

MUSICA COME ESPERIENZA TOTALE

Riflessioni e testimonianze su

Roman Vlad

A cura di

Angela Carone

LE OPERE DI IOOR STRAWINSKY

I Trasmissione: "L'Opera Prima e gli altri lavori giovanili" **4.8**

- ~~Sinfonia in mi bemolle op.1 (1905-1907) (Allegro moderato - Scherzo allegretto - Largo - Finale, allegro molto).~~
- ~~Faune et bergère op.2, per mezzo soprano e orchestra su parole di Puschkin. (1906-1907)~~
- ~~Scherzo fantastique op.3 (1907-1908) *acquistare* Durata 2'30"~~
- ~~Feu d'artifice op.4 (Fantasia per orchestra) (1907-1908) Durata 4'10"~~
- ~~Due canti op.6 per voce e piano (1907-1908) **6'05"**~~
- ~~Pastorale per soprano e pianoforte (1908) Durata 4'~~
- ~~Quattro studi op.7 per pianoforte (1908) *****~~

II Trasmissione: "L'incontro con Diaghileff"

- ~~L'Uccello di Fuoco (1909-1910) **18'30"** **11.8**~~
- ~~Petrouchka (1910-1911) **18'05"** *Scuola*~~

III Trasmissione: "Opere di transizione"

- ~~Due canti op.9 per baritono e piano (1910) su parole di Paul Verlaine: **18.8**~~
 - ~~1) Un grand sommeil noir~~
 - ~~2) La lune blanche *di repertorio*~~
- ~~Due canti sui testi di Balmont per voce e piano (1911): **18.8**~~
 - ~~1) Non ti scordar di me~~
 - ~~2) Il colombo~~
- ~~Le Roi des Rois, cantata per coro maschile e orchestra (1911) **18.8**~~

(eseguita finora una sola volta a Bruxelles)

IV Trasmissione: "Il capolavoro rivoluzionario"

- ~~La Sagra della Primavera (1911-1913) **32'20"** **25.8**~~

V Trasmissione: "Le opere vocali del periodo russo"

- ~~Liriche giapponesi (1912-1913) per voce e nove strumenti~~
- ~~Ricordi d'infanzia per voce e piano (1913)~~
- ~~Priboutki (4 Canti per voce e otto strumenti)~~
- ~~Bergeuse du chat per canto e tre clarinetti (1915-16) **30.1**~~
- ~~Quattro cori a cappella (Soucoupes) (1914-1917) **32'30"**~~
- ~~Tre storie per bambini per canto e piano (1915-1917) **32'30"**~~
- ~~Quattro canti russi per canto e piano (1918-1919) **6'05"**~~

VI Trasmissione: "Ritorno alla spirito della musica da camera"

- ~~Tre pezzi per quartetto d'archi (1914) **15'55"** **1.8**~~
- ~~Tre pezzi facili e cinque pezzi facili per pianoforte a quattro mani (1915-17)~~
- ~~Studio per pianola (1917) Versione per due pianoforti di Suliha Strawinsky edita da Boosey e Hawkes. Durata 5' *****~~
- ~~Rag-time per 11 strumenti Durata 6' *****~~
- ~~Piano Rag-music Durata 3'30" *****~~
- ~~Le Chant du rossignol, poema sinfonico (1916-1917) *****~~
- ~~Tre pezzi per clarinetto solo (1919) **5'43"**~~

VII Trasmissione: "Il teatro da camera"

- ~~Renard (1916-1917) **16'45"** **8.8**~~
- ~~La storia del soldato (1918)~~

B. Le trasmissioni VI e VII si fanno in una sola, inserendo Le Rossignol alla fine. *Il più importante ed affascinante lavoro di Vlad. In questo caso l'incisione è di più alta qualità e le opere suonano del periodo russo e presentano le nuove incisioni.*

© Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021

ISBN 978-88-96445-24-2

Volume pubblicato con il contributo del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo nell'ambito delle attività del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Roman Vlad (2019)

In copertina: appunti di Roman Vlad per il ciclo radiofonico *Le opere di Igor Strawinsky* (1955-56). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

MUSICA COME ESPERIENZA TOTALE
RIFLESSIONI E TESTIMONIANZE SU
ROMAN VLAD

A cura di
Angela Carone



INDICE

Introduzione di Angela Carone	VII
RIFLESSIONI	
Francesco Fontanelli , <i>Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)</i>	3
Gianfranco Vinay , <i>Rilettura dell'Architettura di un capolavoro di Roman Vlad</i>	33
Patrizia Veroli , <i>Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia</i>	49
Alessandro Marchiori , <i>La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione</i>	75
Marco Cosci , <i>Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)</i>	95
Marta Maria Vitale , <i>L'identità musicale del Ravello Festival negli anni della direzione artistica di Roman Vlad</i>	119
TESTIMONIANZE	
Silvia Cappellini , <i>Roman Vlad in memoriam</i>	141
Carlo Grante , <i>Roman Vlad, pianista e compositore per il pianoforte</i>	145
Michele Emmer , <i>Infinito in una nota: Roman Vlad</i>	155
Giovanni Sinopoli , <i>Roman Vlad e il suono della memoria</i>	161
Fabrizio Pezzopane , <i>Roman Vlad e L'Aquila</i>	165
Riccardo Lopardi , <i>Un ricordo personale del Maestro Roman Vlad</i>	171

Alessandro Solbiati , <i>Piccolo omaggio a una grande figura</i>	173
Gabriele Bonolis , <i>Ricordo di Roman Vlad</i>	177
Enzo Restagno , <i>Alla memoria di Roman Vlad</i>	181

Introduzione

Angela Carone

Menzionare un ambito in cui Roman Vlad, tra gli ultimi anni Trenta del Novecento e il primo decennio del Duemila, non abbia lasciato un contributo significativo è impresa non semplice. Facile è invece imbattersi nei tanti studiosi e musicofili che hanno letto alcuni dei suoi saggi o ascoltato le composizioni e i commenti musicali che egli scrisse per spettacoli teatrali, documentari, film, serie televisive.¹ Di certo sono numerosi anche quanti hanno visto Vlad al pianoforte, in una sala di rappresentanza o attraverso uno schermo televisivo, intento ad analizzare e suonare la musica di Beethoven, Schubert, Chopin, o sono stati catturati dalla sua voce trasmessa dalla radio, mentre narrava le vicende artistiche della vita di Rossini o spiegava le regole sottese alle composizioni di Webern.² Se, al contrario, a pochi

¹ La catalogazione completa delle composizioni strumentali, vocali e per il cinema di Vlad, nonché dei relativi carteggi e materiali a stampa di corredo, realizzata da chi scrive tra il 2015 e il 2019 con la collaborazione di Giulia Clera e Marco Cosci, è consultabile nella sezione Archivi digitali della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (<https://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000006/roman-vlad.html>), il cui Istituto per la Musica conserva da novembre 2013 il Fondo Roman Vlad (da qui in avanti FRV). Del Fondo sono stata responsabile dalle prime fasi della sua inventariazione, avviata a gennaio 2013 presso l'abitazione di Roman Vlad, e fino a settembre 2019. Lo stupore e la gioia di Vlad di fronte a un documento dimenticato o da lui ritenuto perduto e "riemerso" dal mare magnum delle sue carte, del quale era solito raccontarmi aneddoti che esso gli riportava alla mente, hanno lasciato in me ricordi indelebili.

² Per un elenco delle trasmissioni radiofoniche e televisive ideate e/o condotte da Vlad tra il 1954

è stato possibile condividere (o disapprovare) il verdetto di Vlad in merito a una causa civile emesso nel Tribunale di Roma, dove tra gli anni Settanta e Ottanta ha esercitato la funzione di consulente musicale,³ tutt'altro che esiguo è il numero di coloro che lo hanno incontrato durante la presentazione ufficiale di una stagione concertistica o operistica da lui organizzata oppure in occasione di un concorso del quale era stato chiamato a far parte della giuria: il "Ferruccio Busoni" (1998; 2000) e il "Marguerite Long" (1992) rivolti a pianisti; il Concorso per giovani cantanti lirici della Comunità Europea (1996); il Concorso per violinisti "Rodolfo Lipizer" (2007; 2009); il Premio Internazionale del disco "Antonio Vivaldi" per la musica antica (1997; 1999), per citare alcuni esempi. Qualunque fosse il campo di azione – persino il set: lo sceneggiato televisivo di Renato Castellani *Verdi* (1982), oltre a pregiarsi delle sue musiche, contiene un cameo di Vlad, che interpreta Wagner⁴ – «L'apporto da lui dato alla vita musicale [...] fu fantastico. Vlad [era] sempre allegro», di quell'allegria propria «dell'uomo operoso lieto del dovere ben compiuto».⁵

Ad animare l'infaticabile Vlad, accanto a una lieta operosità e al desiderio di divulgare capillarmente la cultura musicale in tutte le sue sfaccettature, vi era il nobile proposito di abolire, laddove possibile, le inevitabili "barriere" presenti tra chi, come lui, ricopriva un incarico istituzionale e i suoi interlocutori, fossero essi studenti o musicisti professionisti, al fine di rendere totale il loro coinvolgimento in specifiche attività. Non stupisce, quindi, apprendere che egli si attribuiva l'appellativo di «collaboratore» quando parlava di sé in veste di docente – Vlad infatti insegnò anche composizione nei Conservatori di Perugia (1966-76) e Frosinone (1976-86) e tenne lezioni alla Summer School di Dartington Hall, Devon (1954-55) e all'Università del Maryland (1982).⁶ Spirito di collaborazione da cui è stato ugualmente mosso quando ha ricoperto il ruolo di Direttore artistico, per esempio del Maggio Musicale Fiorentino:

Nella mia classe dico sempre: non sono il vostro insegnante, vi faccio parte di una certa esperienza. Spesso mi faccio interrogare da loro. Cerco di fare uno scambio

e il 1991 mi permetto di rimandare al mio articolo *Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117: 106-107.

³ Nel FRV è presente un fascicolo denominato *Corruzione a palazzo di giustizia* in cui Vlad ha conservato gli incartamenti relativi alle cause civili a cui prese parte in qualità di consulente. Tale incarico è menzionato dallo stesso Vlad nel volume *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, p. 128.

⁴ L'esperienza è ricordata da Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 204, in cui si legge che nella medesima scena sua moglie, Licia Borrelli, impersonava Cosima Wagner.

⁵ Paolo Isotta, *Romeno e italiano il grande Roman Vlad*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 2013, p. 29.

⁶ *La contestazione del musicista Roman Vlad. Intervista a cura di Nora Cervi*, «Rocca. Quindicinale della Pro Civitate Christiana», VI, 15 marzo 1969, pp. 54-56: 56.

di questo genere.

A Firenze con le cosiddette masse orchestrali, che io desidero chiamare complessi artistici, cerco di fare tutto insieme con loro: spiego loro le ragioni per cui viene programmata una cosa o un'altra; chiedo le loro critiche e cerco veramente di fare ogni cosa con la massima collaborazione. Il loro postulato di partecipare alla programmazione potrà essere una cosa difficile da realizzarsi, ma non è assurdo.⁷

In oltre settant'anni di costante presenza sulla scena italiana e internazionale l'attività di Vlad non è stata esente da critiche, sia costruttive, come quelle degli orchestrali appena menzionate, sia ingiustificate, spesso espresse contestualmente al trionfo di uno specifico evento culturale da lui ideato. Ciò è quanto si verificò nel 1964 in occasione della spettacolare edizione del Maggio Musicale Fiorentino dedicato all'Espressionismo nelle arti, agli occhi di alcuni considerata una manifestazione dai costi eccessivamente elevati ed esterofila, per la grande presenza in cartellone di opere tedesche,⁸ o quando, in veste di Sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma, per l'apertura della stagione 1981/1982 Vlad programmò *Fausta* di Donizetti («opera ingiustamente dimenticata, della cui singolare importanza [era] profondamente convinto»)⁹. Tale scelta, come di consueto dettata dalla grande attenzione con la quale egli selezionava le composizioni da inserire nel cartellone di un teatro o di un festival, suscitò grande entusiasmo, ma guadagnò anche giudizi negativi, accompagnati da «ostilità, ostacoli e intrighi» che, in generale, aumentavano «ad ogni successo che rialzava le sorti del Teatro», al punto da impedire a Vlad di proseguire serenamente la «missione» che si era prefissato e rassegnare a malincuore le dimissioni nel 1982.¹⁰

Le riserve sul suo operato non risparmiarono neppure la vastissima attività di critico e saggista, talvolta tacciata di essere condotta con un linguaggio eccessivamente tecnico, come ebbe modo di osservare Massimo Mila, il quale tuttavia non mancò di controbilanciare una simile opinione elogiando lo stile che Vlad adottava nelle critiche musicali (per le quali nutriva una «quasi invidiosa ammirazione»):

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, in particolare il capitolo 19 *Contributi sull'Espressionismo (1963-1964)*, pp. 154-165, e il mio *Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi*, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73: 71-72.

⁹ Roman Vlad, *Ricordi di una lotta vinta e vanificata*, in *Il Teatro dell'Opera di Roma*, a cura dell'Ufficio Stampa (Vincenzo Grisostomi Travaglini), Edizioni del Teatro dell'Opera, Roma, 1989, pp. 195-200: 196.

¹⁰ *Ibid.* Vlad ricorda la non semplice gestione del Teatro romano in *Vivere la musica*, cit., pp. 146-147.

È una critica stilistica qual è possibile solo a un forte e aggiornatissimo musicista: porta essenzialmente sui processi tecnici e non concede altro punto di partenza che la lettura della pagina musicale, ma non si arresta lì, e perviene da questi a stabilire valori espressivi e storici d'una composizione.¹¹

Prima ancora che da un legame di natura professionale, Mila era unito a Vlad da un sincero rapporto di amicizia, lo stesso che intercorreva tra Vlad e Fedele d'Amico e Alberto Mantelli, e l'elenco potrebbe continuare a lungo, diramandosi nell'ambito registico – in cui risalterebbero le assenze di Renato Castellani, René Clément, Orazio Costa – e coreutico – Aurel Milloss e Carla Fracci *in primis*. Ma Mila, tra i tanti intellettuali, artisti e compositori con i quali Vlad è stato in stretto contatto (non solo italiani, se si considerano le sue frequentazioni con Jacques Maritain e gli scambi epistolari con Ernest Bour, Elliott Carter, Zofia Lissa, Witold Lutosławski, Alma Mahler, Willi Reich), occupava una posizione speciale ed era da questi ricordato come colui che, tra i musicologi italiani, «meglio aveva capito sia la mia musica che il mio pensiero creativo».¹²

Una musica, quella di Vlad, che a partire da *Liniște*, lirica per voce e pianoforte su testo di Lucian Blaga abbozzata nel 1937, ha abbracciato nei decenni ogni genere e forma: dal concerto all'aforisma, dal divertimento al quartetto, dalle variazioni allo studio. Altrettanto variegata è stata la produzione vocale, in cui si palesano anche gli sconfinati interessi di Vlad («musicista [dalla] sorprendente cultura letteraria e filosofica», per dirla con Mila),¹³ che ha espresso la propria arte attingendo dai capolavori della letteratura mondiale di ogni epoca; nei suoi brani per voce/i e accompagnamento si ritrovano, tra gli altri, testi di Francesco Petrarca, Lorenzo il Magnifico, Michelangelo Buonarroti, Giacomo Leopardi, Giorgio Bassani, Eugenio Montale, Gérard de Nerval, Rainer Maria Rilke e persino gli Haiku. Le composizioni di Vlad sono imbevute di storia anche in un'altra accezione. Dal suo corposo catalogo non sono assenti alcuni tra i più celebri autori della storia della musica passata e recente, che vengono “omaggiati” attraverso citazioni, a partire da quelli dei quali Vlad possedeva una profonda conoscenza da teorico e interprete: Bartók, i cui temi popolari impiegati nei *Canti di Natale rumeni* sono stati inseriti nella *Sinfonietta* per orchestra del 1940 e nella *Suite su Canti di Natale della Transilvania* per orchestra da camera dell'anno seguente, come Vlad specifica sui relativi manoscritti,¹⁴ e Chopin, nel 1964 posto letteralmente al centro di una

¹¹ Cfr. Massimo Mila, *Prefazione*, in Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955, pp. 9-14, e Id., *Dallapiccola e il dubbio*, «L'Espresso», 1° settembre 1957, p. 19, da cui è tratta la citazione.

¹² Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 89.

¹³ Mila, *Prefazione*, cit., p. 12.

¹⁴ Cfr. Nicolò Palazzetti, *Béla Bartók in Italy. The Politics of Myth-Making*, The Boydell Press,

serie di variazioni scaturite dalla Mazurka op. 64 n. 4, e ancora Mozart, con arie dal *Flauto magico*, e la schumanniana *Träumerei*, che si palesano nella sua musica gradualmente e in modo “distorto”.¹⁵ Talvolta la citazione è inserita con intento celebrativo: è il caso delle *Meditazioni sopra un antico canto russo ricordando Igor Strawinsky* per ensemble, in cui Vlad rievoca il Russo nel decennale della morte facendo affiorare dalla propria musica alcuni tra i principali temi dei suoi balletti e lavori strumentali. Nelle mani di Vlad i capolavori del passato sono anche oggetto di trascrizioni, per esempio i Corali di Bach *Wenn wir in höchsten Noten sein* BWV 431, 432 e 641, e *Vor deinem Thron tret' ich hiermit* BWV 668, da lui resi nel 1984 pezzi per pianoforte, e la mozartiana Cantata K 619, la cui parte pianistica è divenuta orchestrale (2006).

In questa vastità di orizzonti trovano spazio le diverse tecniche compositive sviluppatesi nel secolo a cui Vlad apparteneva (dodecafonìa, serialismo integrale, alea, scomposizione del testo in fonemi) e di cui si è servito anche in modo non ortodosso, combinandole con processi armonici e articolazioni sintattiche spesso di derivazione tradizionale. Propriamente novecenteschi, oltre ai principi grammaticali, sono anche i sistemi notazionali talvolta utilizzati da Vlad: i fogli millimetrati su cui fasce e righe di diverso colore, procedendo in modo parallelo o intersecandosi, restituiscono una traccia visiva dei differenti decorsi sonori del *Ricerca elettronica*, unico brano autonomo creato nello Studio di Fonologia di Milano nel 1961, o le “nuvole” stilizzate presenti ne *Il magico flauto di Severino*, che racchiudono i set di altezze con le quali improvvisare.¹⁶ La problematicità insita in simili tipologie di scrittura non è stata taciuta dagli editori di Vlad, in difficoltà nell’adottare sulla pagina stampata forme di “notazione” così distanti da pentagrammi e chiavi in bianco e nero. Il 23 marzo 1961 Vlad ricevette una lettera dalle Edizioni Suvini Zerboni di Milano con la quale si tentava di farlo desistere dal voler trasferire dal manoscritto del *Ricerca elettronica* alla versione a stampa le pagine millimetriche e soprattutto i quattro colori corrispondenti ai quattro canali del brano, per le difficoltà materiali legate alla realizzazione di questi effetti

Woodbridge, 2021 (in corso di pubblicazione), pp. 98-100. Ringrazio sentitamente l’autore per avermi permesso di visionare in anteprima il volume.

¹⁵ Si tratta dei brani *Variazioni intorno all’ultima Mazurka di Chopin* per pianoforte; *Il magico flauto di Severino* per flauto e pianoforte (1971); *Sognando il sogno. Variazioni su di una variazione* per pianoforte (1972). Si segnala anche un altro brano inedito, conservato nel FRV, dal cui titolo è palese il ricorso a temi preesistenti: *Raveliana (Vlad fa giocare Bach con Ravel). Suite di variazioni* per pianoforte (2002).

¹⁶ Relativamente al primo caso, una pagina manoscritta relativa al *Ricerca elettronica* si può visionare nel catalogo della mostra *The Composer’s Mailbox. Documents from the Musical Archives of the Fondazione Giorgio Cini*, a cura di Francisco Rocca e Angela Carone, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», I, 2016, pp. 171-192: 179 (sezione 3, *Electronic Music in Italy: Milan and Beyond*, pp. 179-181).

grafici e, naturalmente, per i costi elevati che tale lavoro avrebbe comportato.¹⁷ (Per inciso, alla fine si optò per il bianco e nero e quello stesso anno Vlad fece ricorso a suoni elettronici anche per creare alcuni effetti acustici della colonna sonora de *La ragazza in vetrina* di Luciano Emmer, ripetendo l'esperienza nel 1966 per l'«opera televisiva» *La Fantarca*, dall'omonimo romanzo di Giuseppe Berto, con la regia di Vittorio Cottafavi).¹⁸ Al di là dei problemi tecnici degli editori, Vlad era naturalmente consapevole delle insidie anche interpretative racchiuse in forme di scrittura musicale analoghe a quella del *Ricercare elettronico*. Emblematiche in tal senso sono le sue riflessioni coeve, formulate a partire dalla «partitura» di *Komposition für elektronische Musik* di Gottfried Michael Koenig (1957) in cui «figurano solo brevi abbozzi di decorsi frequenziali» e indicazioni verbali e numeriche, che impediscono l'attuarsi della relazione segno-suono intrinseca nella notazione su pentagramma; più precisamente, viene ostacolata l'«immediata leggibilità della partitura nel senso dello stabilirsi di rapporti automatici tra i segni grafici e l'immaginazione della concreta realtà sonora alla quale tali segni si riferiscono», costringendo a un approfondito e spesso non semplice lavoro di decodifica del segno.¹⁹

Come si evince da questo passo, in sede teorica Vlad si è rivelato un attento studioso della musica a lui più vicina in senso lato, a partire da quella della sua Patria, che egli descrisse nel 1942 in un articolo ad oggi ritenuto il primo da lui pubblicato, intitolato *Il movimento della musica in Romania*.²⁰ All'epoca Vlad, poco più che ventenne (era nato il 29 dicembre 1919), risiedeva a Roma da quasi quattro anni e si era perfettamente integrato nel tessuto culturale della città, complice la frequentazione del suo maestro Alfredo Casella, al quale rimase legato per tutta la vita e per il cui venticinquesimo anniversario della morte compose *“Ego autem” in memoria di Alfredo Casella*, per baritono e organo (1972).²¹ Sotto la sua guida il 5 giugno 1941 Vlad aveva sostenuto l'esame conclusivo del corso di perfezionamento in pianoforte presso la Regia Accademia di Santa Cecilia,

¹⁷ La lettera è riprodotta *ibid.*, p. 181.

¹⁸ Per un approfondimento dei lavori ora menzionati rimando al mio articolo *Una colonna sonora pluristilistica. Canzoni, marce e rumori per La ragazza in vetrina di Luciano Emmer*, «Musica/Realtà», XXXI, 123, novembre 2020, pp. 81-100, e a Joanna Helms, *Telecoms, spaceship doors and singing animals: La Fantarca and Roman Vlad's electronic music*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 1-15.

¹⁹ Roman Vlad, *Musica tradizionale e musica sperimentale. Possibilità e problemi di notazione e messa in partitura della musica sperimentale*, «la Biennale di Venezia», 44-45, dicembre 1961, pp. 10-18: 15.

²⁰ Apparso ne «Il musicista», IX, 12, settembre 1942, pp. 176-177.

²¹ La musica di Casella e il suo ruolo storico sono affrontati in diversi scritti di Vlad. Si ricordino qui a titolo esemplificativo *Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini*, «Rassegna musicale», XXVII, 1, 1957, pp. 44-53, e *Ricordo di Casella maestro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI, 2, 1977, pp. 185-192.

presentando un programma che rifletteva perfettamente la vastità dei suoi interessi e comprovava la sorprendente tecnica esecutiva di cui era dotato: la Sonata op. 109 di Beethoven; *Kinderszenen* op. 15 di Schumann; l'*Elegia "All'Italia!"* di Busoni; la Sonata di Stravinskij; *Mazeppa*, dai *12 Studi di esecuzione trascendentale* di Liszt.²² Nel processo di totale inserimento nella Roma del tempo di questo «nuovo astro» che proveniva dall'Est²³ ugualmente decisivo fu il ruolo di altri intellettuali che lì vivevano. Dei loro salotti egli era divenuto un *habitué*, a partire da quello di Cesare Brandi, grazie al quale Vlad conobbe Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Giacomo Manzù, Aldo Palazzeschi, e a cui, per un incredibile caso del destino, inconsapevolmente dedicò le sue ultime pagine edite.²⁴ In quei salotti, dove Vlad iniziò ad affermarsi come raffinato e colto pianista e musicologo, in possesso anche di grandi doti comunicative, si poté assistere alle sue prime lezioni-concerto sulla storia della musica e i suoi autori, a partire da Busoni, Bartók, Prokof'ev, Schönberg (in origine i più analizzati), la cui produzione, anche grazie a lui, l'uditorio poté imparare a conoscere e meglio comprendere. Gli argomenti esposti in questi contesti vennero rielaborati e approfonditi negli anni e confluirono in articoli, saggi e, nel 1947, in due monografie rimaste inedite, dedicate alla collezionista e mecenate Marguerite Caetani, principessa di Bassiano (a riprova delle frequentazioni anche altolocate di Vlad): *Tra Schönberg e Stravinsky* e *Da Wagner a Stravinsky* (che rielabora la prima).²⁵

Nei suoi innumerevoli scritti di taglio tecnico, divulgativo e didattico, ad oggi privi di un catalogo esaustivo,²⁶ Vlad affronta il complesso linguaggio del secolo scorso dimostrandosi sempre un impareggiabile conoscitore del repertorio indagato, non escluso quello meno noto ai più, in molti casi da lui ascoltato durante i festival internazionali ai quali partecipava anche in veste di inviato per le riviste con le quali collaborava. Si pensi all'articolo del 1961 *Le nuove vie della giovane*

²² I brani presentati all'esame conclusivo sono tratti dal relativo programma conservato nel FRV.

²³ Così è definito Vlad sul finire degli anni Quaranta da Leonetta Pieraccini Cecchi, come ricordano Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini nella *Nota dei curatori*, in Vlad, *Vivere la musica*, cit., pp. V-VI: VI.

²⁴ Un volume dedicato allo storico dell'arte senese comprende l'ultimo scritto edito di Vlad, *Introduzione a Cesare Brandi. Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubiu, Castelvechi, Roma, 2013, pp. 15-29. Per i nomi degli intellettuali conosciuti nell'abitazione di Brandi, cfr. Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 37.

²⁵ Come si evince da un'annotazione di Vlad posta sul primo dattiloscritto, la monografia derivò dalle lezioni concerto che tenne nel 1947 presso il circolo "Il ritrovo", con sede nel romano Palazzo del Drago (FRV). I dattiloscritti, con annotazioni manoscritte, constano di 150 e 203 pagine.

