

Guido Barbieri (dalle note del libretto cd RCA 74321-17516-2

Per un compositore contemporaneo - ha detto una volta Elliott Carter - l'orchestra sinfonica «moderna» è una specie di camicia di ferro. Un abito rigido, scomodo che costringe a compiere gesti prevedibili e convenzionali. La macchina inesorabile dell'orchestra classico-romantica, in altre parole, non è affatto per il musicista statunitense un medium docile e mansueto, disposto a piegarsi senza opporre resistenza al gesto volontario del compositore. Tutt'altro. Un po' come l'opera di tradizione, sempre pronta a punire chiunque osi dimenticarsi di lei, anche l'orchestra sinfonica «moderna» non consente a chicchessia di ignorare le concrezioni sonore, le gerarchie timbriche, gli spessori, le densità, i respiri che il barocco e il classicismo, il romanticismo e l'espressionismo, l'impressionismo e li serialismo le hanno pazientemente insegnato. L'angelo del futuro, dunque, anche quello che veglia pazientemente sulla spalla del primo violino, ha sempre un'ala rivolta irresistibilmente verso il passato. Anche se è ridotto ad un cumulo di macerie. Occorre dunque concludere, a dispetto dei molti contemporanei che hanno osato mettere i bastoni tra gli ingranaggi della macchina orchestrale (Petrassi, Stockhausen, Messiaen per ricordare tre poli lontanissimi) che il medium ideale del compositore del secondo Novecento sia il solista, il piccolo ensemble oppure una macchina qualsiasi capace di produrre suoni artificiali? Questo disco, che raccoglie pagine sinfoniche nuove e nuovissime, di diverso spessore ed estensione e tutte rigorosamente «acustiche», sta a dimostrare esattamente il contrario. E cioè che le maglie dure della camicia di ferro si possono allentare, slargare senza che l'abito si sfaldi, che l'orchestra sinfonica tradizionale è in grado di trasformarsi se non in un mantello di seta almeno in un organismo vitale, duttile, penetrante. Senza dover necessariamente mahlerizzare o brucknerizzare anche la più radicale post-post-webernismo.

Il primo esempio viene da un compositore che i segreti dell'orchestra li conosce a memoria, ma che è pronto a metterli al servizio di un'immaginazione sonora severa e fortemente strutturata. Con Ut Ennio Morricone è infatti pervenuto ad una stilizzazione del processo compositivo che sembra non avere molti precedenti nella sua produzione «colta». L'impianto costruttivo di questa pagina è palesemente mutuato da una delle forme chiave del virtuosismo strumentale barocco: il «concerto per tromba e orchestra d'archi» nato nell'efficitissimo laboratorio dell'antica scuola bolognese. Del concerto barocco Ut conserva innanzitutto una sommaria, carsica partizione in «movimenti» che perpetua l'alternanza canonica tra tempi veloci e tempi lenti. Ad una approssimativa bipartizione che collega una sezione «di bravura» ad una sezione «di carattere» si sovrappone infatti una quadripartizione fondata sulla radicale contrapposizione degli «affetti». Il primo periodo è segnato da una scoperta brillantezza virtuosistica che trae luce dalle frequenti, rapidissime sestine della tromba giocate di volta in volta su note ribattute o, all'opposto, su amplissimi balzi intervallari. Il secondo periodo, collegato al precedente da un episodio di transizione in cui prevale l'insolito ductus solistico dei timpani, introduce, prescrivendo la tromba «in sordina», un carattere più opaco e spento: la linea della tromba acquista a tratti una moderata, allusiva cantabilità, sempre spezzata da raggruppamenti prosodici irregolari e asimmetrici. Un rudimentale e folgorante «da capo», in cui ritornano per un istante le figurazioni ribattute del solista, conduce al terzo periodo, marcato da un ostinato in terzine degli archi (giocato sulla sovrapposizione di seconde minori e maggiori) sul quale la tromba si muove con estrema parsimonia dinamica, sempre in «piano». Un apparente ritorno del «refrain» ritmico dello strumento principale, basato sui raggruppamenti irregolari di note ribattute, porta al quarto e più esteso periodo, quello del «congedo»: sul tappeto sempre più assottigliato e in «diminuendo» degli archi la tromba smembra, divarica sempre di più il profilo del suo canto, fino a spegnerlo in una sospesa, irreali rarefazione.

