

Giacomo Manzoni

Pensare attraverso il suono

A cura di Daniele Lombardi


mudima

A ruota libera

Giacomo Manzoni con Gillo Dorfles e Francesco Leprino

Ci sono tante cose che accomunano Giacomo Manzoni e Gillo Dorfles: la propensione per il nuovo e per la sperimentazione, la curiosità intellettuale, la critica militante, una certa "laicità" nel sentire artistico, la loro vivacità creativa, l'amore per la cultura mitteleuropea... anche se li divide circa un quarto di secolo.

L'incontro è a casa di Gillo. Intorno a un tavolo, con me presente se non altro per stimolare la conversazione e forse per fare da "amplificatore" all'unico limite (l'udito) del centocinquenne Gillo, e con Giacomo Manzoni, con cui ci si dovrebbe confrontare.

Con Gillo siamo stati compagni di concerti di musica contemporanea da una quindicina d'anni, e ancora prima di conoscerlo ne ricordo la presenza ai concerti di "Musica nel nostro tempo", di "Milano musica" e a tutte le occasioni che il mondo della musica contemporanea milanese offriva. Ma già in tempi molto remoti Gillo "litigava" con Toscanini per difendere la musica contemporanea. E probabilmente Giacomo non era ancora nato!

FL. - Qual è il ricordo più presente che hai della musica di Giacomo?

G.D. - Rammento un'impressione notevolmente positiva del *Doktor Faustus* alla Scala. Dopo la crisi del melodramma, da Wagner in poi, ogni opera realmente nuova rappresenta qualcosa di straordinario e quindi mi colpisce, si sedimenta nella memoria.

FL. - *La legge* (del lontano 1955), *La sentenza* (1960), *Atomtod* (1965) denotano incursioni, rare ma costanti nel tempo nel genere rappresentativo, in un compositore che ha privilegiato il suono in quanto tale rispetto alla parola cantata (si pensi a *Masses*, l'omaggio a Edgard Varèse).

G.D. - Rammento che Manzoni è stato molto influenzato dalla figura di Varèse...

G.M. - Sicuramente è stato un musicista che ha avuto una nuova concezio-

Gillo Dorfles, Giacomo Manzoni e Nuria Nono a Milano, settembre 1997. (Foto Vico Chamla).

A pp. 116-117
A Milano, 2009.
(Foto Lelli & Masotti).

ne del suono e del timbro... Il fatto acustico-sonoro come elemento predominante...

FL. - Una lente di ingrandimento sulla ricerca varèsiana intorno al timbro Manzoni l'ha puntualizzata nei suoi *Percorsi* per singoli strumenti. Come i multipli degli strumenti a fiato, che era un'indagine all'interno del suono. Giacomo, la tua indagine sul suono complesso in che cosa si differenzia dagli spettralisti francesi?

G.M. - Gli spettralisti partono dalla struttura acustica dei suoni e dei loro armonici, e su questo costruiscono una poetica. Io invece sono partito da una ricerca di suoni diversi, perché nel campo degli strumenti a fiato non si era mai sperimentata la possibilità che questi strumenti potessero produrre gruppi di suoni.

G.D. - In fondo anche Varèse è partito da quello... Anche se in Italia è arrivato molto in ritardo rispetto ad altri paesi. Un musicista anomalo, isolato, ma che ha aperto nuove strade per chi le sapeva cogliere.

G.M. - Varèse è partito dalla concezione acustica del suono, e in fondo anche i suoni multipli riproducono "grappoli" di suoni. La concezione che sembrava ineluttabile dello strumento a fiato era quella di produrre solo note singole, di essere monodico.

FL. - Varèse era un ricercatore. Se fosse vissuto più a lungo, o più avanti nel tempo, avrebbe approfittato molto delle nuove tecnologie, della musica elettronica. Che poi hai utilizzato anche tu...

G.M. - Non si può essere compositori oggi senza tenere conto della ricchezza enorme delle nuove tecnologie.

FL. - Infatti la tua ricerca sul suono, partita dall'acustico, si è allargata in alcuni casi all'elettronica. C'è poi un altro aspetto per un compositore attento al suono, cioè di confrontarsi anche con la parola, sia nella musica cameristica, sia nell'amplificazione della drammaturgia teatrale. Nell'ultimo periodo tante opere concertistiche hanno avuto per protagonista la voce e i testi di autorevoli personaggi... Ricordo *Il deserto cresce* (su testi di Nietzsche).

G.D. - Certo, ma è l'importanza della parola legata al suono che è fondamentale nella "nuova musica", come veniva chiamata qualche tempo fa...

