

A PROPOSITO DI “CAPRICE FANTASQUE”

Appunti dell'autore

Il termine “neoclassicismo”, in musica, non indica né un movimento artistico omogeneo, né un indirizzo abbastanza diffuso da caratterizzare un intero periodo storico.

Si tratta più che altro di una comoda formula per definire un orientamento estetico-stilistico che, nato in Europa agli albori del XX secolo (l'iniziatore illustre potrebbe essere considerato Maurice Ravel, che nel 1895 scrisse un *Menuet antique*), si sviluppò soprattutto nel periodo fra le due guerre mondiali, coinvolgendo autori di varia provenienza. Tale orientamento nacque soprattutto come reazione agli eccessi del tardo-romanticismo (ma anche alle evanescenze impressioniste e simboliste), e si rivolse al recupero dei principi stilistici del XVII e XVIII secolo.

Il richiamo a stilemi “antichi” (classici o barocchi) permise di contrastare efficacemente le intemperanze decadentiste ed espressioniste: alla dissoluzione della forma si contrappose la sua chiarezza ed equilibrio, al sovraccarico armonico-timbrico si reagì con il predominio della polifonia lineare e della scansione ritmica, l'ipertrofia espressiva cedette il passo a un tono asciutto, impersonale e il principio della “musica pura” fu riaffermato in opposizione al costante ricorso a riferimenti extramusicali.

L'ambiguità e la genericità del concetto di “neoclassicismo” si riflettono puntualmente nella fenomenologia musicale molto diversificata che esso pretenderebbe di descrivere: il termine infatti, oltre che per il già citato Ravel, è stato usato in Francia a proposito di Satie, del “Groupe des six” e, ovviamente, di Stravinskij; in Germania per Hindemith, Orff, Weill, Busoni; in Italia per la “generazione dell'Ottanta” e Petrassi; in Russia per il Prokofiev della *Sinfonia classica*; in Inghilterra per Walton e Britten; negli Stati Uniti per Copland, Piston, Carter e altri. Occorre anche precisare che i compositori della “Scuola di Vienna” (Schoenberg, Berg e Webern), dopo il decennio sperimentale espressionista pervennero alla “formalizzazione” rappresentata dal metodo dodecafonico, basato su procedimenti di origine arcaica, per di più attingendo a piene mani a strutture formali del passato.

Il neoclassicismo era dunque nell'aria già da tempo quando il grande impresario russo Sergej Diaghilev decise di commissionare a tre musicisti molto diversi fra loro altrettanti spettacoli, per i suoi mitici *Ballets Russes*, basati su musiche preesistenti: a Vincenzo Tommasini fu chiesto di rielaborare alcune sonate di Domenico Scarlatti per il balletto *Le donne di buon umore* (1917); a Ottorino Respighi toccò il compito di lavorare su musiche pianistiche rossiniane tratte dai *Péchés de vieillesse* per il balletto *La boutique fantasque* (rappresentato nel 1919); a Igor Stravinskij, infine, furono affidate le musiche di *Pulcinella* (andato in scena nel 1920), su brani di G. B. Pergolesi ed altri musicisti italiani del XVIII secolo.

Ciò che spinse Diaghilev a promuovere rivisitazioni di musiche del passato, divenendo così un catalizzatore della tendenza neoclassica, furono considerazioni pragmatiche dettate dalla sua proverbiale sagacia: il ricorso a musiche preromantiche (Scarlatti e Pergolesi) o antiromantiche (Rossini) presentate in una veste sgargiante consentiva di svecchiare il repertorio e di demolire progressivamente un gusto imperante nel modo più indolore possibile. Gli esiti delle tre operazioni furono però molto diversi fra loro.

Un confronto fra i balletti di Tommasini e di Stravinskij si rivela molto istruttivo. Il primo, fedele ai precetti dell'impresario, si limitò ad orchestrare le sonate scarlattiane e a cucirle assieme rispettando i caratteri melodici, armonici e ritmici degli originali, riducendo al minimo la frattura col passato (sintomatica a tal proposito la presenza del clavicembalo nell'organico del lavoro) e restituendo così uno Scarlatti “restaurato”, vale a dire modernizzato ma non troppo. Stravinskij, al contrario, accentuò la dialettica fra passato e presente e la discontinuità stilistica che ne derivava, presentando una “ricomposizione” parodistica di Pergolesi che, a tratti, sconfinava nello straniamento e nella deformazione ironico-grottesca, al punto che Diaghilev accusò il compositore russo di aver voluto fare “i baffi alla Gioconda”.

Per quanto riguarda *La boutique fantasque*, la scelta dei *Péchés de vieillesse*, allora sconosciuti, avrebbe potuto condurre ad esiti interessantissimi, giacché il Rossini pianistico bivalente ed enigmatico, impertinente e distaccato degli ultimi anni si può a ragione considerare un autore “pre-neoclassico”, quasi un anticipatore di Satie nelle sue ironiche, dissacranti e irriverenti parodie di stilemi e “icone” ottocentesche. Rossini, l'antiromantico più illustre del XIX secolo, contrapposto a Beethoven e a Wagner dai luoghi comuni della critica, considerato l'ultimo erede dell'Illuminismo e l'apostolo dell'oggettività musicale, nella *Petite Messe Solennelle* aveva aperto la strada al Novecento mentre recuperava un passato glorioso, unendo in pratica Bach a Stravinskij. E proprio Stravinskij avrebbe forse potuto raccogliere degnamente quell'eredità, farla propria e traghettarla direttamente nell'estetica neoclassica.