²⁶ Relativamente all'ultimo ambito, val la pena ricordare almeno la poco nota collaborazione di Vlad con Tito Gotti, Luciano Marisaldi e Franca Mazzoli per la realizzazione del volume destinato alla scuola secondaria di primo grado *Viaggio al centro della musica*, Zanichelli, Bologna, 1986, e l'anno seguente, sempre per la Zanichelli, *Percorsi nella musica*, rivolto alla scuola secondaria di secondo grado.

musica: accanto a esempi da brani di Boulez, Brown, Cage e Stockhausen, Vlad illustra le numerose soluzioni compositive novecentesche commentando *Kody* del polacco Bogusław Schaeffer, *Study II (Dreams)* dello statunitense Frederick Rzewski, *Composizione 5 (No han muerto)* dell'italiano (nonché ex allievo) Egisto Macchi.²⁷ Nei suoi saggi e articoli i dettagli tecnici della musica di un autore e il suo pensiero compositivo sono quasi sempre inquadrati in una prospettiva ampia, al fine di illustrare le influenze che hanno contribuito alla codifica della sua poetica o le tangenze, persino le più inaspettate, tra il suo repertorio e quello altrui. In questa prospettiva vanno considerati i riferimenti presenti nell'articolo *Demonicità e dodecafonia* (1953) alla teosofia di Emanuel Swedenborg, con la quale a detta di Vlad il metodo codificato da Schönberg presenterebbe forti connessioni, e l'accenno alle «musiche gnostico-magiche» di epoca alessandrina, basate sulle «relazioni strutturali che si configurano secondo gli stessi stilemi che reggono le forme dodecafoniche “a specchio” (cammini a ritroso e inversioni)».²⁸ Ma Vlad nasceva pianista e non tralasciò di interessarsi anche al repertorio romantico del proprio strumento, per esempio gli *Improvisi schubertiani (nel 150° anniversario della morte di Franz Schubert)*;²⁹ alle composizioni dei secoli passati dedicò scritti tanto ricchi di stimoli quanto quelli riscontrabili nei testi in cui affronta la musica del Novecento, come si evince dall'articolo del 1949 incentrato sul poeta del pianoforte per antonomasia. Vlad tratta la *Posizione storica di Chopin* muovendo da una rapida disamina della produzione pianistica di due autori più anziani del Polacco, Hummel e Field, e mette in nuova luce alcune peculiarità della loro scrittura.³⁰ Secondo la sua interpretazione, la quale talvolta si allontana apertamente da quella di studiosi che prima di lui avevano operato un raffronto tra la musica dei tre (per esempio Ludwig Rellstab e Jarosław Iwazskiewicz), il linguaggio armonico di Hummel e Field è decisamente evoluto e avrebbe costituito un modello per Chopin, incarnando addirittura una sorta di «prechopinismo»; è però quest'ultimo compositore ad aver compiuto il passo decisivo verso «lo scardinamento dei più inveterati canoni grammaticali» con il suo abbondante impiego di quinte vuote, dissonanze non preparate e non risolte o risolte in ritardo (tale da giustificare la

²⁷ Articolo pubblicato ne «La Rassegna musicale», XXXI, 4, 1961, pp. 343-366.

²⁸ Roman Vlad, *Dodecafonia e demonicità*, in *Filosofia dell'arte*, Fratelli Bocca Editori, Roma – Milano, 1953 (*Archivio di Filosofia. Organo dell'Istituto di Studi filosofici*), pp. 81-90: 88. A riprova del forte carattere interdisciplinare della trattazione di Vlad, riscontrabile di frequente nei suoi scritti, è interessante ricordare che questo saggio compare accanto a quelli di filosofi e storici dell'arte di primo piano del panorama internazionale del tempo: Theodor Wiesengrund Adorno, Vladimir Jankélévitch, Gabriel Marcel, Giulio Claudio Argan, Wilhelm Fraenger, Dagobert Frey, André Chastel, Hans Sedlmayr, Rosario Assunto, Albino Galvano ed Egidio Guidubaldi.

²⁹ Pubblicato in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, 1, 1978, pp. 3-6.

³⁰ Roman Vlad, *Posizione storica di Chopin*, «La Rassegna musicale», XIX, 4, 1949, pp. 276-285, poi in Id., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit., pp. 65-77.

sua posizione storica di primo piano) e attraverso un frequente concatenamento di armonie al tempo decisamente inconsuete.³¹

Dalla lettura di questo articolo emerge un'altra costante della vicenda artistica del poliedrico Vlad, ovvero il dialogo tra i molteplici ambiti in cui egli è stato attivo e il conseguente arricchimento di uno specifico "campo operativo" in virtù delle esperienze maturate in un altro settore. Scrivendo di Chopin da acuto analista ed esperto conoscitore della letteratura internazionale a lui dedicata, Vlad trasferisce sulla pagina scritta anche le proprie competenze di pianista, impreziosendo il testo con precisazioni relative al modo in cui eseguire le composizioni chopiniane affinché le loro particolarità melodico-armoniche vengano messe in risalto. A proposito del passaggio presente nelle bb. 11-12 della *Berceuse* op. 57 Vlad infatti puntualizza che i suoi intervalli di nona

debbono essere suonati in maniera che i suoni che li compongono si amalgamino in un sottile grumo sonoro, perdendo la loro individualità e cessando quasi di formare intervallo. È dunque come se essi venissero svuotati del loro potenziale armonico-tonale, in maniera che la dissonanza cessa di rappresentare un elemento dinamico, motore del discorso musicale e si trasforma in un elemento statico, il quale viene goduto per sé come entità autonoma, all'infuori del suo significato armonico e del campo di gravitazione tonale.³²

Musica strumentale, ma non solo. Vlad è stato spesso invitato a scrivere di opera. Anche in questo caso gli esiti delle sue analisi e le conclusioni a cui perviene collocano l'argomento trattato in una nuova prospettiva, inducendo il lettore a valutare da una diversa angolazione specifici elementi del linguaggio musicale di un preciso autore. Ciò è quanto avviene nel saggio *Attualità di Puccini*.³³ L'ampio studio di Vlad, condotto anche sulla scorta di contributi di altri studiosi (Leibowitz, Mila, Titone), restituisce la figura di un compositore rivoluzionario, nella cui produzione – e sorprendentemente non in quella del Puccini maturo, ma ne *Le Villi* e *Edgar* – sono ravvisabili aspetti che (parafrasando Mila) presagiscono lo stile altrui: dal trattamento orchestrale "straussiano" al «cromatismo in partenza tristaneggiante,

³¹ *Ibid.*, pp. 278, 282.

³² *Ibid.*, p. 283.

³³ Roman Vlad, *Attualità di Puccini*, in *Critica pucciniana*, Comitato Nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantenario della morte, Lucca, 1976, pp. 152-189. Il compositore di Lucca non fu l'unico operista al quale Vlad dedicò studi di ampio respiro: si ricordino *Alcune osservazioni sulla struttura delle opere di Verdi*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*. Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972, Istituto di Studi verdiani, Parma, 1974, pp. 495-522, e *Wagner e la cultura musicale moderna*, in *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra Romanticismo e Decadentismo*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Leo S. Olschki, Firenze, 1986, pp. 1-29.

ma spinto successivamente fino ad un limite che prefigura Scriabin», passando per una nuova sensibilità armonica, resa per esempio con accordi per quinte e quarte, che, già ascoltati in Beethoven e Wagner, saranno predominanti nella *Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg.³⁴ Sebbene in quelle due opere datate 1883 e 1889 non siano assenti «ingenuità inevitabili in lavori d'esordio», Vlad precisa che «il genio di Puccini vi si palesa già in tutta la sua originalità e in tutta la sua importanza per gli ulteriori sviluppi della musica occidentale (di tutta la musica occidentale e non solo di quella operistica)».³⁵ A differenza di quest'ultimo settore, in cui Vlad si è cimentato sporadicamente in veste di compositore,³⁶ un ambito analogo a quello pianistico al quale egli ha dedicato riflessioni scaturite da una conoscenza diretta delle tematiche affrontate, maturata in decenni di attività “sul campo”, è quello cinematografico. I suoi principali testi relativi ai rapporti tra musica e settima arte furono scritti tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, contestualmente al suo incessante impegno nella stesura di commenti sonori per documentari e film (la cui elevata qualità gli valse nel 1950 il Nastro d'argento per l'insieme della sua produzione): risalgono a questo periodo le musiche per il documentario *Bianchi pascoli* di Luciano Emmer ed Enrico Gras (1947), con le quali esordì nel settore,³⁷ e per i film *La Beauté du diable* di René Clair (1950), *Donne senza nome* di Géza von Radványi (1950), *Monsieur Ripois* di René Clément (1954), *Romeo e Giulietta* di Renato Castellani (1954), alcune delle quali oggetto di analisi anche da parte di studiosi stranieri.³⁸ Muovendo principalmente da esempi desunti dai lavori alla cui realizzazione egli collaborò, Vlad teorizza per esempio il ruolo del suono in relazione all'immagine e l'impiego degli strumenti musicali con funzione leitmotivica, e riflette sulla collaborazione tra compositore e regista.³⁹

³⁴ Vlad, *Attualità di Puccini*, cit., pp. 159, 160, 164, 161.

³⁵ *Ibid.*, pp. 164, 160.

³⁶ Sono solamente tre i titoli di Vlad ascrivibili all'ambito teatrale: le opere *Storia d'una mamma* (libretto di Gastone da Venezia, da Hans Christian Andersen, 1951), *Il Dottore di vetro* (libretto di Maria Luisa Spaziani, da Philippe Quinault, nata come opera radiofonica nel 1959, messa in scena nel 1961) e l'azione musicale in due parti *Il sogno* (libretto di Roman Vlad, da August Strindberg, 1973).

³⁷ A onor del vero l'anno precedente Emmer aveva proposto a Vlad di riscrivere il commento sonoro per *Racconto da un affresco*, documentario sui dipinti di Giotto per la Cappella degli Scrovegni di Padova, per il quale il regista, in collaborazione con la moglie Tatiana Grauding, aveva selezionato e utilizzato musiche di Prokof'ev. Il documentario uscì nel 1948 con le nuove musiche di Vlad e l'altrettanto nuovo titolo *Il dramma di Cristo*. Il dato è ricordato da Roman Vlad, *La mia collaborazione con Luciano Emmer*, in *Mister(o) Emmer: l'attenta distrazione*, a cura di Stefano Francia di Celle ed Enrico Ghezzi, Torino Film Festival, Torino, 2004, pp. 70-72: 70.

³⁸ Cfr. Hans Keller, *Film music and beyond*, «The Music Review», XII, 2, maggio 1951, pp. 147-149.

³⁹ Cfr. i seguenti saggi di Roman Vlad, tutti contenuti in *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit.: *La musica nel documentario d'arte*, pp. 297-304 (or. «Bianco e nero», XI, 8-9, agosto – settembre 1950, pp. 111-116); *Tecnica della musica per film*, pp. 282-290 (or. «Bianco e

A questo variegato ventaglio di tematiche presenti negli scritti “cinematografici” di Vlad in tempi più recenti si è aggiunto persino un contributo sulla musica nei film di Walt Disney, a ulteriore riprova dell’apertura del suo pensiero e della sua inarrestabile curiosità.⁴⁰

Tutti questi dati della biografia umana e artistica di Vlad, qui accennati al fine di dimostrare come per lui la musica fu realmente un’esperienza totale, sono approfonditi nei contributi delle seguenti pagine. La pubblicazione del presente volume rientra tra le attività programmate dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Roman Vlad, istituito a Roma, presso il Ministero per i beni e le attività culturali, il 29 marzo 2019.⁴¹ Il volume si compone di due sezioni, i cui capitoli sono finalizzati a rendere omaggio a Roman Vlad e tratteggiarne un profilo il più esaustivo possibile, nel quale ai dati noti della sua vicenda biografica e creativa, ora inquadrati in una nuova prospettiva, se ne aggiungono altri ad oggi assenti nella letteratura a lui dedicata. Nella prima sezione (*Riflessioni*) trovano spazio ampi saggi dal taglio storico-biografico e analitico (alcuni dei quali sono una rielaborazione delle relazioni che gli autori hanno presentato durante la Tavola rotonda dedicata a Vlad tenutasi a L’Aquila il 7 dicembre 2019);⁴² segue una raccolta di ricordi personali, *Testimonianze* di coloro che, a vario titolo, hanno avuto l’onore di frequentare Roman Vlad e collaborare con lui.⁴³ Tra queste due sezioni le tematiche affrontate si intrecciano e di un aspetto della parabola umana e artistica di Vlad è possibile apprendere dettagli complementari, che consentono di ricostruirlo in modo pressoché completo, a partire dalle vicende dei primi anni romani, esaminate da Francesco Fontanelli attraverso un’approfondita indagine sulle influenze che il pensiero di Benedetto Croce e di Theodor Wiesengrund Adorno hanno esercitato sul giovane

nero», X, 8, agosto 1949, pp. 7-13); *Condizione del musicista che compone per il cinema*, pp. 291-296 (or. «il Diapason», IV, 3-4, 1953, pp. 14-16).

⁴⁰ Roman Vlad, *L’anima musicale di Topolino*, in *Topolino. 60 anni insieme*, a cura di Gaudenzio Capelli, Giovan Battista Carpi *et alia*, Electa, Milano, 1993, pp. 162-177. Già nel 1950 Vlad aveva formulato osservazioni su *Fantasia* di Walt Disney ne *La musica nel documentario*, in *La musica nel film*, a cura di Enzo Masetti, Bianco e nero editore, Roma, 1950 (*Quaderni della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia*), pp. 72-77: 73, nota 1.

⁴¹ Le informazioni sul Comitato e sulle varie attività celebrative organizzate tra il 2019 e il 2021 sono consultabili al seguente sito: <https://www.cini.it/istituti-e-centri/comitato-nazionale-per-le-celebrazioni-del-centenario-della-nascita-di-roman-vlad>. Cfr. anche *infra*, p. XXIII.

⁴² *Ibid.* Gli autori dei testi qui raccolti che hanno preso parte alla Tavola rotonda e al successivo dibattito sono, oltre a Fabrizio Pezzopane e alla sottoscritta (organizzatori della manifestazione), Carlo Grante, Riccardo Lopardi, Alessandro Marchiori, Giovanni Sinopoli, Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay.

⁴³ Si precisa che anche nella prima sezione sono presenti due autori che hanno conosciuto personalmente Vlad e hanno collaborato a vario titolo con lui: Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay.

Vlad, musicologo esordiente.⁴⁴ Fontanelli non trascura di porre in rilievo alcune scelte terminologiche compiute da Vlad, quali «notomizzazione» e «precipitato» (nell'accezione chimica), o l'utilizzo in senso metaforico del contrasto calore/gelo per descrivere la tensione espressiva che Schönberg ottiene con la disgregazione del sistema tonale; si tratta di lemmi tutt'altro che "neutri" e sintomatici tanto dell'apertura interdisciplinare spesso riscontrabile nei suoi testi (nella fattispecie l'attingere all'ambito medico-scientifico) quanto dell'affinità tra il linguaggio impiegato dal musicologo e quello adottato in ambito pittorico.⁴⁵

Tra i tanti temi affrontati, nei decenni gli scritti di Vlad sono stati largamente dedicati alla disamina della poetica e della prassi compositiva di Igor' Stravinskij, autore del quale, come evidenzia Gianfranco Vinay, egli è stato tra i più accreditati studiosi a livello internazionale.⁴⁶ Eppure nei primi anni Ottanta, quando l'esegesi della musica stravinskiana era incentrata principalmente sullo studio dei suoi rapporti con i repertori popolari russi e della sua strutturazione secondo scale e armonie ottotoniche, la prospettiva di Vlad suscitò perplessità perché, «in controtendenza rispetto alla "main stream" della ricerca internazionale», era volta a rintracciare strutture seriali – le stesse delle quali Vlad si è ripetutamente servito nel comporre la propria musica – nella *Sagra della primavera*, balletto risalente a un'epoca in cui il metodo schönberghiano non era stato ancora codificato.⁴⁷ Da alcuni scritti analitici di Vlad dedicati in tutto o in parte alla musica del Russo, e in particolare dall'ultimo studio di ampio respiro sul suo pezzo sicuramente più celebre (*Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, del 2005, che rielabora precedenti saggi di Vlad sul medesimo tema), Vinay estrapola e commenta i passi più significativi che mostrano le argomentazioni di cui si è servito l'autore «per avvalorare la fondatezza della propria analisi seriale» e, di conseguenza, per spiegare specifici processi creativi e meccanismi compositivi della musica stravinskiana.⁴⁸

Vlad avvia l'attività di saggista nei medesimi anni in cui lavora come pianista al Teatro delle Arti di Roma e, tramite l'amicizia con il danzatore e coreografo Aurel Milloss, inizia a scrivere musiche per balletti: sono, questi, alcuni episodi cruciali della sua vita su cui si sofferma con dovizia di particolari Patrizia Veroli.⁴⁹ L'autrice

⁴⁴ Cfr. Francesco Fontanelli, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)*, in questo volume, pp. 3-32.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 31, 14, 9.

⁴⁶ Cfr. Gianfranco Vinay, *Rilettura dell'Architettura di un capolavoro di Roman Vlad*, in questo volume, pp. 33-47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ Cfr. Patrizia Veroli, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in questo volume, pp. 49-73. Sull'attività di Vlad al Teatro delle Arti si rimanda anche allo studio di Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Aracne, Roma, 2018.

ricostruisce lo straordinario legame tra Vlad e Milloss, accomunati dal medesimo destino di esuli a Roma, e arricchisce la trattazione con informazioni che aiutano a meglio delineare il loro sodalizio (si citano per esempio i viaggi compiuti insieme per motivi di lavoro), quindi l'affinità a livello di poetica che li univa.⁵⁰ Dalla lettura del saggio di Veroli si apprende anche la modalità per certi versi non comune in cui si esplicò la loro collaborazione in vista della creazione di un balletto, che si protrasse ben oltre i primi anni Quaranta, epoca del loro incontro concreto sul piano artistico con *La dama delle camelie*, del 1945: a titolo di esempio viene menzionato e corredato di immagini il lavoro “a quattro mani” per *Die Wiederkehr* (1960), del quale nel Fondo Roman Vlad si conservano gli schemi preparati da Milloss per il compositore, in cui con meticolosità il coreografo fornisce indicazioni relative alla dimensione sonora (una pratica, questa, che talvolta suscitò il disappunto dell'autore delle musiche).⁵¹ L'attività compositiva di Vlad per la danza procedette da subito in modo parallelo a quella destinata alle voci e agli strumenti; in questo secondo ambito, come ricorda nella propria testimonianza Silvia Cappellini menzionando le *Sette variazioni in forma di Chaccone – nenia variata sopra un bocet rumeno* scritte da Vlad nel 1942, si palesa anche il profondo legame che egli aveva con la terra di origine, mai dimenticata.⁵² Le peculiarità della prassi compositiva di Vlad sono illustrate da Alessandro Marchiori, che indaga alcune delle declinazioni in cui la dodecafonia, l'alea e la ricerca sul timbro hanno preso corpo nella sua musica, dove è ravvisabile una costante dialettica (di ispirazione busoniana, secondo la puntuale ricostruzione dell'autore) tra innovazione e tradizione.⁵³ Si tratta di una dialettica che, come osserva anche Alessandro Solbiati nel personale ricordo di Vlad, nella produzione di questo compositore è traducibile nel «suo riferirsi ad archi formali ed espressivi, fraseggi, persino senso dell'armonia, che provengono dalla grande tradizione occidentale, pur filtrati dal linguaggio del tutto novecentesco [...]».⁵⁴

La trattazione di Marchiori approfondisce un aspetto tangibile nella prassi compositiva di Vlad a partire dagli anni Settanta: il porre al centro del proprio artigianato il melogramma BACH. Vlad lo permuta e stratifica in modo vario le quattro note da esso ricavabili; gli esiti delle sue sperimentazioni sono per esempio visibili in *Giochi con Bach sul clavicembalo* (1977-78). L'intento è generare un

⁵⁰ A proposito del legame tra i due, un'ulteriore informazione degna di interesse è menzionata nel primo saggio di questo volume: la comune lettura della monografia su Alban Berg scritta da Willi Reich nel 1937, la cui copia personale Milloss regalò a Vlad nel 1942. Cfr. Fontanelli, *Tra Croce e Adorno*, cit., pp. 27-28.

⁵¹ Veroli, *Vlad e Milloss*, cit., p. 64, nota 51.

⁵² Cfr. Silvia Cappellini, *Roman Vlad* in memoriam, in questo volume, pp. 141-143: 142.

⁵³ Cfr. Alessandro Marchiori, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in questo volume, pp. 75-93.

⁵⁴ Cfr. Alessandro Solbiati, *Piccolo omaggio a una grande figura*, in questo volume, pp. 173-175: 175.

percorso armonico che, con le sue triadi e settime prodotte a partire da BACH, sia chiaramente e volutamente riconducibile anche alla tradizione, come si evince dai dettagli del quinto movimento del brano clavicembalistico messi in evidenza da Marchiori. Bach è il nucleo generatore anche di un lavoro per pianoforte di ben altre dimensioni e complessità, *Opus triplex* (2000-2004), in cui tre diverse forme del melogramma generano la serie madre, per il cui trattamento Vlad si ritaglia ampi margini di libertà in linea con quello «svernamento» della dodecafonia auspicato nel lontano 1949 da Theodor Wiesengrund Adorno.⁵⁵ Su aspetti tecnici di *Spiegelbilder*, terza sezione di *Opus triplex*, si sofferma il pianista Carlo Grante, che di questo mastodontico brano è stato il dedicatario, nonché primo esecutore.⁵⁶ Quella non fu l'unica volta che Vlad scrisse per lui: pochi anni dopo, nel 2008, compose per Grante il *Concerto italiano* per pianoforte e orchestra, nato ancora una volta nel solco di Bach. Nel ricordo di Grante, accanto a informazioni tecniche sui lavori ora citati, affiorano, tra gli altri, tratti sia del Vlad pianista, che eseguiva con un «illusorio legato» il tema principale della *Berceuse* op. 57 di Chopin, sia del conferenziere, sempre entusiasta durante gli incontri pubblici con studenti e docenti.⁵⁷ Un «entusiasmo nell'accostarsi e nel farci accostare alla musica», quello di Vlad, ribadito da Riccardo Lopardi, che con il compositore ha condiviso molte vicende all'interno della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" e del quale ricorda soprattutto la cordialità e la «disponibilità nei confronti di chiunque».⁵⁸

Dalle parole di Grante emergono anche lati più privati di Vlad: il suo essere sempre gioviale e amante della buona tavola. Chi lo conosceva bene sapeva che un'altra sua passione era il mare, come traspare dalle testimonianze di Michele Emmer ed Enzo Restagno.⁵⁹ Entrambi hanno condiviso con Vlad innumerevoli momenti lontani dai contesti istituzionali (nel primo caso complici anche le assidue frequentazioni tra suo padre Luciano e il compositore, risalenti ai tempi delle prime collaborazioni per documentari e film) nonché l'organizzazione di eventi culturali e la comune presenza in manifestazioni pubbliche. Se l'amicizia e il rapporto professionale tra Vlad e Restagno si sono indubbiamente solidificati durante il ventennio in cui furono i responsabili della direzione artistica del festival torinese Settembre Musica (1986-2006), Michele Emmer ha potuto confrontarsi

⁵⁵ Marchiori, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad*, cit., p. 92.

⁵⁶ Cfr. Carlo Grante, *Roman Vlad, pianista e compositore per il pianoforte*, in questo volume, pp. 145-153.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁸ Riccardo Lopardi, *Un ricordo personale del Maestro Roman Vlad*, in questo volume, pp. 171-172: 171.

⁵⁹ Cfr. Michele Emmer, *Infinito in una nota: Roman Vlad ed Enzo Restagno, Alla memoria di Roman Vlad*, in questo volume, pp. 155-160 e 181-182.

con il compositore durante incontri scientifici, talvolta organizzati dallo stesso Emmer, che li hanno visti entrambi in veste di relatori.⁶⁰ Questi appuntamenti erano dedicati principalmente alle varie declinazioni del rapporto tra matematica e musica, un tema molto caro a Vlad, che non ha mai taciuto il suo grande interesse per il vasto e variegato mondo dei numeri – del resto, ricordava con piacere gli anni universitari romani e gli esami in Fisica e Geometria proiettiva sostenuti con Edoardo Amaldi ed Enrico Bompiani, ma anche l'amicizia con il matematico Luigi Fantappiè nata in quel periodo.⁶¹

Con altrettanta passione più di recente Vlad si è occupato in sede teorica della musica in un'altra accezione interdisciplinare, ovvero del suo legame con l'architettura, ed ebbe modo di esporre in pubblico le proprie riflessioni a riguardo durante due manifestazioni organizzate dalla già citata Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli". Come si apprende dalla testimonianza di Fabrizio Pezzopane, che completa il proprio contributo con l'elenco delle numerose presenze di Vlad alla "Barattelli" in veste di compositore, pianista e, appunto, conferenziere, questi è stato molto vicino all'Istituzione abruzzese sin dal 1946, anno in cui fu istituita, grazie alle frequentazioni con il fondatore Nino Carloni, fino a esserne Presidente dal 1973 al 1992 (quindi Presidente onorario dal 2003).⁶² Da Pezzopane apprendiamo che Vlad relazionò a L'Aquila sui rapporti tra musica e architettura nel 1978 e nel 1982, nell'ambito di due tavole rotonde dedicate a quel tema, la seconda delle quali incentrata più specificamente sull'*Edilizia per la musica in Canada e Italia*.⁶³

Altri tasselli significativi della vita di Vlad sono incastonati nelle testimonianze di chi gli fu vicino. È sempre Enzo Restagno a menzionarne uno di cui il compositore era estremamente orgoglioso: l'amicizia con Paul Celan, nato nella stessa città di Vlad (del quale era più giovane di undici mesi), quella Cernăuți dove i due crebbero e frequentarono assieme il liceo sino al 1938, per poi prendere strade diverse (l'uno diretto a Roma, l'altro verso Parigi).⁶⁴ Di amicizie illustri, del resto, la vita di Vlad è stata sempre costellata: Silvia Cappellini rievoca il forte legame che lo univa a Giuseppe Sinopoli e alla sua famiglia, alla quale Vlad ha continuato a

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 157-158 e 182.

⁶¹ Cfr. Laura Tedeschini Lalli, *L'esatta percezione dell'inesatto. Intervista con il Maestro Roman Vlad*, «Bollettino Unione Matematica Italiana», Serie 8, V-A, agosto 2002 (*La Matematica nella Società e nella Cultura*), pp. 215-256: 223.

⁶² Cfr. Fabrizio Pezzopane, *Roman Vlad e L'Aquila*, in questo volume, pp. 165-169: 165-166.

⁶³ *Ibid.*, pp. 167-168. Gli esiti della relazione di Vlad sono confluiti nello scritto *L'architettura contemporanea in Canada con particolare riferimento allo spazio-spettacolo*, in *Musicarchitettura. Canada 1982*, a cura di Claudio Falasca, Elio Piroddi, Luigi Zordan, Arti Grafiche Aquilane, L'Aquila, 1984, pp. 147-148.

⁶⁴ Cfr. Restagno, *Alla memoria di Roman Vlad*, cit., p. 181. Lo stesso Vlad ricorda il suo legame con Celan in *Vivere la musica*, cit., p. 51.

essere vicino anche dopo la tragica scomparsa del direttore d'orchestra.⁶⁵ Il dato è confermato dal figlio del musicista veneziano Giovanni, che ha frequentato Vlad in diverse circostanze e ha avuto il privilegio di sentirlo suonare il pianoforte nella dimensione più intima, quella domestica, durante un lungo incontro avuto con lui in vista della realizzazione del docu-film che porta la sua firma: *Roman Vlad e il suono della memoria*.⁶⁶ Nella testimonianza di Giovanni Sinopoli si nomina un'altra personalità del mondo culturale italiano, celebre anche oltre i confini nazionali, alla quale Vlad fu molto legato: Franco Zeffirelli, del cui film *Il giovane Toscanini* del 1988 firmò le musiche, prestando per l'ultima volta la propria arte al cinema.⁶⁷ Il loro sodalizio sul piano artistico si è esplicato anche in altre occasioni e ha dato vita sia a lavori molto noti, per esempio il documentario del 1966 *Per Firenze*, sull'alluvione che colpì la città, menzionato nel contributo di Marco Cosci a testimonianza dello stretto rapporto di Vlad con il capoluogo toscano, sia a eventi culturali di diversa natura, tra cui il Festival *Positano 1974*, del quale Marta Maria Vitale parla in maniera diffusa nel proprio saggio.⁶⁸ Nella località campana Vlad e Zeffirelli hanno ideato una serie di appuntamenti dedicati a teatro, danza e, naturalmente, musica, che presentavano *in nuce* peculiarità che Vlad poco dopo avrebbe posto al centro di un'altra *kermesse* affine, con la quale la manifestazione di Positano si intrecciava, e non solo per la medesima collocazione geografica: il Ravello Festival, del quale egli assunse la direzione artistica nel 1975. I documenti inediti di Vlad citati e commentati da Vitale mettono in risalto due aspetti a lui particolarmente cari, che accrebbero il prestigio del Festival, fiore all'occhiello della Costiera Amalfitana: il suo carattere pluridisciplinare e l'allestimento degli spettacoli in diversi siti della cittadina campana, con predilezione per quelli all'aperto (com'era stato del resto per il Festival di Positano, la cui principale sede fu l'arena di Fornillo).⁶⁹ Vlad giunse alla guida del Ravello Festival con un solido bagaglio di esperienze di natura organizzativa, ampiamente arricchito dalla sua Direzione artistica dell'Accademia Filarmonica Romana (1955-58; 1966-69) e del Maggio Musicale Fiorentino che, come approfondisce Cosci, dopo la celeberrima e travagliata edizione del 1964 dedicata all'Espressionismo nelle arti si ripeté nei primi anni Settanta. Vlad continua a mostrarsi attento a valorizzare lavori di nicchia e a prediligere l'impostazione interdisciplinare nella programmazione delle attività fiorentine; soprattutto, si rivela un sostenitore del decentramento culturale, ovvero

⁶⁵ Cfr. Cappellini, *Roman Vlad in memoriam*, cit., p. 141.