Al carattere sempre allusivamente arcaico del «divertimento» si rifà invece la rapsodica, prismatica scrittura orchestrale del primo lavoro di Flavio Emilio Scogna, Festa. Dentro la cornice timbrica, piuttosto marcata e profonda, disegnata dagli archi Scogna ricava una sorta di «concertino» mobilissimo e un po' irridente formato da oboe, clarinetto in si bemolle e marimba. Tra le due sezioni si svolge un vero e proprio gioco concertante la cui regola prima è data dallo scambio incessante e speculare dei materiali tematici e ritmici, secondo regole combinatorie costanti. Nella misura di apertura, ad esempio, i violini divisi sdoppiano la linea melodica e la figurazione prosodica dell'oboe, viole e violoncelli applicano lo stesso procedimento all'incipit del clarinetto, mentre il contrabbasso raddoppia «per diminuzione» la scansione ritmica della marimba. I rapporti di inclusione e di esclusione tra le due sezioni si fanno poi più mobili e articolati dando luogo a vere e proprie cadenze solistiche come quella della marimba alla battuta 21, ripresa dal pizzicato degli archi gravi. L'orchestra mantiene sempre però un respiro dinamico costante, fondato sull'alternanza di «inspirazione» ed «espirazione», di stati di tensione e stati di abbandono, che imprimono al gioco concertante una curiosa, instabile «pulsività» cardiaca. Fino a culminare nelle battute conclusive, dopo quattro bicordi dell'oboe e del clarinetto scanditi con tagliente fissità, ad una saldatura «forte» tra le due sezioni che quasi in omoritmia, procedendo per trilli prolungati e pause coronate, pervengono ad un congedo inaspettatamente ansimante, sul morendo, in pianissimo, di tutti gli strumenti.

Sviluppando la trasformazione (né programmatica, né ideologica, ma solamente funzionale) di modelli formali dichiaratamente «arcaici», il secondo lavoro di Scogna, *Diaphonia*, si richiama ad una matrice storica di ancor più rassicurante solidità, quella dell'*organum* medievale. Più che all'*organum* «discanto», al quale sembra alludere li titolo, l'impianto costruttivo appare maggiormente vicino all'*organum* «melismatico», nel quale la voce superiore disegna liberamente, senza seguire rigidi schemi contrappuntisti- ci, volute ornamentali di elevata caratterizzazione melodica. E esattamente questa la funzione assegnata da Scogna alla viola solista, impegnata dal principio all'epilogo in un'incessante perorazione rapsodica che richiama in margine modelli formali assai meno antichi e severi come quelli della «romanza», del «capriccio» o della «fantasia». Chiave di volta di questa pagina la battuta 14, quella che segna, dopo il preludiare svagato degli archi e del pianoforte, l'ingresso dello strumento solista: viole, violini primi e violini secondi incidono a fondo un do centrale all'unisono con la viola, marcando, proprio come nell'*organum* antico, la consonanza iniziale della «*vox organalis*» con la «*vox principalis*». Poi il solista, disegnando senza respiro raggruppamenti irregolari di note ribattute, grappoli accordali, bicordi cromatici, arpeggi e, più raramente, intervalli di grande ampiezza, si distacca erraticamente dal continuum timbrico creato dagli archi e dalle sonorità addensate, granulose del pianoforte. Fino alla cesura finale: dopo un episodio cadenzale della viola di pronunciato disegno melismatico, li tessuto strumentale si dissolve, le sonorità si dilatano, la dinamica si assottiglia e le due voci ritrovano, quasi in *absentia*, sul rallentando degli archi, sul pianissimo impercettibile del pianoforte e sul silenzio inerziale della viola, una trasfigurata, un po' misteriosa consonanza.