Diaghilev, però, non voleva *épater* troppo *les bourgeois* e aveva in mente un balletto spettacoloso e coloratissimo con un soggetto quasi disneyano e così... scelse Respighi che, come Tommasini, aveva sempre tenuto il piede in due scarpe. Benché infatti facesse parte della cosiddetta “generazione dell’80”, che intendeva svecchiare la musica italiana promuovendo il recupero delle forme strumentali arcaiche e in genere il culto per il repertorio antico, il suo legame con la tradizione europea pre-modernista di matrice romantica non venne mai meno. Prova ne siano: la sua predilezione per il poema sinfonico (forma tipicamente straussiana), il brillante colorismo delle sue orchestrazioni (direttamente derivato dal suo maestro Rimskij-Korsakov) e le sfumature timbrico-armoniche di origine impressionista presenti in molti suoi lavori.

Avvenne così che Respighi, anziché cogliere ed evidenziare il proto-neoclassicismo dei brani di Rossini, diede loro una veste sonora cajkovskiana, eliminando qualsiasi frattura e confronto dialettico fra tradizione e modernità. In tal senso, la magistrale e smagliante orchestrazione della *Boutique fantasque* non solo non può essere considerata neoclassica, ma addirittura si pone come anti-neoclassica!

Dopo quasi ottant’anni da questi avvenimenti, *Caprice fantasque* riprende le musiche rossiniane orchestrate da Respighi e le ripropone nello stesso ordine da lui scelto, ma con un intento completamente diverso. Il riferimento a Respighi e alla “musica al quadrato” (presente in alcuni particolari che derivano direttamente dal balletto e che sono assenti in Rossini) diventa solo un pretesto per proporre una vera “musica al cubo”. L’oggetto della parodia, infatti, non sono tanto i *Péchés de vieillesse* (a loro volta già parodistici), quanto l’intera stagione del neoclassicismo.

L’operazione è condotta all’insegna del gioco intellettuale distaccato e leggero. Più che di un esercizio critico si tratta, dunque, di un vero *divertissement*, anche se l’ironico, sorridente scetticismo di fondo cede il passo qua e là a tratti inquietanti.

L’elaborazione assume volta a volta caratteri anche molto diversi fra loro. In alcuni casi si tratta di arrangiamenti che comportano deformazioni ritmiche, armoniche, melodiche nonché contrazioni e spostamenti metrici, ma dove il testo originale risulta, all’ascolto, ben riconoscibile (è il caso dell’*Ouverture*, della *Romanza*, della *Tarantella*, della *Danza cosacca* e del *Rondeau*). I casi più interessanti, all’interno di questo gruppo di pezzi, sono forse quelli dove gli interventi vanno ad evidenziare, esagerandoli, caratteri già presenti nei brani rossiniani (come avviene ad esempio nella *Romanza*, dove viene messa a nudo tutta l’originalità della melodia iniziale, semplicemente smembrandola nei suoi due elementi costitutivi).

C’è poi un gruppo di pezzi dove le trasformazioni sono più incisive e l’elaborazione più libera, pur restando abbastanza individuabile il modello di partenza. Si potrebbero forse definire “variazioni *à la manière de...*” e sono i brani che fanno più largo uso di citazioni, nella maggior parte dei casi derivate da elementi già presenti in Rossini (le citazioni in *Caprice Fantasque*, talvolta nascoste e talvolta evidenziate al massimo, sono numerose ed abbracciano un secolo e mezzo di storia della musica). E’ il caso dell’*Intermezzo I*, con i suoi riferimenti beethoveniani; è il caso della *Mazurka*, che si rifà apertamente al *Mefisto valzer* di Liszt (con un’allusione alla romanza *Caro nome* del Rigoletto di Verdi); ed è infine il caso del *Valzer triste*, dove il cambiamento di modo (da maggiore a minore) e di andamento rovescia il carattere dell’originale, permettendo di inserire linee melodiche nuove, citazioni da Beethoven e da Chopin e, nel finale, un autentico *coup de théâtre*.

Il *Tango-Valzer viennese* e il *Finale-Galop* costituiscono due casi a parte. Il primo punta alla massima diversificazione degli elementi originari, ottenuta attraverso trattamenti differenziati che rendono i temi, volta a volta, più o meno identificabili; il secondo punta, all’opposto, alla massima integrazione addirittura fra due brani differenti (gli ultimi due del balletto di Respighi), fondendoli assieme.

Infine, l’ultimo gruppo è formato da pezzi che utilizzano il materiale rossiniano per creare qualcosa di nuovo; qui la riconoscibilità dell’originale si perde totalmente e abbondano i riferimenti al Novecento, pur senza citazioni dirette. E’ il caso dell’*Intermezzo II* (che si potrebbe definire “espressionista”); dell’*Intermezzo III* (che strizza l’occhio a certo Bartók); dell’*Intermezzo IV* (che con la sua costruzione “a specchio” si rifà a certe strutture berghiane e, al centro, espone addirittura un tema dodecafonico). E’ il caso, infine, dell’ermetico *Notturmo*, dove appaiono autocitazioni e disposizioni sonore dal significato simbolico.

(Mario Totaro)