

Marco Grondona

«Cattiva Musica» e paradisi perduti

Una lezione AREA

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2018
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675281-9

Indice

Premessa (<i>Paolo Miccoli</i>)	9
«Cattiva Musica» e paradisi perduti	11
1. Gute schlechte Musik	11
2. Due musiche per il disagio	23
3. Sous les pavés l'Einfall!	30
4. Da mi basia mille, deinde centum	39
5. Del tradurre canzonette	50
6. Le stazioni di ieri	61
7. Due Lieder contro il disagio	76
Bibliografia	101
Indice delle cose notevoli	105
Indice dei nomi	107

*A Valentina S., per un biglietto che non ha comprato,
per un treno che una notte non volle sentir fischiare,
per la pietra spezzata d'un vecchio marciapiede.*

Premessa

Ogni opera umana non è che la rielaborazione di materiale già esistente su questa terra.

F. Busoni, 1907

Il progetto formativo che ponemmo alla base delle *Domeniche in musica* si è non solo consolidato nella serie ininterrotta degli appuntamenti che si sono susseguiti con encomiabile regolarità, ma si è arricchito quest'anno attraverso l'edizione di due volumi che vanno a costituire un preliminare, già prezioso complemento stabile e duraturo in forma scritta del cammino culturale fin qui ideato e percorso.

Il testo presente costituisce la redazione scritta della lezione dell'11 febbraio 2018 attorno alla romanza da salotto e alla musica di consumo nell'Italia dell'Ottocento, con alcune integrazioni dalla lezione del 25 febbraio su Lied popolare e Lied «colto» negli anni del Romanticismo tedesco.

Non posso nascondere che, appena letta la splendida pagina di Proust – un Proust meno noto – che apre il libro di Grondona, mi sono trovato a ricordare, *si magna parvis licet*, il banale ritornello d'una canzoncina di Renzo Arbore, *Grazie dei fiori bis*, che, sia pure con parole ben diverse da quelle del grande francese, prendeva le difese della musica leggera italiana soprattutto degli anni '50 con questa arguta strofetta:

Dicono che son so dicono che son so
dicono che son solo canzonette
ma poi però le ca ma poi però le ca
ma poi però le cantano un po tutti
fanno la ri la ri fanno la ri la ri
fanno la ri la rima amore e cuore

ma della nostra Ità ma della nostra Ità
 ma della nostr'Italia hanno il sapore.

Grondona ci restituisce in queste pagine, dirette non solo al pubblico delle nostre *Domeniche in musica*, l'esatta connotazione d'una musica pervasiva nel suo linguaggio davvero universale: essa non si lascia irretire da categorie culturali, cui pure l'autore non manca di far ampio ricorso proprio per dimostrare – attraverso, fra le altre, le parole di Adorno – che non esiste la cattiva musica, ed anzi in ogni brano, in ogni «insopportabile ritornello», abitano quegli elementi che la accomunano alla grande musica, quasi che appunto la musica di consumo, o addirittura tutte e due le musiche!, attingano ad *un materiale già esistente su questa terra*

Lasciamoci allora guidare in una lettura che, ne sono certo, restituirà ad ognuno di noi ascoltatori più o meno colti la consolante consapevolezza che, ogni volta che ci avviciniamo ad un brano musicale qualunque sia, attingiamo ad un patrimonio immenso al godimento del quale tutti possiamo partecipare senza avvertire riserve né soffrire intimidazioni culturali.

Non vorrei con queste parole banalizzare il pensiero di Grondona che anzi in questo libro dà prova, secondo me ancora più che altrove, d'una visione ammirevole della musica, così ammirevole, così culturalmente «alta», da potersi permettere, lui sì, di sdegnare ogni snobismo.

Non tutte le pagine infatti vi si apriranno con assoluta facilità: qualche volta la lettura vi impegnerà e le citazioni dotte, ma sempre così pregnanti, richiederanno un esame attento, addirittura meditato. Ma credetemi: questo sforzo verrà ricompensato e ognuno di voi avrà alla fine aggiunto alla propria cultura musicale un'altra tessera importante.

Paolo Miccoli

Presidente della fondazione AREA

1. Gute schlechte Musik

Il titolo delle due pagine datate 1896, che fondano come quesito sentimentale il problema della musica di consumo, è un fortunato ossimòro inventato da Proust per confessare anzi tempo quel che pensa delle romanze di cui, più che della grande musica, vide disseminata la vita: *Elogio della cattiva musica*:

Detestate la cattiva musica, ma non disprezzatela. Dal momento che la si suona e la si canta ben più appassionatamente di quella buona, ben più di quella buona essa s'è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini. Foss'anche solo per questo merita la vostra venerazione. Il suo posto, nullo nella storia dell'arte, è immenso nella storia sentimentale delle società. Il rispetto, per non dir l'amore, verso la cattiva musica non è soltanto una forma di quella che si potrebbe chiamare carità del buon gusto o il suo scetticismo, è anche la coscienza del ruolo sociale della musica¹.