Ad una compiuta dimensione mitografica, che pone però al centro del proprio operare li mito della «descrivibilità» poetica della natura, appartiene di diritto anche li lavoro di Fabrizio de Rossi Re, *Spaventati dalla tempesta* dedicato a Flavio Emilio Scogna. Non a caso li nucleo generatore di questa pagina è costituito da un passo tratto dal *De Rerum Natura* di Lucrezio che forse non è inutile riportare: «Accade che un vortice di vento si avvolga esso stesso di nubi, dando l'illusione di un fuoco disceso dal cielo. Poi quando si è disintegrato vomita uragano e tempesta» (...) Ad un descrittivismo di segno non dissimile, ma di tempra più allusiva e svagata, come se ad impressionismo (semplificando) si opponesse simbolismo, si richiama il lavoro di Massimo Lauricella, *Cristalli di luce* dedicato a Flavio Emilio Scogna. L'uso dei segnali sonori conservati e riprodotti dall'orchestra sinfonica «di tradizione» appare più selettivo e organizzato rispetto al brano precedente, ispirato ad una ratio costruttiva meno tumultuosa ed accumulativa. Lauricella si affida ad un pretesto labile: rifrazioni, luci, trame cristalline, disegni prismatici che non si condensano maini una trama, anche sotterraneamente, narrativa. L'unica trama strutturale «forte» è data dall'alternanza tra quadri di luce tenue e quadri di luce violenta, regolati dalla semplice disposizione delle indicazioni agogiche. Le sezioni in tempo rapido presentano una scrittura più divaricata e limpida, che non rinuncia alla disposizione irregolare dei rapporti prosodici tra archi e fiati. Le sezioni in tempo lento, che alle precedenti si alternano senza alcuna soluzione di continuità, presentano al contrario un ordito sonoro più levigato e privo di profili accentuati. I vocaboli timbrici utilizzati ricorsivamente da Lauricella sono direttamente funzionali (...)

Alla riproduzione, a tratti quasi fotografica, dele rifrazioni cromatiche alle quali fa riferimento li titolo: il tremolo degli archi per scurire le superfici troppo brillanti, li glissando per creare l'effetto del passaggio di luce attraverso li prisma, alla divaricazione tra archi e fiati per aumentare il contrasto tra i diversi pannelli sonori, li crescendo-diminuendo per creare riflessi asimmetrici e irregolari. Un'operazione coerentemente autoreferenziale, dunque, che interrompe li collaudato circuito di trasmissione tra i vocaboli «naturali» della lingua musicale e i vocaboli «artificiali» del linguaggio descrittivo. *Cadentia sidera* di Marco Betta, l'ultimo lavoro raccolto in questo disco, non vuole affatto nascondere, contrariamente ai brani precedenti, le stimmate di una formula stilistica esibita e scoperta, quella del neo, o del tardo, accademismo. Se il riferimento al panturalismo di Lucrezio produce li magmatico disordine accumulativo di de Rossi Re, ora il richiamo al manierismo elegante e imperturbabile della poesia di Virgilio dà luogo, coerentemente, ad una pagina di sorvegliatissimo ordine costruttivo. Il rapporto tra il pianoforte e l'orchestra d'archi, innanzitutto, si configura secondo le più limpide convenzioni della letteratura concertante classico-romantica: al solista è affidato li ductus espressivo dominante, mentre il ripieno orchestrale si limita ad assolvere la funzione amplificatrice dell'accompagnamento. Secondo le regole ferree della «fantasia concertante» poi, a cui questa pagina dichiaratamente si apparenta, la strutturazione del materiale tematico è data soltanto dalla punteggiatura e dagli accenti prosodici della parte solistica, escludendo alla radice qualsiasi formula di sviluppo, di variazione e di contrasto. Ancora: mentre l'arco melodico disegnato dagli archi è flessibile, disposto ad un lirismo moderatamente cantabile, ma soprattutto basato su formule iterative minimali, il versante pianistico vive di progressioni melodico-armoniche altrettanto costanti e ripetitive, ma di profilo più nervoso e inquieto. Insomma le formule convenzionali della «fantasia» e della «romanza» di ascendenza «accademica» sono rispettate quasi alla

lettera. Anche se Betta fugge come il fuoco tutto ciò che sembra minacciare il suo programmatico e lucidissimo «moderatismo» espressivo.