

**Cecilia Franchini**

## **LA GENERAZIONE DELL'OTTANTA; UNO SGUARDO A CASELLA E MALIPIERO**

Con l'affermarsi del teatro d'opera e del "bel canto" di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini, l'ottocento italiano aveva visto gradatamente affievolirsi la produzione di un apprezzabile repertorio di musica strumentale italiana. Molti compositori e concertisti, come ad esempio Cherubini e Paganini, figure predominanti del primo '800 strumentale italiano, dovettero "cercar fortuna" all'estero, a causa di un ambiente musicale che non offriva brillanti possibilità lavorative al di fuori dell'ambito operistico.

A contrastare questa tendenza nella seconda metà del secolo i pianisti e compositori Golinelli, Sgambati, Martucci e Bossi concorsero al rifiorire della tradizione strumentale italiana con un'intensa attività di diffusione e di educazione musicale praticata direttamente come esecutori ed interpreti ispirandosi ai romantici tedeschi quali Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms e Wagner.



Pizzetti

Si può parlare però di autentico rinnovamento della musica strumentale italiana e di aggiornamento sulle posizioni del gusto europeo contemporaneo con la nascita della cosiddetta "generazione dell'ottanta": nel 1879 nacque Ottorino Respighi, nel 1880 Ildebrando Pizzetti, nel 1882 nacque Gian Francesco Malipiero, nel 1883 Alfredo Casella. Un poco discosti Vincenzo Tommasini (1878) e Franco Alfano (1876). Ancor più lontano nel tempo il grande quanto misconosciuto Ferruccio Busoni, nato nel 1866, ma spiritualmente vicino se non proteso oltre le mète della generazione dell'Ottanta.





Respighi

Il loro compito fu particolarmente difficile. È vero che in ogni paese d'Europa si stava svolgendo, praticamente, lo stesso fenomeno di rinnovamento dei valori musicali tradizionali e indigeni per aggiornarli alle conquiste strumentali del romanticismo tedesco e del dramma wagneriano; ma l'Italia era il paese che più di tutti aveva da perdere in questa trasformazione storica. Troppo grande era il passato artistico da cui bisognava avere il coraggio di staccarsi: sebbene la tradizione melodrammatica ottocentesca fosse in declino dopo la scomparsa di Verdi, essa conservava intatto il favore delle folle popolari. Non era facile comprendere perché non si dovesse e non si potesse continuare a scrivere belle opere tradizionali come quelle che da Bellini a Mascagni, da Verdi a Puccini avevano dato tanta gioia al popolo e tanta gloria alla musica italiana.

È facile quindi comprendere l'impopolarità che essi dovettero affrontare. Se si confronta la loro attività con quella del gruppo Martucci-Sgambati-Bossi-Sinigaglia, ci si avvede di una differenza sostanziale: essa fu un fenomeno artistico, mentre quella dei loro predecessori era rimasta essenzialmente un fenomeno di ordine culturale.

Invece i compositori dell'Ottanta guardavano all'avvenire: per loro non era più questione di voltarsi indietro a recuperare i valori del sinfonismo romantico, ma di impossessarsi delle più recenti innovazioni del linguaggio musicale e di portarle avanti in maniera originale. Qualunque possa essere stato in seguito il loro atteggiamento individuale (Alfano, Respighi e Pizzetti assunsero col tempo una posizione più conservatrice di Casella e Malipiero), nel tempo in cui essi condussero insieme la battaglia per il rinnovamento del gusto musicale, essi avevano in comune l'entusiasmo della ricerca, l'ansia e la curiosità del nuovo.

Molti di questi compositori spesero una parte della loro vita all'estero e oltre ad essere ottimi compositori furono anche eccellenti critici, didatti, e organizzatori d'attività musicali. I loro orientamenti estetici e culturali furono indirizzati verso la riacquisizione del patrimonio musicale antico, la

promozione d'iniziativa editoriali e la creazione di una musica nazionale italiana ricercata attraverso il ricorso di un ritrovato materiale folklorico e alla assimilazione delle innovazioni sostanziali promosse dalle scuole nazionali francese, tedesca e russa. Si dedicarono con passione anche alla trascrizione, elaborazione, libero restauro e alla revisione di musiche antiche, talvolta sconosciute o dimenticate del panorama strumentale italiano del Sei-Settecento, come ricercari, toccate, sonate, partite etc.

La rinascita musicale italiana nel Novecento perciò deve la sua forza e la sua originalità all'equilibrio a poco a poco raggiunto da queste tendenze apparentemente divergenti, ma che contribuirono a creare un "unicum". Se ci si fosse basati solo sull'imitazione dei più moderni modelli stranieri, sarebbe stato un movimento senza radici, incapace di penetrare nella coscienza della nazione,

Debussy, Stravinskij, Hindemith e Schönberg sono indispensabili alla nuova musica italiana nella stessa misura e allo stesso modo di Monteverdi, Vivaldi, Frescobaldi e Scarlatti.