⁶⁶ Cfr. Giovanni Sinopoli, *Roman Vlad e il suono della memoria*, in questo volume, pp. 161-163.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁸ Cfr. Marco Cosci, *Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)* e Marta Maria Vitale, *L'identità musicale del Ravello Festival negli anni della direzione artistica di Roman Vlad*, in questo volume, pp. 95-117 e 119-137.

⁶⁹ Vitale, *L'identità musicale del Ravello Festival*, cit., p. 126.

della diffusione a livello regionale tanto delle produzioni del Teatro Comunale di Firenze quanto di programmi pensati *ad hoc*, perché fermamente convinto della necessità di raggiungere il «pubblico potenziale». ⁷⁰ In questa prospettiva il lavoro di Vlad compiuto durante l'incarico fiorentino va interpretato ancora una volta in senso fortemente pedagogico: prioritario per lui era accrescere l'interesse degli ascoltatori attraverso iniziative accattivanti e inusuali, prestando attenzione a programmare attività che non avessero «nulla di paludato, nulla di accademico, nulla di pesantemente culturalistico». ⁷¹

La lunga, avvincente, multiforme vicenda umana e artistica di Vlad si arresta il 21 settembre del 2013. Il suo legame con la musica è stato costante e inscindibile sino alla fine poiché, stando alla testimonianza di Gabriele Bonolis, a due mesi dalla scomparsa Vlad era ancora intento a comporre *Un Sonetto di Mallarmé* per voce e strumenti, che purtroppo non riuscì a completare, ma che Bonolis ha avuto l'onore di dirigere a novembre dell'anno successivo. ⁷² La sua carriera non si è quindi conclusa con un punto fermo, ma è rimasta quasi sospesa: è come se nelle ultime battute lasciate incompiute da Vlad fosse nascosto un invito a proseguire e porre in nuova luce quanto egli aveva avviato. Un invito che, in senso lato, può essere esteso anche ai lettori di questo volume, che di certo troveranno nelle seguenti pagine spunti utili per approfondire aspetti della sua musica, delle sue attività e del suo pensiero.

Nei due anni di attività del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Roman Vlad (2019-2021) ho affiancato il suo Presidente Gianmario Borio, Direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e Giorgio Battistelli e Fabrizio Pezzopane, rispettivamente Presidente e Direttore artistico della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli", che hanno fatto parte del Comitato anche dopo le dimissioni del pianista Carlo Grante e di Guido Casati, Presidente dell'Associazione milanese musicAdesso. Con Gianmario Borio e Fabrizio Pezzopane ho condiviso le prime fasi dell'ideazione di questo volume e a entrambi sono grata per il sostegno che mi hanno fornito in vista della sua realizzazione. Altrettanto decisivo nei primi mesi del 2021 è stato il confronto con Alessio Vlad, al quale sono ugualmente riconoscente. Francesco Fontanelli, Marta Maria Vitale e Giada Viviani hanno risposto sempre

⁷⁰ Cosci, *Roman Vlad e l'arte della mediazione*, cit., p. 107.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cfr. Gabriele Bonolis, *Ricordo di Roman Vlad*, in questo volume, pp. 177-179: 179.

con sollecitudine alle mie richieste di aiuto nel reperire alcuni testi editi durante la lunga chiusura delle biblioteche dovuta all'emergenza sanitaria; estremamente disponibile è stato il personale dell'Emeroteca della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli. Il supporto di Gabriele Sfarra della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" e di Serena Concone, Sabrina Marengo, Giovanna Pesaro e Francisco Rocca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia è stato altrettanto fondamentale per risolvere problemi di natura logistica. A tutti loro vada la mia sincera gratitudine.

Il mio più sentito ringraziamento è per gli autori del presente volume, per aver accettato con entusiasmo il mio invito a scrivere su Roman Vlad e avermi fatto scoprire dettagli inaspettati del suo straordinario operato.

RIFLESSIONI

Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)

Francesco Fontanelli

Preambolo

La storia dell'arrivo di Vlad a Roma, più volte rievocata in saggi e interviste, potrebbe rischiare di cristallizzarsi in un resoconto memorialistico, dai toni aneddotici. Il ventenne straniero giunto dall'Est si presenta, con un pizzico di incoscienza, all'esame d'ammissione per i corsi di perfezionamento della Regia Accademia di Santa Cecilia e scopre che i posti sono già stati assegnati: «Fine di un sogno. Sconvolto e sconfortato mi accasciai su una panca nel corridoio: non sapevo cosa fare, [...] stavo per andarmene quando da una porta apparve Casella».¹ Il Maestro, figura provvidenziale, si avvicina e scorge quasi inavvertitamente gli spartiti, tenuti sotto il braccio: la Sonata di Berg, l'op. 19 di Schönberg, le *Elegie* di Busoni, la Sonata di Stravinskij. Colpito dai gusti "audaci" del giovane, lo invita a esibirsi

¹ Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, p. 14.

davanti alla commissione, che non ha dubbi circa il valore dell'evento: Vlad viene ammesso *extra legem* nella classe di Casella, «in virtù del repertorio inconsueto e moderno, perlopiù sconosciuto a molti».² Se questa è la cornice, ormai ben nota, della vicenda, si tratta di approfondire il quadro, per valutarne la consistenza, la trama latente, gli effetti sulla lunga durata. La musica che Vlad portava con sé, nel gennaio del 1939, è molto più che un programma d'esame: è la sua carta d'identità, lo specchio dei suoi interessi. In posizione di rilievo stanno i due Viennesi, artefici di quel codice espressionista che lo ha da sempre attratto (fu la madre a regalargli l'op. 1 di Berg per il suo undicesimo compleanno). Accanto, come contraltare, Igor' Stravinskij, identificato dalla Sonata del 1924, lavoro quantomai asciutto e provocatoriamente "antiespressivo". Ci troviamo dinnanzi ai due estremi della musica del primo Novecento, che Vlad tenterà di armonizzare nella sua carriera di compositore e di critico, interpretando, per certi versi, la lezione di Busoni, emblematico *trait d'union* fra le opposte poetiche, sintesi di espressionismo mitteleuropeo e oggettività latina. Il repertorio scelto per l'audizione a Santa Cecilia cela così un nucleo di tensioni, di possibili sviluppi, che si alimentano nella concretezza di un'esperienza, attraverso gli stimoli offerti da una scuola. Era chiaro quali fossero le attese e le predilezioni del giovane, all'epoca indisponibile a ogni ipotesi di compromesso: «non mi interessava l'insegnamento neoclassico che si poteva ricevere a Parigi da Nadia Boulanger o da qualche superstite del Gruppo dei Sei».³ Ancora nel 2001, alla domanda di Patrizia Veroli, che gli chiede come mai non abbia deciso di proseguire gli studi nella capitale francese, Vlad risponde: «Perché a Parigi imperava il neoclassicismo. Io speravo invece di studiare con un maestro aperto verso l'espressionismo, verso la Scuola di Vienna. Casella era la persona ideale».⁴

Per ragioni che saranno presto evidenti, un'indagine sugli esordi dell'attività saggistica di Roman Vlad non può prescindere dalle tracce di questo contesto e dalla paradossale rilevanza di un Casella filoespressionista. L'autore di *Scarlattiana*, che sull'onda del *rappel à l'ordre* si era affrettato a dichiarare concluso l'«intermezzo atonale»,⁵ appariva nella Roma fascista come un resistente, esposto agli attacchi

² *Ibid.*, p. 15. Testimonianze analoghe si trovano (solo per citare alcuni titoli) in Roman Vlad, *Ricordo di Casella maestro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI, 2, 1977, pp. 185-192: 186; Roman Vlad, *Il mio apprendistato con Casella*, in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001)*, a cura di Mila De Santis, Leo S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 11-15: 13, e in *La musica a Roma negli anni di guerra. Intervista a Roman Vlad*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni e Patrizia Veroli, in *Il teatro delle Arti. 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a cura di Daniela Margoni Tortora e Patrizia Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 65-77: 66.

³ Vlad, *Il mio apprendistato con Casella*, cit., p. 185.

⁴ *La musica a Roma negli anni di guerra*, cit., p. 66.

⁵ Cfr. *Scarlattiana. Alfredo Casella über sein neues Stück*, «Anbruch», XI, 1, 1929, pp. 26-28, articolo

dell'ala più retriva, ultimo baluardo per la diffusione della musica d'avanguardia. Con Vlad nasce subito un'intesa, come se l'allievo avesse risvegliato antiche curiosità, passioni mai del tutto sopite (Casella avrà rivisto in lui qualcosa di se stesso, quando nella Parigi degli anni Dieci si entusiasmava per Schönberg e inseriva nei programmi da concerto i *Sechs kleine Klavierstücke*).⁶ All'indomani dell'esame, la prima lezione in Accademia acquista il carattere della divulgazione storico-musicale: Vlad viene invitato a eseguire il suo repertorio novecentesco dinnanzi agli altri compagni, per istruirli («queste musiche loro non le conoscono», sentenza il maestro).⁷ Poi Casella gli indica un ambiente; lo introduce nei luoghi in cui la libertà di espressione sopravvive alle ingerenze politiche e la triste etichetta di *entartete Kunst* è rigettata con sdegno: nelle stagioni semiclandestine del Teatro delle Arti, protette dal ministro Bottai, Vlad fa il suo debutto, suonando Berg, Hindemith e Stravinskij.⁸ In quella stessa cornice, lo troviamo come pianista in orchestra, parte attiva di due avvenimenti dall'alto connotato simbolico: la prima romana del *Coro di morti* di Petrassi (27 novembre 1941) e la prima assoluta dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola (11 dicembre 1941).

A fianco alle occasioni ufficiali, si sviluppa una dimensione intima del far musica, che è quella dei concerti privati – è lì che, quasi segretamente, in un clima di cenacolo, matura il dibattito sull'arte contemporanea e sui suoi problemi. Tutto ha inizio quando nel giugno del 1941 Casella presenta Vlad e lo affianca in una serata organizzata dal suo allievo Luigi Magnani, appassionato di pittura, uno dei membri dell'*entourage* di intellettuali che faceva capo a Cesare Brandi. Vlad esegue gli ormai noti cavalli di battaglia (integrandoli con alcune sue proprie composizioni) e alla fine suona i *Pupazzetti* di Casella, a quattro mani con il maestro.⁹ È il sigillo

cui fecero seguito le repliche piccate di Schönberg, Berg, Adorno, Křenek e Hába: si veda su questo Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984, pp. 246-250, e Tobias Reichard, *Musik für die 'Achse'. Deutsch-italienisch Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943*, Waxmann, Münster, 2020, pp. 51-58.

⁶ Si deve a Casella la prima esecuzione francese dell'op. 19 di Schönberg, il 9 febbraio 1914 alla Salle Erard. Ne resta una vivida testimonianza: «Alfred Casella, pianiste attiré de la S.M.I, nous distilla [...] de terrifiantes petites pièces de Schönberg, pièces d'artillerie de campagne, chargées de tierces explosives et d'appogiatures à la mélinite, qui fauchèrent les rangées de spectateurs, comme des épis trop mûrs». Cit. in Émile Vuillermoz, *La Musique au Concert*, «Comœdia», 16 febbraio 1914, p. 3.

⁷ Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 15.

⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 29-30. Più precisamente, di Berg esegue i *Lieder* op. 2, con il soprano Suzanne Danco, il 10 maggio 1941, e la Sonata op. 1, insieme alla Sonata di Stravinskij, il 13 maggio 1941; di Hindemith, la Sonata per pianoforte n. 2, il 9 dicembre 1941. Per una descrizione completa dei programmi del Teatro delle Arti, cfr. *Le Manifestazioni musicali del teatro delle Arti di Roma. 1938-1943*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, in *Il teatro delle Arti. 1940-1943*, cit., pp. 93-105.

⁹ Tra il pubblico ristretto degli invitati era presente Savinio, che recensì l'evento. Più che la Sonata di Berg, liquidata come «un compresso tra il *Tristano* e il *Pierrot lunaire*», a colpirlo fu la Sonata di

di un sodalizio, già preannunciato, che vede il rapido inserimento di Vlad nei gangli più fervidi della vita culturale romana. In questi circoli, dove si incontrano letterati e filosofi, egli affina l'eloquenza, esercitando l'arte della critica; acquista un lessico, un bagaglio di temi (dal potenziale pluridisciplinare), che troveremo nei suoi scritti, quando Brandi e gli altri amici lo chiameranno a collaborare per la rivista «L'Immagine». Nei primi anni Quaranta, si fissano i presupposti della futura fama di Vlad conferenziere al pianoforte, esperto mediatore dei segreti della “nuova musica”. Il tirocinio avviene a tutti i livelli: nell'ambito della suddetta comitiva, tra momenti di svago e tentativi (vani) di convincere Eugenio Montale della grandezza di Schönberg,¹⁰ oppure quando si trattava di preparare amici e colleghi a un evento memorabile come la prima italiana del *Wozzeck*, il 3 novembre 1942 al Teatro dell'Opera di Roma.¹¹ «Erano anni meravigliosi», ricorderà Vlad con un velo di nostalgia; quell'ambiente, fatto di scoperte e condivisione, viene descritto come una «zona franca», una «specie di oasi per la musica moderna e per l'arte in generale».¹² Ma l'occupazione nazista interrompe il precario idillio e gli stessi protagonisti di quell'esperimento culturale vengono travolti dalla barbarie («Alfredo Casella generosamente mi invitava a suonare o tenere conferenze nella sua abitazione di via Nicotera, finché non dovette nascondersi anche lui»)¹³ La guerra infuria e bisogna disperdere le tracce, per salvare la pelle. Tutto tace, nell'attesa di tempi migliori.

Non è certo un caso che il primo articolo di Vlad sulla Scuola di Vienna veda la luce nel 1945, l'anno della liberazione.¹⁴ Superata la tragedia, si riuniscono le

Stravinskij, «che il giovane pianista rumeno eseguì con rigore e nettezza esemplari». Cit. in Alberto Savinio, *Concerto privato*, «Oggi», 28 giugno 1941, p. 23, rist. in Id., *Scatola sonora*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 357-360: 358 (1ª ed. 1955).

¹⁰ «Durante i tragici anni della Seconda Guerra Mondiale passavo lunghe serate nella casa di Brandi vicino a San Pietro in Vincoli. Suonavano il pianoforte. [...] Quando c'era Montale, il quale con la sua piccola e ben educata voce di baritono cantava solo brani operistici, mi capitava a volte di accompagnare Brandi nella parte di Otello e Montale in quella di Jago. A loro e ad altri amici facevo ascoltare musiche che, allora, erano di avanguardia: Stravinskij, Bartók, Berg, Schönberg. Nelle sue memorie, Montale ricorda i miei vani tentativi di fargli digerire le musiche di Schönberg, che Brandi ascoltava, invece, con acuto interesse». Cit. in Roman Vlad, *Introduzione*, in Cesare Brandi, *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubiu, Castelvécchi, Roma, 2013, pp. 15-29: 22.

¹¹ «Cercavo di far comprendere l'opera ad una cerchia di amici che si riunivano in casa di Cesare Brandi [...]. Casella mi aveva chiesto di illustrare il *Wozzeck* ai miei compagni di classe che venivano invogliati ad assistere alle ultime prove in teatro». Cit. in Roman Vlad, *Intorno alla prima italiana di "Wozzeck"*, in *Berg Festival. Wozzeck*, Stagione sinfonica 2003-2004, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, pp. 110-119: 117-118.

¹² *La musica a Roma negli anni di guerra*, cit., pp. 67, 69.

¹³ Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 38.

¹⁴ Prima di allora, era apparso solo un altro articolo di Vlad, di taglio storiografico, che suona come un omaggio alla terra d'origine: Roman Vlad, *Il movimento della musica in Romania*, «Il musicista», IX, 12, settembre 1942, pp. 176-177.

forze e ci si riappropria di uno spazio; si sente l'urgenza di testimoniare la verità dell'arte con i mezzi della carta stampata, senza censure. *Scripta manent*. La "musica proibita", che sotto il fascismo circolava in modo fortuito ed elitario, viene inserita nell'agone pubblico, narrata a un'ampia platea di lettori. Si compie così il passaggio dalla parola detta alla parola scritta, parafrasando il titolo di un recente studio su Vlad e sulle valenze sociali della sua attività di divulgatore.¹⁵ È possibile invertire i termini, poiché sono intesi in un'ottica integrata, all'interno di un rapporto biunivoco: la dimensione concreta (diremmo vissuta) dei dibattiti e delle conferenze-concerto entra nei saggi giovanili di Vlad come retaggio esperienziale, presupposto di ogni riflessione sistematica. Non di rado, l'articolo giornalistico è la traslitterazione – ossia il "riassemblaggio" – di un discorso, e diventa a sua volta punto virtuale di convergenza, materia per futuri progetti. Nelle pagine che seguono, si rintracceranno le fila di questo dialogo tra i testi, indentificandone la cifra semantica, i possibili modelli e le ideologie di riferimento; in tal senso, sarà decisivo l'apporto dei materiali inediti conservati nel Fondo Roman Vlad della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, come indizio per ricostruire circostanze, processi di scrittura, migrazioni di idee.¹⁶

Strategie apologetiche: Schönberg, poeta della catarsi

La rivista a cui Vlad affida il primo contributo analitico è «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», che la scrittrice partigiana Ada de Céspedes fondò nel 1944 come fucina dell'*engagement*, in un'Italia che doveva progettare la propria rinascita. Vi si raccoglievano le voci di Moravia, Bontempelli, Natalia Ginzburg, con uno sguardo ai temi dell'esistenzialismo, colti nel loro potenziale di denuncia civica (nel secondo numero, si pubblicava *Il muro* di Jean Paul Sartre). La sezione di critica musicale era affidata a Luigi Colacicchi, mentre Fedele d'Amico e Massimo Mila preferivano scrivere di politica, ponendo le basi di una sinergia fra le diverse appartenenze che contribuisse a liberare l'uomo moderno dall'isolamento e a «ricostruire un mondo abitabile per tutti».¹⁷ In questo contesto, il ventiseienne Vlad pone al centro la figura-simbolo dell'artista solitario, non "integrato", e lo fa

¹⁵ Angela Carone, *Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117.

¹⁶ Non è ancora disponibile un catalogo completo degli scritti presenti nel Fondo Roman Vlad (d'ora in poi FRV). I materiali inediti menzionati nel corso del saggio appartengono all'unità archivistica identificata dallo stesso Vlad con il titolo *Vecchi scritti (1946/60)* e sono citati per gentile concessione degli Eredi Vlad e della Fondazione Giorgio Cini.

¹⁷ Fedele d'Amico, *Perché ci occupiamo di politica*, «Mercurio», II, 6, febbraio 1945, pp. 26-34: 33.

dando al suo saggio un titolo a tesi: *Umanità di Schoenberg*. Si tratteggia il profilo di un musicista tanto discusso quanto incompreso, attorno al quale imperversano opposti fanatismi. Il clima di ostilità, in apparenza, sembra essersi attenuato – Vlad cita un fatto di cronaca: l'«interesse» che «un ciclo di liriche di Schoenberg» aveva recentemente riscosso a Roma.¹⁸ Ma non è il plauso del pubblico ciò che l'arte schönberghiana attende. Ad essa si addice il tratto esoterico degli ultimi quartetti di Beethoven, che sgorgano da «regioni tanto remote e profonde del sentire umano» da risultare inaccessibili ai più; possono giungervi solo coloro che, «dotati di sensibilità acutissima», desiderano sintonizzarsi con l'universo del compositore, per riviverne le sofferte esperienze di introspezione.¹⁹ Vlad reimposta il problema del difficile ascolto della musica di Schönberg, tentando di svincolarlo dai *clichés*, all'epoca ancora in voga nella pubblicistica italiana. A nulla serve discettare sull'astrusità del contenuto o sulla presunta anarchia della forma, poiché la vera arte nasce come “eccedenza” che scardina le categorie dei critici:

I giudizi contenutistici e formali, che così spesso si ascoltano e si leggono, sono insufficienti tanto gli uni quanto gli altri a cogliere ed a squadrare la realtà di un'opera d'arte, essendo momenti essenziali di un'opera, quelli in cui il linguaggio appare inventato volta per volta per obiettivare l'impulso lirico di un *motus animi*, quelli in cui questo “contenuto”, bruciato senza scorie, risulta integralmente convertito in pura forma: in questi momenti la forma nasce come contenuto. Ora è precisamente l'esistenza di tali momenti nelle opere di Schoenberg che stiamo per affermare.²⁰

Non si fatica a riconoscere la teoria sottesa al ragionamento, di cui peraltro lo stesso autore non fa mistero. Nel 1996, ripubblicando il suo vecchio articolo per gli atti di un convegno, Vlad giustifica quell'impostazione che, al netto di qualche ingenuità, gli pare valida e pur sempre attuale. Si trattava di difendere Schönberg dal pregiudizio che lo derubrica a sperimentatore senz'anima, «prevalentemente intellettualistico e cerebrale»; occorre porre enfasi sulla creazione artistica come prodotto dello spirito, risultanza di un sussulto emotivo, e in tal senso non si poteva certo prescindere dall'apporto di un influente *maître à penser*: «la parte del

¹⁸ Roman Vlad, *Umanità di Schoenberg*, «Mercurio», II, 13, settembre 1945, pp. 132-137: 132. Vlad non indica i dettagli, ma possiamo dedurre che si tratti del concerto del 15 marzo 1945, promosso dall'associazione “Musica Viva”, nel quale Alfredo Casella e Suzanne Danco eseguirono per la prima volta in Italia i *George-Lieder* op. 15 sui testi di *Das Buch der hängenden Gärten*. In un elzeviro, Guido Maggiorino Gatti sottolineava l'importanza dell'evento, dato che il nome di Schönberg era apparso «poche o punte volte [...] nei programmi di concerti italiani, anche prima delle cosiddette leggi razziali». Cit. in Guido Maggiorino Gatti, *Liriche vocali moderne*, «La città libera», 22 marzo 1945, p. 15.

¹⁹ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 133.

²⁰ *Ibid.*

saggio dedicata a questo argomento risente visibilmente della lettura del *Breviario di estetica* di Benedetto Croce, con il quale avevo avuto più volte l'occasione di parlare in casa di Gino Magnani». ²¹ Gli incontri degli anni di formazione lasciano il segno. La premessa teoretica esposta da Vlad è, infatti, una sorta di compendio di concetti crociani: l'arte come «intuizione lirica», che scaturisce da «moti d'animo» sublimati, «sintesi a priori» di forma e contenuto, nella quale «l'idea si scioglie tutta nella rappresentazione». ²² A partire da questo sfondo viene letta la parabola espressionista, nei termini di un prevalere delle forze interiori sulla durezza della materia. Vlad individua il momento cruciale nelle due intonazioni su testi di Stefan George con cui si chiude il Quartetto op. 10 di Schönberg. La voce osa esternare il grido soffocato, che veglia nell'intimo, per poi accedere alla dimensione extra-terrestre dell'estasi. Il sistema tonale collassa:

Si assiste a un progressivo aumento della intensità emotiva che si traduce formalmente in un continuo della tensione dei legami tonali. Questi, che già nel *Tristano* apparivano tesi sino al limite estremo delle rispettive orbite di attrazione, sembrano spezzarsi: la "temperatura" espressiva, raggiunta la soglia della nostra potenzialità emotiva, oltrepassa quel punto di discontinuità oltre il quale le sensazioni di estremo calore si confondono col gelo estremo; la visione del mondo diventa allucinata. ²³

L'esegesi al tempo stesso tecnica e "psicosomatica" dell'approdo atonale che si evince in questo scritto diventerà una costante nella produzione di Vlad. Queste frasi torneranno in modo identico nel primo capitolo della *Storia della dodecafonia*, sino a riapparire a distanza di ben sessant'anni in un articolo sull'Espressionismo. ²⁴ È importante coglierne i riferimenti e gli impliciti sottotesti. Si pensi, ad esempio, a Vasilij Kandinskij, che nel saggio *La tela vuota* del 1935 descriveva la sua poetica come un coacervo di contrasti (materici e termici), dietro cui si celava un anelito trascendente: in quell'arte fatta di «esplosioni, macchie che si urtano violentemente, linee disperate, [...] scoppi-catastrofi», c'era il «presentimento della resurrezione»,

²¹ Roman Vlad, *Umanità di Schönberg*, in *Novecento. Studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, EDT, Torino, 1996, pp. 1-7: 2.

²² Cfr. Benedetto Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano, 1990, pp. 41, 47, 78 (1ª ed. 1913 e 1928).

²³ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 134.

²⁴ Cfr. Roman Vlad, *Acquisizione dello spazio dei dodici suoni*, in Id., *Storia della dodecafonia*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1958, pp. 13-21: 18. Con qualche modifica, in Roman Vlad, *L'espressionismo in musica: ieri e oggi*, «Studi germanici», XLIII, 1-2, 2005, pp. 159-164: 160 («I nessi tonali centripeti vengono sospesi, evitati o neutralizzati. L'uso frequente di grandi intervalli tende a portare la tensione espressiva fino al punto in cui l'estremo calore si confonde col gelo estremo e una sensuale ipertensione emotiva si tramuta in estatica, spirituale astrazione»).

il sogno di una «tranquillità fredda», spinta sino ai limiti del «freddo glaciale».²⁵ In modo simile Paul Klee aveva inteso l'ideale di un'arte pura, nata nel crogiuolo, via d'accesso a un regno ineffabile, per pochi eletti. Su una pagina di diario, scriveva: «Sono calore? O gelo? Non è più il caso di porsi simili domande quando si è andati oltre l'incandescenza. E poiché non sono molti quelli che vi giungono, rari sono coloro che l'avvertono».²⁶ L'aspetto più interessante, che sulle prime potrebbe sorprendere, è come questo immaginario dei pittori d'avanguardia (forse noto al giovane Vlad) si innesti sui postulati della dottrina crociana. Che cos'è infatti l'«intuizione pura» se non il distillato di un nucleo incandescente? Nel *Breviario di estetica*, leggiamo che essa «è piena di sentimento e di passione, cioè non ad altro mai conferisce forma intuitiva ed espressiva che ad uno stato d'animo, e perciò, sotto quella freddezza apparente, c'è il calore».²⁷ Vlad non avrà mancato di notare la sintonia di questa definizione con lo scenario della *Entrückung* schönberghiana: le «braci» ardenti vengono estinte, come si chiedeva in *Litanei*, ma non spariscono del tutto; sono consumate «in più profonde fiamme», mentre l'anima, scissa dalla sua ombra, si libra in un «mar di cristallina luce», nel gelo di una totale assenza di brama (*wunschlos*).²⁸ Su questa scia viene letto l'ultimo dei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, che diventa il prototipo del «lirismo puro», ossia una forma di «pathos concentrato»: Vlad ne loda l'astrazione, il tono «metafisico» («scompare ogni contingenza sentimentale, ogni elemento di sensualità, ogni premessa: tutto è conclusione, tutto sintesi»), ma insiste nel sottolineare il dramma velato che si avverte, *come un soffio*, tra gli accordi. La quiete del nirvana nasconde nei suoi abissi «un mondo di lamento».²⁹

²⁵ «Sentivo il desiderio [...] per così dire di una sorta di rovesciamento di dolci cinesi, che sono di un calore ardente all'esterno, ma nascondono il gelo all'interno. Volevo (e voglio ancor oggi) un rovescio, in un calice glaciale il «ripieno» ardente». Cit. in Vasilij Kandinskij, *La tela vuota* [1935], in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, vol. I, Feltrinelli, Milano, 1973, pp. 191-193: 192.

