composizione, quindi nell' '81-'82. Fu tra l'altro una bellissima circostanza, perché avevano appena restaurato gli organi di San Petronio, a Bologna, e per l'inaugurazione di questi organi, con l'accordatura mesotonica, avevano commissionato dei brani a importanti compositori dell'epoca: c'era un brano commissionato a Sciarrino, uno a Donatoni e uno a Guarnieri, e fu una serata spettacolare. Oltretutto Guarnieri in quell'occasione dirigeva un gruppo, un *ensemble* di musica contemporanea che si chiamava Ensemble Maderna,¹ e lo diresse splendidamente, perché lui ha una grossa capacità comunicativa sull'aspetto emotivo: eseguì questi brani in una maniera straordinaria. Il brano di Donatoni era per due organi, flauti e ottoni, ed è forse una delle cose più belle che ha scritto.² E quindi la conoscenza con la sua musica e anche con la persona è nata lì. Io studiavo già con Cesare Augusto Grandi da un anno o due, privatamente, avevo appena fatto l'esame di ammissione, questo concerto fu in autunno, e da lì... dopo, invece, ho cominciato a studiare con lui nell' '87-'88.

In quel periodo avevi sempre studiato con Grandi?

[2] Sì, perché ho fatto con lui il corso inferiore, e poi ho continuato, sempre con lui, fino al compimento medio. Ho fatto il compimento inferiore come interna, poi rimasi iscritta al Conservatorio per Musica Corale, con Tito Gotti (un ottimo insegnante sotto diversi aspetti, un pochino fuori dai canoni, però valeva davvero la pena studiare con lui), e continuai a fare composizione privatamente, con Grandi, fino al settimo; dopo di che entrai in Conservatorio anche per Composizione, al corso superiore, con Solbiati, e a quel punto – Alessandro è stato allievo di Donatoni – cominciai immediatamente ad andare ai corsi estivi a Siena. Quindi incontrai effettivamente Donatoni a Siena per la prima volta, ai corsi che faceva; erano veramente molto belli e ben organizzati, perché non erano il semplice corso di quindici o venti giorni, ma erano due mesi e mezzo di lavoro. Si cominciava in luglio, si rimaneva tutto luglio e tutto agosto, dopo di che c'era il saggio di fine corso con i brani composti lì. Era una frequenza quotidiana, perché la mattina si

¹ Nuovo Ensemble Bruno Maderna, fondato a Firenze nel 1975.

² *Feria*, per cinque flauti, cinque trombe e organo (1981); prima esecuzione: Bologna, 24 settembre 1982.

scriveva, si lavorava a casa, poi si andava a lezione tutto il pomeriggio, e si stava anche alle lezioni degli altri, ovviamente: erano tutte lezioni collettive, partecipavano anche degli uditori, quindi erano molto affollate, molto frequentate. Erano lezioni molto ricche, anche di stimoli extramusicali.

Su per giù, quanti effettivi e quanti uditori c'erano?

[3] Il numero chiuso degli effettivi era dodici, però in realtà c'erano sicuramente altrettanti – se non di più – uditori, che lui considerava come parte integrante della classe. È capitato più di una volta che, se gli effettivi non avevano scritto niente da mostrare, lui si dedicasse anche ai lavori fatti da questi uditori. Molto spesso, se c'erano persone che arrivavano in visita – ex allievi, oppure colleghi che venivano a salutarlo – faceva fare lezione a loro, oppure li faceva presentare dei loro brani. Venne una volta Solbiati a trovarlo, e allora il pomeriggio lasciò che fosse lui a presentare i suoi brani. Non era assolutamente schematico come rapporto, era sempre molto vivace, e molto intenso, nel senso che non ha mai perso tempo, non si è mai saltata una lezione, non si è mai rimandato un incontro, se non si aveva qualcosa da mostrare, insomma, una volta passava, la seconda volta storciva il naso... Non era così accomodante!

Ti fermo solo per avere un dato che mi interessa: hai cominciato a frequentare la Chigiana dopo aver conosciuto Solbiati?

Sì...

C'è stato un suggerimento da parte sua?

[4] Sì. È stato sicuramente un suggerimento da parte sua. Devo dire che in quel periodo Donatoni insegnava in moltissime istituzioni: insegnava a Siena, insegnava all'Accademia di Biella, insegnava all'Accademia di Santa Cecilia. La sollecitazione è venuta perché Donatoni era stato l'insegnante di Solbiati, ma anche volendo guardarsi attorno, con altri corsi di altro genere, si trovava abbastanza poco. C'era Sciarrino a Città di Castello, c'era Manzoni che... No, non era ancora a Fiesole, quindi era un periodo in cui Manzoni era difficile trovarlo, e quindi diciamo che era abbastanza automatico. Ecco: volendo fare un corso continuativo nel tempo, con gente di quell'importanza, e all'interno di una struttura che offrisse qualche cosa in termini di esecuzione, veniva quasi automatico andare da lui.

Ci sono stati altri allievi di Solbiati, nel periodo in cui studiavi con lui, che sono andati a studiare con Donatoni?

[5] Sì. I due anni che andai a Siena io, c'era anche Giorgio Magnanensi. Il secondo anno c'era

anche Nicola Evangelisti, poi mi ricordo che Paolo Aralla ci era già stato gli anni prima, e lo venne a trovare diverse volte, mentre si lavorava. Poi c'erano sicuramente degli allievi... degli amici, diciamo così, di Solbiati, che venivano da Milano. Allievi del Conservatorio di Milano ce n'erano parecchi. Che abbiano un'attività compositiva, mi ricordo c'era Luca Cori, che lavorava molto bene, Pietro Borradori, anche lui in gamba. Romitelli no, perché Romitelli veniva alla Scuola Civica. E poi c'era un assistente bravissimo, Fabio Maestri,³ che ancora lavora: ha un bellissimo gruppo di musica contemporanea a Terni, è un bravo direttore, una persona veramente molto molto preparata, che faceva appunto l'assistente, guardando le partiture da un punto di vista tecnico, controllando quali problemi strumentali potevano esserci. Era una parte – diciamo così – più pratica del lavoro, visto che poi lui dirigeva il concerto di fine corso, e quindi si preoccupava anche di vedere che questi brani fossero effettivamente eseguibili.

Ecco, questo è un aspetto che mi interessa: secondo Donatoni, quale rapporto c'era fra il momento della scrittura e il momento dell'esecuzione. Era, non so, una verifica, oppure... ?

[6] Questo discorso è abbastanza articolato, in realtà. Lui, come persona, non ha mai considerato l'esecuzione come il coronamento in senso necessariamente positivo di un lavoro. Per lui l'esecuzione era la verifica, quindi non era né il prestigio della presentazione di un nuovo brano – ma questo anche per sé stesso – né un momento al quale la composizione fosse necessariamente legata. L'aspetto compositivo aveva secondo lui una sua autonomia rispetto all'esecuzione, in quanto momento creativo, atto del pensiero puro, in sé stesso. E quindi capitava molto spesso che proponesse per delle verifiche strumentali non tanto i brani maggiormente meritevoli, ma proprio quelli che non funzionavano: non nell'intenzione di stigmatizzare qualcosa che non andava, ma con un'ottima intenzione didattica, per fare sentire che cosa non funzionava, proprio in previsione di un miglioramento, di un progresso. E quindi il rapporto con l'esecuzione era totalmente ribaltato rispetto a quello che noi magari immaginiamo. Però era molto attento ai dati di eseguibilità: nel momento in cui guardava la partitura non gli sfuggiva l'aleatorietà della scrittura, che non amava né in senso poetico né in senso tecnico. La scrittura doveva avere una definizione, della quale definizione faceva parte anche una sua possibilità di concretizzazione. Questo secondo me è importante, perché alla fine era anche un dato poetico: noi possiamo confrontare il margine di aleatorietà che c'è in una scrittura di Sciarrino, ad esempio, intesa proprio come modalità di produzione del suono. Erano aspetti che lo lasciavano molto indifferente. Invece cercava una forte presenza intenzionale, in qualsiasi minimo dettaglio la scrittura potesse contenere. E quindi c'era

³ Fabio Maestri studia composizione con Donatoni all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. È assistente di Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena dal 1984 al 1990.

l'assistente che sicuramente, a tempo richiesto, esaminava le partiture e dava suggerimenti.

Erano brani per vario organico?

[7] Erano brani per ensemble, quindi al massimo c'erano dodici o tredici esecutori, orientativamente. L'ensemble era un gruppo di Bologna, l'Octandre: faceva capo, come organizzazione, a Salbego,⁴ che era un percussionista.

Ho trovato un pensiero di Donatoni che parla proprio di questo discorso sull'insegnamento. La tesi di Silvano Olivieri ha una parte sulla didattica di Donatoni ben scritta, ben pensata, per quanto sintetica. Prendo da lui questa citazione: «alla base [del metodo didattico di Donatoni] sta il concetto di disciplina come momento essenziale del processo formativo, cui si contrappone quello di inventiva che rimane al di fuori di tale processo».⁵ E poi, proseguendo lo stesso discorso, troviamo Donatoni che cita Schönberg, dicendo: l'insegnamento deve essere «stimolo e guida all'attenzione, all'osservazione, alla comparazione, alla descrizione, alla riflessione, all'indagine, alla deduzione e all'applicazione».⁶ Sono concetti che ritrovi nella tua riflessione?

[8] Sì, assolutamente. Forse il termine che va compreso bene, perché potrebbe generare degli equivoci, è quello di disciplina, nel senso che per lui la disciplina non era un aspetto formale esterno al lavoro, ma era una disposizione interiore: di fronte alla pagina ci voleva un rigore che porta inevitabilmente a un'idea di disciplina. La pagina meritava cioè il rispetto del compositore tanto quanto l'esecuzione. Il momento in cui ci si mette di fronte alla pagina è come se si prendesse un impegno con se stessi che merita una attenzione e una serietà di atteggiamento interiore che è imprescindibile, per lui. Il fatto di comporre tanto per fare qualche cosa non ha assolutamente nessun valore. Il suo mettersi in tuta da operaio per comporre aveva fondamentalmente questo tipo di significato. Per questo dico che "disciplina" è un termine piuttosto delicato: perché si potrebbe equivocare. In fondo, mettersi in tuta da operaio, veramente, da metalmeccanico – la tuta blu con la zip davanti... era meraviglioso! –, per comporre, fa pensare a un'estrosità, una forma un pochino, così... rappresentativa, che magari si può pensare abbia poco a che vedere con l'idea di disciplina. Invece no: era un aspetto – se vogliamo – un po' ludico, di gioco interpretativo, di creatività, che trasferiva anche nel momento in cui si metteva a comporre. Nel senso che lo pensava seriamente

4 Gianpaolo Salbego collabora con Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena dal 1983 al 1996. Nel 1983 fonda l'ensemble da camera Octandre.

5 Silvano OLIVIERI, *Franco Donatoni. Invenzione e struttura nell'opera di Franco Donatoni*, tesi di laurea in Pedagogia, rel. P. Fabbri, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 1996/97, p. 105.

6 Franco DONATONI, «Arnold il nutrito», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, luglio-settembre 1971, pp. 35-37; in ID., *Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982*, a c. di P. Santi, Spirali Edizioni, Milano 1982, pp. 66-68: 67; il frammento è tratto da una lettera di Schönberg del 1929.

come un lavoro, come un impegno di sé stesso verso la pagina da scrivere, e questo secondo me è importante, perché è quella dimensione grazie alla quale lui riusciva a conciliare con la propria poetica anche la poetica degli altri, contrariamente a quanto si è sempre ritenuto: l'opinione pubblica musicale ha sempre ritenuto che lui fosse una persona coercitiva, ma non era coercitivo nel momento in cui riconosceva nell'altro e nella poetica dell'altro quella stessa intenzionalità, disciplina, rigore, impegno con la pagina che lui aveva... Invece reagiva malissimo nel momento in cui coglieva la mancanza di questi aspetti. Anche nel caso in cui l'allievo gli presentasse una pagina che poteva sembrare il calco di quel che faceva lui.

In effetti, per fare un esempio, le figurazioni molto veloci, filigranate, tipiche di numerosi suoi lavori, si situano ad un livello sonoro molto evidente, e sono uno stilema che si può riprodurre. Ci sono state situazioni di palese calco stilistico?