Sebbene il canto popolare fosse tenuto in grande conto, la sua importanza non è paragonabile a quella che ebbe in Ungheria, in Spagna e nei paesi slavi: troppo grande e diffusa è in Italia la tradizione della musica d'arte perché al canto popolare rimanga la possibilità di distinguersi per una sua originale fisionomia. Il raggio d'azione del canto popolare rimane assai limitato nel paese di Rossini e di Verdi, di Donizetti e Bellini, e si può dire che, salvo eccezioni di speciali isole etniche, esso si serva del linguaggio musicale elaborato dal melodramma nei tre secoli della sua storia. Alcuni di questi musicisti - specialmente Malipiero e Pizzetti - si rivolsero invece al canto gregoriano, come a una specie di sepolta coscienza musicale della nazione, per attingervi le norme d'una nuova melodia, caratterizzata armonicamente dal sapore modale e ritmicamente dalla duttile obbedienza alla pronuncia della parola.

Oltre al gregoriano, l'altra grande componente di questo nuovo tipo di melodia è il declamato dell'ultimo Verdi (Otello e Falstaff), che in Pizzetti e Malipiero presenta una natura eminentemente vocale, anche nelle composizioni strumentali. La melodia di Casella, invece, è di natura prevalentemente strumentale; egli solo accettò gli aspetti più moderni del cosiddetto ritmo motorio, con caratteri di ostinata accentuazione metrica, che acquisiva dall'esempio di danze popolari, come la tarantella. Il modello gregoriano invece spinse Malipiero e Pizzetti a sviluppare il ritmo piuttosto verso la libertà e la differenziazione, svincolandolo dalla battuta e dal metro, ed ancorandolo alla parola.



Il musicologo tedesco Karl-Heinz Wörner scrive che «l'Italia, una volta in testa in campo operistico, ha saputo conquistarsi un posto di guida e di primo piano anche nel campo della moderna musica strumentale da concerto»; ciò si deve ai protagonisti della generazione dell'Ottanta tanto combattivi e tanto combattuti. Così come spesso polemici erano anche i critici che spalleggiavano l'azione della generazione dell'Ottanta, con in testa Fausto Torrefranca, il quale, essendo nato nel 1883 apparteneva anche cronologicamente a quella stessa generazione e che, insieme al più anziano Luigi Torchi, al più giovane Guido M. Gatti e ad altri studiosi come Giannotto Bastianelli, Guido Pannain, Andrea Della Corte, gettava nel contempo le basi della musicologia italiana.

Casella, Malipiero, Berg e Werfel (foto)

A dire il vero Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella non formarono mai un gruppo nel senso di quello nazionale russo «dei Cinque» o di quello neoclassico francese «dei Sei». Semmai i due più anziani e i due più giovani si collocarono su posizioni stilistiche ed ideologiche più vicine tra



di loro formando così due coppie di cui quella costituita da Malipiero e Casella assunse una netta funzione di relativa avanguardia.

Malipiero e Casella conservarono un costante interesse per l'evoluzione musicale contemporanea: furono toccati entrambi dalla crisi armonica dell'ambiente viennese postmahleriano, e nella originale formulazione artistica di Malipiero si potrà sempre avvertire una certa apertura verso l'espressionismo mitteleuropeo; invece Casella trapassò ben presto verso l'altro polo della musica contemporanea, cioè verso l'esperienza neoclassica elaborata a Parigi nel primo dopoguerra intorno all'esempio di Stravinskij, all'insegna della semplificazione, della chiarezza e dei valori nazionali. Nessuno dei due compositori varcò la soglia dell'atonalità, ma entrambi accettarono la pratica della tonalità liberamente allargata, seguendo la svolta

modale o politonale dell'armonia, congiunta con la rinascita dell'interesse contrappuntistico.



Casella

Scrivendo Alfredo Casella: «La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione. Quando questa generazione cominciò a pensare, l'unica musica tipicamente italiana era quella operistica ottocentesca e verista piccolo-borghese. Urgeva dunque scuotere a tutti i costi questa idea angusta e antistorica e ricondurre i musicisti prima e le masse più tardi a pensare che ben altre, più profonde, più varie erano le fondamenta della nostra musica».

La scrittura di Casella cerca di ristabilire una purezza preromantica; come scrive lui stesso «una musica di stile indiscutibilmente italiano (...) nella quale si intravedono le vecchie ombre ancestrali di Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti e di Rossini».

Il fondamento del suo procedere culturale e musicale fu quello di una continua ricerca. Casella assimilò tutte le esperienze che a mano a mano gli si presentavano; dal tardo romanticismo, all'impressionismo, all'espressionismo, prendendone coscienza ma senza mai farsi coinvolgere completamente, nella ricerca di un equilibrio superiore che doveva derivare dalla sensibilità personale e dai caratteri propri della cultura e del gusto italiani.