²⁶ Paul Klee, *Diari 1898-1918* [1957], Abscondita, Milano, 2012, paragrafo 1008 (datato Monaco, 1916), p. 313. Il passo era conosciuto in Italia; lo aveva citato Leopold Zahn alla fine dell'articolo *George Grosz – Paul Klee*, «Valori plastici», II, 1920, pp. 88-89. Nello stesso numero, la rivista simbolo del «ritorno all'ordine» pubblicava un testo teorico di Kandinskij, suggerendone la lettura (cfr. *Pittura come arte pura*, *ibid.*, pp. 21-23).

²⁷ Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 151.

²⁸ Stefan George, *Entrückung* (trad. Leone Traverso), in *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, a cura di Giacomo Manzoni, Ricordi, Milano, 1997, pp. 367-368.

²⁹ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 136. Per descrivere questi istanti rarefatti, Vlad cita alcuni versi della poesia di Rilke *Orfeo. Euridice. Ermes*, nella quale la consolazione per la perdita trova il suo correlativo oggettivo in «un cielo di lamento con sfigurate stelle» (trad. Giaime Pinctor). Schönberg aveva presentito tale poetica nel «passaggio ultraterreno con i campanacci lontani» del primo movimento della Sesta Sinfonia di Mahler: un «conforto freddo e glaciale», che sorge dal «conflitto», come esito della «lacerazione dolorosa», sublimazione del «calore animale». Cit. in Arnold Schönberg, *Conferenza su Gustav Mahler* [13 ottobre 1912], in Id., *Stile e pensiero. Scritti*

Nella parte conclusiva dell'articolo, Vlad tocca la questione della dodecafonia, presentandola senza enfasi come la «conseguenza formale dello stile aforistico» degli anni Dieci; i problemi sono gli stessi e medesima è la «vicenda interiore» che muove l'artista.³⁰ Si insiste sulla continuità del percorso, per combattere l'opinione che vedeva nel "sistema" della serie un corpo estraneo, una *ratio* costruita a tavolino. Erano stati i crociani della prima ora a considerare le opere dodecafoniche come arzigogoli meccanici e, riguardo alla caratura del loro inventore, non avevano lesinato giudizi al limite dell'insulto: «Sarebbe un eroe se non fosse comico; – scriveva Pannain – se il suo stile non rivelasse la putredine della decomposizione romantica».³¹ Dinanzi a ciò, Vlad reagisce con un'astuta strategia di mediazione: si serve dell'estetica di Croce per dire il contrario, per presentare uno Schönberg che dissolve ogni «schema esteriore», attuando (non senza sacrificio) una piena compenetrazione di contenuto e forma.³² Può accadere, certo, che il processo non sortisca l'esito sperato e che la "prosa" prenda il sopravvento sulla "poesia". Vlad contempla questo rischio, e lo condivide con i suoi lettori: ammette di aver rinvenuto delle «scorie» nella produzione dodecafonica di Schönberg, ma di essersi poi reso conto che anche in quei momenti "convenzionali" si manifestava un'interiorità vibrante – fa l'esempio del *Klavierstück* op. 33a e del *Menuett* della *Suite* op. 25, che gli si palesò come «un rivo di infinita tenerezza».³³ Il problema non sta nel compositore, ma nella sensibilità di chi ascolta.

Questo approccio maieutico, che fa leva sull'esperienza intuitiva del senso musicale, troverà di lì a poco una concreta attuazione. L'articolo del 1945 viene infatti riutilizzato l'anno seguente come traccia per una lezione-concerto, che si inserisce nel semestre di incontri sulla storia della musica ideato da Ignazio Silone per un pubblico di operai e studenti (i biglietti venivano offerti a prezzi bassissimi, ogni giovedì alle ore 18, presso il Teatro del Popolo di Roma). Casella, tra i fautori dell'iniziativa, aveva parlato di musica francese, il 4 aprile 1946.³⁴ Vlad

su musica e società, a cura di Anna Maria Morazzoni, il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 50-72: 58.

³⁰ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 137.

³¹ Guido Pannain, *Arnold Schönberg*, «La Rassegna musicale», I, 11, novembre 1928, pp. 591-603: 591. Sintomatico il giudizio sul *Bläserquintett* op. 26: «è l'Essere mutilato, una fantasia che vive solo per sé, astratta dal tutto organico che è il divenire spirituale. [...] Una costruzione artificiosa, nella quale l'immaginazione, anziché integrarsi in totale personalità, si riduce a meccanicità ingegnosa» (*ibid.*, p. 602). L'attrito tra crocianesimo e musica d'avanguardia emerse poi in modo lampante nella nota diatriba tra Alfredo Parente e Luigi Dallapiccola (cfr. *In margine al recente Congresso internazionale di musica di Firenze*, «La Rassegna musicale», XII, 6, giugno 1939, pp. 288-295).

³² Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 137.

³³ *Ibid.*

³⁴ Casella suonò con alcuni allievi tre *Préludes* di Debussy, la Sonata n. 2 per violino e pianoforte di Ravel e *Ma mère l'oye*. Cfr. Giorgio Graziosi, *Debussy e Ravel al Teatro del Popolo*, «Avanti!», 5 aprile 1946, p. 2.

interviene la settimana dopo, occupandosi del repertorio austro-tedesco e degli sviluppi del linguaggio post-tonale. Il percorso di ascolti andava dalla Sonata di Berg a Schönberg (op. 19 e op. 33a), per chiudersi con Hindemith, di cui Vlad eseguì la Sonata per pianoforte a 4 mani, affiancato da Tamara Masloff, e alcuni estratti dal *Ludus tonalis*.³⁵ Nel dattiloscritto della conferenza, ritroviamo i temi già discussi, che si situano entro una più ampia panoramica di tipo storico. Vlad spiega come si è giunti alle soglie dell'atonalità, ripercorrendo le tappe di quello che, "casellianamente", definisce un «organico processo evolutivo».³⁶ Quando il discorso cade sulla dodecafonia e sulle criticità di un'arte ancora dibattuta, ecco subentrare l'autoriflessione empatica, che alimenta le aspettative, in funzione dell'ascolto:

Io stesso ho talvolta dei dubbi sulla effettiva portata di talune delle ultime composizioni di Schönberg. [...] Devo però confessare che più volte là dove io stesso credevo di trovarmi davanti a delle scorie, un'improvvisa illuminazione mi rivelava la sostanza viva di ciò che mi era sembrato arido. Così ad esempio i sei accordi coi quali si inizia il pezzo op. 33a di Schönberg che sto per suonare, e che per molti tempi mi erano sembrati assolutamente brutti e vuoti di significato, mi hanno rivelato in un certo momento un senso di canto che spero di riuscire a rendere afferrabile anche a loro, come spero che loro comprenderanno gli scatti furibondi di questo pezzo, i suoi gridi [*sic*] esasperati, i suoi amari ghigni, che si alternano a brevi frasi accuratamente liriche ed a momenti dove da questo torrente infernale salgono isolati accordi perfetti come perle di sudore freddo.³⁷

³⁵ Anche in questo caso, l'evento è stato recensito da Giorgio Graziosi ('900 tedesco, «Avanti!», 12 aprile 1946, p. 2), il quale loda l'abilità di Vlad nel «passare dal microfono alla tastiera, dov'egli dava esemplificazioni brevissime quanto efficaci». In questo modo, la lezione, che per le sue tematiche si preannunciava come «la più difficile dell'intero ciclo», riuscì interattiva e coinvolgente. «Vlad ha aperto gli occhi a molti per quanto riguarda questa musica», dichiara il critico dell'«Avanti!», dicendosi sicuro dell'apprezzamento dell'uditorio: gli «stimoli benefici» ricevuti saranno la vera gratificazione per il pianista-divulgatore, «più degli applausi che ha raccolto».

³⁶ Roman Vlad, [s.t.], *Conferenza pronunciata il [sic] 11 aprile a Roma. Teatro del Popolo*, dattiloscritto, pp. 1-18: 2 (FRV). Le tracce dell'impianto storiografico di Casella si ravvisano a partire da due fonti: *Evoluzione della musica. A traverso la storia della Cadenza perfetta* [1919], Chester, London, 1924, e *Problemi sonori odierni*, «La prora», I, 1, febbraio 1924, pp. 5-18. Vlad attinge ai testi del suo maestro (citati esplicitamente in alcuni scritti successivi), facendo propria l'idea di una storia della musica che è innanzitutto storia delle tecniche compositive. I fenomeni, anche i più rivoluzionari, vengono colti nella loro dimensione di continuità, come parte di una filogenesi: modernità e tradizione diventano due facce della stessa medaglia. L'analogia di vedute si rispecchia anche nei dettagli terminologici. La locuzione «diatonicismo cromatizzato», che Vlad usa nella conferenza per definire l'armonia del *Tristano*, è una cifra del lessico di Casella (si trova in entrambi i saggi sopra menzionati).

³⁷ Vlad, [s.t.], cit., pp. 11-12.

La composizione dodecafonica, spogliata dei suoi tecnicismi, viene letta con gli stessi canoni di quella espressionista: un susseguirsi alogico di stati d'animo, nel cui tumulto si celano rare primizie, percepibili solo per via "medianica", per effetto di una folgorazione. Torna la metafora del contrasto caldo/freddo, come spia di un clima sovraccitato, teso sino allo spasmo. Così Vlad stimola la facoltà immaginativa degli astanti – un pubblico popolare, non avvezzo ai riti delle sale da concerto, e forse per questo più propenso ad accogliere il nuovo.³⁸ Nel modo di porgere c'è un'esigenza che va al di là del mero espediente comunicativo. Si tratta di adeguare l'orizzonte d'attesa a un peculiare indirizzo di poetica: citando lo Schönberg della *Harmonielehre*, Vlad esortava gli ascoltatori a cercare in quei pezzi la «verità», non la «bellezza».³⁹ Nell'abbandono delle consuetudini, quella musica così acre avrebbe agito nell'intimo, riaprendo (e sanando) le ferite, come un memoriale della recente tragedia.⁴⁰

Lo stretto legame tra il contenuto musicale e la modalità di fruizione diventa una costante del pensiero di Vlad, che traspare in modo ancor più evidente nel testo di una conferenza su Schönberg, tenuta il 27 aprile 1947 a Villa Malta, sul Pincio (Figura 1).⁴¹ Il momento era propizio: proprio in quei giorni, in nove città italiane, si eseguiva il *Pierrot lunaire* insieme a una novità assoluta, l'*Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 (la tournée, organizzata da Mario Peragallo per conto dell'Accademia Filarmonica Romana, nasceva sotto gli auspici di Casella, pioniera della diffusione del *Pierrot* in Italia, spentosi appena qualche settimana prima; cfr. Figura 2). All'inizio del suo discorso, Vlad ricorda «i vivaci dissensi» che la tournée caselliana aveva suscitato in quel fatidico 1924 e invoca da parte dell'attuale pubblico maggiore disponibilità, ponendo una linea di discriminazione tra due tipologie di fruitori:

Certo non tutti desiderano di ritrovare nello specchio dell'opera d'arte le loro inquietudini e angosce: molti cercano nella musica uno svago ed un oblio di se stessi. Altri invece hanno bisogno di rivivere nella pura realtà estetica proprio i

³⁸ Lo aveva detto Casella, qualche anno prima: «il popolo – parlo per lunga e personale esperienza – è assai più atto ad avvicinarsi all'arte contemporanea vera e seria, del pubblico borghese, per essere infinitamente più scevro di pregiudizi e più ricettivo per sensibilità». Cit. in Alfredo Casella, *Considerazioni sull'attualità musicale*, «La Rassegna musicale», XIV, 6, giugno 1941, pp. 229-236: 233.

³⁹ Vlad, [s.t.], cit., p. 9.

⁴⁰ «Non confrontate [la musica di Schönberg] con le musiche, la cui sonorità vi è familiare. Non cercate in essa l'espressione della vostra spicciola vita sentimentale, ma ricordatevi dei momenti nei quali in voi stessi sembra che stiano per aprirsi degli abissi, quando il dolore si fa così grande che diventa quasi sordo e opaco e quando l'angoscia alberga nel vostro cuore. Chi di voi non ha vissuto, nei tremendi anni passati, momenti così intensi?». Cit. *ibid.*, pp. 8-9.

⁴¹ Si trattava di uno degli appuntamenti del ciclo di lezioni-concerto *Un'ora di Musica*, ideato da Matteo Glinka, fondatore della rivista mensile «Musica» (1946-47).

momenti più tragici e disperati della propria vita e di sciogliere nella catarsi i nodi della propria interiorità, riscattando così la loro esperienza esistenziale. Sono costoro che potranno capire e amare più facilmente la musica di Schönberg.⁴²

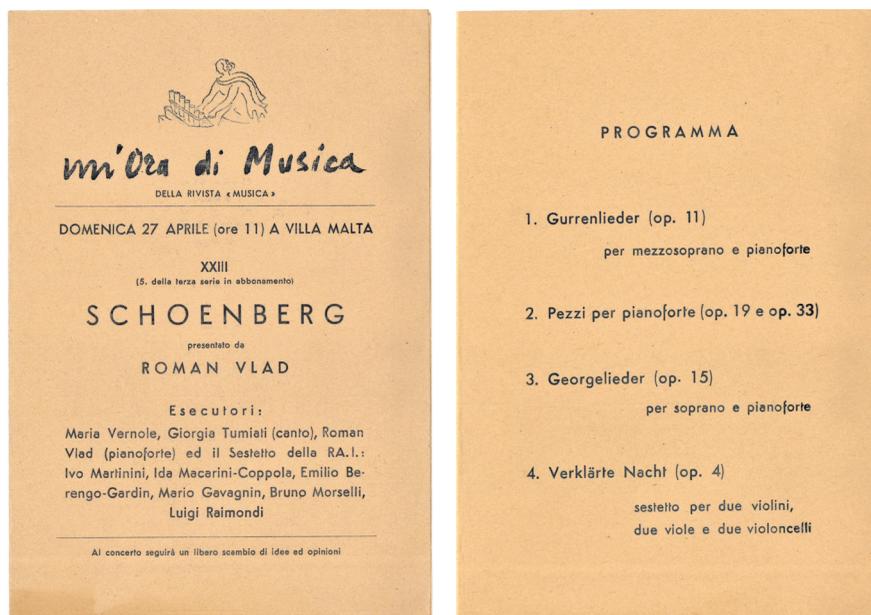


Figura 1. Programma di sala del concerto schönberghiano del 27 aprile 1947 (Roma, Villa Malta), presentato da Roman Vlad. Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

Appare qui per la prima volta la parola «catarsi», declinata nella sua accezione etimologica di lavacro dello spirito, sublimazione del proprio io interiore. Tale attitudine, implicitamente legata ai cardini della teoresi crociana, trova singolare coincidenza con la descrizione dei processi compositivi. Per spiegare l'armonia di Schönberg, Vlad evoca il fenomeno catartico dello «scioglimento»: nel programma di sala per la tournée del *Pierrot lunaire*, scrive che le «dissonanze non più preparate né risolte si dissolvono in gelidi aggregati timbrici»;⁴³ nella conferenza di Villa Malta, l'idea viene espressa più scientificamente con il termine «precipitato» (ossia la separazione, sotto forma solida, di un soluto che viene spinto oltre il limite di solubilità) – ciò accade, per l'appunto, quando lo spazio è saturo, la temperatura sale e «l'estremo calore precipita nel gelo estremo».⁴⁴ La scelta lessicale, piuttosto

⁴² Roman Vlad, *Conferenza da pronunciarsi a Villa Malta (27.IV.1947)*, manoscritto, pp. 1-8: 1-2 (FRV). Il passo si trova anche, con lievi varianti, nell'articolo *La musica nel tempo*, «Il Ponte. Rivista mensile di politica e letteratura», III, 1, 1947, pp. 146-150: 150.

⁴³ Roman Vlad, *Programma Filarmonica*, manoscritto, pp. 1-4: 2 (FRV).

⁴⁴ Vlad, *Conferenza*, cit., p. 4. La formazione delle verticalità per effetto di addensamenti materico-

insolita, merita di essere indagata. Il «precipitato», come sostantivo definente un composto chimico, non trova spazio nella critica musicale di primo Novecento, salvo che negli scritti di Attilio Cimbri. In un saggio del 1927, il teorico delle scale microtonali definiva Schönberg un «abilissimo polverizzatore ed alchimista», e narrava l'avvento dell'atonalità nei termini di una dissoluzione sistemica: le orbite si inclinano, «il massiccio armonico-tonale sembra sfaldarsi», sino a generare, dal caos, l'emersione di un «precipitato grigio di dodici suoni». ⁴⁵ Qualcosa di simile lo aveva già detto il maestro di Vlad, nella prefazione del suo trattato sulla cadenza perfetta. Provando a unire filosofia e scienza, Casella spiegava che i «concetti del tecnicismo sonoro» hanno la stessa genesi dei «concetti spirituali»: «si formano in virtù di un lento processo di cristallizzazione, analogo a quello che libera i corpi chimici da ogni loro impurità ed eterogeneità di origine». ⁴⁶ La modernità musicale si qualifica come sbocco catartico di un cammino dialetticamente votato alla trascendenza. Ormai disciolti gli architravi tonali, restano le “melodie di timbri” a segnare l'emancipazione dell'artista e il punto di avvio di un nuovo ciclo storico.

timbrici viene associata espressionisticamente al travaglio del soggetto senziante, come rivelava già l'esempio degli «accordi perfetti» che salgono «come perle di sudore freddo» dalla lava del *Klavierstück* op. 33a. In quelle figure, nate dalla scissione della materia, Vlad individuava l'essenza del «nostro tempo», il «precipitato affettivo delle nostre amare vicende» (*ibid.*, p. 8).

⁴⁵ Attilio Cimbri, *Accostamenti attraverso i secoli. 1400-1900*, «Il Pianoforte», VIII, 2, febbraio 1927, pp. 41-53: 51. La locuzione «precipitati armonici» compare in altri due saggi dello stesso autore: *Relatività*, «Il Pianoforte», VIII, 12, dicembre 1927, pp. 389-394: 390, ed *Esperienze stilistiche moderne*, «La Rassegna musicale», I, 10, ottobre 1928, pp. 528-535: 531. La perdita dell'equilibrio tonale, nella prospettiva di Cimbri, produce un riassetto inevitabile, che si ottiene per via di “nuove” leggi (quelle della dodecafonìa), ricalcate su procedure “antiche” (i canoni e le retrogradazioni del contrappunto fiammingo). L'evoluzione storica procede come una «spirale», fatta di corsi e ricordi, che obbliga lo studioso a confrontare musiche di epoche diverse, alla ricerca di possibili analogie. Questa impostazione si riflette nel metodo euristico di Vlad (basti leggere il capitolo *Premesse dei nuovi principi strutturali*, nella *Storia della dodecafonìa*, cit., pp. 23-32), come anche ci sembra di avvertire l'influsso del saggio di Cimbri *Cromatismo musicale* («La Rassegna musicale», I, 2, febbraio 1928, pp. 81-93), nel quale si ripercorre l'ostilità che nella storia ha sempre contraddistinto la musica cromatica, dagli anatemi di Clemente d'Alessandria alle pedanterie dell'Artusi sino alla condanna di Schönberg. Il tema torna di frequente nelle conferenze di Vlad e viene affrontato, con gli stessi esempi, nell'articolo *Musiche proibite*, «Il Giornale della Sera», 30 agosto 1946, p. 4.

⁴⁶ Casella, *L'evoluzione della musica*, cit., p. 5.

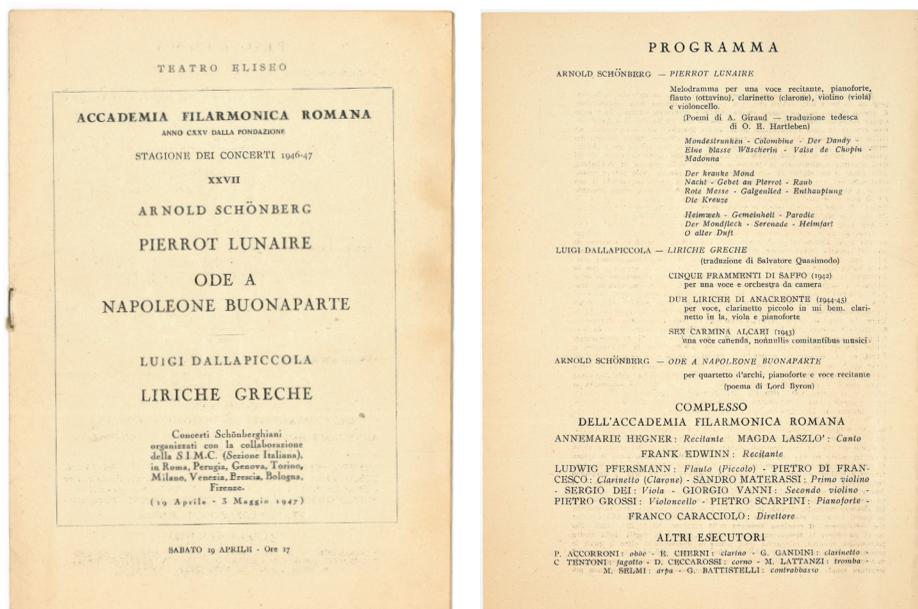


Figura 2. Programma di sala del concerto inaugurale della tournée schönberghiana (Roma, Teatro Eliseo, 19 aprile 1947). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

L'esperienza di divulgazione della musica d'avanguardia, con il suo corredo di esempi e di metafore esplicative, prosegue sulla pagina scritta, per merito della rivista «L'Immagine», fondata da Cesare Brandi, che nel maggio 1947 dedicava significativamente il suo primo fascicolo ad Arnold Schönberg. Fu Vlad a caldeggiare la proposta di dedica, in origine destinata al pittore Giorgio Morandi. L'arte schönberghiana, per la portata rivoluzionaria e l'ethos sofferto del suo messaggio, appariva quantomai consona alle linee del programma editoriale: «indicare i valori sostanziali della spiritualità moderna, senza ambagi di interessi o calamità di nazionalismi o mirini di partiti»; testimoniare una «costante aspirazione al progresso della società», nell'«esigenza perentoria di una libertà, che non è data in una volta, ma continuamente deve conquistarsi e approfondirsi». ⁴⁷ Questa tensione alla ricerca veniva colta da Luigi Magnani nel capolavoro teorico di Schönberg, la *Harmonielehre* (1911), non ancora disponibile in traduzione italiana e per la prima volta al centro di un'ampia disamina. ⁴⁸ Vlad tornava invece sulle

⁴⁷ [S.a.], *Proposito*, «L'Immagine», I, 1, maggio 1947, pp. 1-2: 1. Riguardo all'ideazione della rivista e al ruolo della musica nel suo assetto, si veda Maria Ida Catalano, *Per "inventarsi una vita umanistica"*, in *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di Maria Andaloro e Maria Ida Catalano, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2009, pp. 61-99, e Roman Vlad, *Inventario della musica*, *ibid.*, pp. 179-183.

⁴⁸ Cfr. Luigi Magnani, *Insegnamento di Schönberg*, «L'Immagine», I, 1, maggio 1947, pp. 12-30.

opere che aveva presentato nelle recenti conferenze, spingendosi più nel dettaglio della partitura. Il suo articolo descrive uno per uno i numeri del *Pierrot lunaire* ed evidenzia come il flusso atonale si alterni a strutture canoniche rigorose, che rivelano un «bisogno di unità architettonica», presago della dodecafonìa.⁴⁹ Si sofferma poi sull'*Ode to Napoleon*, letta in chiave antidogmatica quale segno di uno Schönberg che forza i vincoli del proprio sistema, per reintrodurre i lacerti dell'armonia tonale, riattivandoli nel loro potenziale contrastivo. Vlad spiega così la rivoluzione di quel linguaggio (che per certi aspetti potrebbe apparire come una reazione): «l'analisi rivela spesso la presenza di nuclei diatonici formati da accordi per terze sovrapposte, le quali, pur presentandosi in una sintesi cromatica assai più complessa di quella attuata nei lavori politonali di Strawinsky o di Milhaud, non si polverizzano, ma funzionano quasi da scogli contro i quali s'infrange la trama sonora».⁵⁰ Il diatonismo si integra con il cromatismo, nell'affermarsi di un'inedita plasticità, che diventa antidoto allo sgretolamento; le onde «espressionistiche» trovano un contraccolpo nella «classica» durezza degli scogli tonali. Sono i tratti di una dialettica affermativa, più conciliante, che Vlad risconterà nella musica italiana del suo tempo, facendosi interprete delle istanze dei costruttori.

La missione: ricomporre l'infranto

Nell'«immagine», che dava il titolo alla neonata rivista, c'era il vessillo di un progetto culturale ad ampio raggio, iscritto nelle radici del crocianesimo, vivificato dagli influssi dell'esistenzialismo e della fenomenologia. La riflessione nasceva nell'ambiente romano dei critici d'arte e si concretizzava in un trattato di Brandi del 1945, concepito in forma di dialogo: *Carmine o della pittura*. Lo studioso amico di Vlad, direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro, rifletteva sullo statuto della figuratività e sui processi della creazione artistica – dall'impulso sorgivo (che «esorbita, urge, vuole essere espresso») sino al «momento aurorale», in cui l'artista contempla l'oggetto della sua intuizione, nel «tempo immobile» della «catarsi».⁵¹ Tornano concetti ormai familiari, con sottolineature che rinviano

⁴⁹ Roman Vlad, *Il "Pierrot lunaire", "L'ode a Napoleone" e altre musiche di Arnold Schönberg eseguite in Italia*, «L'Immagine», I, 1, maggio 1947, pp. 60-64: 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵¹ Cesare Brandi, *Carmine o della pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Vallecchi, Firenze, 1947, pp. 14-15 (1ª ed. 1945). Il volume ricevette, non a caso, una recensione elogiativa da parte di Croce, il quale notava la presenza dei propri temi, non ripetuti in modo epigonico, ma «rinfrescati» da un'angolatura personale. Cfr. Benedetto Croce, *Cesare Brandi, Carmine o della pittura [...]*, «Quaderni della "Critica"», II, 4, aprile 1946, pp. 81-83: 81.

alle logiche dell'intenzionalità husserliana.⁵² In definitiva, spiega Brandi, ciò che si produce nell'arte è una «realità pura separata dalla realtà esistenziale», ma non per questo si può dire che essa sia arida o astratta: le «strutture affettive, intimamente costitutive della rappresentazione e dell'immagine», si imprime come garanzia di "umanità" e fondamento della percezione.⁵³ Il gelo apparente scaturisce da una conquista dell'animo, segnalando il varco di una nuova dimensione conoscitiva:

L'opera d'arte è il massimo sforzo che possa compiere l'uomo per trascendere la propria transeunte esistenza, togliendosi dal tempo e conformandosi nell'immutabile dell'eternità. [...] Alimentata nel travaglio interno alla sua nascita dalle reazioni emotive più diverse e commosse, [essa] si offre come sublime purificazione di ogni passionalità umana, catarsi dell'uomo e del destino.⁵⁴

Il testo di Brandi era un riferimento per il giovane Vlad. Lo troviamo citato, a piè di pagina, in un saggio del 1946 dal titolo programmatico: *Rivediamo il Neoclassicismo*.⁵⁵ Viene qui sottoposta a severa critica la definizione di «arte pura», che la musicologia francese del primo Novecento aveva inteso, in polemica antiromantica, come assolutezza della forma e rifiuto di un contenuto espressivo. Vlad elenca diversi autori che sono caduti in «errore» (Cœuroy, Schloezer, Schaeffner, Prunières), per poi opporre la sua visione (cioè quella di Brandi e di Croce), secondo cui non esiste antitesi tra espressione e oggettività, contenuto e forma. L'arte, quando è vera, si risolve in un'effigie simbolica, senza lasciare «niente di inespresso, niente di spurio»; se proprio la si vuole definire usando le abusate etichette, essa è al tempo stesso classica e romantica.⁵⁶ L'attività dei cosiddetti neoclassici dev'essere inquadrata, quindi, in un'altra prospettiva:

Se gli artisti del dopoguerra hanno sentito la necessità di "spogliare" la loro arte e di purificarla, questo non significa necessariamente che essi abbiano rinunciato a partirsi da un momento emotivo. Questo fatto potrebbe significare invece che essi

⁵² Basti considerare le seguenti frasi: «La costituzione di oggetto è un atto sintetico della coscienza. [...] Coscienza e immagine (nell'oggetto costituito) divengono la stessa cosa». L'artista «ricerca l'immagine nella sua matrice, per definirla e renderla netta, come si fa di un bulbo che si estrae dalla terra. [...] Egli si costituisce il suo oggetto, l'oggetto si costituisce in lui». Cit. in Brandi, *Carmine o della pittura*, cit., pp. 18-20, 23.