[9] Come no! Ce ne sono state moltissime: le emulazioni erano all'ordine del giorno, anche perché, dando una possibilità tecnica concreta – nel senso che lui si spendeva nello spiegare come generare figure, come utilizzare determinati meccanismi produttivi della pagina –, ci si impadroniva abbastanza rapidamente di una tecnica che era in grado in breve tempo di essere applicata in una maniera molto efficace. Quindi c'erano sicuramente due categorie di persone che lo seguivano: quelle che si fermavano a questo dato iniziale e, riempiendo le pagine, ritenevano di aver esaurito tutto quello che potevano imparare da lui, e ne emulavano in una maniera veramente molto esplicita gli aspetti sonori e poetici, e altri che invece – una volta impadronitisi di questi evidenti ed efficaci meccanismi tecnici – cercavano di andare alla ricerca di una propria dimensione poetica. E di fronte a questa seconda categoria di persone Donatoni è sempre stato più che ben disposto, anzi ha sempre avuto un atteggiamento privilegiato nei confronti di questi compositori. Viceversa, pur prendendo atto del fatto che quello che lui aveva insegnato era stato assorbito, aveva pochissima stima per chi lo emulava e basta. E questo in maniera molto dichiarata, perché poi, non essendo uomo di mezzi termini, i suoi giudizi erano abbastanza trancianti. Io dico questo veramente con una grande forza, proprio perché facevo parte, assieme ad altri – ovviamente non solo io – della seconda categoria di persone: io non ho mai avuto – diciamo così – un'identificazione poetica con Donatoni, nonostante trovi certi suoi brani di un valore artistico veramente insuperato e insuperabile. Però avevo la mia dimensione emotiva che era molto lontana dalla sua, e non ho mai avuto un giudizio negativo a causa di questo; le correzioni che operava sul mio lavoro erano correzioni che oggettivamente rimandavano a degli errori o di strumentazione, o di forma, o di mancanza di inventiva, o di cose che effettivamente potevano con i suoi suggerimenti essere migliorate e potevano, una volta indagate, portarmi a maturare la mia scrittura.

Concretamente, lui faceva delle correzioni sulla partitura scrivendo note che si integrassero con lo stile che adottavi, oppure ti segnalava degli errori che poi lasciava che tu correggessi?

[10] Segnalava degli errori che poi lasciava che io correggessi nella dimensione che ritenevo più opportuna. Però il fatto che non intervenisse – diciamo così – manualmente sulla partitura, non faceva sì che le spiegazioni fossero sbrigative. Erano anzi molto esaustive: dedicava molte ore anche soltanto alla correzione di un brano, o di una facciata, di poche battute, con spiegazioni ripetute, con vari esempi presi dalla letteratura sia storica sia contemporanea, con una ricerca della chiarificazione dei concetti che stavano alla base dei problemi, senza perdersi sulla correzione specifica. Il problema specifico rimandava in lui sempre a un problema generale – un problema generale a monte di quel dato specifico –, quindi rinviava sempre a problemi di forma, di chiarificazione di poetica, di gestione degli strumenti.

Un altro aspetto che mi interessa molto, cui hai accennato adesso, è il rapporto con la letteratura, o contemporanea oppure “antica”. Dedicava del tempo all’analisi, di quali repertori, e con quale finalità?

[11] In quel contesto l’analisi per sé stessa non era contemplata, nel senso che il nostro era un lavoro dedicato alle partiture. Semmai, appunto, per risolvere dei problemi specifici, lui attingeva alla letteratura. Ad esempio ha citato Beethoven più volte: allora prendeva fuori la partitura e si ragionava su quella; oppure si sedeva al pianoforte e faceva degli esempi – sempre a memoria, oltretutto – di musica romantica, classica, barocca anche. Quindi aveva una conoscenza molto molto profonda dei problemi formali e anche del repertorio. E allora a quel punto si apriva la finestra dell’analisi, ma di rimando a un problema oggettivo che c’era su una partitura di un allievo: non che sistematicamente in ogni lezione ci fosse la parte dedicata all’analisi.

Ti ricordi un caso specifico di citazione di un autore del passato che servisse a spiegare un problema?

[12] Sì, ad esempio mi ricordo una bellissima lezione in cui parlò delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven, le variazioni Brahms-Händel, il concetto di variazione in Bach. Ecco, questo lo ricordo molto bene, perché lui era effettivamente interessato alla generazione della scrittura a partire da un materiale compositivo, all’interno della quale questa idea del variare, del ripensare le relazioni di partenza era effettivamente vincente. Fece una lezione davvero magistrale, citando appunto Bach, Beethoven e Brahms come autori di riferimento: si mise al pianoforte, cominciò a suonare le *Variazioni Diabelli* che insomma, voglio dire...

... non sono così semplici!

[13] Appunto! E poi forse anche questo passaggio, preso da Olivieri: «metodo didattico... cui si contrappone quello di inventiva...». Ecco, l'altra cosa è chiarire quest'idea di contrapposizione: non è esclusiva, assolutamente, proprio perché lui sosteneva che l'aspetto inventivo fosse sostanzialmente legato a quello della disciplina e del rigore. L'invenzione non era un aspetto irrazionale che si contrapponesse per sua natura alla razionalità della decisione operativa sul lavoro, e quindi del metodo, del rigore del metodo. Erano, in un certo senso, due facce della stessa medaglia: cioè l'inventiva era dentro questa osservazione rigorosa del materiale, non era un dato esterno al materiale. Mi ricordo benissimo che quando leggeva la pagina, il lavoro che gli si portava, la sua non era mai una lettura – come dire – lineare di quello che avveniva: lui si metteva così, con queste grandi mani sulla fronte, e guardava questa pagina come se fosse una sorta di fotografia, di miniatura, ma con un'idea complessiva, con uno sguardo complessivo. E dentro questo sguardo c'era chiaramente l'intenzione di cogliere delle relazioni ad un livello più alto, non semplicemente la lettura in sé e per sé. E questo era una sorta di dialogo che c'era fra la pagina e la sua mente. Anche quando faceva un esempio alla lavagna, più che scrivere nel dettaglio tante cose, lui guardava quell'oggetto, quella figura, quell'insieme di note, e dentro quest'insieme di note coglieva delle relazioni, che portassero ad altro. E quindi l'invenzione era profondamente ancorata ad un certo rigore operativo, cioè ordine: ordine di lavoro, tempo dedicato all'osservazione, come potrebbe essere – non so – un grande matematico che tra i numeri legge delle relazioni che ai più sono assolutamente inaccessibili, ma che invece grazie a questo atteggiamento rigoroso poi svelano delle relazioni di ordine superiore.

Effettivamente poi c'è appunto l'aspetto dell'ordine, che è una delle cose che prima di tutte mi ha colpito vedendo una pagina di Donatoni: vedere cioè tutto esattamente allineato, incolonnato, ordinato appunto, scritto a mano. È una cosa che si intuisce visivamente, ma sicuramente anche all'ascolto.

[14] Sì, l'ordine... lui era abbastanza maniacale. Adesso... la storia delle diciannove matite! Lui prima di iniziare temperava diciannove matite che metteva una vicino all'altra, poi man mano che una punta era accorciata eccessivamente e non riusciva più ad avere quel dettaglio che riteneva necessario, cambiava la matita e rifaceva la fila delle diciannove matite spuntate. Dopodiché faceva una pausa, ritemperando tutte le matite, e ricominciava. Anche questo – adesso, senza fermarsi al particolare che in sé può far sorridere e basta –, anche questo faceva parte del suo rigore: e cioè c'erano dei tempi da rispettare, c'erano delle fasi del procedimento del pensiero, del procedimento della notazione, che non potevano essere eluse: dovevano essere vissute, bisognava passare

attraverso quei momenti. Si dava un certo numero di ore, faceva la pausa sindacale, poi dopo ritornava a lavorare. Fa sorridere, ma in realtà diventava una specie, come dire, di recinto – ecco, forse questa è l'immagine giusta – che gli permetteva la libertà.

Una cosa che mi viene in mente adesso (non so effettivamente, concretamente quali siano gli accadimenti) però mi sembra di aver capito che avesse anche un notevole interesse per la filosofia, le filosofie...

[15] ... le filosofie orientali, in particolar modo...

... ecco, questo di cui parlavi adesso, le diciannove matite, e la pausa per temperarle, sembra un po' un rito...

Sì, sì.

... c'erano anche questi aspetti?

[16] Assolutamente: c'erano questi aspetti. Il figlio più grande, Roberto (adesso è un luminare, ha curato dei libri per Adelphi), all'epoca era giovane, e studiava lingue e letterature orientali: sapeva quindi leggere il sanscrito, aveva accesso a dei testi dai contenuti fortemente simbolici. Quindi, l'aspetto simbolico, dei numeri, e il valore simbolico degli atti, naturalmente, era in Donatoni molto forte. Poi il discorso diventa più delicato, perché effettivamente lui era alla ricerca in ogni caso di un... no, forse ricerca è il termine sbagliato... viveva di un rapporto interiore molto intenso con se stesso. In molte occasioni parlava del suo dialogo col suo Io, e di un dialogo non necessariamente sereno, con un Io che era abbastanza critico: non era un Io col quale lui era sempre in sintonia, era un Io abbastanza critico nei suoi confronti, pronto a sottolineargli le ragioni negative per le quali lui faceva determinate cose, e a svelargli – diciamo così – i lati deboli della sua dimensione umana. E questo ce lo raccontava proprio a margine, come commento alle partiture sue. È verissimo che poi lui ha avuto molti periodi, nella sua vita. Il momento in cui io lo ho conosciuto, a Siena, era un periodo in cui lui comunque conviveva abbastanza felicemente con questo suo Io critico: nonostante fosse abbastanza vivace, c'era però “una buona convivenza”, come diceva lui, e quindi era anche in grado di razionalizzarla, di raccontarcela, e di farne appunto un oggetto di riflessione. Ci sono stati ovviamente anche altri momenti in cui questo non avveniva, e che pareva che tutte le sue – “pareva”... effettivamente poi era così – le sue scelte erano scelte paradossali, dettate da una sua instabilità interiore che era in quel momento assolutamente impossibile razionalizzare, e della quale non ci metteva a parte. Sono stati i momenti più dolorosi della sua vita, quelli. Però, egualmente – ecco, questo si può dire –, in quei momenti, pur essendo dei momenti molto dolorosi,

L'attaccamento all'insegnamento non era assolutamente una situazione di facciata: non era il voler continuare comunque ad avere un ruolo sociale, un prestigio sociale, il posto all'Accademia di Santa Cecilia, ma era proprio una sua dimensione interiore indispensabile: il rapporto con noi studenti era davvero estremamente profondo, ed attento. Io feci due anni a Siena, poi feci un anno alla Scuola Civica di Milano: furono tre anni abbastanza tranquilli per lui. Poi i due anni che feci a Santa Cecilia, all'Accademia, erano anni sicuramente più problematici.

Che anni erano?

[17] Erano l'89-'90 e il '90-'91. E lì mi ricordo che lui appunto era sempre presente, però aveva degli atteggiamenti meno razionali, apparentemente, perché seguiva un suo filo interiore che era sempre ben presente, ma che per noi era meno evidente; non la coglievamo, questa sua dimensione interiore così logica e razionale: ne vedevamo degli sprazzi apparentemente non correlabili tra di loro. Arrivava a lezione un giorno e diceva: "Bene, oggi guardo le pagine pari", e di ogni partitura guardava *solo* le pagine pari: la numero 4, la 6, la 8... Il giorno dopo: "Oggi guardo solo le pagine dispari", la numero 3, la 5, la 7... E il terzo giorno parlava a ognuno di noi del brano, con riferimenti precisi a che cosa c'era nella pagina, a memoria, senza partitura sotto, suggerendo quali interventi ognuno di noi avrebbe dovuto fare nella pagina tale e tal'altra, osservando quali erano i problemi, quali potevano eventualmente essere delle soluzioni, sempre in termini generali, non appunto intervenendo materialmente sulla partitura, però con una chiarezza che consentiva poi a noi di lavorare. Era evidente che il primo giorno, in cui si guardavano solamente le pagine pari, vi lascio immaginare lo scoraggiamento di tutti, anche perché si era lavorato per due settimane, e non riuscivamo a cogliere le ragioni, e neanche dopo riuscivamo a capire perché per lui fosse stato necessario agire in questo modo. Però, indubbiamente, l'efficacia dell'insegnamento non era per nulla intaccata da questa sua scelta operativa, né la sua dedizione. Non era un gioco. Lui la guardava veramente la pagina 2, la pagina 4, la pagina 6, quindi probabilmente c'era un'operatività che rispondeva a dei dettami interiori che a noi erano sconosciuti ma che seguivano una loro logica che a noi non era stata trasmessa. Quindi, è per questo che dico "*apparentemente* irrazionali", o "*apparentemente* paradossali". In realtà, per lui una logica operativa era una dimensione imprescindibile. Quando feci il diploma a Santa Cecilia, la domanda che lui mi fece era questa: "In un circuito elettrico che produce luce, è più importante il circuito in sé o la luce che viene prodotta?". Questa fu la sua domanda di diploma...