La contraddizione del titolo, elegante e un poco snob, ha un'eco nella riflessione di Adorno – sorprendentemente lunga e variegata, dal 1929 al '62 – sul tema della musica leggera ed è certamente la fonte di quel che che scrisse già nel 1932:

A ciascuno è capitato almeno una volta in vita sua di parlare di buoni «cattivi libri» e di pessimi «buoni libri». La differenza è del tutto pertinente. Così esiste da una parte una buona cattiva musica (ad esempio *Tea for Two*, il trio di *Sunflower* al tempo dell'inflazione; più tardi *The Dancing Tambourine* e i *Tre moschettieri*) mentre della cattiva buona musica qui non è neppure il caso di parlare. È kitsch in tutto e per tutto:

¹ M. Proust, *Éloge de la mauvaise musique*, nella sezione *Rimpianti e sogni ad occhi aperti* di *Les plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1924, p. 201.

inadempita ed apparente, vive di falsi sentimenti. Ma la potenza delle forme morte le è sfuggita. Bisognerebbe distruggerla².

Parere ripreso con maggior convinzione nell'ultimo e migliore dei suoi contributi, la lezione *Leichte Musik* pubblicata nell'*Einleitung in die Musiksoziologie* del 1962: «Esiste ancora anche oggi una buona cattiva musica [gute schlechte Musik] accanto a tutto quel che c'è di cattiva buona musica» (la coppia di nuovo nel saggio *On Popular Music* del 1941: «in Beethoven e nella buona musica seria – lascio perdere qui la cattiva musica seria, che può essere rigida e meccanica quanto la musica leggera – il singolo dettaglio contiene idealmente il tutto e serve ad esporre il tutto»)³. Non è solo un gioco di parole: al contrario fornisce una prova per sostenere – come siamo convinti – che le conclusioni di Adorno, se toglie qualche riga violenta e molte censure, non sono semplicemente accusatorie.

Verso la produzione leggera Proust ammette un giudizio di valore circoscritto ma non il disprezzo («détectez, ne la méprisez pas») perché sarebbe sciocco trascurare la passione autentica con cui la si suona, una sorta di garanzia contro qualunque rischio di reificazione feticistica. L'adolescente che annuvolata al buio ascolta l'«unendliche Melodie» di *Margherita*:

io non posso sta-re fer-mo con le ma-ni nel-le ma-ni tan-te co-se de-vo fa-re pri-ma
 che ven-ga do-ma-ni e se lei già sta dor-men-do io non pos-so ri-po-sa-re fa-rò in
 mo-do che al ri-sve-glio non mi pos-sa più scor-da-re.

² T.W. Adorno, *Kitsch*, in *Ges. Schr.*, XVIII, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, pp. 791-794, qui p. 792.

³ Idem, *Leichte Musik*, in *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, in *Ges. Schr.*, XIV, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, pp. 198-218, qui p. 211. E poi *On Popular Music*, in «Studies in Philos. and Soc. Science», IX (1941), pp. 17-48, qui p. 21; la rivista che ospita l'articolo sulla musica leggera è naturalmente la prestigiosa «Zeitschrift für Sozialforschung» trasferita nel 1933 da Francoforte a Ginevra e l'anno dopo a New York assieme a tutto l'Institut für Sozialforschung per sfuggire alla persecuzione nazista.

ci crede. Il respiro della melodia s'apprezza solo se la cantate considerando le note col punto non più che un incidente di percorso, se la pensate tutta come secondo l'irresistibile isoritmia che ispira il canto *solenne* del Padre Guardiano nel finale della *Forza del destino* di Verdi:

GUARDIANO

Non impre - ca - re, u - mi - lia - ti a Lui che è

solenne

espress.

giu - sto, che è giu - sto e san - to... che ad -

La stessa ragazzina rimane colpita dalla splendida *rentrée* di *Piccolo grande amore* fra la strofa e il *refrain*, per il malinconicissimo accordo maggiore di cui vive appieno l'ambiguità:

La Re m

e lei lei mi guar - da - va con so - spet - to - poi mi sor - ri -

Dall'altra parte la carica emotiva che la «mauvaise musique» ha assorbito negli anni della sua ricezione («remplie du rêve») assegna a quella produzione un rango particolare. Giudicarla non può prescindere dal considerarla in una prospettiva sociologica o storica *tout court* («l'histoire des sociétés, l'importance du rôle social»), ed è ovviamente questo che ci ricorda soprattutto Adorno a partire dalle pagine di *Kitsch*: lo si deve giudicare socialmente – specie quando lo si incontra fra le note della «Unterhaltungsmusik» – e non secondo un'estetica vaga, perché il suo passato parla all'oggi, sia pure per con-

solare proletari e borghesi con un romanticismo che guarda indietro come una metafisica della morte, che la morte nasconde⁴, perché «il diritto del kitsch ad esistere sta tutto nel fatto che si può sospendere per un attimo la consapevolezza d'aver perso la propria vita»⁵.