⁵³ *Ibid.*, pp. 26, 40.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁵⁵ Roman Vlad, *Rivediamo il Neoclassicismo*, «Musica. Rivista mensile internazionale diretta da Matteo Glinka», I, 3-4, giugno 1946, pp. 127-130 (poi in Id., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955, pp. 123-127).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129. «Le grandi opere, o le parti grandi di quelle opere, [...] sono insieme classicistiche e romantiche, sentimenti e rappresentazioni: un sentimento gagliardo, che si è fatto rappresentazione nitidissima». Cit. in Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 44.

abbiano sentito l'istintiva necessità di astrarsi dai moti d'animo più contingenti, di far tacere le voci meno preziose della loro interiorità soltanto per poter isolare e dare ascolto a quelle più profonde, più alte, più remote del loro animo.⁵⁷

La "spoliazione" di cui parla Vlad non ha nulla di oggettivistico, ma viene ricondotta a un intimo desiderio ascetico. Si voleva depurare il lirismo dall'immediatezza degli istinti, secondo un percorso che Croce aveva indicato nella sua estetica: reprimere la violenza del sentimento, per attingere l'idea sovrasensibile, la «forma aurorale del conoscere».⁵⁸ Gli autori prediletti da Vlad sono coloro che hanno compiuto questo sforzo introspettivo; ed è ciò che, prima di tutto, egli cerca nel repertorio del "nuovo classicismo". Alcuni appunti per una conferenza su Busoni, pronunciata il 23 febbraio 1947 a Villa Malta, offrono ulteriori conferme in tal senso (Figura 3). Vlad parlava della *Sonatina "in Diem Nativitatis Christi MCMXVII"* e della *Fantasia contrappuntistica* (entrambe eseguite in quell'occasione), ponendo l'accento sull'«atmosfera magica, eterea e rarefatta» che in molti passaggi il compositore era riuscito a ricreare: «La castità sonora di questa musica che non conosce né gioia né dolore viene scambiata da molti per frigidità: a noi sembra invece che, nel silenzio dei sentimenti repressi, diventino udibili le voci più occulte e trascendentali per chi è atto a coglierne l'eco».⁵⁹ Un'analoga ricerca del sublime Vlad la coglieva anche in Hindemith, in quelle composizioni non rubricabili a mera "musica d'uso", laddove «i valori espressivi si affermano con una intensità sufficiente per assorbire e celare gli elementi puramente costruttivi» (nella conferenza del 1946, adduceva come esempio perfetto il ciclo *Das Marienleben*, su testi di Rilke).⁶⁰ In questa chiave, di lì a poco, avrebbe salutato con favore i lavori sacri di Stravinskij.⁶¹

⁵⁷ Vlad, *Rivediamo il Neoclassicismo*, cit., p. 130.

⁵⁸ Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 151. L'esito del lavoro artistico veniva descritto nei termini della *Aufhebung* hegeliana, come sintesi che supera e sostituisce: «L'arte non è la tumultuante passionalità, ma il superamento di questo atto mercé un altro atto, o, se così piace, la sostituzione di questo tumulto con un altro tumulto, con l'anelito verso la formazione e la contemplazione» (*ibid.*, p. 54).

⁵⁹ Roman Vlad, *Busoni*, «Conf. pronunciata a Villa Malta», manoscritto, pp. 1-6: 2 (FRV). Il giudizio estetico era supportato dalle evidenze della partitura: ad esempio, l'indicazione *molto espressivo, ma con un sentimento soppresso*, che si trova a b. 79 della *Fantasia contrappuntistica*. Questo lirismo puro, "antisentimentale", veniva letto da Vlad con lo stesso codice adottato per l'op. 19 di Schönberg. In una bozza dattiloscritta presente nel fascicolo della conferenza, Busoni era definito come colui che sente la «necessità di "distillare" l'immagine musicale»; nelle sue pagine più ispirate, «pianto, spasimo, gioia e tristezza scompaiono: il loro precipitato più quintessenziato si dissolve in atmosfera».

⁶⁰ Vlad, [s.t.], cit., p. 13.

⁶¹ Cfr. Roman Vlad, *Le musiche sacre di Strawinsky*, «La Rassegna musicale», XXII, 3, luglio 1952, pp. 212-219 (poi in Id., *Modernità e tradizione*, cit., pp. 128-139).



Figura 3. Programma della lezione-concerto di Roman Vlad su Ferruccio Busoni (Roma, Villa Malta, 23 febbraio 1947). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

L'approccio "spiritualista" di Vlad è sintomatico di una temperie che già da tempo si avvertiva in Italia. Nel 1941, Alfredo Casella, sempre attento a intercettare (e a cavalcare) i mutamenti di sistema, aveva criticato la fredda etichetta di «neoclassicismo», parlando piuttosto di una classicità fondata su un «nuovo *umanesimo*»: si trattava di reagire «contro il sentimento immediato e incomposto», per sostituirlo con la purezza del «sentimento contemplato». ⁶² In questa svolta storica, che iniziava a sortire i suoi effetti, i retaggi filosofici giocavano un ruolo tutt'altro che secondario: «negli ultimi anni si è infatti verificato da noi un fecondo incontro tra musica contemporanea ed estetica idealista», scriveva Casella, indicando in Massimo Mila un fautore di tale indirizzo. ⁶³ L'imperativo era conciliare le opposte fazioni, le correnti romantico-espressioniste e quelle classico-oggettiviste, grazie all'idea crociana (prim'ancora hanslickiana) di un'espressività risolta in pura forma. Questa tensione sintetica aveva da sempre caratterizzato il progetto di Casella, acuendosi in special modo nelle fasi di assestamento, successive ai grandi

⁶² Casella, *Considerazioni sull'attualità musicale*, cit., p. 230.

⁶³ *Ibid.*, p. 234. Casella citava un ampio stralcio di Mila, riferito alle dinamiche della composizione moderna: sebbene l'artista del Novecento, disincantato sperimentatore, «può crederci in buona fede intento a lavorare unicamente su suoni, timbri, intervalli», si agita in lui «a sua insaputa una passione potentissima, un sentimento gagliardo che si fa tutto rappresentazione» (il passo riappare nell'ultimo capitolo di Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Bianchi-Giovini, Milano, 1946, p. 298). Questa teoria dell'«espressione inconsapevole» o «involontaria», come *escamotage* per aggirare le accuse di cerebralismo, viene sviluppata da Mila sulla scorta di una rilettura di Hanslick (si vedano i saggi contenuti nel volume *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino, 1950).

cataclismi: nel 1918, egli preconizzava già l'avvento di «una specie di classicismo», capace di compendiare «in una armoniosa euritmia» le nuove tendenze della musica europea – bisognava comporre un'immagine, secondo il monito pittorico espresso da Ardengo Soffici, ossia «una grande figura ideale», che sussumesse «in unità i membri sparsi della bellezza». ⁶⁴ Lo stesso auspicio veniva riproposto a distanza di quasi trent'anni, alla fine del secondo conflitto mondiale. Nel suo ultimo scritto, pubblicato postumo dalla rivista «Musica», Casella descriveva un Paese in macerie: da una parte le «rovine ovunque sparse sulla Penisola, simbolo di una doppia sconfitta, militare e politica», dall'altra la «catastrofe» di un programma di rinnovamento musicale che sembrava destinato a estinguersi. ⁶⁵ Di fronte alla crisi, con consueto «ottimismo», il caposcuola della generazione dell'Ottanta lanciava un appello ai giovani compositori: proseguire il cammino di svecchiamento (assimilare le tecniche, allinearsi con le avanguardie), ma farlo «alla maniera italiana», nel rispetto della tradizione. I pochi che «hanno adottato le serie dodecafoniche» avranno la meglio – spiega Casella – poiché, «come sempre accade nella Storia», la «vittoria» spetta al «gruppo di minoranza»; dall'audacia di costoro dipenderà «il futuro della musica», se sapranno «dare corpo alle teorie più avanzate in una forma armoniosa e definitiva», se sapranno accordare la dodecaфония con i caratteri di «un popolo antico ed essenzialmente “mediterraneo”». ⁶⁶

L'apostrofe caselliana, con il suo linguaggio e i suoi *clichés*, non risulta peregrina nel contesto della nostra indagine. Fu infatti Roman Vlad, più di altri, a dare seguito a quelle attese, sul duplice piano della composizione e della critica. Le sue opere della prima maturità si muovono nel solco di un impiego sorvegliato del linguaggio seriale, dentro strutture dall'impianto classicheggiante; si pensi alla *Sinfonia all'antica*, in tre tempi (1947-48), al *Divertimento* per undici strumenti (1948), nel quale il totale cromatico si ottiene per sovrapposizioni di scale ottotoniche e accordi di settima diminuita, o all'atto unico *Storia d'una mamma*

⁶⁴ Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, «Ars nova», II, 2, gennaio 1918, pp. 2-4: 4. Era questa l'idea di «catarsi» per Casella, declinata in termini classicistici come una sublimazione dei frammenti spuri. Colpisce (ma risulta pienamente comprensibile) che egli cogliesse tali aspetti in un'opera come la *Lulu-Symphonie* di Berg, di cui elogiava la «perfezione», superiore a ogni particolarismo tecnico-stilistico: «Qui non valgono più nulla le sottigliezze fra musica tonale e atonale. [...] Di fronte alla bellezza di questa musica, alla sua profonda e misteriosa umanità [...], gli ascoltatori di sensibilità e di coltura più disparate si trovano concordi nell'abbandonarsi all'emozione, alla “catarsi”, che sole danno le vere opere d'arte, quelle che trascendono il particolare per toccare l'universale». Cit. in Alfredo Casella, *Il Festival musicale di Praga*, «L'Italia letteraria», 6 ottobre 1935, p. 4, cit. in Fiamma Nicolodi, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVIII, 2013, pp. 211-242: 228.

⁶⁵ Alfredo Casella, *L'avvenire della musica italiana*, «Musica. Rivista internazionale diretta da Matteo Glinski», II, 7-8, dicembre 1947, pp. 264-265: 264.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 265.

(1950-51), costruito su una serie che inanella triadi perfette maggiori e minori, sul modello del Concerto per violino di Berg. Giorgio Graziosi, autore di un profilo di Vlad, definiva non a caso il suo lascito compositivo come «il più vivace e operante esempio di compenetrazione tra la tecnica dodecafonica [...] e i costrutti della musica tonale». ⁶⁷ Parimenti, sul versante della saggistica, Vlad attestava il processo di avvicinamento e di “riassetto” delle poetiche avanguardiste auspicato dal suo maestro. La conclusione dell’articolo del 1946 richiama esplicitamente una *coincidentia oppositorum* tra le due tendenze, ricondotte nell’alveo di un medesimo anelito verso l’arte pura: «*espressionismo e neoclassicismo*. Come accade sovente, gli estremi si toccano, quasi a reciproco correttivo». ⁶⁸ Tale prospettiva sarà svolta in modo sistematico sul finire degli anni Quaranta, divenendo la chiave per leggere il presente. Le analogie di tipo filosofico-estetico dovevano preludere a una vera e propria commistione di orizzonti compositivi, secondo un disegno che Vlad presentava come già in atto, prossimo al compimento. Di ciò si narra in uno scritto, originariamente intitolato *La musica italiana nell’ultimo decennio*, poi scisso in due saggi monografici, uno su Luigi Dallapiccola, l’altro su Goffredo Petrassi. ⁶⁹ Le due figure simbolo della nuova generazione vengono identificate nella loro complementarità, dentro un tragitto evolutivo strutturato a mo’ di chiasmo: Dallapiccola è colui che cromatizza lo spazio sonoro, avvalendosi della serie dodecafonica, ma giunge nella sua produzione ultima a una «messa in giuoco delle forze tonali», nel segno di una «cristallizzazione» dei nessi triadici; Petrassi, al contrario, prende le mosse dalle architetture «polidiatoniche» del cosiddetto “barocco romano” (uno stile a metà strada tra Casella e Hindemith), per poi giungere, dopo il 1941, a un «libero uso del “totale” cromatico», che polverizza i

⁶⁷ Giorgio Graziosi, *Musici del nostro tempo. Roman Vlad*, «La Rassegna musicale», XXIII, 1, gennaio 1953, pp. 6-18: 7. Si potrebbe discutere, poi, su come il tratto «mediterraneo» evocato da Casella abbia influito sulla visione di Vlad. Significativo, in tal senso, uno degli ultimi suoi lavori, il *Concerto italiano* per pianoforte e orchestra del 2008, che unisce il richiamo bachiano a una vena popolarasca, avvertibile nel secondo movimento, dal titolo *Canti e danze napoletane*. Qui Vlad costruisce una serie di variazioni sul canto tradizionale *Lo guarracino ca jéva pe’ mar*, e allude persino a *O sole mio*, come rivela egli stesso in un’intervista a Oreste Bossini. Queste scelte nascevano dalla volontà di omaggiare la patria d’adozione, con «un pezzo brillante, luminoso, solare», che facesse da *pendant* alla tragica espressività delle sue opere più celebri, come la Cantata *Le Ciel est vide*. L’intervista si può ascoltare al seguente link, insieme alla prima esecuzione del *Concerto italiano*, avvenuta a Lecce, il 30 ottobre 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=MWYYXaKIsJQ>.

⁶⁸ Vlad, *Rivediamo il Neoclassicismo*, cit., p. 130.

⁶⁹ Roman Vlad, *La musica italiana nell’ultimo decennio*, manoscritto, pp. 1-11 (dello stesso testo esiste anche una copia dattiloscritta, con il titolo *Situazione della musica italiana nell’ultimo decennio*; FRV). Pubblicato in due parti sulla rivista «L’Immagine», con alcune varianti e un maggior numero di dettagli analitici: *Dallapiccola*, II, 6-7, gennaio – febbraio 1948, pp. 334-344, e *Petrassi*, III, 13, maggio – giugno 1949, pp. 238-250 (poi in Id., *Modernità e tradizione*, cit., rispettivamente pp. 197-211 e 217-231).

«residui schemi modali», neutralizzando ogni tensione armonica in «aure» di timbri rarefatti.⁷⁰ Nella logica irenica (forse un po' forzata) della ricostruzione storiografica, i due estremi si intersecano e l'immagine di una musica contemporanea, al tempo stesso "classica", pare ricomporsi. Alla fine del saggio, Vlad riassume così il senso di quel percorso e le speranze che ad esso si legavano:

Dalle opposte sponde del diatonicismo e del cromatismo integrale, le strade dei compositori italiani d'oggi sembrano indirizzarsi concordemente verso quel punto di confluenza, che potrebbe segnare la riconquista della agognata unità stilistica che la musica aveva smarrito al crocevia post-romantico. Una volta superato quel traguardo, e cadute le barriere inibitorie degli antichi e moderni accademismi, i musicisti potranno valersi liberamente di tutte le disponibilità dello spazio sonoro incluso nel nostro sistema temperato. E l'aver contribuito al raggiungimento di questa meta, potrà ascriversi forse alla giovane musica italiana come uno dei suoi meriti maggiori.⁷¹

La dissoluzione delle antitesi era orientata verso un esito restaurativo, ma non reazionario, ossia il ripristino dell'unità perduta, da intendersi "miticamente" come spazio di libertà. I compositori emergenti non facevano altro che assecondare il corso della storia, interpretando (senza eccessi di progressismo, anzi con uno sguardo *à rebours*) le istanze emancipatrici iscritte nella "tendenza del materiale". Mentre prendeva forma questo racconto armonico del presente musicale e dei suoi destini, nel 1949 appariva la *Philosophie der neuen Musik* di Theodor Wiesengrund Adorno, con la sua irriducibile drasticità. Vlad la lesse subito, trovandovi sintonie d'intenti, pur tra qualche punta di dissenso: il musicologo di Francoforte, com'è noto, era restio alle fascinazioni della sintesi e a ogni ottimistica teleologia, ma restava pur sempre uno dei più strenui fautori dell'espressione soggettiva e dello scompaginamento antiaccademico dei sistemi. Per questo, e per la sua profonda conoscenza della Scuola di Vienna, non poteva che apparire come un modello.

La linea adorniana

Il ruolo di Vlad nella ricezione italiana di Adorno è cruciale, e tutto ancora da indagare. Fu lui il primo a recensire la *Philosophie* nel 1950 e a diffonderne i contenuti, con largo anticipo rispetto agli scritti di Luigi Rognoni e alla traduzione

⁷⁰ Vlad, *La musica italiana nell'ultimo decennio*, cit., pp. 7-8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 11. Nella copia dattiloscritta, Vlad precisa l'appartenenza stilistica delle due posizioni di partenza: «diatonismo neo-classico da una parte» e «integrale cromatismo espressionistico dall'altra». Per la versione definitiva del testo, cfr. Vlad, *Petrassi*, cit., p. 250.

di Giacomo Manzoni, pubblicata solo nel 1959.⁷² Dell'*opus magnum* adorniano Vlad esamina le radici di pensiero, richiamando l'*Estetica* di Hegel e l'idea di «arte» come «dispiegamento della verità», attuabile nella metamorfosi dei paradigmi storici, per via di negazioni. Viene tematizzato il conflitto tra musica d'avanguardia e società di massa e, in questo senso, Vlad si trova d'accordo con una visione che individua i margini della protesta nel sussulto di coscienza, nell'attraversamento paziente della crisi e, in definitiva, nello sforzo di "interiorizzazione" dell'artista. Non altrettanto lo convince il ritratto di uno Stravinskij "disumano", succube e complice dell'alienazione meccanica («questo assunto centrale del libro presta il fianco a obiezioni d'ogni genere», spiega Vlad, che ormai da anni parteggiava per una rilettura in chiave "espressiva" del neoclassicismo).⁷³ Ma la recensione tocca quasi di sfuggita i nodi criticabili dell'impianto adorniano, puntando invece a sottolineare ciò che di proficuo si offriva in quelle pagine. È soprattutto la disamina storico-analitica della dodecafonia a essere identificata come il tratto più potente e innovativo della *Philosophie der neuen Musik*:

L'A. illumina, in modo a volte affascinante, molti aspetti della tecnica e della mentalità dodecafonica che gli esegeti non avevano ancora affrontato e reca, a nostro avviso, un contributo veramente eccezionale alla comprensione delle premesse storiche e spirituali che hanno presieduto alla cristallizzazione del "sistema della serie". Tale sistema, analizzato in tutte le sue dimensioni [...], viene sottoposto alla critica più acuta, circostanziata e degna di meditazione che sino ad oggi sia stata fatta, critica che ha tanto più valore in quanto non proviene da un avversario, ma da un convinto assertore della musica di Schönberg e della superiorità assoluta della sua corrente su tutti gli altri indirizzi della musica moderna.⁷⁴

L'interesse e gli elogi di Vlad non devono stupire. Egli aveva sempre avvertito il rischio di una dodecafonia che diventi mera «formula»: già nel suo scritto del 1945, diceva di non essere certo che in tutte le ultime opere di Schönberg «il "sistema" risulti veramente dissolto nel pensiero musicale».⁷⁵ Adorno andava ben

⁷² Cfr. Roman Vlad, *Recensioni. Libri. Theodor Wiesengrund Adorno, "Philosophie der neuen Musik" - Andreas Liess, "Die Musik im Weltbild der Gegenwart" - Hermann Erpf, "Vom Wesen der neuen Musik"*, «La Rassegna musicale», XX, 4, ottobre 1950, pp. 361-364: 361-362. La precoce azione divulgativa sortì i suoi effetti: «il trattato sulla *Filosofia della nuova musica* - scriveva Santi - [era] più noto in Italia attraverso la recensione e le frequenti citazioni di Roman Vlad, che non attraverso la lettura, difficilissima, del testo originale». Cit. in Piero Santi, *Libri. Thomas Mann, "Romanzo di un romanzo. La genesi del Doctor Faustus e altre pagine autobiografiche"*, «il Diapason», II, 7-8, luglio - agosto 1952, pp. 33-35: 34.

⁷³ Vlad, *Adorno, "Philosophie der neuen Musik"*, cit., p. 362.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 137.

oltre l'accento di un dubbio e presentava questa eventualità con lucida crudezza, spiegando che il dominio assoluto sul materiale può convertirsi fatalmente in schiavitù («il soggetto impera sulla musica mediante il sistema razionale, ma a questo soccombe»⁷⁶). Parlava senza mezzi termini di una serialità dodecafonica sclerotizzata dall'«ipostasi del numero», dal «livellamento» dei gradienti intervallari, dall'«ostinata rigidità» dei ritmi.⁷⁷ Ma dinnanzi a ciò, il filosofo dialettico poneva ancora il primato del soggetto, capace di plasmare la materia, resistendo alla chimera dell'«organizzazione totale»: «i momenti più grandi dell'ultimo Schönberg sono acquisiti contro la tecnica dodecafonica non meno che in virtù di essa»; lo spirito del compositore aleggia, nonostante tutto, tra gli architravi dell'opera, con una libertà temeraria, «come se alla fine fosse pronto a distruggere catastroficamente il suo capolavoro tecnico».⁷⁸ Attingendo al bagaglio di immagini degli scritti sullo stile tardo beethoveniano, Adorno descriveva uno Schönberg che fa «svernare» gli oggetti avvizziti, rendendo «abitabile» il gelo con il bagliore di un'espressività latente.⁷⁹ Questa lettura si imprime nella *forma mentis* di Vlad, offrendo una prospettiva stimolante su alcuni problemi a lui cari, come il rapporto tra costruzione ed espressione, oggettivo e soggettivo; e gli permette altresì di riformulare il discorso sul metodo dodecafonico e sulla sua presunta cerebralità: il saggio *Note sulla dodecaфонia*, pubblicato sull'ultimo numero della rivista di Cesare Brandi, è il riflesso immediato di un'appropriazione del codice adorniano, funzionale al rilancio del dibattito sulla musica contemporanea.⁸⁰ Vlad dipinge uno scenario ormai desueto, l'epoca in cui il «metodo di composizione con dodici note» era motivo di polemiche e di imbarazzi. Egli stesso aveva avvertito dei pericoli, soprattutto nella prassi weberniana che, per via di rispecchiamenti canonici e astratte simmetrie, avrebbe potuto condurre a un «feticismo del numero», a uno «stile» ridotto a «maniera»; ma adesso le intransigenze degli esordi sembrano essersi

⁷⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949 [trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002, p. 69 (1^a ed. 1959)].

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 73, 76, 77.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 114, 113.

⁸⁰ Roman Vlad, *Note sulla dodecaфонia*, «L'Immagine», III, 16, dicembre 1950 – gennaio 1951, pp. 496-508 (poi, con alcune integrazioni, in Id., *Modernità e tradizione*, cit., pp. 174-185). Come curiosità, si ricorda che un titolo affine, *Nota sulla dodecaфонia*, era già stato utilizzato da Nicola Costarelli [*alias* Costarella], in un suo articolo per «La Rassegna musicale», XV, 9-10, settembre 1942, pp. 267-271. Il compositore e critico, allievo di Casella e di Pizzetti, difendeva la logica dodecafonica a partire da un «singolare» accostamento con il «canto gregoriano», ossia il prototipo di un melodismo svincolato da accordi, che si esplica nel solo «elemento orizzontale». A causa di questo «precedente storico di alto valore artistico», la musica di Schönberg veniva liberata dall'accusa di insensatezza e ricondotta a una fenomenologia dello spazio sonoro che da un lato rivelava implicazioni «metafisiche», dall'altro trovava punti di contatto con le «nuove concezioni della scienza fisico-matematica (Einstein, De Broglie)». Cfr. *ibid.*, pp. 269, 271.

mitigate, e si sente il bisogno di un approccio più comprensivo e lungimirante.⁸¹ È qui che Vlad chiama in causa Adorno, citando ampi stralci della *Philosophie*, riferiti alla capacità di Schönberg di «dimenticare le sue teorie», di essere «eretico» verso le leggi da lui stesso create.⁸² La dialettica tra disciplina e anomia offre la chiave per risolvere un dilemma compositivo, denso di risvolti storiografici. Del resto, lo diceva già Montale ne *In limine*: «Cerca una maglia rotta nella rete che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!»; l'andare avanti oltre il muro, immagine di un "progresso" che non opprime, ma si apre all'occasione della catastrofe salvifica. Nel saggio del 1950, Vlad osa paventare per la prima volta la possibilità di una «rottura» del sistema dodecafonico e di un suo effettivo «superamento», inteso come traguardo di un ciclo storico: si trattava di condurre la linea evolutiva all'estremo, sino a capovolgerla di segno, nell'incontro dei contrari.⁸³ Con una certa astuzia, il pensiero adorniano della sovversione veniva usato come grimaldello per abbattere gli steccati e ottenere ciò che Adorno, in fondo, non avrebbe mai ammesso: una convergenza di percorsi, una sintesi che sospende il conflitto. Questa utopia conciliante Vlad la avvertiva nell'operato dei compositori italiani e di lì a poco l'avrebbe vista realizzarsi a un livello ulteriore, quando Stravinskij stesso infrange il tabù e comincia a usare strutture seriali. Il 12 aprile 1954, al Convegno Internazionale di Musica Contemporanea svoltosi a Roma, Robert Craft eseguiva in prima europea il recentissimo *Settimino* di Stravinskij e Roman Vlad recensiva l'evento, salutando l'avvio di una svolta "quasi" dodecafonica: l'ortodossia del sistema schönberghiano era del tutto obliata e le acquisizioni tecniche venivano risolte «in modo personalissimo», dentro una forma che reinventava i canoni della tradizione barocco-classica.⁸⁴ Se la lezione di Stravinskij segnava l'aurora di una

⁸¹ Vlad, *Note sulla dodecaфонia*, cit., p. 498.

⁸² *Ibid.*, pp. 506-507. Per i passi citati, si veda Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 115-116, 121, 124.

⁸³ Vlad, *Note sulla dodecaфонia*, cit., p. 508. In questa ultima pagina, Vlad si autocita, rinviando, non a caso, alla conclusione del suo saggio su Petrassi, nel quale auspicava il crollo degli opposti accademismi e l'utilizzo "spontaneo" di ogni risorsa tecnico-compositiva disponibile nello spazio temperato.