Una domanda per un ingegnere, più che per un compositore!

[18] Sembrerebbe! In realtà, la luce che veniva prodotta per lui non aveva nessuna importanza: ciò

che era fondamentale era il circuito, cioè la progettazione di questo circuito, la logica di questo circuito, la sua capacità, la sua potenzialità. Che poi questa luce potesse essere di qualsiasi natura, di diverse tipologie, importava relativamente. E forse qui si chiude, un po', il cerchio: l'esecuzione importa relativamente. Questo *relativamente* non vuol dire *poco*: relativamente a quello che è stato fatto. Ha senso se mi dice qualche cosa, se mi aiuta ad avere uno sguardo su quello che è stato fatto. E quindi, evidentemente, una poetica come quella di Sciarrino non era per lui concepibile: perché lì l'effetto sonoro è veramente un po' fine a se stesso, tende a risolversi in se stesso, non necessariamente rimanda a una scelta precedente. Il momento in cui si dice: "Faccio un armonico che ogni volta sarà diverso, e che non si capisce mai neanche a quale altezza viene utilizzato", interessa poco. Non che non vada bene, non che non sia bello: ma poiché non è così illuminante per quello che è stato il circuito progettuale della composizione, ha un'importanza, un valore trascurabile.

C'è questa citazione di parole di Donatoni sull'insegnamento, che dice: "Sono quasi certo che comporre e insegnare – pur differenziati – appartengono allo stesso rango, non sono eterogenei ma anzi convivono in uno stato di integrazione reciproca. In questo ambito, la formazione del giovane compositore comincia là dove le forme del compositore anziano si sono concluse, la comunicazione discorsiva diviene trasmissione nel consegnare a nuove energie esperienze consunte e non ripetibili".⁷ In queste due frasi ci sono molti pensieri: il primo è la connessione reciproca fra il comporre e l'insegnare...

[19] Sì, questo si verificava, assolutamente. Infatti, non solo perché gli esempi operativi lui li traeva dalle sue partiture (questo è, diciamo, l'aspetto più appariscente), ma perché appunto a lui interessava insegnare non in maniera generica, ma insegnare a pensare: per lui la cosa più importante era insegnare a pensare, a condurre una riflessione, alla logica della conduzione di una riflessione. Io devo dire che – non subito, appena ho iniziato a insegnare, perché non avevo assolutamente i mezzi per poter applicare subito una dimensione di questo tipo (i primi anni di insegnamento era preoccupata di riuscire vedere tutti gli errori che c'erano, più che altro!) – però quando ho cominciato a essere un pochino più serena, ecco, e ad allargare lo sguardo a questi aspetti, a cominciare a vivere questo tipo di dimensione, anche l'insegnamento si è riqualificato immediatamente. Si controlla anche quello che ero preoccupata di vedere prima, gli errori... però, se scappa una quinta, se non si vede, non succede assolutamente nulla. Mentre, invece, se non si comincia a riflettere sul fatto che il modo di pensare, di organizzare i propri pensieri, è l'unica cosa

⁷ F. DONATONI, "Processo e figura", in ID., *Il sigaro di Armando*, cit., p. 83.

che si può effettivamente trasmettere agli altri, di non sostituibile con quella che è l'esperienza pratica, effettivamente anche gli allievi... insomma, credo che anche voi lo cogliate, questo aspetto. In fondo, quando Grandi faceva l'analisi – io mi ricordo: interminabili lezioni di analisi... magnifiche: ma ore e ore, con la sua classe, tutti i venerdì, tutti i martedì – non era mai per arrivare semplicemente a dire: “Ah, ecco! Adesso ho capito come è fatto”, ma proprio per abituare fin dal primo corso a riflettere. Se noi guardiamo una cosa, perché la guardiamo? E in questo, insegnare e comporre effettivamente sono la stessa cosa; cioè, l'atteggiamento che si ha verso il proprio lavoro compositivo, in termini di creazione di relazioni, costruzione di processi logici, definizione...

... I punti che abbiamo visto prima: osservare, cogliere le relazioni...

[20] ... Sono le cose più importanti che possiamo trasmettere a un allievo. Perché, anche se non riusciamo a vedere tutte le Sinfonie di Schubert, ma sappiamo riflettere, c'è tutta la vita per farlo! Non è indispensabile che le si vedano nei dieci anni, o in quei pochi anni che si studia in Conservatorio. L'altra invece è una dimensione imprescindibile, che non può essere sostituita da nessuna conoscenza storica, di per sé, perché fa parte dell'atteggiamento interiore di un compositore, e quindi anche di un insegnante.

Questo aspetto riguarda un altro tema (un po' diverso da quelli di cui abbiamo parlato), che trovo comunque abbastanza interessante, dove dice: “La formazione del giovane compositore comincia là dove le forme del compositore anziano si sono concluse, la comunicazione discorsiva diviene trasmissione nel consegnare a nuove energie esperienze consunte e non ripetibili”. È una specie di lettura evoluzionistica della storia della composizione?

[21] Ma sai che questa cosa mi stupisce molto? Perché... no, non l'ha mai avuta lui una lettura evoluzionistica, secondo me. Anche perché era talmente assertivo nel suo modo di comporre e di insegnare! Cioè, sarebbe stato come negare il valore di quello che era stato fatto prima in sé e per sé, riconoscere quel valore solo come antefatto; e francamente questo non glielo vedo. Se non, ecco, nel non ritornare quasi mai sulle proprie composizioni: cioè, ogni composizione era effettivamente un nuovo mondo esplorativo; però senza una direzionalità storica. Ecco, lo ho visto ritornare su delle sue partiture solamente quando voleva fare, appunto, delle variazioni: c'è stato un periodo in cui ci spiegava: “Ecco, io adesso prendo questo mio brano, lo scompongo, lo ricompongo in questo modo, prendo questi materiali, li trascivo...”. Quindi, solo in quel senso!

Capisco questo discorso perché uno dei brani di Donatoni che preferisco, che ho ascoltato tante

volte, è Arpège,⁸ *un brano per sei strumenti...* E poi, circa un mese fa, ho sentito per la prima volta una registrazione di Omar,⁹ *per vibrafono, e a metà c'erano le prime battute di Arpège: è stata una sensazione curiosa, divertente. Quasi come rivedere in un contesto inatteso una persona cara! È anche un'esperienza legata al concetto di rilettura, di cui lui parlava spesso.*

[22] Sì, assolutamente. Rilettura proprio come variazione, il concetto di osservazione delle possibilità interne di un materiale. In questo citava moltissimo anche Bach, i compositori barocchi, il periodo barocco in generale, i fiamminghi: il materiale come potenzialità, come possibilità, e non come necessità. Quindi un rapporto del materiale come...

... intendi una necessità espressiva?

[23] Sì, perché lui polemizzava sostanzialmente rispetto a un'idea tematica di materiale compositivo. Se noi pensiamo che il materiale compositivo sia un tema, nel senso di struttura già organizzata a livello ritmico-motivico, Donatoni ci diceva: se quello è il materiale compositivo, allora è chiaro che noi rispetto a lui possiamo soltanto avere un rapporto necessitante, cioè è lui a dettare le condizioni. Il tema di Romanza ha un'espressività di partenza, ci dà delle indicazioni rispetto alle quali noi siamo in un rapporto necessitante. Mentre invece Donatoni insisteva su questo: se noi pensiamo a un materiale compositivo, dobbiamo pensare di valutare al suo interno una potenzialità; e quindi faceva l'esempio della serie, faceva l'esempio delle strutture weberniane, cioè di un organismo strutturato perché fatto di relazioni, ma non necessitante bensì informante, in tutti i sensi: cioè questo materiale informava l'arcata morfologica, informava gli aspetti sintattici, informava gli aspetti grammaticali di scelta dei suoni e dei materiali. Si trattava quindi una serie di potenzialità all'atto sonoro nella sua concretezza che rendeva il materiale compositivo estremamente ricco di informazioni, a tutti i livelli. E quindi non vedeva assolutamente di buon occhio una valutazione della musica in termini tematici, perché se noi valutiamo la musica solo in termini tematici...

... ci dovremmo accontentare del tema!

[24] Sì, è così, esatto: è già finito in sé stesso e non ha neanche bisogno di essere sviluppato, a un certo punto...

Parlando di questo, è emerso un altro aspetto che mi interessava, cioè "la Romanza", intendo dire cioè lo studio accademico, lo scrivere una Fuga, scrivere un Mottetto, ricopiare lo stile antico...

⁸ Arpège, per sei strumenti (1986).

⁹ Omar, due pezzi per vibrafono (1985).

Magari questo è un aspetto che conoscerà meglio chi ha studiato con lui in Conservatorio...

... Sì, certamente...

... però penso che anche tu avrai un'idea se Donatoni attribuiva una funzione valida al fatto di...

[25] Sì, non ha mai negato questa funzione, questa utilità, per impadronirsi di un oggetto. Cioè, come una forma di scoperta: rifare per scoprire, per vedere dall'interno le cose. Però, naturalmente, non metteva questo tipo di esperienza su un piano privilegiato rispetto a quello del comporre, assolutamente. Né la metteva come condizione antecedente.

Non diceva “prima di iniziare a comporre devi aver fatto tutti i dieci anni del corso”!

[26] No, anzi! Anzi! Uno dei rammarichi che aveva nei miei confronti, a suo modo di vedere, era che io avevo cominciato a scrivere troppo tardi, e cioè che avrei potuto mettere a frutto gli anni precedenti in cui mi ero dedicata – forse troppo – alle tecniche storiche. Io, poi, su questo non sono d'accordo: sono convinta di essere stata in grado di mettere a frutto così profondamente quello che lui mi ha insegnato – e senza, appunto, cadere nella facile fascinazione di una tecnica che produceva molto –, proprio perché, avendo avuto un insegnante come Grandi, avevo una mia coscienza musicale piuttosto matura. Poi, non so, questo altrettanto va detto: quanto sia stato grazie a Grandi, quanto sia stato grazie alle cose storiche in sé e per sé... Probabilmente, e in questo magari avrebbe senz'altro avuto ragione Donatoni, se non fosse stato Grandi a passarmi quelle esperienze, potevano essere effettivamente troppi anni passati a occuparmi di cose storiche. Ecco, io non ho nessuna controprova: io suppongo – ma è qualcosa di più che una supposizione – che il settanta per cento di questa maturazione sia dovuto all'insegnante, cioè a Grandi, e il trenta per cento...

Alla fin fine, non sono i programmi ministeriali, ma l'individualità dell'insegnante a dare il valore...

[27] Sì, penso di sì. Quindi possiamo anche dire che forse aveva ragione Donatoni. Diciamo che erano anni passati benino: avendoli passati con un buon insegnante non erano stati anni persi. Donatoni dava un valore, ma non riconosceva un primato alla composizione storica per poter giungere alla composizione originale: le vedeva abbastanza integrate, in realtà. Sempre che si avesse quello sguardo attraverso l'opera, che superava l'opera per andare a cogliere delle logiche di pensiero.

Ancora un paio di curiosità. Ad esempio, voi lo vedevate materialmente scrivere i suoi lavori?

[28] No, era in perfetta solitudine. Mi è capitato di vedere le pagine che lui stava scrivendo sulla sua

scrivania quando lo andavo a trovare a Milano: mi accoglieva, appunto, in tuta da metalmeccanico! E allora vedevo questi fogli, vedevo questi righelli... però, a parte qualche esempio tratto dalle sue partiture per spiegarci soluzioni ai problemi, davanti a noi non ha mai composto.

Per curiosità (ma forse non lo sai con certezza): stendeva tutte le sue composizioni e poi le trascriveva in bella, oppure...

No, no, no: lui scriveva subito in bella!