G.M. - Una cosa fondamentale sulla ricerca nella parola è data dalla presa di coscienza del fonema. Se guardiamo alla musica vocale fino alla prima metà

del secolo scorso, i compositori musicavano sempre per sillabe, sia con singole note, sia con più note o vocalizzi. L'unità minima rimaneva la sillaba.

FL. - Per questo motivo il canto è stato anzitutto italiano, lingua vocalica per eccellenza...

G.M. - Le vocali erano le entità sulle quali si era sempre basata la musica del passato. Al di là della sillaba e della parola significante, la mia generazione ha indagato sull'esistenza del fonema: ogni sillaba è formata da fonemi diversi. E questo attribuisce alla musica una ricchezza timbrica straordinaria. Se io prendo in considerazione, ad esempio, la parola "bere", noto che "B" è una lettera esplosiva e istantanea; c'è poi la "R", mai considerata prima, un fonema con più vesti: "rrrrrrr" si può cantare, intonare, perché le corde vocali possono vibrare su questa lettera. Ma la stessa "R" può essere sorda, oppure "francese", più o meno gutturale.

G.D. - Di fronte al "consonantismo" tedesco (Wagner, Strauss...), l'Italia non si rendeva conto dell'importanza della consonante.

G.M. - Ma anche nel tedesco l'intonazione è sulle vocali, anche se le consonanti arricchiscono notevolmente il timbro. Se una consonante fa vibrare le corde vocali, la si può cantare e intonare.

G.D. - La cosa che colpisce, ascoltando un coro in lingua slava, è la ricchezza sonora delle consonanti. Sono come l'attacco in uno strumento, possiedono una pregnanza timbrica non da poco.

G.M. - La "S" può diventare un sibilo intonato che in un coro, unito ad altri fonemi, può restituire una certa ricchezza sonora. Quando ho musicato delle poesie di Hölderlin [*Hölderlin (frammento)*], mi sono basato molto sulla possibilità delle consonanti.

FL. - Questo avviene meno nel caso del teatro musicale, in cui la parola ha bisogno di essere articolata...

G.M. - Infatti il *Doktor Faustus* è basato su un modo sillabico e vocalico di musicare la parola.

FL. - L'elenco degli autori letterari che hai utilizzato è notevole: dai testi della tradizione siciliana e friulana a Emilio Jona, Cecco Angiolieri, Giacomo Leopardi, Kurt Schwitters, Samuel Beckett, Friedrich Hölderlin, Massimiliano Robespierre, Francesco Leonetti, Jean Molinet, Thomas Mann, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann, Friedrich Nietzsche, Giorgio Caproni, Pablo Neruda, Matteo Maria Boiardo, Franco Fortini,

Dante Alighieri, Ezra Pound, Edoardo Sanguineti, Allen Ginsberg, Antonin Artaud, William Blacke, Attila József... Una selezione estremamente eterogenea. Questo lascerebbe intuire che la scelta del testo è più che altro un'occasione, o una sfida, o un pretesto... o tutte e tre le cose insieme...

G.M. - Posso dire che, salvo pochi casi di occasione – per fare un favore a un amico o per aderire a un suggerimento (ad esempio Boiardo, Ginsberg) –, le scelte sono sempre state autonome, ora spontanee, talvolta istantanee, a prima vista del testo potrei dire, altre volte hanno covato anni o decenni (come nel caso di *Robespierre*, *Faustus*, Leopardi...), ma sempre erano volute, “sentite”, mai svogliate. Da una trentina d'anni, per esempio, covo un utilizzo di testi di Goethe.

FL. - Negli ultimi decenni ho notato una tua evoluzione più in senso “espressivo”, se posso usare questo termine.

G.M. - Quando un testo è così significativo, si rende necessario renderlo comprensibile.

FL. - E nella composizione su Artaud (*Moi, Antonin A.*)?

G.M. - C'è la voce recitante, ma nella voce cantata c'è molto di frequente l'uso del fonema.

FL. - Gillo, penso che il tuo amore per la musica contemporanea sia partito dalla scuola tedesca...

G.D. - Da ragazzo mi hanno riempito di Wagner. Quando sono entrato in casa Toscanini, sono rimasto scioccato dal rifiuto per la musica allora contemporanea: Hindemith, Schönberg non si nominavano. Per me l'incontro con la musica mitteleuropea è stato fondamentale.

FL. - Questo immagino si coniugasse con la tua propensione verso il nuovo nell'arte figurativa...