⁸⁴ Vlad spiegava così l'importanza storica del nuovo lavoro di Stravinskij, ricorrendo a un lessico ormai consueto, ricalcato sul topos caselliano della "mediazione sintetica": «Il *Settimino* ci sembra possedere un valore, se non altro, sintomatico eccezionale. Questo valore mediato si determina ovviamente in relazione all'attuale situazione della musica [...]. La tendenza prevalente nel momento presente [...] non è data né dalla esasperazione formalistica ed esoterica della dodecaфонia né dal suo altrettanto dogmatico rinnegamento: è invece la consapevole e libera assimilazione dei suoi principali portati che permette oggi di intravedere la riconquista della perduta unità del linguaggio musicale ed è, in più, quest'assimilazione che, a nostro avviso, costituisce il modo più legittimo di porre le basi a partire dalle quali la dodecaфонia stessa potrà essere superata». Cit. in Roman Vlad, *Il Convegno Internazionale di musica contemporanea a Roma. Le musiche*, «La Rassegna musicale», XXIV, 2, aprile – giugno 1954, pp. 135-141: 140.

musica liberata, che tutto tiene e nulla rinnega, su un'altra sponda Vlad si serviva degli argomenti di Adorno per criticare i rivoluzionari della Scuola di Darmstadt, colpevoli di essersi allontanati irresponsabilmente dal cammino della storia: la loro opera viene bollata come un fenomeno di «estremismo estetico» e di «formalistico processo involutivo».⁸⁵

I riferimenti adorniani negli scritti di Vlad proseguono ben oltre la soglia temporale che ci siamo prefissati in questo studio: abbondano nei saggi su Schönberg e Stravinskij dei primi anni Cinquanta, e appaiono costantemente nella produzione successiva – non si dimentichi che Vlad recensì anche il volume *Dissonanzen*, ribadendo la sua sostanziale adesione alle tesi del sociologo francofortese.⁸⁶ Ma c'è un altro passaggio, forse ignoto ai più, che ci fa compiere un balzo indietro nel tempo, per individuare le origini di un dialogo, meglio definibile come un'affinità elettiva. Vlad conosceva Adorno prima della *Philosophie der neuen Musik*, sin da quando, nel 1942, gli capitò per le mani un libro di analisi berghiane. Si doveva allestire il *Wozzeck* al Teatro dell'Opera di Roma e Aurel Milloss, investito dell'incarico di regista, reputava indispensabile un aggiornamento bibliografico:

A questo impegno egli si era preparato nel modo più scrupoloso: si era procurato tutto ciò che di più significativo era stato scritto su Berg e la sua opera. Serbo

⁸⁵ Vlad, *Note sulla dodecafonìa*, cit., p. 500. La critica al serialismo integrale diventerà un filo conduttore della saggistica di Vlad. Ciò che più lo infastidiva era il ripudio di Schönberg e l'accentuazione di certi tratti "spersonalizzanti" del linguaggio weberniano. A questo proposito, è indicativa una postilla manoscritta annotata alla fine dell'articolo *Elementi metafisici nella poetica dodecafonica* («il Diapason», II, 7-8, luglio – agosto 1952, pp. 22-26). Nella nota, che non figurerà nella versione a stampa, Vlad attaccava «gli avversari ultradodecafonici, sul tipo di Pierre Boulez, che rimproverano a Schönberg di non essere stato fedele ai dati e alle leggi immanenti del "materiale seriale"». E, in risposta a ciò, rivendicava il carattere etico dell'esperienza del maestro viennese, capace di fronteggiare dialetticamente le antitesi interne ed esterne: «A codesti ultraavanguardisti bisogna additare come esempio la lotta che Schönberg ha sostenuto ed ha saputo vincere contro le insidie della propria natura e contro i rischi della più critica situazione che l'arte ha mai avuto ad affrontare e che egli ha assunto su di sé per poterla superare». Cit. in Roman Vlad, *Elementi metafisici nella poetica dodecafonica*, bozza con correzioni, p. 26 (FRV). Simili argomentazioni, rivolte contro i «parigini ultraradicali» (Boulez, Schaeffer e Martinet), si possono leggere in Roman Vlad, *Continuità della tradizione*, «La Rassegna musicale», XXIII, 4, ottobre 1953, pp. 317-324 (poi in Id., *Modernità e tradizione*, cit., pp. 21-32).

⁸⁶ Cfr. Roman Vlad, *Recensioni. Libri. Theodor W. Adorno, "Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt"*, «La Rassegna musicale», XXVII, 3, settembre 1957, pp. 256-259. In particolare, Vlad apprezza il saggio *Die gegangelte Musik* (tradotto *La musica al guinzaglio*), dura critica allo zdanovismo sovietico e a ogni forma di potere che ambisca a condizionare le poetiche compositive. L'arte di cui parlava Adorno sembra, in qualche modo, adattarsi alle connotazioni umanistiche e libertarie, già invocate da Cesare Brandi e dagli intellettuali della rinascita post-fascista: essa è «una figura (*Gestalt*) della conoscenza», che resiste alle imposizioni del contesto, rivelando dinnanzi alla società «un'immagine dell'uomo in quanto libero soggetto» (*ibid.*, p. 257).

ancora il suo prezioso volume su Berg che Willy Reich aveva pubblicato poco prima dell'*Anschluss*. Questo libro contiene alcune delle pagine più belle e illuminanti di Theodor Wiesengrund Adorno il quale, in quel tempo, era ancora del tutto ignoto in Italia. Milloss mi regalò il libro come segno di ringraziamento per l'aiuto che gli avevo dato suonando e discutendo con lui a lungo lo spartito e facendogli ascoltare anche altre musiche di Berg come la *Sonata op. 1*.⁸⁷

Ancora una volta, l'ambiente romano degli anni di guerra, in cui si divulgava la nuova musica seduti al pianoforte, risulta decisivo per comprendere la genesi del pensiero di Vlad e i modelli del suo operare. Le pagine di Adorno a cui si accenna si trovano, per l'appunto, nella monografia su Berg del 1937, curata da Reich.⁸⁸ L'entusiasmo, sempre vivo, per quei saggi analitici dice molto della centralità che potessero avere nella formazione di un metodo critico, e persino di uno stile di scrittura: si tratta infatti di una fonte segreta, che il giovane Vlad non cita mai (forse colpito da una bloomiana "ansia dell'influenza"), ma che è possibile rintracciare negli scritti sin qui esaminati.⁸⁹ La presenza di Adorno pervade latentemente la trama argomentativa, sovrapponendosi alla voce dell'altro maestro, che a primo acchito parrebbe "distante", ossia Croce. Le sintonie con il *Breviario di estetica*, derivate da una comune matrice idealistica, sono più forti di quanto si pensi e Vlad non avrà mancato di riconoscerle, trasfondendole nel proprio discorso. Ci limitiamo qui a enucleare solo alcuni fra i temi principali, come ad esempio la necessità di un affrancamento dell'artista dalle costrizioni della forma. Nella sua analisi della *Sonata op. 1*, Adorno scriveva: «il modo in cui Berg tratta il ponte mostra la sua sicura libertà nei confronti dello schema all'interno dello schema stesso».⁹⁰ Un dominio sulle leggi del materiale, che si avverte nei dettagli, come desiderio di emancipazione, e diventa la cifra di un impulso espressivo incontenibile: «l'istinto formale di Berg per l'opera non trionfò in seguito mai in modo più grandioso come là dove il costruttore si libera della costruzione con un balzo».⁹¹ La conquista del

⁸⁷ Vlad, *Intorno alla prima italiana di "Wozzeck"*, cit., p. 117. L'episodio viene raccontato anche in Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 137, dove si menzionano i «saggi, acutissimi», contenuti in quel libro, «fra i più interessanti che Adorno abbia mai scritto».

⁸⁸ Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Křenek*, Herbert Reichner, Wien – Leipzig – Zürich, 1937. Le analisi di Adorno, alle pp. 21-43, 47-64, 91-106, furono poi da lui ripubblicate, senza modifiche, nel volume *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Elisabeth Lafite, Wien, 1968. Per le citazioni, si farà riferimento alla traduzione italiana a cura di Paolo Petazzi: Theodor Wiesengrund Adorno, *Alban Berg. Il maestro della minima transizione*, Orthotes, Napoli – Salerno, 2019.

⁸⁹ Espliciti riferimenti al volume di Willi Reich si troveranno solo alcuni anni dopo, in *Storia della dodecafonia* (cfr. pp. 78, 84, 117, 120). In una nota, a p. 348, Vlad rinvia all'analisi di Adorno della *Sonata op. 1* di Berg, definendola «invero magistrale».

⁹⁰ Adorno, *Alban Berg*, cit., p. 68.

⁹¹ *Ibid.*, p. 72.

linguaggio berghiano viene presentata da Adorno come una progressiva erosione delle formule codificate, che giunge a compimento nel frangente supremo, quasi utopico, in cui il soggetto «produrrà da sé, senza legami, la vera forma».⁹² Questa *Gestalt* “incondizionata”, emersa come pura espressione creatrice, condivide una natura non dissimile dall’intuizione lirica crociana: eliminata ogni scoria, «l’idea si scioglie tutta nella rappresentazione».⁹³ Adorno coglie, non a caso, questa svolta nel Quartetto op. 3 di Berg, in cui si attua il «superamento (*Liquidation*) della forma sonata», nel senso di un’esplosione atomistica che diventa distillazione di nuovi costrutti:

L’essenza stessa della forma sonata è nel Quartetto; si disintegra sotto l’assalto della forza creatrice libera da legami, soggettiva-musicale; ma tramite la sua disintegrazione si liberano le forze oggettive che consentono di costituire la nuova forma sinfonica nella libera atonalità.

Come lo stemma e la testa sulle monete, nella musica di Berg sono impresse da un lato e sul rovescio due tendenze: dall’apparenza soggettiva giungere a conquistare una costruzione fedelmente oggettiva, e attraverso la costruzione superare l’essenza soggettiva.⁹⁴

L’importanza di questi passi risulta evidente. Si afferma qui quel circolo di espressione e costruzione, soggettivo e oggettivo, calore e gelo, che più volte ritorna negli scritti giovanili di Vlad. Il materiale viene folgorato e di esso sopravvive una traccia “solida”, simile a un cristallo (concetto che Adorno sviluppa anche nella *Philosophie der neuen Musik*, quando deve spiegare il passaggio dai «moti corporei dell’inconscio, *chocs*, traumi», alla fissità raggelata degli «accordi protocollari».⁹⁵ La vera arte vive di entrambi i momenti: fuoriesce dalle pulsioni dell’intimo e, nell’urto dialettico, assume una configurazione plastica. Ciò implica l’abbandono delle sterili etichette di “classico” e “romantico”, affibbate dai critici incapaci di cogliere il movimento interno dell’opera: lo diceva Croce, lo dice anche Adorno.⁹⁶ Si potrebbero richiamare altri aspetti di questo campo (piuttosto pervasivo) di

⁹² *Ibid.*, p. 76.

⁹³ Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 41. Adorno parla delle «suppellettili musicali tramandate» come di un «residuo, [...] qualcosa che l’apparenza estetica ancora consuma bruciando nella radicale integrità della costruzione». Cit. in Adorno, *Alban Berg*, cit., p. 109.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 82-83, 73.

⁹⁵ Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., pp. 44, 53-54.

⁹⁶ Basta leggere il giudizio sui *Sieben fruhe Lieder*: «Sulla posizione stilisticamente subordinata dei Lieder possono riportare facili trionfi coloro che, ammaestrati sul classicismo e sul romanticismo, usano le loro modeste categorie stilistiche come *clichés* pronti, che consentono loro una diligente rubricazione; costoro si illudono di essere dispensati dalla fatica di capire lo stile stesso come unità dialettica in tensione». Cit. in Adorno, *Alban Berg*, cit., p. 77.

influenze. Quando Vlad, nel suo scritto del 1945, descrive la musica di Schönberg come un «paesaggio» di rovine, che ha «sfaldamenti, ingorghi e precipizi», sta avvalendosi chiaramente di un immaginario adorniano;⁹⁷ e anche l'idea, così spesso propugnata, di una coesistenza di avanguardia e tradizione tonale trova spunti fecondi nelle pagine del volume di Reich, laddove Berg è definito come colui che «si prende cura» del passato: «non guarda prudentemente all'indietro», con fare regressivo, ma interpreta un'azione mediatrice, «assicurando fedele la linea di continuità storica, spesso in un certo senso portandola a compimento».⁹⁸ Vlad poteva trovare un'analogia compresenza di memoria e innovazione nello storicismo crociano, che proponeva una visione ciclica e al tempo stesso direzionata della storia: non «un fare e disfare» o un mero «ripetersi», ma un «continuo arricchirsi del corso nel ricorso [...]»; l'idea del circolo non è poi altro che la vera idea filosofica del progresso, dell'accrescimento perpetuo dello spirito e della realtà.⁹⁹ Da ultimo, il riferimento alla «dimenticanza delle teorie», di cui parla Adorno a proposito del tardo Schönberg, e che Vlad considera come un nodo centrale della propria prassi compositiva, è già presente in Croce.¹⁰⁰

La collazione che abbiamo proposto sembra suggerire l'ennesimo tentativo sincretico realizzato da Vlad (la sintesi di Croce e Adorno), ma c'è una crepa nella maglia, che rompe l'illusione di un pieno accomodamento. Si tratta del ruolo dell'analisi musicale nell'attività storico-critica. Se è vero che la teoria deve sciogliersi nell'opera sino a diventare inavvertibile, è altrettanto vero che i fenomeni compositivi possono essere valutati e compresi solo mediante un'indagine «al microscopio». Vlad fu uno dei primi in Italia a inserire la componente tecnica nel discorso sulla musica, provocando di fatto una rottura con le asserzioni antiscientifiche del crocianesimo e con certo intuizionismo di ascendenza husserliana che predominava ancora nella prospettiva di Rognoni.¹⁰¹ Per Vlad, la storicità è l'antidoto a una

⁹⁷ Vlad, *Umanità di Schoenberg*, cit., p. 134.

⁹⁸ Adorno, *Alban Berg*, cit., pp. 65-66.

⁹⁹ Croce, *Breviario di estetica*, cit., pp. 92-93.

¹⁰⁰ Si confrontino queste due citazioni: «gli sforzi scolastici [...] devono naufragare e le regole, perché diano frutti, devono essere dimenticate» (Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 115); «concetto, tipo, numero, misura [...] sono nell'arte [...] come presupposti (calati e dimenticati, per adoperare un'espressione prediletta del De Sanctis), o come presentimenti» (Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 87). Vlad farà sua questa poetica dell'oblio, dichiarando più volte la volontà di un «sublime» distacco dal dato teorico. In una delle ultime interviste, diceva: «Uso i dodici suoni, qualche volta in modo seriale, qualche volta in senso schoenberghiano, ma molte volte scrivo musica dodecafonica come se la dodecafonia non esistesse». Cit. in Luca Villani, *Intervista a Roman Vlad*, «Il Fronimo», XXXVIII, 150, aprile 2010, pp. 7-17: 8.

¹⁰¹ Per una disamina dell'«orizzonte di attesa» e della «struttura di pregiudizi», su cui si fonda il fraintendimento del pensiero schönberghiano nell'Italia della prima metà del Novecento, si rimanda a Gianmario Borio, *Schönberg e la cultura italiana: storia di un rapporto contraddittorio*, in *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele

visione improntata unicamente sul lirismo e sulle illuminazioni del soggetto: ciò che gli interessa, sin dai primi studi con Casella, è lavorare «sull'analisi, sui modelli, sulla storia delle leggi». ¹⁰² I paradigmi linguistici, mutevoli, tutt'altro che innati, si costruiscono dialetticamente, nel processo di apprendimento maestro-allievo, e di essi si deve dar conto con esattezza: l'armamentario di concetti e di prassi non può essere liquidato come mero impaccio. Si riscontra quindi, negli scritti di Vlad, una tensione quasi positivista, che controbilancia l'afflato poetico e spirituale. Non è un caso che l'atto dell'analisi venga spesso definito con un verbo che deriva dalla scienza medico-chirurgica: notomizzare. In *Note sulla dodecafonìa*, dopo aver delineato un panorama sconfortante (ovvero la babele terminologica dei critici italiani e l'apriorismo apologetico di teorici come Leibowitz o Eimert), Vlad scriveva: «quello che oggi si impone è dunque una precisa ed esauriente notomizzazione grammaticale che [...] registri i caratteri morfologici desumibili dalla pratica dei principali compositori dodecafonici». ¹⁰³ Lo studio minuzioso delle partiture avrebbe dovuto arginare il chiacchiericcio delle opposte fazioni, favorendo un contatto vivo con la materia musicale. Lo aveva detto bene Willi Reich nella postfazione al volume su Berg: attraverso le analisi si voleva raggiungere «una più concreta conoscenza dell'opera», che evitasse sia lo «sguardo distaccato» della critica storica sia l'«impotente adulazione degli adepti». ¹⁰⁴ In questa scelta di metodo ci sembra di scorgere la cifra più significativa della saggistica di Vlad, e anche il suo potenziale impatto rispetto a un ambiente spesso attardato su posizioni di retroguardia. Per dare il senso degli attriti innescati da un simile modo di procedere, basta leggere la stroncatura del crociano Pannain che, all'altezza del 1965, se la prendeva con «gli scritti di Roman Vlad, incrostati di tecnicismo, esaurienti nell'informazione, privi di contenuto estetico e di vigore critico». ¹⁰⁵ Il principale demerito che si riscontrava in quei testi era l'abbondanza di «particolari tecnici di mera analisi». ¹⁰⁶ Accusato di empiria, il divulgatore erudito veniva messo alla berlina:

È altresì ozioso il diffondersi sui rapporti di tonalità e dodecafonìa, di tecnica seriale e cromatismo integrale, che sono dati empirici, utili quali indicazioni particolari

Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, ETS, Pisa, 2018, pp. 649-682: 649-662.

¹⁰² *La musica a Roma negli anni di guerra*, cit., p. 65.

¹⁰³ Vlad, *Note sulla dodecafonìa*, cit., p. 502.

¹⁰⁴ «Die Gemeinsamkeit in fest behahender Erkenntnis des Werks mag für sich selber sprechen. Uns dünkt sie wesentlich genug: die angemäße Distanz jener Art von Kritik, die historisch über den Dingen steht, weil sie nicht sachlich in ihnen ist, hoffen wir durch sie so gut vermieden wie die ohnmächtige Lobhudelei der Adepten». Cit. in Reich, *Alban Berg*, cit., p. 206.

¹⁰⁵ Guido Pannain, *Empirismo e sociologismo nella critica musicale*, «Rivista di studi crociani», II, 4, ottobre – dicembre 1965, pp. 435-445: 435.

¹⁰⁶ *Ibid.*

di aspetti tecnici astratti, ma vane gonfiature se vengono elevati a concetti. [...] Il linguaggio è inteso in senso morfologico, come articolazione grammaticale di esperienze tecniche: intervalli, accordi, tonalità, schemi melici e contrappuntistici, formalismo dei generi – tutte cose tratte dal magazzino dei ferri del mestiere [...]. Ed ecco il critico musicale farsi avanti ed introdurvi, come si è visto con Vlad, in quel museo delle illusioni col frasario mandato a memoria dal cicerone di turno.¹⁰⁷

Incurante di ciò, Vlad persisteva sulla sua linea, riaffermando i modelli di pensiero della giovinezza. In un convegno per il centenario della nascita di Adorno, evocava il fascino delle «notomizzazioni berghiane»,¹⁰⁸ lette per la prima volta insieme a Milloss in quel fatidico 1942. Fu lì che apprese come il processo di smontaggio dell'opera fosse quanto di più lontano dall'arido tecnicismo: nella dissezione dei motivi, «nota dopo nota, accordo dopo accordo», l'esegeta approfondisce l'oggetto della propria predilezione, in una forma di conoscenza che si può paragonare a un «atto d'amore».¹⁰⁹ Vlad intese così l'analisi musicale, ed è per questo che la sua lezione resta attuale.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 435-436. La seconda metà del saggio conteneva invece una dura critica alle tesi adorniane della *Philosophie der neuen Musik*.

¹⁰⁸ Roman Vlad, *Adorno esegeta di Berg*, in *Th. W. Adorno 1903-2003. Una Ragione per la musica*, a cura di Sara Zurletti, CUEN, Napoli, 2006, pp. 235-246: 241.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 245-246.

Rilettura dell'*Architettura di un capolavoro* di Roman Vlad

Gianfranco Vinay

A partire dall'anniversario della nascita di Igor' Stravinskij (1982), nel corso di un quarto di secolo Roman Vlad ripropose versioni diverse di un saggio analitico, la prima delle quali si intitolava *Rilettura della "Sagra"* e quella ultima e definitiva, in forma di libro, del 2005, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*.¹ Le versioni precedenti al volume furono pubblicate in italiano, negli atti di un convegno che si tenne alla Scala dal 28 al 30 maggio 1982, su quattro numeri della «Nuova Rivista Musicale Italiana», nonché in tedesco, nel volume della serie «Musik-Konzepte» dedicato a Stravinskij.² Mentre le prime versioni si concentravano soprattutto sull'identificazione di strutture seriali rintracciabili nel corso dell'intera composizione (il titolo del saggio in tedesco è

¹ Roman Vlad, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, Ricordi – BMG Publications, Milano, 2005.

² Gli scritti di Roman Vlad qui menzionati sono rispettivamente: *Rilettura della "Sagra"*, in *Stravinskij oggi*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Edizioni Unicopli, Milano, 1986, pp. 130-204; *Rilettura della "Sagra"*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XVII, 3-4, 1983, pp. 426-492; *L'architettura di un capolavoro: ancora sulla Sagra della primavera*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III, 1, 1999, pp. 26-69 (quindi III, 2, 1999, pp. 193-220; III, 4, 1999, pp. 481-505; IV, 1, 2000, pp. 65-96); *Reihenstrukturen im Sacre du Printemps*, «Musik-Konzepte», 34-35, January 1984, pp. 4-64.

Reihenstrukturen im Sacre du Printemps), nelle successive Vlad esplorò più a fondo un campo di ricerca cui aveva già accennato in passato: le possibili relazioni fra certe strutture formali del *Sacre* e le serie numeriche di Fibonacci.

Nel corso degli anni Ottanta la ricerca internazionale sul linguaggio stravinskiano e sul *Sacre* si andava focalizzando principalmente su due assi portanti: le scale e le armonie ottotoniche come modelli di riferimento fondamentali per la strutturazione del linguaggio musicale di Stravinskij, e le tradizioni russe sia di origine etnica, sia di origine colta, che orientarono la personalità creativa e stimolarono la maturazione stilistica del compositore. Il primo campo fu esplorato soprattutto da Pieter C. van den Toorn, che già nella seconda metà degli anni Settanta aveva pubblicato un articolo importante su due numeri della rivista «Perspectives of New Music» in cui poneva i fondamenti dell'interpretazione analitica basata sul rapporto fra le strutture ottotoniche («octatonic collections») e le strutture diatoniche;³ nel corso degli anni Ottanta pubblicò due volumi che applicavano questi principi alla musica di Stravinskij globalmente considerata e al *Sacre* in particolare.⁴

Già all'inizio degli anni Ottanta Richard Taruskin aveva iniziato a pubblicare articoli importanti sui rapporti fra le tradizioni russe e la musica di Stravinskij, che poi confluirono nei due tomi degli anni Novanta *Stravinsky and The Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*.⁵ Un primo articolo concerneva le fonti etniche dei temi utilizzati da Stravinskij nel *Sacre du Printemps*; il secondo, invece, rintracciava le fonti storiche dell'ottotonìa stravinskiana nella tradizione precedente, mettendo in particolare evidenza l'importanza dell'ottotonìa nel pensiero e nella pratica musicale del maestro di Stravinskij, Rimskij-Korsakov.⁶ In tal modo l'ottotonìa non risultava essere soltanto un principio utile per delle analisi *ex post facto*, ma l'eredità culturale di una tradizione assimilata.

Era abbastanza scontato che, in un periodo in cui l'analisi delle opere stravinskiane era orientata principalmente in senso ottotonico e il pensiero e la pratica musicale di Stravinskij, dopo la morte del compositore, iniziavano ad essere indagate con gli strumenti della filologia e con maggiore coscienza storica, le diverse versioni delle riletture analitiche di Roman Vlad fossero destinate ad essere marginalizzate. In primis, perché l'applicazione di un principio compositivo

³ Pieter C. van den Toorn, *Some Characteristics of Stravinskij Diatonic Music*, «Perspectives of New Music», XIV, 1, Fall – Winter 1975, pp. 104-138, e XV, 2, Spring – Summer 1977, pp. 58-95.

⁴ Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, e Id., *Stravinsky and 'The Rite of Spring': The Beginnings of a Musical Language*, University of California Press, Berkeley, 1987.

⁵ I volumi sono editi dalla University of California Press, Berkeley, 1996.

⁶ I due articoli di Richard Taruskin, intitolati *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring e Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's "Angle"*, furono pubblicati sul «Journal of the American Musicological Society», rispettivamente sul numero XXXIII, 3, 1980, pp. 501-543, e XXXVIII, 1, 1985, pp. 72-142.

utilizzato consapevolmente da Stravinskij nelle opere della sua tarda stagione creativa ad opere come il *Sacre*, composte prima ancora della codificazione schönberghiana della dodecafonìa, risultava anacronistico e storicamente infondato. Tanto più, di fronte alla concorrenza di un altro principio, quello delle «octatonic collections», che in quegli anni, ad opera di Taruskin, stavano ricevendo anche una loro giustificazione storica.

Nella summa di Taruskin, il musicologo americano di origine russa cita Vlad in un'unica occasione, in una nota alla pagina 817 del primo dei suoi volumi. Mettendo anche lui in evidenza le analogie tematico-intervallari tra l'ostinato del corno inglese che inizia al N° 14 degli *Auguri primaverili – Danze delle adolescenti* e il *Canto dei battellieri del Volga*, già rimarcate da Vlad, Taruskin tiene a precisare che con ciò non intende affatto avallare le sue «anacronistiche costruzioni analitiche» («The juxtaposition of “*Ey ukhnem*” (the “Song of the Volga Boatmen”) with a theme from *The Rite of Spring* implies no endorsement of the preposterous analytical constructions based on the Boatmen’s song in Roman Vlad’s article “*Reihenstrukturen im Sacre du Printemps*” [...]»). Molto più di recente Jonathan W. Bernard, nel saggio *Le Sacre Analyzed* pubblicato nel volume collettivo edito dalla Fondazione Paul Sacher di Basilea in occasione del centenario del *Sacre du Printemps*,⁷ parla della versione tedesca dell’analisi di Vlad con una certa perplessità. La abbina, per antitesi, a quelle di George Perle e di Elliott Antokoletz, concludendo che l’identificazione di strutture che saturano il totale cromatico con linguaggi ad alto potenziale cromatico non è particolarmente sorprendente:

Almost as strange as attempts to parse Stravinsky’s harmonies with roman-numeral analysis, but at the opposite extreme so to speak, is Roman Vlad’s “*Reihenstrukturen im Sacre du printemps*” (1984), which postulates the operation of actual *rows* that in the analysis are mostly deployed in fragmentary fashion. Vlad, of course, is not so rash as to claim that Stravinsky engaged in twelve-tone composition at a date well preceding Schoenberg’s formulation of this famous method (!). Rather, he attempts to show that the various identifiable motive forms and scale segments that can be assembled, by way of concatenation of their classical transformations (transposition, retrogradation, inversion, retrograde inversion), into aggregations of complete chromatic behave in this limited way like Webernian “derived sets” – something that the readers must infer on their own, however, since any explicit borrowing of Webern’s technique would have been as impossible as a borrowing from Schoenberg, for the same reasons. As such, the analytical results seem to amount basically to observation of regular cycling of the complete chromatic

⁷ Jonathan W. Bernard, *Le Sacre Analyzed*, in *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, a cura di Hermann Danuser e Heidi Zimmermann, Boosey & Hawkes, London, 2013, pp. 284-305.

throughout much of *Le Sacre*: a result that is unlikely to surprise, since such cycling is bound to occur with fair frequency in any highly chromatic music.⁸

Il fatto che Jonathan W. Bernard faccia riferimento unicamente alla prima versione del saggio di Roman Vlad in traduzione tedesca, e non alle successive stesure ampliate e aggiornate, dipende forse da una maggior dimestichezza con la lingua tedesca ma anche, probabilmente, da uno scarso interesse nei confronti dell'analisi di Vlad in quanto tale, che non lo stimolò ad esaminare le versioni più recenti, in lingua italiana. In tal modo, come già appare nel titolo, il punto focale dell'analisi di Vlad risulta unicamente quello seriale e non le relazioni fra certe strutture formali e le serie di Fibonacci che furono approfondite nelle versioni successive. Ad ogni modo, in tutte queste diverse redazioni, il punto focale, il campo euristico primario è sempre lo stesso: le strutture seriali implicite, soggiacenti, come già rivela l'apparato di tabelle seriali cui Vlad fa riferimento per ricondurre all'una o all'altra le diverse strutture intervallari via via identificate nel corso dell'analisi.