*Avevo quest'impressione!*¹⁰

[29] Assolutamente: lui scriveva subito in bella! Però non completava la pagina. Ad esempio, c'era uno strumento guida, da un punto di vista proprio tecnico-compositivo, che dopo magari avrebbe distribuito materiale agli altri: ecco, lui poteva avere davanti dieci pagine in cui era presente solo quello strumento; in seguito, completava le parti mancanti. Quindi, non era una redazione di tutti i dettagli della singola pagina; era un progetto a lungo termine, diciamo così, che lui definiva in tempi successivi. Però immediatamente in bella, sì! E con un uso assolutamente parsimonioso della gomma. Non era così presente, in lui, la gomma! Ci parlava tanto delle matite ma non tanto della gomma.

In questo modo di procedere, quanto la globalità dell'opera era chiaramente pianificata fin dall'inizio, e quanto veniva creato momento per momento?

[30] Questa effettivamente è una riflessione che va fatta, perché lui, correggendo le partiture degli allievi, spesso diceva: "Ah! Qui manca un colpo di luce! Qui manca un colpo di scena!", il che fa pensare che lui fosse abbastanza sensibile anche a delle suggestioni dell'immediato, cioè dell'idea che veniva lì per lì. Io credo che questo aspetto non sia mai mancato nelle sue partiture, e cioè che non rinunciasse a valutare inventivamente ciò che di volta in volta gli appariva. Però, se noi riconsideriamo quello che abbiamo detto prima, e cioè un atteggiamento di ordine, di rigore, di logica, e ci mettiamo a pensare in questo modo, l'atteggiamento di ordine, di rigore, di logica favorisce estremamente questo tipo di aspetto, non lo nega. E cioè, quando io ho già chiarificato a me stesso – e questo lui lo diceva, perché nello scrivere magari delle linee guida, degli strumenti guida, lui aveva un'idea complessiva di dove quei materiali che stava lavorando lo avrebbero portato – ecco, questa garanzia (diciamo così) di una visione in prospettiva dell'opera apre con una

¹⁰ Impressione sostenuta dalle dichiarazioni dello stesso Donatoni: *Tema* (1981) è il primo brano scritto senza alcun appunto, e composto a partire da un frammento prelevato dal finale di *L'ultima sera* (1980). Cfr. Franco DONATONI, «Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», cit., p. 51

grande libertà le porte a qualsiasi tipo di inventiva locale che si possa avere, non la preclude. E questo aspetto secondo me è importante perché è quello che è sempre mancato ai suoi emuli. A chi riproduceva la scrittura di Donatoni mancava la tensione continua della musica, per cadere invece in una prevedibilità di comportamento: adesso una nota, poi due, poi quattro, poi entra questo, poi entra quello. Erano pagine che – come dire – avevano una loro pulizia, trasparenza, ordine, ma che erano assolutamente prevedibili nel loro svolgersi, mentre invece la musica di Donatoni non è prevedibile. Si riconosce il suo lavorare a pannelli, si riconosce la poetica, si riconosce la cifra stilistica, ma ascoltando un pannello prevedere cosa succederà nel successivo è assolutamente impossibile.

E poi, in genere, c'è sempre la sorpresa per una sonorità inaspettata che riesce a trovare!

[31] Ecco! Allora, se c'è un'architettura generale, e questo lo presuppongo dal modo che aveva effettivamente di scrivere, quindi quello di creare dei percorsi a lungo termine di strumenti guida o di materiali estrapolati da un altro brano – metteva, chissà, un accordo a pagina 1, un altro a pagina 7 –, questo mi fa pensare che lui avesse effettivamente un'idea generale di come si muoveva la composizione; un'idea che però non ci ha mai trasmesso esplicitamente. Non ci ha mai detto: “Io faccio così, penso cosa succederà dopo, e poi...”. Di questo non ha mai parlato, perché gli interessava molto questo gioco di inventiva locale. Questo sì! Allora mi fa pensare che quello non sia mai mancato.

È curioso, perché il fatto che un pezzo, considerato nella sua globalità, si regga in piedi, è un discorso che si pone su un livello diverso dell'efficacia della singola pagina. Lui non vi parlava del fatto di “far stare in piedi un pezzo”?

[32] No. Esplicitamente, nel dettaglio, lui parlava del far stare in piedi la pagina e quello che veniva dopo la pagina, perché appunto correggeva dicendo: “Ma qui manca un colpo di luce, manca un accadimento che getti nuova luce a quello che sta succedendo”. Queste erano proprio le sue parole. E quindi, sicuramente, nel momento in cui lui componeva aveva un'attenzione a quello che si stava verificando davanti a lui, ma come definizione di un evento generale che lui aveva ben presente, al punto di poter stabilire dove mettere in una pagina successiva, anche molto lontana, un determinato accordo, un determinato materiale. C'era evidentemente un filo logico, frutto anche di materiali con i quali lavorava da anni, di meccanismi che conosceva già nelle loro potenzialità, il che gli consentiva di fare questo tipo di operazione sulla pagina e tra le pagine, senza assolutamente

perdere di vista quello che sarebbe accaduto. Ci sono altri esempi, come *In cauda*,¹¹ che è un brano scritto variando dei moduli di altri brani: in quel caso, ci spiegava il percorso generale che il brano avrebbe dovuto avere, facendoci vedere che prendeva degli accordi e li disponeva come una specie di filo rosso trasversale nell'arco di tutto il brano, e poi, dopo, creava sopra delle variazioni di quel materiale.

In un'intervista, Luca Francesconi parla del suo apprendistato con Berio.¹² Dice di aver collaborato con lui per qualche anno, e si trattava proprio di un "artigianato", in un'accezione quasi rinascimentale: Berio gli affidava proprio dei compiti di scrittura, dandogli ovviamente delle istruzioni ben precise, lasciandogli lavorare parti delle proprie composizioni. È mai successa una cosa del genere con Donatoni?

[33] No. Però ricordo una cosa. Lui aveva molta fiducia nell'insegnamento, e pensava l'insegnamento, anche da un punto di vista umano, come una sorta di contatto con l'altra persona. Quindi prima abbiamo parlato dell'insegnamento da un punto di vista "scientifico", diciamo così. In lui c'era questa componente umana imprescindibile: a lui interessavano le persone che aveva di fronte, e non esisteva per lui l'allievo bravo e l'allievo meno bravo. Esistevano degli individui con i quali entrare in contatto. Gli dispiaceva moltissimo quando vedeva una persona abbandonare perché magari in difficoltà, perché meno capace di altri di mettere a frutto le cose che lui diceva, perché nonostante le correzioni continuava a vedere delle pagine che non funzionavano, a suo modo di dire. E mi capitò una volta in cui, all'ennesima correzione con la stessa persona, questo ragazzo ebbe una reazione di scoraggiamento: "Basta Maestro, io non ce la posso fare". E lui, con molta umiltà, non gli disse: "Insomma, se non sei capace, ormai c'è poco da fare"; no, disse: "Guarda, a me basterebbe che per la prossima volta mi facessi questo esercizio". Quindi, un'idea di *esercizio*, ma a partire da materiali compositivi dell'allievo; disse: "Prova a prendere questi quattro suoni, prova a vedere cosa succede se si fanno determinate operazioni". Gli diede dei compiti realmente accademici, però non su delle cose storiche: si trattava di esercizi di proliferazione, per imparare a guardare un materiale. In questo senso, anche a Roma, a Santa Cecilia, capitò più di una volta che lui si mettesse alla lavagna a farci vedere come si poteva guardare un materiale, che cosa se ne poteva derivare; e mi ricordo, sì, che per un mesetto si divertiva a fare degli esercizi. Diceva: "Adesso andate a casa, poi ognuno prova a vedere, dall'osservazione di questo materiale, che cosa

¹¹ *In cauda*, per coro e orchestra (1986), scritto a partire dal 1982.

¹² Luca FRANCESCONI, *Just a bit of life*, <http://www.youtube.com/watch?v=V_fLu-AYucU>, (3/11/2009): «I miei maestri sono stati tre: [...] dal punto di vista della composizione, Berio, sostanzialmente. Berio, col quale ho lavorato quattro anni come assistente, dall'81 all'84. Abbiamo fatto dei progetti grossi insieme, e lì era un po' come la bottega rinascimentale: c'erano delle cose da fare, il tempo al grande Maestro mancava, c'era da finire il piede del Santo, su, nell'affresco tal dei tali: "Beh, io vado, finiscilo tu"... È così che si impara sul serio, insomma».

riesce a tirarne fuori, e dopo lo comunica agli altri”. E allora si andava uno per uno alla lavagna, a scrivere. Ecco, in questo senso sì!

Solo una precisazione: l'osservazione del materiale diventava una schematizzazione, nel senso di insiemi di suoni, analisi, oppure generava delle figure musicali?

[34] È questo: generava delle figure. È per questo che il materiale era visto come potenzialità. Certamente, prima di vedere la figura, c'era quel passaggio (anche sottile, se vogliamo) in cui si colgono le relazioni, e quindi si vedono i suoni come insiemi; però queste relazioni erano immediatamente proiettate sull'efficacia di una figura, non erano valutazioni astratte. Lui non sopportava i quaderni pieni di appunti che poi semplicemente restavano nel campo del possibile. La potenzialità di un materiale lui la vedeva sul gesto, cioè se suggeriva il gesto: la capacità o di ampliarlo, o di sintetizzarlo, proprio per far nascere la figura, non per cogliere la relazione in sé e per sé.

Un'altra curiosità: ha mai parlato di musica elettronica?

[35] No, no... Ma secondo me non era il momento giusto, forse. Insomma, c'era Nono in quel periodo che si occupava di musica elettronica, e lui aveva secondo me un po'... – adesso, la sparo grossa, perché non era assolutamente un uomo invidioso, né un uomo che guardasse quello che facevano gli altri: era talmente buono e limpido! – però, secondo me, dalle “alte sfere” dell'epoca, e quindi dai compositori che facevano parte di ambienti culturalmente forse più sofisticati e raffinati di quello di cui faceva parte lui, non dico che si sentisse messo da parte, ma insomma, c'era una certa reazione un po' di acrimonia, come a dire: “Quelli là, intelligentoni, che facevano, filosofavano, a contatto con l'avanguardia...”. L'aristocrazia culturale, insomma. Lui era un uomo molto semplice, in realtà. Aveva studiato moltissimo, ma veniva da una famiglia povera: si è mantenuto facendo *piano-bar* in gioventù, e suonando nelle balere; la prima esecuzione sua l'ha sentita ha quarant'anni suonati. Quindi, veniva da una gavetta che non so quanto psicologicamente abbia pesato – questo non potrei assolutamente dirlo – però, io percepivo un pochino la differenza fra questo *manovale* (era anche classificato come un operaio che se ne sta lì con i suoi meccanismi) e gli altri che un po', insomma, filosofeggiavano. Io amo moltissimo Nono, però certamente la musica elettronica veniva vissuta come parte di una élite culturale che lo escludeva, a mio modo di vedere. Lui era molto amico di Maderna, e aveva con Maderna questo rapporto profondissimo, ma perché poi alla fine erano compagni di bevuta, ecco... Non che anche Nono non se le facesse, le bevute!

Dopotutto erano veneti tutti e tre!

[36] Il livello etilico era abbastanza alto! Però, nello stesso tempo – e lo stesso vale per Berio, col quale non aveva un rapporto di tipo proprio ottimale – erano persone un po' lontane da lui, anche perché lui, poi, era autoreferenziale, per forza di cose: un po' per il tipo di carattere, un po', certamente, per la malattia che aveva. E allora, di loro non ha mai parlato. Salvo, mi ricordo, quando morì Nono: allora eravamo a Roma, eravamo a lezioni tutti insieme, arrivò il bidello, aprì la porta, e disse che era morto Nono. E lui si mise a piangere, e disse che era morto uno dei più grandi compositori del suo tempo. Ecco, questo per dire che non aveva – anche verso degli stili compositivi totalmente diversi dal suo – alcuna preclusione; però si vivevano all'epoca delle contrapposizioni poetiche vivaci. Ci raccontò di due concerti monografici organizzati al Maggio Musicale Fiorentino, uno dedicato a Sciarrino e l'altro dedicato a Berio, e ci disse che Berio, per evitare che ci fosse pubblico alla monografica di Sciarrino, essendo molto ricco, aveva comprato tutti i biglietti. Ci raccontava cose del genere: se poi fossero vere, non lo so!