Indubbiamente, l'esperienza che agì più profondamente e più a lungo sulla sua emotività fu quella espressionistica di Schönberg, che lo porterà a lavori alle soglie della dodecafonia come la Sonatina op. 28 per pianoforte. Con Pupazzetti (per pianoforte a quattro mani e riscritta in due successive versioni, per nove strumenti e per orchestra) si è parlato di «ironia lirica», che si riallaccia alla commedia dell'arte italiana. Comporrà quindi Scarlattiana, per pianoforte e trentadue strumenti, in cui utilizza ottanta temi

presi dalle sonate di D. Scarlatti, e Paganiniana. In quest'ambito di ironico lirismo svetta la Serenata op. 46, per clarinetto, tromba, fagotto, violino e violoncello (la partitura fu inviata ad un concorso di Filadelfia: su 645 concorrenti Casella vinse il primo premio ex aequo con Bartók).

La sua presenza di didatta va ricordata anche per la revisione, tra l'altro, dell'opera omnia di Chopin, del Clavicembalo ben temperato e delle Suites inglesi e francesi di Bach, e di musiche di altri autori fra cui Monteverdi, Vivaldi, Mozart ecc.

A Parigi Casella ha occasione di conoscere diversi compositori fra cui anche quelli ungheresi, di cui scrive: "entrai a contatto anche colla nuova arte musicale ungherese. Erano stati eseguiti alla Société Musicale Indépendante alcuni pezzi pianistici di Zoltan Kodály, suscitando un rumoroso scandalo.

E cominciavano a farsi leggere le prime composizioni importanti di Béla Bartók, del quale si intravide subito la fortissima personalità. Quelle musiche interessavano al più alto grado per la loro totale originalità ed indipendenza e si cominciava a vedere quanto la vera musica ungherese fosse diversa dalle troppo note Rapsodie di Liszt, che assai meglio si chiamerebbero «rapsodie zingare»(...) Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo era Gian Francesco Malipiero, che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che - non so perché - non era ancora riuscito a trovarmi. Ci legammo subito di fraterna amicizia ed egli mi mise al corrente di quanto accadeva allora in Italia nel campo musicale. Alcune sere più tardi, fui al Châtelet, dove si dava la Pisanello di d'Annunzio colla musica di scena di Ildebrando Pizzetti (che allora era «da Parma») e vi conobbi questo altro nostro compagno di arte e di lotta. Sempre nel medesimo giugno, Busoni diede un recital alla Sala Erard e vi fummo con Malipiero. Avevo già udito varie volte il grande pianista, ma mai avvicinato. Dopo il concerto, fummo tutti assieme in una brasserie del Boulevard des Italiens e si parlò di mille cose."

Nasce così, nel 1916, la Società Nazionale di Musica. Questa associazione sorgeva collo scopo di «eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali paesi esteri». La presidenza di onore della S. N. M. fu accettata da Toscanini, Busoni e Bossi ed ebbe l'entusiastico appoggio di D'Annunzio. Diventerà poi Società internazionale di musica contemporanea (SIMC), organizzando diverse attività, fra cui il Festival di musica contemporanea di

Venezia (1930). Sempre a Venezia, nel 1924, viene fondata la Società dei Concerti Benedetto Marcello.



Malipiero a Venezia

Gian Francesco Malipiero nacque a Venezia il 18 marzo 1882. Studiò al Conservatorio di Vienna e poi al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia, diplomandosi in composizione a Bologna nel 1904. La sua vita si svolse tra il Veneto e Roma, prevalentemente ad Asolo, dove lo colse la ritirata di Caporetto. Dal 1921 al 1924 fu insegnante di composizione nel Conservatorio di Parma. Dal 1939 al 1952 diresse il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.

Malipiero è da molti considerato, nel complesso della sua personalità artistica, il massimo rappresentante del gruppo degli anni 80'. In lui sono comunque presenti le caratteristiche comuni agli altri: attiva partecipazione al rinnovamento della cultura musicale italiana del Novecento e coscienza della crisi di valori che colpisce la società borghese, con la conseguente solitudine dell'uomo moderno. Nel suo stile sono presenti i caratteri dell'impressionismo francese soprattutto, ma anche dell'espressionismo, caratteri però che egli assorbe, più che come influenze tecniche, come substrato poetico. La sua musica, di carattere "antiromantico", si basa sul canto gregoriano e sulla monodia italiana del '500, con libertà ritmica e

strutturale, articolazione in episodi, assenza quasi completa di sviluppi tematici ed un fluire rapsodico del discorso.

Oltre ad una numerosa produzione teatrale, copiosa è anche la produzione sinfonica e strumentale.

Malipiero ha pubblicato numerosi volumi storici e autobiografici, ha svolto un'intensa attività di trascrizione e studio di musiche italiane tra il 1500 e il 1700 e ha curato l'edizione di tutte le opere di Monteverdi.

L'opera compiuta dall'azione storica di Casella e Malipiero, negli anni Trenta passò nelle mani dei due maggiori esponenti della successiva generazione del Novecento, Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi, ai quali fu dato di portare a termine quanto i loro predecessori avevano iniziato: la riforma moderna della musica italiana.