Dobbiamo rinunciare ad una categoria come quella del buon gusto, pericolosa e ingannevole non solo quando abbiamo davanti una canzone ma anche quando pretendiamo di descrivere un brano di musica colta («la charité du bon goût ou son scepticisme»; è come noto un criterio da cui gli storici migliori presero le distanze, chi nelle righe della teoria come Dahlhaus in *Analyse und Werturteil*, e chi nella pratica come De La Motte che nella sua *Melodie* promuove entusiasta canzonette e *Volkslied*). E poi c'è la caratteristica della sua ricezione: le lacrime degli ascoltatori, un «mélancolique et voluptueux tribut» che difficilmente un grande compositore può fare a meno di invidiare (tutto il contrario del disprezzo di Adorno: «in fin dei conti la musica permette loro solo di piangere; e se qualche espressione cercano, è quella del desiderio, non della felicità!»)⁶:

Quante melodie che non hanno alcun pregio agli occhi d'un artista, sono in realtà le confidenti preziose di giovani romantici e ragazze innamorate! Quanti «capelli d'or», quanti «sul cuore addormentata», sfogliano ogni sera, tremando, mani giustamente celebri, mentre gli occhi più belli del mondo bagnano quelle pagine con lacrime di cui il più puro dei maestri sarebbe pronto ad invidiare il malinconico e sensuale tributo! Confidenti ingegnose ed ispirate che nobilitano il dolore, esaltano il sogno ed in cambio del segreto che si lasciano donare, offrono l'illusione inebriante della bellezza. Siccome la gente del popolo, la borghesia, l'esercito, i nobili, hanno tutti gli stessi postini, araldi del lutto che li colpisce o della felicità che li colma, per ciò hanno gli stessi messaggeri d'amore, gli stessi confessori adorati: i «cattivi» musicisti⁷.

Qui Proust sembra sovrapporsi alle righe di Schönberg che in *Stile e idea* invidiava a Verdi e Strauss le ragioni d'un facile e non per questo meno nobile successo:

⁴ Adorno, *Kitsch* cit., p. 792.

⁵ T.W. Adorno, *Musikalische Warenanalysen*, in *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, in *Ges. Schr.*, XIX, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, pp. 284-297, qui p. 295.

⁶ Adorno, *Warenanalysen* cit., p. 295.

⁷ Proust, *Éloge* cit., p. 202.

Una vera popolarità, una popolarità degna di questo nome si raggiunge solo in quei rari casi in cui il dono della potenza espressiva è riservato ad uomini che rimangono colla massima intensità nella sfera dei più elementari sentimenti umani. Capita qualche volta in Schubert e Verdi, assai spesso in Johann Strauss. Perfino Mozart nel *Flauto magico* non riuscì bene fino in fondo: le parti popolari dell'opera non sono perfette come le serie e si vede che il suo posto è tutto dalla parte di Sarastro e dei sacerdoti⁸.

Ci sono ritornelli che ascoltatori colti rifiutano («telle fâcheuse ritournelles») eppure sono stati la consolazione di molti: aperto sul leggio del pianoforte, il volume di romanze assicura agli abitanti della casa borghese un'illusione cui hanno diritto («la grâce rêveuse et l'idéal»). Non v'è alcun bisogno, ancora una volta, di reclamare il buon gusto («ses dédains esthétiques») di fronte alla tecnica elementare di questa musica:

Un ritornello imbarazzante che un orecchio ben nato e ben educato si rifiuta appena di sentire, s'è preso in verità il tesoro di migliaia di anime, conserva il segreto di mille vite per cui è stato la viva ispirazione, la premurosa consolazione sempre lì a portata di mano, aperta sul leggio del pianoforte per garantire un sogno di grazia e un ideale. Certi arpeggi ed una certa «ripresa» han fatto risuonare sovente nel cuore d'un innamorato e nell'anima d'un sognatore le armonie del paradiso e talvolta la voce stessa dell'amata⁹.