Però il fatto che ci fosse una qualche sorta di dibattito, di vivacità, non era necessariamente un aspetto negativo!

No, assolutamente!

Penso anche che la musica elettronica, il modo di pensare e di fare la musica a essa legato, sarebbe stata difficile da conciliare con il fatto di scrivere: la scrittura – intesa proprio materialmente, come l'atto di scrivere – sembra per Donatoni, a tutti gli effetti, una modalità di riflessione.

[37] Assolutamente, hai detto benissimo: il tempo materiale che la manualità della scrittura imponeva, e che la perfezione della scrittura – perfezione intesa proprio in senso grafico – richiedeva, era il tempo della riflessione. Assolutamente. Per lui la stesura della pagina era il tempo della riflessione, non era la compilazione di un'idea già dettagliata, era lo spazio della riflessione: e quindi gli riservava un momento sacrale, in tutti i sensi, sia materialmente, sia creativamente.

Abbiamo visto Nono... parlava mai di Ligeti, Boulez, Kurtág...?

[38] No, non l'ho mai sentito fare riferimento a questi autori. In quel periodo si riferiva a Sciarrino, ma negativamente, fondamentalmente. Diciamo così: criticando fortemente la poetica, a Sciarrino; umanamente, riferendosi a Berio, o magari a Nono, ma non riferendosi alla loro musica. Però sono cose proprio marginali, che non occupavano la lezione in sé e per sé. Siccome lui era molto generoso, dopo lezione ci invitava sempre a mangiare, pagava sempre lui, allora magari a tavola

saltava fuori di tutto!

Un altro aspetto che vorrei sviluppare nella mia ricerca è il momento in cui chi ha studiato con Donatoni diventa a sua volta insegnante: che rapporto si crea con i propri allievi? Ci sono analogie o differenze significative?

[39] Ci devo pensare! Dunque, tutti voi allievi siete molto diversi, e in effetti anche noi eravamo molto diversi nei suoi confronti. Ecco, un aspetto nel quale io sento di aver fatto tesoro di quello che Donatoni insegnava a me e che cerco proporre a voi è questa maturazione della riflessione, qualsiasi cosa si faccia: si può parlare di un collegamento funzionale, come di una Sinfonia, e cercare di far venir fuori le riflessioni profonde, questo sì. E questo, quanto più vado avanti, tanto più mi convinco a farlo, nonostante il quinto anno¹³ ci possano essere dei momenti di scompenso. Quindi, superando sia il disagio di voi che venite a lezione, sia mie eventuali paure di non centrare i problemi, superando questi timori, vedo che col tempo ci sono degli ottimi risultati. E quindi mi rincuoro, e credo che quella sia la parte più importante, che mi sento di rivivere con voi come l'ho vissuta con Donatoni. Per quanto riguarda invece le soluzioni dei problemi specifici, diventa difficile un parallelo, perché in quel contesto la concentrazione del lavoro era sulla produzione propria, c'era più tempo da dedicare esclusivamente alla scrittura, e quindi c'era più tempo per sviscerare eventuali difficoltà tecniche, per quanto queste difficoltà fossero diverse per ognuno dei partecipanti. Con voi questo tempo lo devo suddividere fra diversi aspetti, e allora faccio fatica a paragonare le difficoltà che voi avete, ad esempio, nella composizione storica, con quelle che voi avete nella composizione originale. Il problema che potete avere su una Fuga riguarda anche un certo tipo di capacità diversificate che ognuno di voi ha. Questa non è un'esperienza che ho avuto con Donatoni, e quindi non vi so dire se ve la ripropongo allo stesso modo. Una cosa però si può dire: è difficile che una predisposizione che voi avete nel comporre su un materiale storico – quindi una Fuga, piuttosto che una Romanza, piuttosto che un Quartetto – sia totalmente avulso da quello che voi fate nelle vostre composizioni. In questo senso, diamo ragione a Donatoni quando dice che l'insegnamento è qualcosa di legato al comporre, e quindi ciò che apprendiamo storicamente serve anche per la composizione, ciò che componiamo serve per insegnare, ciò che insegniamo serve per comporre.

E, forse proprio perché lui non si poneva nella prospettiva dell'“essere compositore”, allora il comporre non era un'attività privilegiata rispetto al resto.

¹³ Il quinto anno è il primo del Compimento medio del corso decennale di Composizione: presso il Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna, fra quarto e quinto anno c'è di norma un cambiamento di insegnante.

[41] Era a tutto tondo, assolutamente: è la sua riflessione. È per questo che il circuito è più importante della luce, è proprio questo il senso. Che poi ci sia la luce del contrappunto, della lettura, dello svago, della filosofia: quella luce può essere di mille colori, quello che conta è il circuito. E il circuito è il proprio equilibrio interiore, inteso appunto come insieme di scelte, di indirizzi, di razionalità, di autodeterminazione. Ed era un aspetto fortissimo, per lui, di grandissima importanza: la capacità di autodeterminarsi. Adesso vi dico questo aneddoto (mi scuserete, parlo di me, ma non saprei di chi altri parlare): il primo anno che andai da lui, tutte le sere, alle sette in punto, finita la lezione, telefonavo a Grandi, in lacrime, perché non capivo niente, non sapevo in che mondo ero capitata! Era stato, insomma, un impatto abbastanza forte! E poi Grandi mi rincuorava, e mi diceva: “Stai attenta quando ti spiega questo, quando ti spiega quest’altro...”. Faceva un po’ da cuscinetto ammortizzatore per questo impatto così violento. E per fortuna, perché in realtà è stato utilissimo questo sostegno e questo orientamento, dicendomi a quali cose prestare più attenzione! Fatto sta che, insomma, dopo tutti questi mesi di lavoro, anche pesanti psicologicamente, si arriva al giorno fatidico... Si consegnavano i brani il venerdì, li si facevano vedere per l’ultima volta, alla fine di agosto: lui in quell’ultima lezione dava qualche indicazione di massima, si capiva quali erano i brani che sarebbero stati scelti per il saggio, e poi praticamente era finita. Poi il lunedì si ripresentavano questi brani, lui sceglieva chi avrebbe fatto il saggio, chi non faceva il saggio era tranquillo e libero, gli altri avrebbero dovuto mettersi a fare le parti. Allora arriviamo a venerdì, e io presento il mio “pezzettino”, insomma, la mia composizione, alla quale avevo dedicato energie, emozioni, dolori, gioie, un pochino di tutto. E c’erano parti di questo brano che lui non aveva ancora visto, perché naturalmente era stato finito la notte prima, come nella più tradizionale delle situazioni! Mi guarda questo brano, e c’era una seconda parte che proprio non funzionava, e con molta serenità lui mi spiegò cosa non andava. Lui non aveva mai creato i presupposti del saggio come una premiazione – a lui non importava niente: una scelta, poi, naturalmente sarebbe stata fatta, perché non si potevano eseguire dodici brani – però anche quell’occasione era buona per insegnare qualche cosa, non semplicemente per dire: “Tu sei bravo, tu non sei bravo”. E quindi lui mi spiegò per bene che cosa c’era che non andava; e io, molto serenamente, presi queste informazioni. Però, insomma, c’era tutto il fine settimana, e io mi sono messa lì, con una certa energia mentale: mi ero imposta, quantomeno, il lunedì successivo in cui lui avrebbe ritirato tutte le partiture per deliberare quelle che sarebbero state scelte per il saggio, di dargli il pezzo finito. Ormai avevo lasciato perdere l’idea che fosse eseguito, perché c’erano talmente tante cose che effettivamente non andavano bene, e che lui mi aveva spiegato perché non funzionassero, che per me non esisteva più il problema del saggio. Però mi interessava che lui mi dicesse se ero riuscita a correggerle prima della fine del corso. E quindi feci una bella chiusura di due giorni, il sabato e la

domenica notte, nonché il venerdì notte, per rifare tutta questa ampia parte che non funzionava. E allora arriva il lunedì, tutti consegnano il loro brano, e io gli dico: “Maestro, guardi, lo ho rifatto, ho pensato...”. E lui è rimasto un attimo, così, e ha cominciato a guardarlo, e dice: “Ma è tutto diverso!”. E dico: “Sì, ho seguito le indicazioni che mi ha detto”. E non disse più una parola: rimase impietrito dal fatto che questo brano era finito in una maniera totalmente diversa. Poi si riunirono per la decisione del saggio, e lo prese! Decise di farlo eseguire. Allora, a un certo momento, sono andata da lui, e dico: “Maestro, la ringrazio, perché poi... allora, vuol dire che avevo corretto nella maniera giusta”. E lui disse: “Sì, sì”, però disse poche parole su quanto avevo corretto, ma mi disse che quell'autodeterminazione, indipendentemente da tutto, nel rifare e nell'andare avanti, era comunque per lui vincente. Senza quell'autodeterminazione anche il talento migliore non avrebbe potuto proseguire. Ma non è semplicemente l'essere testardi, ma il fatto che la maturazione di una propria consapevolezza compositiva era possibile solo ed esclusivamente attraverso questa autodeterminazione, cioè attraverso l'ordine che si dà a sé stessi di fare una cosa in un certo momento. Dopo di che, poco importa se la cosa che è stata fatta è quasi giusta o sbagliata, o migliore o peggiore: non era un pezzo eccezionale, e non lo è mai stato, e anche all'ascolto si sentiva, però la cosa importante per lui era quella, cioè la capacità di autodeterminarsi. E secondo me ha ragione, perché non è soltanto una questione di testardaggine, è una questione di definizione di sé, alla quale contribuiscono tutte le esperienze, e quindi anche quella che apparentemente ci sembra una cosa estranea, purché questo circuito sia forte: deve essere forte, deve essere attivo. Io quello che cerco di fare con voi, insegnando, è questo: attivare questo circuito. So che è doloroso; al quinto anno effettivamente può esserlo, perché veniamo da una serie di informazioni che, per forza di cose, debbono essere relative: il moto obliquo si fa, le quinte parallele non si fanno. Per forza di cose, perché altrimenti non si apprende un linguaggio di partenza: esso deve essere fortemente delimitato nel sì e nel no. Però c'è un gradino da passare, un salto che deve essere fatto e, a mio modo di vedere, prima lo si fa, meglio è, perché farlo poi all'ottavo anno potrebbe essere estremamente rischioso.¹⁴ Io ho cominciato tardi a studiare composizione, a diciannove anni: si è già adulti, prima lo si fa, questo passaggio, meglio è!

¹⁴ L'ottavo anno segna, nell'ordinamento tradizionale dei Conservatori, l'inizio del Compimento superiore.

BIBLIOGRAFIA

I. Franco Donatoni: scritti e interviste

- «Teatro musicale oggi», in *Il Verri*, n°16, Bologna 1964; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 19-25.
- «Bisogna continuare...», in *Rassegna*, n°3, Milano, maggio-giugno 1965; in *Musica minima*, n°5, Milano 1967; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 39-41.
- «Black and white», in *Collage*, n°5, Palermo, settembre 1965; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 26-31.
- «Non per amore», in *Musica minima*, n°5, Milano, ottobre-dicembre 1966; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 32-36.
- «Le parole che seguono», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio 1967; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 37-38.
- «Bisogna continuare» (1967), in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 39-41.
- «Incontro con Franco Donatoni», intervista a c. di Armando Gentilucci, in *Musica Università*, 1967; con il titolo «Materia in musica», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 99-103.
- «Cinque domande a Franco Donatoni», intervista a c. di Francesco Degrada, in *Discoteca*, n°77, Milano 1968; con il titolo «La questione del linguaggio», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 104-106.
- «Per un testo», in *Discoteca*, n°85-86, Milano, gennaio-febbraio 1968.
- «Kann ein Komponist vom Komponieren leben?», in *Melos*, aprile 1969.
- «Su *Fase seconda* di Mario Bortolotto», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, III, 5, 1969; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 48-52.
- «Sulle ottime ragioni», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio 1969; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 53-55.
- «Intervista con Franco Donatoni», a c. di Gioacchino Lanza Tommasi, in *Lo spettatore musicale*, Bologna 1969; con il titolo «Il materiale in opera», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 107-112.
- «Penteo, o dell'apparenza», in *Il Verri*, n°30, luglio 1969.
- «A colloquio con Franco Donatoni», intervista a c. di Leonardo Pinzauti, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IV, n°2, marzo-aprile 1970, pp. 299-306; in Leonardo PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI 1978, pp. 133-141; con il titolo «Misteriosi antecedenti», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 113-119.
- Questo*, Adelphi, Milano 1970.
- «52 interventi», in *NAC*, n°8-9, 1971.
- «Le pagine che precedevano...», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, 1971; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 56-57.
- «Frammento interanalitico di un futuro anteriore», in *Lo spettatore musicale*, n°1, Bologna, maggio-giugno 1971; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 58-61.
- «Arnold il nutrito», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, luglio-settembre 1971, pp. 35-37; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 66-68.