Per capire la determinazione, e fin l'ostinazione, con cui Vlad continuò a proporre questa strategia analitica in controtendenza rispetto alla "main stream" della ricerca internazionale, bisogna tener presente che la sua postura non era prioritariamente quella di un musicologo, ma di un compositore: per meglio dire, di un compositore-musicologo. Prova ne sia che, quando intese precisare il suo orientamento analitico, Vlad citò una frase di un altro compositore-analista, Pierre Boulez, il quale «afferitava di non aver voluto "fare un'analisi del processo creativo quale in realtà è avvenuto", ma d'aver "semplicemente tentato un'analisi *a posteriori* dei fatti musicali procedenti dalla creazione».⁹ L'importanza che Vlad attribuiva alla ricerca di modelli seriali nella sua analisi del *Sacre* derivava da una sorta di interferenza fra il suo orientamento estetico in quanto compositore e le sue interpretazioni della serialità, e di quella stravinskiana in particolare, in quanto musicologo. Autore lui stesso di composizioni seriali, di una *Storia della dodecafonìa* datata 1958 e di una monografia su Stravinskij la cui prima versione fu pubblicata in quello stesso anno, Roman Vlad ravvisava nella serialità stravinskiana una sorta di modello ideale non solo perché ne condivideva certi aspetti di ascendenza weberniana, ma perché la considerava come una specie di nucleotide costitutivo del genoma musicale di Stravinskij che, già presente nei suoi primi lavori, si manifesterà pienamente nella sua ultima stagione creativa.¹⁰

⁸ *Ibid.*, pp. 289-299.

⁹ Vlad, *Architettura di un capolavoro*, cit., p. 148. La citazione è tratta da Pierre Boulez, *Stravinsky rimane* [1953], in Id., *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968, pp. 73-133: 99.

¹⁰ Roman Vlad, *Storia della dodecafonìa*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1958, e Id., *Stravinsky*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1958. Sulle composizioni seriali di Vlad, cfr. Susanna Pasticci,

Nel primo dei suoi saggi su *Stravinsky compositore seriale* pubblicato nel 1967 sulla «Nuova Rivista Musicale Italiana», occupandosi dei lavori della prima stagione creativa antecedente il *Sacre*, Roman Vlad mette in evidenza che già il tema principale di *Feu d'artifice* era introdotto e poi trasformato secondo principi paraseriali:

Questo tema era stato introdotto precedentemente presentandone, battuta per battuta, i singoli motivi o frammenti differenziali. Tali motivi compaiono successivamente in diverse forme a specchio finché l'intera esatta forma retrograda del tema sulla dominante porta alla ripresa della forma originaria sulla tonica. Questo vero fuoco di artifici strutturali Stravinsky lo immaginava sotto il segno di un festoso divertimento tre anni prima che Schoenberg cominciasse a valersene su larga scala all'insegna dell'allucinante espressionismo del *Pierrot Lunaire*. Il razionale costruttivismo strutturalista di *Feu d'artifice* sta a dimostrare comunque che Stravinsky era spontaneamente predisposto a comprendere l'importanza capitale del *Pierrot Lunaire* e ad avvertire le affinità e le possibili convergenze tra il proprio itinerario e quello di Schoenberg.¹¹

La possibilità di queste convergenze è uno dei capisaldi della poetica e, direi, dell'etica di Vlad, portato per indole e cultura più alla conciliazione che all'opposizione dialettica. Accumulare prove a favore di un possibile intreccio di relazioni seriali che avrebbero guidato in modo quasi rbdomantico Stravinskij nella composizione del suo più celebre capolavoro ben prima che Schoenberg codificasse il «metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra» era da un lato un modo per convalidare quella visione conciliante degli itinerari dei due compositori già espressa a proposito di *Feu d'artifice*, ma, da un altro, un modo di inserire la creatività stravinskiana, già dagli esordi, nell'alveo di una tradizione internazionale che, agli inizi del Novecento, spingeva i compositori più audaci a sperimentare nuovi sistemi per “allargare” la tonalità fino a pervenire alla saturazione del totale cromatico. Nonostante Vlad non negasse certo le influenze della tradizione russa sulla strutturazione del linguaggio stravinskiano, questa sua visione inseriva Stravinskij nell'alveo di una tradizione più vasta, lo trasformava nel precursore di una tendenza alla

Hermeneutics and Creative Process: Roman Vlad's Reception of Stravinsky, «Archival Notes. Sources and Research of the Institute of Music», II, 2017, pp. 41-63, e, in questo volume, Alessandro Marchiori, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, pp. 75-93.

¹¹ Roman Vlad, *Stravinsky compositore seriale (I)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 3, settembre – ottobre 1967, pp. 509-533: 511-512. La seconda parte del saggio, recante il medesimo titolo, fu pubblicata sul numero seguente della stessa rivista (I, 4, novembre – dicembre 1967, pp. 712-743).

serializzazione come principio di unità e di coerenza della composizione di cui il maestro rumeno si sentiva erede oltreché esegeta.¹²

A proposito dell'interpretazione analitica del *Corteo del saggio* (che Vlad riconduce a due serie mostrate in un esempio), in cui la «brulicante folla sonora» della parte finale è da lui identificata con due strutture seriali indicate in una tabella, il suo commento è il seguente:

La tecnica della stratificazione seriale e della permutazione rotatoria, intuite, qui, grazie a una folgorante ispirazione, troveranno la loro razionale applicazione e i loro sviluppi consequenziali nella seconda metà del secolo: per averne una riprova che salta agli occhi si guardino la *serial chart* del 1952 per il *Settimino* (Plate 14 in *Stravinsky in Pictures and Documents*), la *Sketchbook page* per le *Variations* del 1964 (id. Plate 20), la *serial chart* per l'*Introitus* del 1965 (id. Plate 21). Anticipazioni strabilianti riguardanti però un *modus operandi* che ingenera realtà diametralmente opposte: disincarnate e spiritualmente essenzializzate quelle degli anni Cinquanta e Sessanta con la vita ormai alle spalle; immerse in una primordiale carnalità, in un sanguinolento turgore esistenziale, le immagini evocatrici di remoti passati e di futuri incombenti nel 1912. Quello che gli stilemi seriali assicurano nel 1912 e mezzo secolo più tardi è l'intrinseca coerenza delle più disparate entità sonore. Settime diminuite, settime dominanti (libere da toniche, dominano la *Sagra*), armonie esatoniche, eptatoniche, octotoniche: non s'era mai udito un caos così meravigliosamente organizzato.¹³

L'accostamento dell'interpretazione analitica del *Corteo del saggio* di Vlad e delle tre tabelle seriali sopra indicate intende servire da risposta allo scetticismo dei musicologi americani e di Taruskin in particolare riguardo a questo tipo di analisi. In calce alla pagina Vlad aggiunge le seguenti considerazioni:

Queste tre tabelle seriali (ma se ne potrebbero citare parecchie altre) dovrebbero far meditare coloro i quali, come Richard Taruskin, non condividono i termini dell'analisi strutturale della *Sagra* che andiamo completando. In particolar modo Taruskin ne parla in una nota alla pagina 817 del primo dei suoi due ponderosi

¹² Francesco Fontanelli, nel paragrafo *Uno Stravinskij 'dodecafonico'. Qualche appunto per una rilettura di Vlad* del suo volume *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da «Notte di Maggio» a «Elegia eroica»*, Albisani Editore, Bologna, 2015, pp. 176-184, con molto acume mette in evidenza diverse analogie fra i principi analitici di Vlad e certi procedimenti compositivi utilizzati da Casella soprattutto nel brano *In modo funebre* dai *Nove pezzi* op. 24. Sarebbe dunque plausibile l'ipotesi che la conoscenza di queste opere, analizzate durante il periodo in cui Vlad fu allievo di Casella, possano averlo avviato sul cammino di un'interpretazione del *Sacre* e del linguaggio musicale stravinskiano condivisa da entrambi i compositori.

¹³ Vlad, *Architettura di un capolavoro*, cit., pp. 112, 114.

volumi intitolati *Stravinsky and the Russian Tradition*, [sic] *a Biography of the Works through Mavra* (Oxford University Press, 1996). Sono volumi preziosi per l'ingente materiale informativo e documentario accumulativi. Come indica il titolo questo materiale e le relative considerazioni riguardano in modo precipuo i legami di Stravinsky con la tradizione russa e le sue opere inquadrabili in tale prospettiva. Il centrale periodo neoclassico e quello conclusivo dodecafonico-seriale vengono considerati sommariamente per cercarvi residue qualità "russe".¹⁴

Alla fine di questa specificazione, Vlad rimanda ad una nota (5) che fornisce una risposta alla nota di pag. 817 di Taruskin:

Il capitolo 12° di quest'opera [*Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*] è stato tradotto in italiano da Donato Torelli e pubblicato nel dicembre 2002 a cura dello stesso Torelli e di Marco Uvietta col titolo *LE SACRE DU PRINTEMPS, le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky* (Ed. Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Ricordi). Pur avendo affermato nella nota citata di non sottoscrivere "la costruzione analitica basata sul Canto dei Battellieri" (che egli conosceva nella traduzione tedesca di H. K. Metzger in *Musik-Konzepte* 34-35, gennaio 1984 della mia *Rilettura della Sagra* apparsa nel n° XVII 1983 della N.R.M.I.) il Taruskin ne riecheggia l'assunto fondamentale nella frase che cito dalla traduzione di Torelli (cfr. p. 110): "... le insolite armonie ottenute sia verticalizzando suoni presentati successivamente [sic] (in successione) nelle fonti melodiche, sia giustapponendo le melodie in trasposizioni inusuali, per non parlare delle derivazioni di nuovi spunti motivici dal riordino delle note che compongono le fonti melodiche (un procedimento che troverà ben più tardi un'ovvia analogia nelle permutazioni cicliche di esacordi seriali operate dal compositore)...".¹⁵

Ed è proprio prendendo spunto da un'affermazione di Taruskin riguardante la relazione fra il tema che ricorre all'inizio del *Giuoco delle città rivali* (N° 57) e l'armonizzazione a terze di questo tipo di canti popolari russi, che Vlad controbatte per avvalorare la fondatezza della propria analisi seriale. Laddove Taruskin, per mostrare questa relazione, fa riferimento a schizzi che si riferiscono alla riduzione per pianoforte a quattro mani, Vlad dimostra che il trattamento orchestrale del tema dei quattro corni sostenuto dai contrabbassi e dai violoncelli si articola secondo «varianti permutative della cellula originaria»:

Taruskin dà molto rilievo al particolare delle terze parallele tipiche per la maniera in cui venivano intonati canti di questo genere (come anche quelli di cui Glinka ci ha tramandato un esempio nella *Kamarinskaya*). Bisogna dire però che nel brano

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 128-129.

stravinskyano in questione le terze figurano soltanto nella citata riduzione pianistica (per ovvie opportunità pratiche di scrittura), mentre nell'originale orchestrale gli otto corni suonano il passo corrispondente distribuendo le stesse note secondo una disposizione che testimonia della concezione compositiva basata su varianti permutative della cellula originaria. In questo caso si dissolve davvero ogni dubbio circa la consapevole intenzionalità del procedimento costruttivo [...].¹⁶

Per «cellula originaria» Vlad intende l'ostinato di tre note che ricorre al corno inglese nel quadro degli *Auguri primaverili* a partire dal N° 14 (reb-sib-mib) e che, attraverso permutazioni e trasposizioni, genera una vasta rete di relazioni seriali riassunte nell'apparato di tabelle elaborato dal compositore-musicologo rumeno; una sorta di «reticolato strutturale» da non confondersi con serie dodecafoniche intese in senso stretto, come egli precisa all'inizio della sua analisi del *Sacre*:

Si badi bene: non si tratta di serie dodecafoniche che esplicano meccanicamente funzioni identificabili con quelle che caratterizzeranno la precettistica del futuro «metodo» schoenberghiano. Più che altro gli schemi tracciati più sopra stanno a indicare le direttrici secondo le quali le figure sonore tendono a disporsi nella *Sagra*. Esse si comportano sovente alla stregua di matrici scalari alle cui forme integrali o frazionate, tra di loro liberamente permutabili, tali figure vengono a riferirsi. Le diverse trasposizioni e le varianti a specchio del motivo originario si associano con caleidoscopica mutevolezza, dando luogo a sempre nuove configurazioni che vengono poi reiterate con incantatoria ostinazione in modo che l'ascoltatore ha modo di afferrare e imprimere nella sua memoria anche i più inediti complessi sonori. Pure all'interno della cellula fondamentale le tre note «nucleari» vengono permutate in ogni maniera.¹⁷

I principi cardine che stanno alla base della «rilettura della *Sagra*» di Roman Vlad sono dunque il reperimento dei «reticolati strutturali» che, secondo lui, sottintendono la composizione di questo capolavoro e conferiscono ad essa un'unità, una coerenza di fondo, e la messa in evidenza dei modi in cui le componenti tematiche e le matrici scalari, diatoniche, cromatiche, modali, esatoniche, ottotoniche, si dispongono e si integrano in queste strutture. Naturalmente, più il tema dell'episodio è celebre e memorabile, e più importante per l'assunto di fondo è l'esibizione delle relazioni che intercorrono fra di esso e i «reticoli strutturali». È il caso, ad esempio, del tema iniziale, la celeberrima melopea lituana al fagotto. Così descrive Vlad questi legami nella prima parte della sua analisi:

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

Ciò che deve però aver contato soprattutto è l'intuizione del compositore che la diversità di quel motivo non russo non escludeva, ma era anzi di tal genere da permettere una perfetta integrazione, un organico innesto nel contesto del lavoro. Per averne una riprova si guardi l'esacordo della serie I, 6 derivante dall'unione di una forma inversamente retrograda (JRI, 6) e di una forma retta (OI, 12) del tricordo originario. Le sei note rispettive sono esattamente le medesime note mediante le quali il fagotto canta "solo ad libitum", "a piacere", l'antica melopea baltica nelle tre prime battute della *Sagra*. Nella seconda battuta il secondo corno aggiunge (procedendo in *tempo rubato* "colla parte") il Do diesis (decima nota della stessa serie), che segue immediatamente all'esacordo centrale e mescola un sapore maggiore a quello iniziale di La min. Alla quarta battuta il fagotto aggiunge un colore dorico toccando il Si bem. che precede immediatamente il centrale gruppo esacordale. Nella quinta battuta fa ancora un passo più in là arrivando all'undicesima nota della serie: il Fa diesis (o Sol bem.) per cui la melodia trascolora nel modo frigio. Subito dopo il piccolo clarinetto in Re emette anche l'ultima nota della serie, Re diesis. Nella successione che il clarinetto è chiamato a porre solisticamente in rilievo comincia ad annunciarsi discretamente, col tocco di lievi acciacature, il motivo fondamentale dalla quarta articolata internamente, da una seconda maggiore e da una terza minore: Fa diesis-Mi-Do diesis e Mi-Re-Si. Dopo un'abbreviata ripresa del canto lituano, il corno inglese espone in modo *espressivo* il quarto tricordo della serie identificabile questa volta come inversione retrograda del motivo originario (JRI, 12) [...]. Quando all'ultima nota della serie lo stesso strumento aggiunge la prima, La bem. ovvero Sol diesis, ne nasce la figura Sol diesis-Re diesis-Fa diesis che individua l'immagine a ritroso dello stesso motivo (RI, 8). Come si vede la diversità del canto lituano nel contesto della *Sagra* viene immediatamente e compiutamente riassorbita all'interno stesso della peculiare struttura di base che abbiamo delineato.¹⁸

Come esempio del modo in cui Vlad "rilegge" il *Sacre* per capire come le diverse matrici scalari o le strutture armoniche si integrino nei «reticoli strutturali» propongo la lettura di questo passo che riguarda *Jeu du rapt*:

Nel *Jeu du rapt* [...] le 5 battute tra i numeri 37 e 38 vedono il riemergere del tricordo originario Si bem.-Re bem.-Mi bem. in cima all'accordo di settima dominante di La bem. (trombe) sovrapposto alla triade maggiore di Do (corni) con gli archi che amalgamano timbricamente queste due entità armoniche appartenenti all'ambito del modo alternato α (quello contrassegnato [...] con la lettera β governerà le tre successive battute tra i numeri 38 e 39) [si tratta, rispettivamente, di due scale ottotoniche che alternano la successione tono-semitono, la prima iniziando da sib e la seconda da do]. Le restanti note del modo α , cioè Fa diesis e La compariranno nel sovrapposto disegno dei legni e della piccola tromba in Re (il Fa diesis anche

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

nei timpani) insieme alle note Si e Re estranee al modo in questione. Il passo, così “montato”, non solo non presenta nessuna discrepante “stonatura”, ma suona in modo stupendo. Una spiegazione ulteriore della intima, anche se non certo convenzionale, coerenza di questa pagina la si potrebbe cercare interpretando la triade sul Do come sottodominante di Sol magg. e il sovrastante accordo di settima come accordo con doppia sensibile, con due seste aumentate (Do-La diesis e Mi bem.-Do diesis ribaltata nella terza diminuita Do diesis-Mi bem. [...]).

Entrambi gli accordi dovrebbero risolvere sulla dominante di Sol magg. nella cui regione s’iscrive infatti il disegno dei legni e della piccola tromba. Attuando uno stilema che resterà caratteristico per tutto il suo futuro operare, Stravinsky presenta qui l’armonia “di appoggiatura”, cioè da risolvere, insieme a quello che dovrebbe essere il campo di risoluzione, istituendo cioè una sovrapposizione di tipo cubista invece di una *consecutio* temporale fra le entità armoniche messe in gioco. Entità che, nel caso presente, riescono a sposarsi felicemente senza annullarsi in virtù delle affinità strutturali che cerchiamo di elucidare. Come in tutta la *Sagra*, come in tutti i suoi capolavori, come in tutte le sue pagine interamente riuscite, il genio di Stravinsky scopre delle “armonie prestabilite”, mai codificate, inaudite.

Ho usato il termine “riuscite”. Stravinsky era certamente un genio. Ma era un uomo e come tale artefice di opere non sempre perfette. Il grado di perfezione, di riuscita di un lavoro non è certamente definibile in base a criteri oggettivi e meno che mai assoluti. Il grado di riuscita potrebbe commisurarsi forse alla misura in cui l’artigianale lavoro del compositore riesce ad adeguare le forme sonore plasmate ai modelli intuiti o ispirati che si voglia. In stato di sonno o di veglia, non importa. Come s’è già osservato [...] questo adeguamento alle immagini sonore idealmente vagheggiate Stravinsky lo perseguì per tutta la vita. L’ascolto concreto delle sue opere lo faceva soffrire il più delle volte. Di qua il lavoro di lima, di revisione che per la *Sagra* dovette proseguire fino agli ultimi anni della sua esistenza. Di qua le successive riedizioni. Anche quando i copyright erano assicurati da tempo (l’ultima revisione della *Sagra* è datata 1965). Nella sua concezione globale la *Sagra* è comunque uno dei capolavori più compiuti di Stravinsky. Un capolavoro la cui intrinseca coerenza appare tanto più stupefacente quanto ottenuta non *grazie*, ma *contro* ogni legge tramandata. Il fatto è che mentre Stravinsky sovvertiva virtualmente (ed era convinto di sovvertire) la lettera della tradizione, ne attuava in realtà e in profondità imperscrutabili lo spirito. Come, *alio modo*, faceva la Trimurti viennese.¹⁹

Questa lunga citazione presenta diversi elementi importanti per comprendere lo spirito della «rilettura» della *Sagra* di Roman Vlad. Innanzitutto il modo in cui interpreta certi nessi significanti (l’armonia di «appoggiatura» nel caso specifico); certamente, sempre tenendo fissa la sua prospettiva seriale, ma articolando l’analisi in modo da render ragione di certi processi creativi interni, cercando di

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39, 42.

comprendere determinati meccanismi compositivi al di là di schemi aprioristici. Vi è anche, alla fine della citazione, un'allusione a quella tesi, sostenuta da Vlad, secondo la quale Stravinskij e la Trimurti viennese condividevano una comune visione del rapporto fra tradizione e modernità: ognuno, ovviamente, a suo modo, secondo la propria personalità creativa e la propria cultura di appartenenza. Ma la cosa più importante è, nella parte centrale, quel riferimento alle «immagini sonore idealmente vagheggiate» che portarono Stravinskij a rivedere costantemente la partitura del *Sacre*. Il titolo del terzo capitolo dell'analisi pubblicata nel volume del 2005 è *Ispirazione e costruzione*. Un titolo significativo perché mette in rilievo il punto focale da cui si pone l'interpretazione analitica di Vlad, la ricerca del modo in cui tali immagini, che erano alla fonte dell'ispirazione di Stravinskij, si rivelavano via via nel corso della costruzione di un linguaggio che prendeva sostanza a vivo contatto con i suoni del pianoforte, e forma nel corso della stesura della partitura, e di una strutturazione simile ad un montaggio cinematografico. Vlad non intende ricostruire questo processo. Nonostante i costanti riferimenti agli abbozzi, la sua non è un'analisi genetica nel senso specifico del termine: non vuole cercare di ripercorrere passo dopo passo, avvalendosi degli abbozzi, l'evoluzione della strutturazione del *Sacre*. Lo scopo della sua ricerca è cercare di capire come queste immagini si potessero innestare in un contesto globale che appariva unitario. In una nota che trae spunto da una discrepanza fra le ambiguità enarmoniche nella notazione di un passo del *Sacre* nella partitura e nello spartito, Vlad spiega la sua visione del processo compositivo di Stravinskij in fieri:

[Stravinskij] procedeva perlopiù in modo empirico privilegiando in genere le pratiche ragioni esecutive e di scrittura strumentale, senza preoccuparsi apparentemente di stilemi astratti. Certamente Stravinsky non ha costruito la *Sagra* in base a preordinati disegni architettonico-strutturali, ma ha saputo dar corpo intuitivamente a inaudite visioni sonore ed erigere un edificio musicale della cui granitica saldezza cerchiamo di scoprire, *a posteriori*, le più intrinseche e riposte ragioni formali. Tuttavia sarebbe assurdo escludere tassativamente che egli abbia avvertito, in un modo o nell'altro, l'annodarsi di una rete normativa che, dall'interno, andava sorreggendo le trame così arditamente intessute. Anche se le rispettive maglie non combaciavano sempre e subito. Altrimenti non si spiegherebbero né delle incertezze di grafica come quelle appena menzionate, né i continui, incessanti, ripensamenti, pentimenti e rifacimenti.²⁰

Una ricostruzione ipotetica, basata su un principio di coerenza altrettanto ipotetico. Ma ogni analisi è sempre ipotetica: una ricostruzione a posteriori, *ex post facto*, di una sintesi fra immagini sonore ed acustiche (la dimensione performativa

²⁰ *Ibid.*, pp. 150-151, n. 4.

della musica), immagini visive (la partitura, quando non si tratta di musica di tradizione orale) e immagini mentali; più misteriose e più difficili da identificare queste immagini, ma anche le più importanti: le «immagini sonore idealmente vagheggiate».

Nonostante i riferimenti ad altre analisi di compositori-musicisti-intellettuali (Robert Craft, André Boucourechliev, Pierre Boulez), l'analisi di Vlad non intende porsi in un rapporto antagonistico con esse, ma servirsi di certe loro scoperte e, eventualmente, correggere qualche distrazione. A meno che le loro posizioni siano opposte alla sua visione. Come è il caso, ad esempio, di certe affermazioni di André Schaeffner e di Boucourechliev circa la difficoltà di ravvisare dei principi di unità nel *Sacre*. Dopo averne citato alcuni passi, alla fine del terzo capitolo del volume pubblicato nel 2005 Vlad ribatte dicendo che la principale funzione della sua analisi era quella di contraddire tali opinioni:

Asserzioni come queste stanno a dimostrare di per sé la necessità di un'analisi in profondità della *Sagra* come quella intrapresa in questo scritto. Un'analisi volta a portare le prove che opinioni come quelle di Schaeffner, se in taluni particolari vanno emendate (si parla di un "abuso dell'intervallo di quarta" nella *Sagra*, ma bisognerebbe parlare allora in conseguenza di uno stra-abuso dell'intervallo di terza in tutta la musica classica che precede quella di Stravinsky), nella loro sostanza generale vanno radicalmente contestate. Anzi: ribaltate. Giacché l'unità della *Sagra* è così salda, così profondamente ancorata nella stessa radice originaria dell'opera e possiede una tale forza di irradiazione da conferire una prospettiva unitaria a tutto il mondo sonoro che a Stravinsky fu dato di rivelare.²¹

Nell'ultima versione dell'analisi pubblicata in quattro puntate sulla «Nuova Rivista Musicale Italiana» nel corso dell'ultimo anno del primo millennio e nel primo anno del secondo, e poi nel volume riassuntivo pubblicato nel 2005, Roman Vlad analizza alcune sezioni del *Sacre* per mettere in evidenza come certe strutture formali siano riconducibili alle serie numeriche di Fibonacci.²² In tutti questi casi si ha l'impressione che per ottenere tali risultati egli debba ricorrere a qualche "trucco". Ad esempio, nell'Introduzione al *Sacre*, per ottenere la serie di 1-2-3-5-8-13 semiminime nella successione delle prime tre sezioni, di cui la seconda è di 8 e la terza di 13 semiminime, mentre la prima ne conta 11, Vlad deve ricorrere allo stratagemma di considerare la prima come la somma dei primi quattro numeri della serie ($1+2+3+5 = 11$).²³ In altri casi, invece, come in quello del *Gioco del ratto*, i conti tornano se si permutano i numeri di battute delle diverse sezioni: ad

²¹ *Ibid.*, pp. 74-75.

²² Cfr. n. 2.

²³ Vlad, *Architettura di un capolavoro*, cit., pp. 80-81.

esempio, 34-89-56 tra i nn. 61 e 67.²⁴ Ma la differenza di un numero nell'ultima sezione (56 in luogo di 55) non scoraggia Vlad nel suo intento di ravvisare la serie di Fibonacci ovunque sia possibile farlo:

Il fatto che invece per cinquantacinque quarti (numero che avrebbe rappresentato l'esatta differenza fibonacciana tra ottantanove e trentaquattro) Stravinsky abbia fatto durare il giuoco per un'unità metrica in più, non potrebbe costituire di certo un argomento per revocarne in dubbio la 'perfezione' dal punto di vista delle proporzioni che governano la crescita organica delle forme di cui s'è parlato.²⁵

Affascinato dai diversi studi sulla presenza della serie di Fibonacci e della sezione aurea in vari compositori, fra cui Kodály, Bartók, Debussy e Ravel, Vlad ricerca queste proporzioni nel *Sacre* per mettere in evidenza come per mezzo di esse Stravinskij esprima in modo analogico il risveglio della natura in primavera:

Si ha così una ulteriore prova in termini matematici che lungi dal 'descrivere' o dal 'dipingere' dall'esterno "la montée du printemps", l'avanzarsi della primavera con la sua miriade di voci e rumori, Stravinsky ha saputo coglierla, nella sua realtà intrinseca, seguendo intuitivamente le più intime e segrete leggi della sua crescita organica [...].