G.D. - Naturalmente ero più schönberghiano che stravinskiano. Quando sono stato a Firenze a fare il servizio militare vedevo spesso Dallapiccola, che mi spiegava i “misteri” della dodecafonia. È stata per me una rivelazione straordinaria, una vera e propria scoperta, anche sonora, oltre che intellettuale. In un secondo tempo, quando sono venuto a Milano per frequentare l'università, ho incontrato Riccardo Malipiero. Lui era molto felice di poter parlare con qualcuno che sapesse di queste cose. Anche se in fondo Malipiero non so fino a che punto sia stato dentro la sonorità della dodecafonia. Non era riuscito a fare il salto vero e proprio. Allora questa musica era ancora qualcosa di proibito.

G.M. - E anche boicottata. Ricordo le critiche sui giornali. Anche i brani di Dallapiccola erano boicottati.

FL. - Le tue prime composizioni come vennero accolte?

G.M. - Ricordo che *La sentenza*, rappresentata a Bergamo nel 1960, fu massacrata violentemente dalla gran parte dei critici. Ci fu una critica di Montale, per il "Corriere d'Informazione", che mostrava perplessità. Però era una critica ragionata, alla fine diceva: se questa è la strada da seguire, forse ha ragione Manzoni... Montale aveva un atteggiamento di rispetto.

G.D. - Tra i miei ricordi ci sono le discussioni con Montale, che conoscevo molto bene, ma musicalmente, come anche letterariamente, era ottocentesco. Non si può nascondere. Ricordo quando lui andava alla Scala perché aveva avuto questo curioso incarico di critico musicale.

FL. - Sia nel caso della *Sentenza*, sia in quello di *Atomtod*, c'erano i testi di Emilio Jona...

G.M. - C'era una vicinanza più umana che poetica, lui non era uno sperimentalista come Sanguineti. Ma le cose che scrisse funzionarono molto bene per me.

FL. - Ci sono stati anche i testi di Robespierre... (*Per Massimiliano Robespierre*).

G.M. - "Scene musicali" le avevo definite, infatti c'è stata una rappresentazione scenica a Bologna. Poi ho ricavato una cantata che è stata eseguita a Milano, prima con l'Orchestra della RAI.

FL. - Anche qui il testo, mi pare di ricordare, era usato per frammenti...

G.M. - Sì, ho fatto io stesso un lavoro di assemblaggio di frammenti vari.

FL. - Giacomo, in tempi ancora non sospetti, in cui non c'era ancora un mainstream in quel senso, tu sei stato un musicista mitteleuropeo...

G.M. - Sono nato schönberghiano, in effetti.

FL. - Il tuo lavoro di compositore lo hai anche declinato nel formare per decenni allievi come docente di composizione. Allievi a cui hai passato un imprinting di un certo tipo.

G.M. - Ho cercato di aprirli al molteplice.

G.D. - Il Conservatorio era allora limitato... molto accademico.

G.M. - In effetti ho "fatto finta" di studiare in Conservatorio, ma in realtà mi sono formato al di fuori. Quando poi ho iniziato a insegnare, si cominciava a rompere la crosta di chiusura, anche per l'apporto degli insegnanti più giovani. Eravamo nella seconda metà degli anni sessanta. C'erano Castiglioni, Donatoni, Clementi...

FL. - Nella tua formazione fuori dal Conservatorio, quali sono stati i tuoi punti di riferimento?

G.M. - Prima di essere schönbergiano, da ragazzo, i miei modelli erano Debussy e Wagner; Schönberg lo conobbi solo grazie a Gino Contilli, mio maestro, verso il '48.

FL. - Voi avete in comune il fatto che, pur provenendo da due sfere artistiche diverse, rispetto alla musica e all'arte avete privilegiato la propensione al nuovo. Ancora oggi, quando andiamo ai concerti, Gillo preferisce le musiche non certo di facile ascolto (e per l'ascolto della musica conserva ancora un ottimo orecchio). Infatti ha scritto anche un libro che si intitola *Elogio della disarmonia*.

G.D. - Senz'altro, uscire dall'universo armonico era quasi un dovere. In fondo corrispondeva all'espressionismo pittorico. Il concetto di "disarmonia" ha per me un significato allargato, oltre che positivo, naturalmente.

G.M. - Una sera, alla Scala, incontrai Gillo a un concerto al quale era stato invitato e di cui non si era preoccupato di guardare il programma, molto tradizionale. Seduto accanto a me, non repressi la sua irritazione per tutto il tempo, lamentando che pensava di esser venuto a sentire qualcosa di nuovo e che non ne poteva più di risentire quelle musiche eseguite per la millesima volta: lo ammirai molto!

La discussione, a ruota libera, è finita. Gillo vorrebbe a ogni costo offrirci qualcosa da bere, ma noi decliniamo cortesemente e lo salutiamo nella penombra della sua casa, tappezzata di quadri che fanno la storia del Novecento pittorico.