«Igor: il carpentiere e la sua pece» (Siena, 15 agosto 1971); in *Chigiana*, n°28, nuova serie n°8, 1971, pp. 19-23; in *Lo spettatore musicale*, n°2-3, Bologna, marzo-giugno 1972, pp. 62-64; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 62-65; in *Stravinskij oggi. Atti del Convegno internazionale. Milano, Teatro alla Scala, 28-30 maggio 1982*, Quaderni di Musica/Realtà, 10, a c. di A. M. Morazzoni, Milano 1986, pp. 263-267.

«Il modello suggerito» (1971), in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 69-70.

«Lied», in *Chigiana*, n°29-30, nuova serie n°9-10, 1972-73, p. 228.

«La musica e l'io: una ipotesi sulle possibilità di autodidassi mediante adozione delle funzioni introproiettive quale metodo di comporre», articolo dattiloscritto di 9 pagine, inedito, s.d. (ca. 1974), conservato presso l'Archivio Maderna di Bologna (cfr. Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», cit.); cfr. Appendice.

«Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n°8/3, 1974, pp. 356-365.

«La Grande Aulodia di Maderna», in *Chigiana*, n°31, nuova serie n°11, 1974, p. 375.

«Opera nove», in *Chigiana*, n°31, nuova serie n°11, 1974, pp. 377-378.

«Secondo Estratto», in *Chigiana*, n°31, nuova serie n°11, 1974, p. 378.

«Une halte subjective», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 15-20.

«Lumen», in *Chigiana*, n°32, nuova serie n°12, 1975, p. 365.

«La tensione del labirinto», conversazione con Alessio Di Benedetto, in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 120-125 (la datazione – il 1972 – è un refuso: riferendoci ai brani citati, fra i quali *Lumen* e *Ash*, è ipotizzabile come termine *post quem* il 1976).

«Ash», in *Chigiana*, n°33, nuova serie n°13, 1976, p. 369-370.

«Tempo e figura», in *Notiziario*, Milano, Suvini Zerboni 1976.

«Per un diario», programma di sala per *Musica nel nostro tempo*, Milano 1976-77; con il titolo «Per un diario 1962-1976», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 71-73.

«Algo», in *Chigiana*, n°34, nuova serie n°14, 1977, p. 302.

«Lettera a Giacomo» (Siena, 11 agosto 1977) in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di Michela Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 43-45; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 76-77.

«A proposito di...» (Milano, 13 ottobre 1977), in *Musica e politica*, Marsilio, Venezia 1977; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 74-75.

«A proposito di “segno e suono”» (Parigi, 12 aprile 1978), in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 78-79.

«Spiri», in *Chigiana*, n°35, nuova serie n°15, 1978, p. 234.

«Entretien avec Franco Donatoni», a c. di F. B. Mâche, in *La Revue Musicale*, 1978, pp. 314-315.

«Punti di vista sulla chitarra», in *Quaderni di Settembre Musica*, Torino, Assessorato per la Cultura 1978.

«Ali (1977) – Algo (1977) – Argot (1979) – About... (1979)», in *Chigiana*, n°36, nuova serie n°16, 1979, p. 336.

Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre, Adelphi, Milano 1980.

«Marches per arpa, Clair per clarinetto», in *Chigiana*, n°37, nuova serie n°17, 1980, p. 261.

«L'automatismo combinatorio», in *Proposte musicali*, Aquil Terme 1980; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., p. 80.

«Dopo il fuoco la voce», intervista a c. di Pietro Gallina, in *Banchetto Musicale*, 1980; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 127-129.

«Su *Fili – The Heart's Eye – L'ultima sera – Le ruisseau sur l'escalier*», in *Catalogo della Biennale Musica*, Venezia 1981.

«La somiglianza della continuità», in *La musica, le idee, le cose*, a c. di A. Brizzi e R. Cresti, Firenze, Centro Musicale Fiorentino, Firenze 1981, pp. 52-53; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 81-82.

«Processo e figura», Fiesole 1981; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 83-86; anche in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, pp. 69-73, con l'aggiunta di un commento critico.

«Presenza di Bartók», Venezia 1981; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 87-91.

«Wagner, Abbado, Frigerio, Squarciapino, Strehler (sulle difficoltà del vedere)», in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 92-95.

«*Lame*, due pezzi per violoncello solo», in *Chigiana*, n°38, nuova serie n°18, 1982, pp. 292-293.

«Il cammino dell'identificazione», intervista a c. di Angelo Valori, in *Prospettive musicali*, n°2, 1982; in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 7-11.

«Il tempo del comporre», intervista a c. di Roberto Donatoni (1982), in Franco DONATONI, *Il sigaro di Armando*, cit., pp. 12-16.

Il sigaro di Armando. Scritti 1964-1982, a cura di Pietro Santi, Spirali Edizioni, Milano 1982.

«I modelli inimitabili», in *Ligeti*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1985, pp. 65-66.

«*Atem* di Franco Donatoni, intervista ragionata», a c. di R. Cresti, in *1985 la musica*, n°5, p. 46.

«On compose pour se composer», in *Entretiens*, n°2, *Dossier Donatoni*, novembre 1986.

«Il Nome e l'Opera», in *Petrassi*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1986, pp. 315-316.

In-Oltre, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1988.

«*In cauda* a una conversazione», in *Il Verri*, n°5-6, 1988, pp. 13-16.

«Colloquio con Franco Donatoni», intervista a c. di Rossana Dalmonte, in *Musica/Realtà*, anno IX, n°25, aprile 1988, pp. 65-78.

«Parcellizzazione e sorpasso», in *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea. Atti del Convegno Internazionale di Studi svoltosi a Latina il 29,30, 31 ottobre 1987*, a c. di R. Pozzi, *Historiæ Musicæ Cultores Biblioteca*, n°57, Firenze 1990, pp. 267-271.

«Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 3-74.

«Entrevista a Franco Donatoni», a c. di V. Rasgado, in *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 12/46, 1993, pp. 47-59.

II. Scritti su Franco Donatoni

Giovanni ARLEDLER, «Donatoni e la sua scuola», in *Civiltà Cattolica*, dicembre 1972.

M. BARKL, «Franco Donatoni's *Etwas ruhiger im Ausdruck*», tesi, University of New England, 1986.

Mario BARONI, «Donatoni 1960-1970», in *Notiziario delle Edizioni Suvini Zerboni*, Milano, gennaio 1971, pp. 5-22.

Mario BARONI, «Das Porträt Franco Donatoni», in *Melos*, n°40, novembre-dicembre 1973, pp. 345-351.

Mario BARONI, «Il maestro e la biondina. Franco Donatoni e il *Duo pour Bruno*», in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, pp. 417-446.

Sébastien BERANGER, «Spiri de Franco Donatoni ou le développement organique d'un matériau historique», in *Revue DEMéter*, giugno 2004, Université de Lille-3, <www.univ-lille3.fr/revues/demeter/doc/beranger.pdf> (23/9/2009).

Antoine BONNET – Nicolas FRANÇOIS, «Franco Donatoni, une figure», in *Entretiens*, n°2, *Dossier Donatoni*, novembre 1986.

Gianmario BORIO, «Franco Donatonis Streichquartett *The Heart's Eye*. Zur Aesthetik figurativer Musik», in *Melos*, 44/3, 1987, pp. 2-16.

Gianmario BORIO, «La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni», in *Quaderni di Musica Nuova*, a c. di Giulio Castagnoli, Compositori Associati, Torino 1988 (distribuzione Promeco, Milano); in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 224-235.

Gianmario BORIO, «In der Kluft: Ich und Materie. Der Entwicklungsweg des Komponisten Franco Donatoni», in *Neue Zeitschrift für Musik*, 150/4, 1989, pp. 23-27.

Mario BORTOLOTTI, «Nowa Muzyka we Wloszech», in *Ruch Muzyczny*, n°10, 1962.

Mario BORTOLOTTI – David L. BURROWS, «Italy. New Music at Palermo», in *Perspectives of New Music*, vol. 2, n°2, primavera-estate 1964, pp. 159-163.

Mario BORTOLOTTI – William C. HOLMES, «The New Music in Italy», in *Contemporary Music in Italy*, a c. di P.H. Lang e N. Broder, New York 1965, pp. 61-77; in *The Musical Quarterly*, vol. 51, n°1, gennaio 1965.

Mario BORTOLOTTI, «Un paradisis interruptus: a Franco Donatoni», in *Avanguardia e neoavanguardia*, Sugar Editore, Milano 1966.

Mario BORTOLOTTI, «La musica strumentale», in *Lo spettatore musicale*, Bologna 1969.

Mario BORTOLOTTI, «Le idee di Franco Donatoni», in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 227-251.

Mario BORTOLOTTI, «Sur les lagunes. Idee vecchie e musiche (quasi) nuove», in *Lo spettatore musicale*, VII, n°5, Bologna, ottobre 1972, pp. 7-15.

Sylvano BUSSOTTI, «Il Gran Premio», in *Discoteca*, Milano, gennaio 1967.

Paolo CASTALDI, «Drei Stücke. An Aldo Clementi», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, maggio-giugno 1970, pp. 12-20.

Aldo CLEMENTI – Francesco PENNISI, «Su *Questo* di Franco Donatoni», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, dicembre 1970, p. 16.

Salvatore COLAZZO, «Dal nulla al molteplice. I lavori solistici con le loro proliferazioni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 110-129.

- Salvatore COLAZZO, «Ironia e teatralità nelle composizioni dell'ultimo Donatoni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 130-146.
- Renzo CRESTI, «Le parole più calme», in *Bollettino del Centro Musicale Fiorentino*, Firenze 1979.
- Renzo CRESTI, «Musica e pensiero negativo», in *Proposte musicali I*, Acqui Terme 1980.
- Renzo CRESTI, «Linguaggio ed etica», in *La musica, le idee, le cose*, Centro Musicale Fiorentino, Firenze 1981.
- Renzo CRESTI, «Su *Antecedente X* di Franco Donatoni», in *Antologia Viessesux*, n°61-62, 1981.
- Renzo CRESTI, *Franco Donatoni. Studio monografico sulla musica e sulla poetica di Franco Donatoni in relazione alle problematiche filosofiche e musicali dagli anni '50 a oggi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1982.
- Renzo CRESTI, «Per una storia filosofica del segno musicale», in *Rivista della Civica Scuola di Milano*, Milano 1982.
- Claude CUIVRE, «Crayonné au Forum de musique contemporaine : soirée Donatoni», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n° 20, settembre 1975, pp. 106-107.
- Rossana DALMONTE, «Colloquio con Franco Donatoni», in *Musica/Realtà*, anno IX, n°25, aprile 1988, pp. 65-78.
- M. R. DE LUCA, «Franco Donatoni: dal jazz immaginario di *Hot* alla Big band di *Sweet Basil*», in *Note su note*, n°3, 1995, pp. 77-93.
- Roberto FAVARO, «Franco Donatoni: il percorso di un alto magistero compositivo», in *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, a c. di G. Moroni, Istituto Gramsci Marche, 2002, pp. 9-24.
- A. FORD, *Composer to composer. Conversations about contemporary music*, Londra 1993.
- P. GALIA, *La musica di Franco Donatoni nel periodo 1962-1979*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1985.
- Armando GENTILUCCI – Paolo CASTALDI, «Scheda 9», in *Collage*, n°8, 1968.
- Michael GORODECKI, «Who's Pulling the Strings?», in *The Musical Times*, n°134, 1993, pp. 246-251.
- L. S. GOVI, *I quartetti d'archi nell'opera di Franco Donatoni nel periodo 1962-1979*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona, a.a. 1991/1992.
- Harry HALBREICH, «Tre capolavori orchestrali di Franco Donatoni. *Voci – Duo pour Bruno – Arie*», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 194-214.
- Howard HARTOK, «Italian Contemporary Music», in *European Music in the Twentieth Century*, Penguin Books.
- S. JAROCINSKI, «O paru festiwalowych wydarzeniach», in *Ruch Muzyczny*, n°21, 1963.
- R. LANOCE, «A proposito di *Algo* di Franco Donatoni», in *Musica/Realtà*, n°25, 1988, pp. 65-78.
- Gioacchino LANZA TOMMASI, «I due volti dell'alea», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, III, n°6, novembre-dicembre 1969, pp. 1076-1095.
- Tomas MARCO, «Per *Orchestra* de Franco Donatoni», *Sonda*, n°4, ottobre 1968.
- Leon MARKIEWICZ, «Sprawa Donatoniego», in *Ruch Muzyczny*, n°22, ottobre 1963.
- Wally MATTEUZZI, *Franco Donatoni: rilievi di poetica*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1977-1978.
- Wally MATTEUZZI, «Gli scritti di Franco Donatoni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 215-223.
- Gabriella MAZZOLA NANGERONI, *Franco Donatoni*, Targa Italiana, Milano 1989.