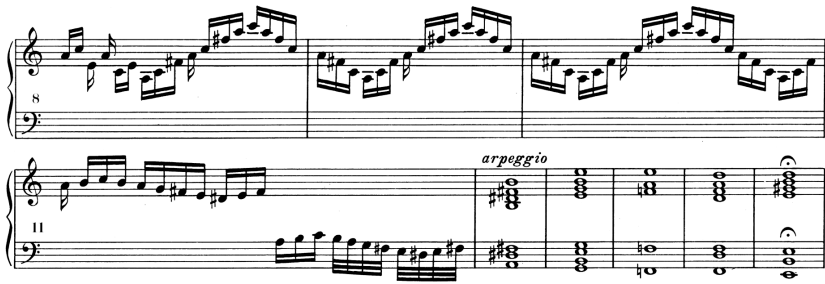
Appena aprono il pianoforte ascoltate arpeggi («tels arpèges»). Tutte le romanze e le canzonette che si rispettino vanno avanti così, ed è una formula contro la quale il «dédain» parrebbe sulle prime giustificato proprio perché quando ti siedi alla tastiera quello è un poco il grado zero dell'accompagnamento, compatto più d'un Murky o del basso albertino¹⁰. Tutti sanno che la parola «arpeggio» si lega quasi per sinonimia a «preludio», un termine che indica i preliminari di chi appena seduto al cembalo aveva cominciato a sfiorare i tasti; ricordo una sera Martha Argerich, finito un concerto, tornata

⁸ A. Schönberg, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, p. 72.

⁹ Proust, *Éloge* cit., pp. 202 sg.

¹⁰ Sono, com'è noto, le due formule elementari dell'accompagnamento pianistico: le ottonne spezzate (basso Murky) e un accordo spezzato eseguito ciclicamente (basso albertino).

in palcoscenico per gli applausi, in piedi accanto al pianoforte «toccare» qualche tasto impaziente del bis ed erano note, «toccò l'arpa e suonò duolo»: lo spirito perfetto del preludiare! La figura seguente è un tratto del preludio di Händel HWV 576:



che lascia una certa libertà nell'esecuzione delle ultime cinque misure. Perfino i compositori di musica seria, intenti a stendere al pianoforte l'originale del loro abbozzo, prima d'orchestrare avranno ceduto troppe volte alla lusinga. Per questo l'autore del più bel manuale d'orchestrazione che io conosca, Cecil Forsyth, è costretto a qualche raccomandazione supplementare: non affidate all'arpa tutti i passi che nello *sketch* comportano un arpeggio, per evitare l'insopportabile rincaro; «nel passare dal pianoforte all'orchestra – scrive – vi capiterà di notare quante volte la musica originale sia inclusa e definita da passaggi che alludono alla figura dell'*arpeggio*: è la natura del pianoforte. Ma riarrangiare simili passaggi trasponendoli alla lettera sulle corde dell'arpa, con l'orchestra sullo sfondo, di rado produce buoni risultati: il passaggio del pianoforte è la *musica*, la voce dell'arpa fa solo l'effetto d'un'*aggiunta* alla musica»¹¹. Poi, è vero, ci sono i grandi maestri, e lì il «disprezzo» produce errori di valutazione: prendete la disinvoltura con cui dell'arpa si serve Léhar nel più bel duetto della *Lustige Witwe*¹²:

¹¹ C. Forsyth, *Orchestration*, Mac Millan-Steiner & Bell, London 1926, p. 475; i corsivi sono miei.

¹² È la romanza di Camille nel duetto della coppia deuteragonista al second'atto, *Wie eine Rosenknospe*; ma l'arpa è orgogliosamente sovraesposta in tutta la partitura.

Cam. *tempo*
nun das Glück ge - kom - men, solls wie - der, wie - der fort? Das

Harfe *tempo*
f *p*

Cam. *rit.*
Mai - en - licht ver - grom - men? Die Knos - pe sie - ver - dorrt? Ein

Cam. *animato*
janch - zend, ju - belnd Sin - gen in mei - ner See - le schall: Es

mf Corni, Tromboni *animato* *cresc.* *secc.* *rit.*

e vi spinga a riconoscere anche alla «mauvaise musique» i suoi diritti quando culla l'espressione «bien plus passionnement que la bonne», senza dar retta al solito Adorno che magari ha in mente il capolavoro del 1905 – *Pater, dimitte illi, non enim scit quid facit!* – se scrive in *Leichte Musik*: «La sfera delle seduzioni timbriche e armoniche fatta propria dalla musica leggera – già l'operetta viennese prima del '15 aveva una vischiosa passione per l'arpa – ha per regola di suscitare le sembianze dell'immediato e dello specifico là dove non c'è altro che la *routine* di chi arrangia e armonizza»¹³.

Che l'innamorato infine avverta o meglio preveda imminenti «les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée», proprio nell'istante della *rentrée* è forse l'osservazione di Proust che più mi colpisce. Il termine indica io credo, anche se con qualche approssimazione, la ripresa del ritornello dopo la strofa (nel Littré vale per «Effet d'une partie d'un instrument, qui, après un silence, reprend un chant bien prononcé – Retour du sujet dans une fugue, une imitation, etc.»), che vi sia o meno un ponte fatto a posta per

¹³ Adorno, *Leichte Musik* cit., p. 211.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di maggio 2018