Giordano MONTECCHI, «Donatoni 1950-1972: da Bartók all'antimusicista», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 77-109.

Annamaria MORINI, «Addio Franco, alchimista della musica», in *Syrinx*, n°48; <http://www.riverberisonori.it/cms2010/index.php?option=com_content&view=article&id=171%3Aaddio-franco-alchimista-della-musica-di-annamaria-morini&catid=61%3Aarticolisyrinx&Itemid=99> (28/4/2011).

Silvano OLIVIERI, *Franco Donatoni. Invenzione e struttura nell'opera di Franco Donatoni*, tesi di laurea in Pedagogia, rel. P. Fabbri, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 1996/97.

David OSMOND-SMITH, *ad vocem* «Donatoni, Franco», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, London 2001.

Marino PESSINA, «Analisi di *Clair* di Donatoni», in *Sonus*, n°11, 1993, pp. 60-77; «Franco Donatoni: *Clair*», in *Musiche del Novecento Italiano*, cd-rom + cd-audio, a cura della Società Italiana di Musicologia, Stradivarius, Cologno Monzese 2004.

Luigi PESTALOZZA, «Donatoni, Castiglioni e Fellagara», in *Bollettino della Biennale*, Venezia 1967.

Goffredo PETRASSI, «Per Franco Donatoni», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 239-240.

Robert PIENCIKOWSKI, «Salvacondotto. Analisi di *Etwas ruhiger im Ausdruck*», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 147-158.

Alan POIRER, «Trajectoires», in *Entretemps*, n°2, *Dossier Donatoni*, novembre 1986.

Boris PORENA, «Seguitando a parlare», in *Lo spettatore musicale*, Bologna 1967.

Enzo RESTAGNO, «Franco Donatoni e la nuova musica», programma di sala del Teatro Regio di Torino, Giugno 1977.

Enzo RESTAGNO, «Il quarto settennio di Franco Donatoni», in *Catalogo della Biennale Musica*, Venezia 1981.

Enzo RESTAGNO, «*Atem*», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 181-193.

M. ROMITO, «Donatoni. *Rima*, due pezzi per pianoforte», in *Da Beethoven a Boulez: il pianoforte in ventidue saggi*, a c. di P. Petazzi, Milano 1994, pp. 237-244.

Aurelio SAMORÌ, «Immagini, gesti, forme e figure nella musica di Franco Donatoni», in *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, a c. di G. Moroni, Istituto Gramsci Marche, 2002, pp. 25-60.

A. SELMI, «C'è forma e forma, l'importante è saperlo», in *Musica viva*, anno II, n°4, 1978.

A. SINIGAGLIA, «Donatoni: il contenuto della musica è la sua forma», in *Tuttolibri*, n°268, Torino 1981.

Reginald SMITH BRINDLE, «The Lunatic Fringe», in *The Musical Times*, n°97, luglio 1956, pp. 516-518.

Gino STEFANI – Pierfrancesco FERRERO, «Su *Questo* di Franco Donatoni», in *Lo spettatore musicale*, Bologna 1970.

Ivanka STOJANOVA, «Franco Donatoni: *Souvenir*», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n° 20, settembre 1975, pp. 4-14.

Ivanka STOJANOVA, «*Ruisseau* e l'alchimia dei suoni. Frammenti di un discorso», in *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EdT, Torino 1990, pp. 159-179.

Patrick SZERNOVICZ, «Approche de Franco Donatoni», in *Art press*, n°16, febbraio 1975.

Patrick SZERNOVICZ, «A propos de *Lied*. Note sur l'évolution récente de F. Donatoni», in *Musique en jeu. Dossier Donatoni*, n°20, settembre 1975, pp. 21-23.

Patrick SZERNOVICZ, «F. Donatoni ou la revanche du matériau», in *Cahier Musique*, n°1, settembre 1980, pp. 21-23.

Tonino TESEI, *Rassegna di nuova musica*, programma a c. di Stefano Scodanibbio, Palcoscenico Marche 2008.

A. THOMASSIN, *Franco Donatoni. Problématique et caractéristique de l'écriture musicale; originalité stylistique de l'œuvre dans le contexte de l'époque*, tesi di Dottorato EHESS – IRCAM, Parigi 1996.

Gianfranco ZACCARO, «Donatoni, pro e contra», in *Lo spettatore musicale*, Bologna, settembre 1968, pp. 12-14.

III. Bibliografia generale

Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1947; *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di Giacomo Manzoni, con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni, Einaudi, Torino 1959.

Theodor W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main 1951; trad. it. *Minima moralia*, con una introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1954.

Theodor W. ADORNO, «Appunti su Kafka», in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; «Appunti su Kafka», trad. it. di E. Filippini, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 249-282.

Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958; *Dissonanze*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959.

Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; *Dialettica negativa*, trad. it. C.A. Donolo, Einaudi, Torino 1970.

Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, AGS, VII, 1970; trad. it. *Teoria estetica*, a c. di G. Adorno e R. Tiedmann, Einaudi, Torino 1977².

Alessandro ARBO, «La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980)», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n°2, aprile-giugno 1988, pp. 181-210.

Joseph AUNER, «Proclaiming a mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 228-259.

Loris AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna 2001².

Franco BALLARDINI, *Swedenborg e il falegname*, Mucchi, Modena 1988.

Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), in *Gesammelte Schriften*, a c. di R. Tiedmann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, I; *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980.

Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari-Roma 1981.

Luciano BERIO, «Calmo (1974, 1989)», intervista a c. di Rossana Dalmonte, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Marco Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, pp. 380-390.

Maurice BLANCHOT, «Ars Nova», in *Lo Spettatore Musicale*, n. 1, gennaio-febbraio 1971.

Maurice BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980; *La scrittura del disastro*, a c. di F. Sossi, SE, Milano 1990.

Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1959, V; *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano 1994, 3 voll.

Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois Éditeur, [s.l.] 1995.

Gianmario BORIO, «Sul concetto di scuola nella musica del Novecento e sulla scuola di Busoni in particolare», in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a c. di G. Borio e M. Casadei Turrone Monti, LIM, Lucca 1999, pp. 3-18.

- Gianmario BORIO, «Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven», in *Storia dei concetti musicali. II. Espressione, forma, opera*, a c. di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma 2007, pp. 191-212.
- Mario BORTOLOTTI, «La Nuova Musica, il tempo e la maschera», in *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 13-100.
- Mario BORTOLOTTI, «Le missioni di Nono», in *Fase seconda*, cit., pp. 103-127.
- Pierre BOULEZ, «Stravinskij demeure», in *Musique Russe*, I, a c. di P. Souvtchinsky, PUF, Paris 1953, pp. 151-224; trad. it. «Stravinskij rimane», in ID., *Note di apprendistato*, cit., pp. 73-133.
- Pierre BOULEZ, «Aléa», in *La Nouvelle Revue française*, XLIX, 1957.
- Pierre BOULEZ, «Olivier Messiaen : Rétrospective», in *L'Artiste musicien de Paris*, 1^{er} et 2^e trimestres, n°14, 1966, pp. 8-10 ; nuova ed. in ID., *Points de repère*, a c. di Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgeois Éditeur, Paris 1981, pp. 553-555.
- Pierre BOULEZ, *Note di apprendistato*, a c. di P. Thévenin, Einaudi, Torino 1968.
- Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, C. B. Schott's Söhne, Mainz 1963; trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.
- Pierre BOULEZ, *Le pays fertile. Paul Klee*, a c. di Paule Thévenin, Éditions Gallimard, Paris 1989; *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, trad. it. di Stefano Esengrini, Abscondita, Milano 2004.
- George J. BUELOW – Peter A. HOYT – Blake WILSON, *ad vocem* «Rhetoric and music», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., MacMillan, London 2001; *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43166> > (19/11/2010).
- Massimo CACCIARI, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976.
- John CAGE, «Composition as Process. II. Indeterminacy», in ID., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, pp. 35-40.
- Pietro CAVALLOTTI, «Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento», in *Storia dei concetti musicali. II. Espressione, forma, opera*, a c. di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma 2007, pp. 213-231.
- Michel CIMENT, *Kubrick*, Rizzoli, Milano 1999.
- Aldo CLEMENTI, «Commento alla propria musica», in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di M. Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 48-55.
- Giorgio COLOMBO TACCANI, «Aria: proposta di una analisi», in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini-Zerboni, Milano 1989, pp. 156-176.
- Franca D'AGOSTINI, *Logica del nichilismo. Dialettica, differenza, ricorsività*, Laterza, Roma – Bari 2000.
- Carl DAHLHAUS, «Die Krise des Experiments», in *Komponiert heute*, Veröffentlichungen des Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 23, Schott, Magonza 1983, pp. 80-94; trad. it. «La crisi della sperimentazione», in Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, Storia della musica, vol. 12, EdT, Torino 1991, pp. 265-272.
- Carl DAHLHAUS, «Che cosa significa “variazione in sviluppo”?», in *Schönberg*, a c. di Gianmario Borio, il Mulino, Bologna 1999, pp. 129-135.
- Carl DAHLHAUS, «Musica come testo», in ID., *In altri termini*, Ricordi, Milano 2009.
- Luigi DALLAPICCOLA, «Sulla strada della dodecafonìa» (1950), in *Aut-Aut*, n°1, anno I, Milano, gennaio 1951; in ID., *Parole e musica*, a c. di F. Nicolodi, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 448-463.

Hermann DANUSER, «Die "Darmstädter Schule" – Faktizität und Mythos», in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, II, a c. di G. Borio e H. Danuser, Rombach, Freiburg im Breisgau 1997, pp. 333-375.

Hermann DANUSER, «Darmstadt: una scuola?», in *Enciclopedia della Musica. I. Il Novecento*, a c. di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001, pp. 166-184.

René DAUMAL, *Il Monte Analogo*, Adelphi, Milano 1968.

San Giovanni DELLA CROCE [Juan DE LA CRUZ, Santo], *La notte oscura*, con una nota di Angelo Morino, trad. it. di Maria Nicola, Sellerio, Palermo 1995.

Mila DE SANTIS, «Sulla strada della dodecafonia. Appunti dalle carte del Fondo Dallapiccola», in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, a c. di M. De Santis, Ricordi – LIM, Lucca 1997, pp. 131-157.

William DRABKIN, *ad vocem* «Motiv [Motive]», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, London 2001.

Hugues DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois Éditeur, Parini 1991; ed. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi – LIM, Lucca 1997.

Brian FERNEYHOUGH, «Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment», in *Perspectives of New Music*, 31/1, Winter 1993, pp. 32-40.

Brian FERNEYHOUGH, «Il tempo della figura», in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n°13, 1986, pp. 73-78 (anche in *Perspectives of New Music*, vol. 31, n°1, Winter 1993, pp. 10-19).

Armando GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1980; nuova ed. con prefazione di Adriano Guarnieri, Ricordi-Unicopli, Milano 1991.

Armando GENTILUCCI, «La figura musicale e la terza dimensione del suono», in *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 13, 1986, pp. 83-85.

Grazia GIACCO, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, L'Harmattan, Paris 2001.

Glenn GOULD, «Il dilemma del dodecacofonista», in ID., *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 1988³.

Peter GRADENWITZ, *Arnold Schönberg und seiner Meisterschüler. Berlin 1925-1933*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1998.

Paul GRIFFITHS, *ad vocem* «Aleatory», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, Londra 2001; *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00509>> (06/09/2010).

Gérard GRISEY, «*Tempus ex Machina*: A composer's reflections on musical time», in *Contemporary Music Review*, 1987, vol. 2, pp. 239-275.

Martin HEIDEGGER, *Der europäische Nihilismus*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1961; trad. it. *Il nichilismo europeo*, a c. di F. Volpi, Adelphi, Milano 2003.

Hugo von HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, a c. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1980.

Italia 2000, a c. di A. Estero e G. Salvetti, Guerini Studio, Milano 2010.

Martin JAY, *Adorno*, Fontana Paperbacks, London 1984; trad. it. *Theodor W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987.

Marc JIMENEZ, *Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art*, Bourgois, Paris 1973; *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, trad. it. di Rossella Mangaroni, Cappelli, Bologna 1979.

Carl Gustav JUNG, *Psychologie und Alchimie*, Walter-Verlag, Olten 1944; *Psicologia e alchimia*, a c. di M. A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen, riv. da L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

Martin KALTENEKER, «L'exploration du blanc», in *Entretiens*, n°9, dicembre 1990, pp. 107-116.

Armin KLAMMER, «Variazioni per pianoforte op. 27, terzo movimento», in *Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, a c. di S. Pasticci e E. Pozzi, Quaderni di Nuova Consonanza, I, Roma 1991, pp. 80-102.

Ulrich KRÄMER, «Schönbergs Lehrmethode und die musikalische Formenlehre des 19. Jahrhunderts», in ID., *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Universal, Wien 1996; trad. it. «Il metodo di insegnamento di Schönberg e la morfologia musicale dell'Ottocento», in *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, il Mulino, Bologna 1999, pp. 211-229.

Karl KRAUS, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1955.

Helmut LACHENMANN, «Conversazioni con Helmut Lachenmann», a c. di Enzo Restagno, in Helmut LACHENMANN – Wolfgang RIHM, *Conversazioni e scritti*, a c. di Enzo Restagno, Ricordi, Milano 2010, pp. 11-34.

Helmut LACHENMANN, «Modelli sonori della Nuova Musica», in Helmut LACHENMANN – Wolfgang RIHM, *Conversazioni e scritti*, a c. di Enzo Restagno, Ricordi, Milano 2010, pp. 35-56.

Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, Storia della Musica, XII, EdT, Torino 1991.

Joel LESTER, *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986.

Tamara LEVITZ, *Teaching New Classicity. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Lange, Berne 1996.

György LIGETI, «Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* von Pierre Boulez», in *Die Reihe*, n°4, 1958, pp. 38-63.

György LIGETI, «Wandlungen der musikalischen Form», in *Die Reihe*, n°7, 1960; trad. it. «Metamorfosi della forma musicale», in *Ligeti*, a c. di E. Restagno, EdT, Torino 1985, pp. 223-242.

Hartmut LÜCK, «Darmstadt. Verfall einer Familie», in *Dissonanz. Die Neue Schweizerische Musikzeitschrift*, n°19, 1989.

Patrick MACEY, *ad vocem* «Josquin des Prez», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, MacMillan, London 2001.

Patrick MACEY, «Retorica e affetti nel Rinascimento», in *Enciclopedia della musica. IV. Storia della musica europea*, a c. di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2004, pp. 316-340.

Adolf Bernhard MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch, theoretisch*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 4 vol., 1837-1847.

Nouritza MATOSSIAN, *Iannis Xenakis*, Fayard-SACEM, Paris 1981.

Gianluigi MATTIETTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Aldo Clementi*, LIM, Lucca 1996.

Patrick MCCRELESS, «Music and rhetoric», in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a c. di Th. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 847-879.

Olivier MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Leduc, Paris 1944.

Olivier MESSIAEN, «Position» (1955), in *Musique pure dans un siècle sale. New Music Darmstadt 1950-1960*, a c. di F. Hommel e W. Schlüter, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Darmstadt-Amsterdam 1987.

Heinz-Klaus METZGER, «Zur Krise der Figur», in *Musik wozu, Literatur zu Noten*, a c. di R. Riehn, Frankfurt a. M. 1980.

Milano e il suo Conservatorio. 1808-2002, a c. di G. Salvetti, Skira, Milano 2003.

Pietro MISURACA, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimistico*, Edizioni Palermo, Palermo 2008.

Giovanni MORELLI, «Un incendio visto da lontano. Dedicato a una dedica (2° «No hay caminos hay que caminar... A. Tarkowskij»)», in *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 201-215.

Alessandra MORRESI, *György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi*, EdT, Torino 2002.

Friederich NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere*, a c. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Volume VIII, Tomo 2, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1971.

Piero NIRO, *Ludwig Wittgenstein e la musica. Osservazioni filosofiche e riflessioni estetiche sul linguaggio musicale negli scritti di Ludwig Wittgenstein*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2008.

Luigi NONO, «Die Entwicklung der Reihentechnik», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, I, 1958, pp. 25-37.

Angelo ORCALLI, *Fenomenologia della musica sperimentale*, Sonus, Potenza 1993.

David OSMOND-SMITH, «New beginnings: the international avant-garde, 1945-62», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 336-363.

Max PADDISON, *Adorno's Aesthetics of music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Guido PANNAIN, «Arnold Schönberg e la *Filosofia della musica nuova*», in *La Rassegna Musicale*, XXIII, n°1, 1953, pp. 193-209.

Pier Paolo PASOLINI, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968.

Sandro PEROTTI, *Da Iri a Iri. Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*, Guerini e Associati, Milano 1988.

Leonardo PINZAUTI, «L'eredità di Verdi nella condotta vocale del *Prigioniero*», in *L'opera di Luigi Dallapiccola*, Quaderni della rassegna musicale, 2, Einaudi 1965, pp. 11-22.

Raffaele POZZI, «Meditazioni sulla musica offesa. Influssi del pensiero negativo di Adorno sull'estetica nichilista di Aldo Clementi», in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, Atti dell'Incontro di Studi, Catania, 30-31 maggio 2005, a c. di M. R. De Luca e G. Seminara, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2008, pp. 61-77.

James PRITCHETT, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993.

Bernarr RAINBOW, *Music in educational thought and practice*, The Boydell Press, Woodbridge 2006.

Giovanna RIVA – Alessandro SOLBIATI, «Progettualità formale nell'ultimo Maderna», in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini-Zerboni, Milano 1989, pp. 207-226.

Luigi ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1966.

Carlo RUGAFIORI, «Di una certezza», in René DAUMAL, *Il Monte Analogo*, cit., pp. 143-182.

Erika SCHALLER, «L'insegnamento di Bruno Maderna attraverso le fonti conservate presso l'Archivio», in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di R. Dalmonte e M. Russo, Quaderni di Musica/Realtà n°53, LIM, Lucca 2004, pp. 107-116.

Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911, 1922³; *Manuale di armonia*, a c. di L. Rognoni, trad. it. di G. Manzoni, il Saggiatore, Milano 1963.

Arnold SCHÖNBERG, «Probleme des Kunstunterrichts», in *Musikalisches Taschenbuch 1911, Illustrierter Kalendar für die Musikstudierende und Freunde der Tonkunst. In Zwei Teilen*, Verlag Stern und Steurer, Wien, Jg. II, pp. 22-27; trad. it. «Problemi dell'insegnamento dell'arte», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 35-39.

Arnold SCHÖNBERG, «Seminario di composizione» [settembre 1917], in ID., *Analisi e pratica musicale*, a c. di I. Vojtěch, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1974, pp. 34-36.

Arnold SCHÖNBERG, «Die Lehrer», inedito [25.VIII.1928]; trad. it. «Gli insegnanti», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 447-450.

Arnold SCHÖNBERG, «Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes», in *Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, Jg. XXVII, Nr. 510, Heft 21, 5 November 1929, pp. 695-696; trad. it. «Sulla questione del moderno insegnamento di composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 141-144.

Arnold SCHÖNBERG, «Für Alban Berg», inedito [1930, 1949]; trad. it. «Alban Berg», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 582-583.

Arnold SCHÖNBERG, «Zur Kompositionslehre», in *Die Musik*, Jg. XXIII, Nr. 8, Mai 1931, pp. 571-574; trad. it. «Sulla dottrina della composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 151-154.

Arnold SCHÖNBERG, «Für Reich und Wiesegrunds Berg-Buch», inedito [1936]; trad. it. «Per il libro su Berg di Reich e Wiesegrund», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 597-602.

Arnold SCHÖNBERG, «Eartraining through Composing», [1939] in *Modern Music*, n°24, Fall 1946, pp. 248-253; trad. it. «Educare l'orecchio attraverso la composizione», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 163-168.

Arnold SCHÖNBERG, «Composition with Twelve Tones» [1941]; trad. it. «Composizione con dodici note [II]», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 174-202.

Arnold SCHÖNBERG, «The Task of the Teacher» [1950]; trad. it. «Il compito dell'insegnante», in ID., *Stile e pensiero*, cit., pp. 261-263.

Arnold SCHÖNBERG, *Briefe*, a c. di E. Stein, B. Schott's Söhne, Mainz 1958; *Lettere*, a c. di L. Rognoni, trad. it. di L. Mario Rubino, La Nuova Italia, Firenze 1969.

Arnold SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, a c. di G. Strang e L. Stein, trad. it. di G. Manzoni, Suvini-Zerboni, Milano 1969.

Arnold SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a c. di A. M. Morazzoni, il Saggiatore, Milano 2008.

Arnold SCHÖNBERG, *Der Musikalische Gedanke*, a c. di Hartmut Krones e Nikolaus Urbanek ... ; trad. it. *Il pensiero musicale*, a c. di F. Finocchiaro, Astrolabio, Roma 2011.

Salvatore SCIARRINO, «Di una musica d'oggi», *Chigiana*, XXXIII, 1976, n°13 (nuova serie).

Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

Salvatore SCIARRINO, «Conoscere e riconoscere», in *Hortus Musicus*, anno V, n°18, 2004.

Wolfgang STEINECKE, «Kranichstein – Geschichte. Idee. Ergebnisse», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, IV, 1962, pp. 9-24.

Karlheinz STOCKHAUSEN, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, a cura di D. Schnebel, DuMont Schuberg, Colonia 1963, pp. 63-74; trad. it. «Composizione "per gruppi"», in Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, cit., pp. 231-240.

Igor STRAVINSKIJ, «Pensieri di un ottuagenario», in *Lo Spettatore Musicale*, n°2, marzo-aprile 1971.

Richard TOOP, «Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-75», in *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, a c. di N. Cook e A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 453-477.

Anne TRENKAMP, «The Concept of "Alea" in Boulez's *Constellation-Miroir*», in *Music & Letters*, vol. 57 n°1, Jan. 1976, pp. 1-10.

Antonio TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi – Unicopli, Milano 1992.

Andrea VERRENGIA, «Aldo Clementi», intervista in *Piano Time*, n°109-110, luglio-agosto 1992, pp. 24-27.

Guido VETERE, «L'iterazione: un invito alla memoria», in *Studi su Luigi Dallapiccola*, Musicalia IV, a c. di A. Quattrocchi, LIM, Lucca 1993, pp. 187-201.

Gianfranco VINAY, *Quaderno di Strada de Salvatore Sciarrino*, Michel de Maule, Paris 2003.

Franco VOLPI, *Il nichilismo*, Laterza, Roma – Bari 1996.

Jean-Noël VON DER WEID, *La musica del XX secolo*, Ricordi – LIM, Milano – Lucca 2002.

Anton WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik – Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen*, a c. di Willi Reich, Universal Edition, Wien 1960; *Il cammino verso la Nuova Musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, SE, Milano 2001.

Simone WEIL, *La pesanteur et la grace*, a c. di Gustave Thibon, Librairie Plon, Paris 1947; *L'ombra e la grazia*, trad. it. di Franco Fortini, Edizioni Comunità, Milano 1951; nuova ed. Bompiani, Milano 2003.

Adolph WEISS, «The Twelve-Tone Series», in *Schoenberg*, a c. di M. Armitage, New York 1937, pp. 76-77.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961; *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a c. di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1995.

Iannis XENAKIS, «La crise de la musique serielle», in *Gravesaner Blätter*, n°1, 1955, pp. 2-4.

Sara ZURLETTI, *Il concetto di materiale musicale in Th.W. Adorno*, Il Mulino, s.l. [Bologna] 2006.