Se Mahler poteva chiedere a uno strumento d'orchestra di suonare la parte di una sua Sinfonia come "una voce della natura", Stravinsky avrebbe ben potuto pretendere che questa *Introduzione* venisse eseguita e sentita come un'emanazione sonora della natura stessa.²⁶

Per Vlad la serie di Fibonacci e la sezione aurea sono riguardo alla forma ciò che le griglie seriali sono riguardo alla struttura intervallare e armonica: principi nascosti, «intime e segrete leggi», che Stravinskij non applicava secondo calcoli aprioristici, ma lasciandosi guidare da un'intuizione che orientava e guidava il lavoro compositivo. Questa intuizione, secondo Vlad, derivava da un atteggiamento pressoché medianico nei confronti dell'ispirazione. Il capitolo quarto *Auree proporzioni*, dedicato soprattutto alle analisi formali basate sulle serie di Fibonacci, si conclude con un accostamento dell'ultimo Webern all'«ultimissimo Stravinsky» per mettere in rilievo come le opere di entrambi i compositori appartengano ad una sfera che trascende la soggettività dei compositori:

Il fatto è che le forme dell'ultimo Webern (e dell'ultimissimo Stravinsky) sono 'più che perfette', nel senso che vengono elaborate oltre il limite dell'univocità.

²⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁵ *Ibid.*, p. 98.

²⁶ *Ibid.*, p. 82.

Diventano polivalenti. Vengono dunque virtualmente trascese, transumanate, se si vuole. Al punto da meritare l'attributo dato ad alcune icone e a una chiesa bizantina di Salonicco detta "Acheropita", cioè "non fatta da mani umane".²⁷

La religiosità di Vlad lo portava ad interpretare la creatività stravinskiana come una sorta di connubio tra una operosità artigianale e un'ispirazione metafisica, pressoché mistica, "trans-umana", che si rivelava in modo folgorante, spesso nei sogni. Vlad, in diversi suoi scritti o testimonianze su Stravinskij, riporta le diverse affermazioni del compositore riguardo a temi, passaggi, immagini musicali e sonore che gli erano state rivelate in stati di dormiveglia.

All'inizio del primo capitolo, *Tra Octotonia e Dodecafonia*, Vlad afferma riguardo a questi aspetti della creatività stravinskiana:

La Sagra della Primavera irruppe nel mondo della musica con una forza d'urto senza precedenti. L'impatto fu violento quanto inatteso. Nulla, infatti, sembrava preannunciare l'esplosione di una musica non solo virtualmente avulsa da ogni tradizione, ma in clamoroso, iconoclastico contrasto con tramandate norme grammaticali e inveterati costumi estetici. Lo stesso Stravinsky contribuì ad accreditare la tesi, se non proprio di una *creatio ex nihilo*, di una composizione massimamente spontanea, priva dell'ausilio di modelli e di collaudati procedimenti tecnici, configuratasi quasi in virtù di una "scienza infusa". Egli affermò letteralmente: "Al tempo della *Sagra* non sapevo niente della tradizione accademica, ma sapevo come dovevo scrivere la *Sagra*" [...]. Parlando del suo capolavoro rivoluzionario Stravinsky sottolineava inoltre la posizione fondamentale diversa della sua situazione nei confronti di quella in cui si trovavano a operare Schoenberg, Berg e Webern. Mentre questi ultimi avevano una tradizione alle spalle, Stravinsky, davanti allo sconvolgente "accordo degli *Auguri primaverili*" dal quale doveva sbocciare la *Sagra*, era "solo col proprio orecchio". La sua mente non sapeva spiegare o giustificare quell'inaudito complesso di suoni "ma l'orecchio l'accolse con gioia" [...]. Mezzo secolo più tardi, rispondendo a un quesito postogli in occasione di un seminario universitario a Texas [...], Stravinsky dichiarava: "Combinazioni di suoni vengono al mio orecchio e il cervello dice: scrivi!". *Nihil in intellectu quod non antea in sensu [sic]*: l'autore della *Sagra* si definisce qui compositore empirico per eccellenza. Antispeculativo. Antiastratto. Calato interamente nella concretezza delle sensazioni uditive. Il primato dell'orecchio spontaneo Stravinsky lo rivendica pure per le sue composizioni che si direbbero più costruite, più lontane dall'immediatezza inventiva. Riferendosi, nel quadro dello stesso seminario, alla serie di dodici note dalla quale si partono le sue *Variazioni per orchestra Aldous Huxley in Memoriam* [...], Stravinsky dice che la relativa melodia sarebbe stata avvertita dal suo orecchio durante un viaggio in aereo. Solo dopo averla notata,

²⁷ *Ibid.*, pp. 100-101.

per non scordarsene, il compositore si sarebbe accorto che essa era costituita da dodici note diverse: “Non era un’invenzione, ma un dono che ricevetti da qualcuno”. Simili doni Stravinsky li riceveva a volte in sogno o in uno stato di quasi trance. “La *Sagra* passò attraverso di me...” [...]: anche Stravinsky si associa dunque alla schiera di artisti e pensatori i quali, da Schopenhauer a Proust, da Freud a Schoenberg ritenevano che il genio non inventa, non crea, ma scopre, svela e rivela delle verità virtuali (se l’ossimoro è permesso) che esistono all’infuori di lui e che gli si offrono in uno stato di rbdomantico sonnambulismo. Non per nulla, in un’intervista con Rolf Liebermann, registrata a Hollywood [...], Stravinsky esclama: “Desidero esser svegliato. Essere sveglio. È lo stesso come comporre...”. Essere sveglio per lucidamente realizzare e mettere a frutto i “doni” ricevuti, per concretare l’ispirazione. Il compositore anti-romantico per eccellenza finisce così per ancorare la sua poetica a uno dei concetti più cari ai romantici ottocenteschi. Senza per questo rinunciare a trarre stimoli per la propria “ispirazione” anche dallo scorrere delle dita sulla tastiera come facevano, tra gli altri, Schumann e Wagner [...]. Comunque sia, l’atteggiamento a-tradizionale, e anche intenzionalmente anti-tradizionale che Stravinsky assumeva nell’atto di comporre la *Sagra* corrisponde all’effettiva realtà solo se per “tradizione” s’intende il retaggio scolastico della musica classico-romantica dell’Occidente europeo. Era questo che l’orecchio di Stravinsky rifiutava o voleva ignorare. Quell’orecchio doveva essere invece impregnato, allora, della grande, anche se non codificata, tradizione autoctona russa.²⁸

Si può comprendere quanto queste dichiarazioni di Stravinskij riportate e condivise da Vlad per convalidare la tesi della natura onirica, medianica, «acheropita» dell’ispirazione del compositore, dovevano risultare acritiche alla coscienza di musicologi americani e di Taruskin in testa, che fondava la sua interpretazione sul vaglio sistematico delle affermazioni del compositore russo per metterne in evidenza contraddizioni e falsità. Vlad, invece, le «accolse con gioia», perché per lui Stravinsky non era soltanto un grandissimo compositore e un affascinante e fecondissimo campo di indagine musicologica, ma anche un maestro venerato di cui condivideva tanti aspetti del pensiero e della pratica compositiva. Del resto l’analisi musicale non è mai, non può mai essere “oggettiva”. È una costruzione che, partendo da certi assunti, rivela taluni aspetti del processo compositivo mettendo in rilievo un determinato numero di connessioni interne ed esterne. Si può essere d’accordo o meno sugli assunti, ma ciò che conta, alla fine, sono le connessioni che essa mette in evidenza.

²⁸ *Ibid.*, pp. 10-11. Nell’originale il passo è corredato da otto note a piè di pagina.

Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*

Patrizia Veroli

A Giorgio,
che mi ha accompagnato per anni
nell'esplorazione della costellazione millossiana

È possibile immaginare che il rapporto d'amicizia tra Roman Vlad e Aurel Milloss¹ – denso di un'affettività e di una stima che sarebbero rimaste vive nel compositore anche dopo la morte del coreografo – si sia cementato nella serata del 27 marzo 1941, quando, colla coreografia di Milloss, debuttò in prima rappresentazione italiana al Teatro Reale dell'Opera di Roma *La Sagra della primavera*? Si trattava di un unicum davvero nell'Europa delle dittature, giacché, se è vero che, come ha notoriamente ricostruito Joan Evans,² l'insediamento al potere di Hitler in Germania non aveva comportato la chiusura assoluta delle sale da concerto tedesche alle musiche di Igor' Stravinskij, il *Sacre* però vi era stato oggetto di una censura assoluta, tanto che esso fu “esposto” (cioè fatto ascoltare in speciali cabine)

* L'Autrice è grata a Licia Borrelli Vlad e a Gregorio Vlad. Ringrazia anche Gianmario Borio, Angela Carone, Barbara Drudi, Roberto Illiano, Massimiliano Locanto. Un ringraziamento speciale a Daniela Tortora, che ha proposto integrazioni cruciali per intendere l'interazione creativa tra Milloss e Vlad in *Die Wiederkehr*. Francisco Rocca, responsabile del Fondo Roman Vlad presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ha risposto con sollecitudine ad alcune mie richieste di informazioni: il suo aiuto è stato indispensabile.

¹ Nome e cognome del coreografo furono e sono tuttora conosciuti in varie forme, a seconda della lingua e della integrazione del titolo nobiliare che talora lui appose al cognome. In questo contributo i riferimenti bibliografici utilizzano l'accezione che compare nei testi originali, mentre nel discorso viene utilizzata una forma semplificata, priva dell'accento ungherese sulla 'e' del nome.

² Joan Evans, *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 3, autunno 2003, pp. 525-594.

nella mostra *Entartete Musik* allestita a Monaco nel 1937. Ciò a tutto vantaggio di molti giovani appassionati che così finalmente poterono ascoltarlo.³

La memoria di quella serata non abbandonò mai Vlad. Negli anni Novanta rievocò ampiamente la coreografia di Milloss del 1941, arrivando ad affermare che a Stravinskij essa sarebbe piaciuta sicuramente più di quelle di Vaslav Niinskij e Leonid Mjasin, in quanto «[...] seguiva fedelmente [...] i postulati» del compositore relativi alla messinscena del suo balletto.⁴ Vlad ipotizzava che Milloss avesse senz'altro letto e meditato le *Chroniques de ma vie*, pubblicate da Stravinskij a Parigi nel 1935, dove quei principi erano descritti.⁵ Un suo breve ma non meno positivo commento sulla coreografia millossiana del 1941 Vlad l'avrebbe scritto nel 2005, a distanza di ben sessant'anni ormai da quella leggendaria serata, suggellando con quel ricordo la sua ultima analisi della *Sagra*.⁶ A fronte di tutto questo, è intrigante il fatto che su quella stessa coreografia del 1941 e sulla successiva, che fece del *Sacre* nel 1968 a Roma, Milloss non amava soffermarsi: la recezione della

³ È quanto mi raccontò il musicologo Heinrich Lindlar a Bonn nei primi anni Novanta: egli era stato uno di quei giovani entusiasti.

⁴ Roman Vlad, *La Sagra di Milloss*, «Avidi Lumi. Quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo», II, 4, ottobre 1998, pp. 31-33: 32. L'articolo fu scritto per corredare l'articolo di Patrizia Veroli, *Fascismo e modernità musicale. La prima edizione italiana della "Sagra della primavera"*, che precede la memoria di Vlad nello stesso periodico (pp. 28-30). Il testo del compositore è stato ripubblicato in inglese come seconda appendice di Patrizia Veroli, *Milloss et Stravinsky: un chorégraphe et le "raffiné sorcier" de la musique du XX^e siècle*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, a cura di Massimiliano Locanto, Brepols, Turnhout, 2014 (rispettivamente pp. 289-290 e 269-288).

⁵ Le *Chroniques de ma vie* nella loro prima edizione (Denoël et Steele, Paris, 1935) non figuravano nella biblioteca di Milloss quale nei primi anni Novanta risultava donata alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: è poco probabile che il coreografo avesse acquistato i due volumi in Germania, dove nel 1935 lavorava, e da cui fuggì per paura della deportazione (la sua omosessualità era risaputa) a fine ottobre. È dubbio avesse acquistato i 2 volumi a Budapest, dove riparò, o in Italia, durante il suo breve soggiorno napoletano di gennaio – febbraio 1937, e poi durante la sua lunga permanenza a Roma (a partire dall'autunno del 1938). Se Milloss lesse quella edizione, avrebbe quasi certamente potuto farlo prendendola in prestito da Alfredo Casella. Di fatto nei primi anni Ottanta Milloss aveva in casa solo l'edizione italiana delle memorie del compositore (Igor Stravinsky, *Cronache della mia vita*, a cura di Alberto Mantelli, A. Minuziano, Milano, 1947).

⁶ «Io ricordo, né potrei mai dimenticarla, la scena immaginata da Aurel M. Milloss per la prima rappresentazione italiana nel marzo del 1941 al Teatro dell'Opera di Roma: perdutamente l'umanità derelitta percuoteva coi pugni l'involucro della sfera sulla quale era destinata a ruotare ed a scomparire negli insondabili, infiniti abissi di un universo altrettanto incomprensibile ai barbari della 'Russia pagana', come ai supercivilizzati, incivili barbari del ventesimo secolo». Cit. in Roman Vlad, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, Ricordi – BMG Publications, Milano, 2005, p. 116. Quella composta da Milloss è l'unica coreografia del *Sacre*, tra le numerosissime composte nel Novecento, che Vlad citi nel volume del 2005 ed anche in quello monografico su Stravinskij, scritto molti anni prima (*Stravinsky*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1983, p. 56; 1^a ed. 1958).

stampa non aiuta a capire l'entità delle modifiche della seconda rispetto alla prima.⁷ Probabilmente a quel punto Milloss aveva asciugato in una certa misura l'espressività della sua prima edizione del balletto, assecondando l'avvenuto cambiamento del gusto del pubblico, ora incline ad apprezzare le trame della composizione piuttosto che connotazioni gestualmente mimiche, "narrative". Pur essendo Stravinskij (assieme a Béla Bartók) il compositore che più spesso scelse per i suoi balli sin dall'inizio della sua carriera come coreografo (1932),⁸ Milloss, che pure amava assai pubblicizzare le proprie riflessioni sulla sua attività e che scrisse del musicista russo, non amò parlare della propria versione del *Sacre* e di fatto lo fece assai raramente. Come accordare dunque l'importanza che la coreografia del 1941 sembra avere avuto nella stessa elaborazione da parte di Vlad della sua concezione del balletto stravinskiano, con quella sorta di occultamento che, pur all'interno di una costante riflessione sui Ballets Russes di Djagilev, ne ha fatto Milloss? Forse il coreografo non la riteneva comunque, in nessuna delle due incarnazioni, all'altezza di una partitura in cui, come scrisse, «[...] è in fin dei conti la forma costruttiva, l'edificio quasi aristotelico ciò attraverso cui trova espressione l'estasi»; ed aggiungeva: «E anche se può sembrare un paradosso, è così che in questa [...] partitura l'ebbrezza non svanisce ma si trasforma in una formale monumentalità».⁹ Forse non riusciva più a condividere quell'enfasi dell'elemento "barbarico" che probabilmente aveva sottolineato nel 1941? Forse che, dopo l'esplosione vitalistica ed erotica che caratterizzava il *Sacre du Printemps* di Maurice Béjart (1959), tra i balletti più amati degli anni Sessanta e Settanta, gli sembrava impossibile dare con successo vita scenica a quel senso tragico che, come avrebbe detto in un'intervista negli ultimi

⁷ Non dovevano essere molte a livello drammaturgico, perché il coreografo catalogò la coreografia del 1968 come "nuova edizione" di quella del 1941, e non come una nuova coreografia. Il catalogo delle opere di Milloss, da lui stesso costruito, salvo integrazioni dopo la sua morte, è in Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996, pp. 537-612. Per "nuova edizione" Milloss intendeva una messinscena con un cast e/o con una scenografia diversa. I mutamenti dei dettagli coreografici non davano luogo a suo avviso a una "nuova" coreografia.

⁸ Ciò al punto da risultare, dopo George Balanchine, il coreografo che più spesso ha utilizzato le sue musiche (18 balletti in tutto), come precisa Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Dance Books, Alton, 2007, p. 116. Non solo, ma a Milloss si deve la prima rappresentazione europea di *Orpheus* (Venezia, 9 settembre 1948), circa quattro mesi dopo la "prima" assoluta di Balanchine a New York (28 aprile). Il coreografo russo collaborò all'epoca con Stravinskij per questo balletto (cfr. Charles M. Joseph, *Passage to 'Orpheus'*, in Id., *Stravinsky & Balanchine. A Journey of Invention*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, pp. 178-210). Come danzatore, invece, le opzioni musicali di Milloss erano state diverse, andando verso compositori compatrioti, da Liszt a Bartók e Kodály, o verso musiche pianistiche che godevano di una certa fama nella Germania dei primi decenni del Novecento (da Cui a Debussy a Granados).

⁹ Aurelio M. Milloss, *Stravinsky e il balletto*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», nuova serie, XXXVIII, 18, 1987, p. 223 (testo di una conferenza tenuta a Siena il 22 agosto 1982).

anni della sua vita, avvertiva nel balletto di Stravinskij?¹⁰ Béjart aveva trasformato il libretto originale del balletto, cosa che per Milloss era del tutto impensabile, a tal punto credeva, come Vlad, nella «globale unità strutturale di questa musica»,¹¹ alla coerenza di un oggetto sonoro la cui compattezza era compiutamente saldata con l'assunto immaginifico da cui la composizione aveva tratto l'avvio.

*

L'amicizia tra Vlad e Milloss nacque nel segno della comune provenienza da una Mitteleuropa ormai scomparsa. Nacque e si sviluppò nel segno della musica. Ambedue avevano percepito nella loro infanzia l'imminenza della fine del mondo in cui erano cresciuti, quell'Impero austro-ungarico nelle sue tante declinazioni etniche e sociali di cui il Trattato di Versailles aveva decretato la sparizione, ed ambedue conservavano il ricordo dei suoni, delle danze e dei colori di quel mondo.¹² Il coreografo era nato a Ozora, in un piccolo paese della regione ungherese del Banato, che nel 1919 divenne Serbia; il compositore era nato a Cernăuți, già capitale della Bucovina austro-ungarica, che, più o meno allorquando lui venne al mondo, entrò a far parte del Regno di Romania e, dopo la Seconda guerra mondiale, fu assegnata all'Ucraina. Sia Milloss che Vlad, pure fluenti in molte lingue, consideravano il tedesco la loro lingua madre. Le trasformazioni socio-politiche subite dai luoghi della loro infanzia implicarono separazioni pluriennali dalle famiglie d'origine e la necessità di radicarsi in una patria d'elezione.¹³ Per entrambi quella nuova patria fu l'Italia, un paese scelto dall'uno e dall'altro per motivi artistici. Sia Milloss che Vlad si trasferirono a Roma tra il 1938 e il 1939, l'uno in virtù di una scrittura come danzatore e coreografo del Teatro Reale dell'Opera di Roma, l'altro ufficialmente per seguire dei corsi universitari ma di fatto per diventare allievo di Alfredo Casella. Quest'ultimo diventò presto per entrambi il centro intellettuale ed affettivo della

¹⁰ «Ho voluto esprimere in essa», disse Milloss nel 1980, «il dramma della vita così come l'ho conosciuta crescendo in Ungheria durante la Prima guerra mondiale. Solo chi ha vissuto quel dramma profondo, che sembrava investire tutta l'esistenza, può forse comprendere come il *Sacre* (e il *Mandarino* [meraviglioso]) corrispondano in modo impressionante allo spirito di un'epoca». Cit. in Veroli, *Milloss*, cit., p. 460.

¹¹ Vlad, *Architettura di un capolavoro*, cit., p. 42.

¹² Vlad e Milloss trasferirono questo preciso ricordo nelle loro memorie. Cfr. Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 6, e il ricordo di Milloss raccolto da Veroli, *Milloss*, cit., p. 37.

¹³ Dopo essere partito per la Germania alla fine degli anni Venti, Milloss rivede a Roma nel 1959 coloro che erano ancora in vita della sua famiglia (tra cui un fratello, che non aveva mai conosciuto). Le ingenti proprietà della famiglia Vlad andarono completamente perdute durante la Seconda guerra mondiale. Dopo il 1943 Roman non rivede più suo padre, che con tutta la famiglia si era trasferito in una città rumena, e solo dopo molti anni, nel 1958, poté riabbracciare sua madre di nuovo a Varsavia, dove lei aveva ottenuto il permesso di recarsi.

loro vita. Fu Casella l'ancora di sicuro internazionalismo che, pur nelle strettoie del regime fascista, ispirò ambedue a sviluppare il proprio talento nella direzione che sentivano più congeniale.

A Roma (come in tutta Italia) si consumavano ancora i moribondi echi di un tipo di ballo che aveva avuto la sua gloria negli ultimi decenni dell'Ottocento: coreografie come quelle di Luigi Manzotti e dei suoi epigoni, che impiegavano centinaia tra ballerini, mimi e comparse in impianti allegorici e narrativi segnati da un'ideologia postrisorgimentale o esotica, con musiche tardo-ottocentesche dalla sicura struttura ritmica, idonea a mettere in rilievo i virtuosismi acrobatici della danza classico-accademica. Il giovane ungherese si impose all'Opera di Roma come un ciclone capace non solo di creare le danze di buona parte del repertorio operistico – che conosceva perfettamente – e a cui il teatro teneva ben più che al balletto, ma di mettere velocemente in piedi un repertorio ballettistico segnato dalla musica contemporanea in un quadro scenico anch'esso rinnovato. Il suo riferimento imprescindibile erano i Ballets Russes di Djagilev. Per lui, come già per l'impresario russo, l'opera di danza doveva rappresentare i propri tempi nel modo più alto, come frutto della collaborazione organica di coreografo, compositore e pittore-scenografo. Se Djagilev non solo era capace di intuire quali potessero essere gli artisti più adatti alla produzione che aveva in mente (un «raddomante infallibile», lo avrebbe definito Vlad),¹⁴ ma vegliava sulle loro creazioni, fossero musica o bozzetti di scena, e spesso autoritariamente interveniva affinché le modificassero per assecondare la visione che lui aveva dello spettacolo, fu Milloss stesso, come coreografo, a scegliere i suoi collaboratori: per la musica aveva speciali esigenze. Con la sorprendente eccezione di Sergej Lifar', uno degli ultimi coreografi di Djagilev, e alla guida dell'Opéra di Parigi fino alla fine della guerra, i compositori di danza più o meno coetanei di Milloss (da George Balanchine e Mjasin, a Frederick Ashton e Ninette De Valois in Inghilterra) e le compagnie che dominarono la vita ballettistica fino alla Seconda guerra mondiale (dai Ballets Suédois ai Ballets di Ida Rubinstein, alla Camargo Society e al Vic Wells Ballet, su cui si innestò il Royal Ballet di Londra) furono segnati dai principi djagileviani di collaborazione tra le arti ai massimi livelli: la commissione di partiture ai compositori contemporanei faceva parte di questa politica.¹⁵ Non va dimenticato che ancora nei primi decenni

¹⁴ Roman Vlad, *Musica e balletto*, «La Biennale di Venezia. XIII Festival internazionale di musica contemporanea – IV Autunno musicale veneziano. Programma», a cura di Emilia Zanetti, s.e., s.i.l., pp. 27-31. Il testo fu ripubblicato in «Il Cigno. Trimestrale di danza classica», 4, maggio 1957, p. 180, il che mostra la grande stima che il compositore godeva in quegli anni nel mondo della danza italiano. *Musica e balletto* divenne poi il cap. XX di *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955, pp. 250-254.

¹⁵ Questo implicò un uso cospicuo delle musiche di Stravinskij, che invece Lifar' (grande danzatore, e tra gli ultimi coreografi di Djagilev assieme a Balanchine) definì come «il tiranno, il despota,

del Novecento la “musica da balletto” era un vero e proprio genere, affidato in teatro alla direzione di musicisti diversi da quelli che provvedevano alle opere: era consuetudine in Italia che, in occasione dei balli, le prime “parti” potessero astenersi dal suonare e passare il compito ai sostituti.

Negli anni Venti Milloss si era formato alla scuola tedesca di Rudolf Laban, che aveva teorizzato la danza come *absoluter Tanz*, cioè come mezzo espressivo che si fonda in modo necessario e sufficiente sul corpo dell’essere umano che dispiega energia muovendosi nello spazio. Nonostante ciò, per Milloss la musica si rivelò un’arte necessaria che la composizione coreografica doveva rispettare, senza però esserne suddita, e con la quale lui doveva trovarsi in profonda sintonia. Il carteggio relativo alla sua collaborazione con Goffredo Petrassi per il balletto *La follia di Orlando* (1947) mostra chiaramente che Milloss aveva bisogno di una certa struttura ritmica, ma anche di una concordanza dell’intenzione poetica.¹⁶

L’opzione djagileviana di Milloss, che aveva visto in teatro gli ultimi programmi dei Ballets Russes,¹⁷ ed aveva sostenuto un provino per avere una scrittura (un esito che fu compromesso dallo scioglimento della compagnia seguito alla morte di Djagilev), lo pose in Italia direttamente in sintonia con Alfredo Casella che già nel 1921 aveva inneggiato al balletto, come genere di teatro musicale che auspicava si sostituisse al vecchio melodramma; in seguito avrebbe definito il balletto «la religione dell’avvenire».¹⁸ Per suo tramite, il coreografo entrò in contatto con i

il cattivo genio dei Ballets Russes e *del balletto in generale*». Cit. in Serge Lifar, *Igor Stravinsky législateur du ballet*, «La Revue Musicale», 191 (numéro spécial: *Igor Stravinsky*), maggio – giugno 1939, pp. 321-330: 326 (enfasi nel testo).

¹⁶ Le insoddisfazioni di Milloss per la partitura che, scritta da Petrassi per altri, fu nondimeno completata e orchestrata in vista della messa in scena al Teatro alla Scala nel 1947 colla coreografia dell’ungherese, mostra chiaramente tutto ciò. «[...] a noi [*sic*] ci pare che questo vostro pezzo non abbia un profondo ritmo, ossia significato interiore. La sua atmosfera si esaurisce nel virtuoso gioco strumentale e, scusi, ma pare, che non dice nulla [...]. Inoltre mancano quei [*sic*] espliciti punti di appoggio che ammetterebbero almeno lo svolgimento d’un *indipendente* andamento coreografico nella precisa durata del tempo musicale». Cit. tratta da una lettera di Milloss a Petrassi del 6 gennaio 1947, in Daniela Margoni Tortora, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta. Dallapiccola Milloss Petrassi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, p. 255. L’enfasi sull’“indipendenza” della coreografia segnala come Milloss si preoccupasse di enunciare i paradigmi estetici della sua arte. Come poi Milloss abbinasse i movimenti alle frasi musicali petrassiane è impossibile sapere, poiché *La Follia* non è rimasta in repertorio, né il coreografo ne affidò la ripresa a qualcuno dei suoi ballerini. La sua diffidenza ha giocato un ruolo considerevole sulla scomparsa di quel balletto e in genere di quasi tutti i balletti di Milloss dalle scene italiane e non solo.

¹⁷ Essi si erano visti anche in Italia al Teatro di Torino e al Teatro alla Scala. L’elenco – giorno per giorno – delle tournée italiane dei Ballets Russes è in *Testi originali ed altri saggi in formato digitale*, a cura di Patrizia Veroli, vol. II de *I Ballets Russes tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013 (https://www.santacecilia.it/file_gallery/Ballets_russes_part_II.pdf, Ultimo accesso 14 gennaio 2021).

¹⁸ «[...] malgrado tutto mi ostino a credere – per oscura, incrollabile convinzione – che abbia un

compositori giovani di orientamento più aperto. Uno studio delle scelte musicali di Milloss nel suo settennio romano (1938-45), scontate da quelle che scelte non furono, ma inevitabile ossequio da parte del nuovo arrivato alle preferenze espresse dalla direzione del Teatro, molto probabilmente si concluderebbe con il riscontro dell'influenza che ebbero sul coreografo il pensiero e proprio i suggerimenti di Casella, oltre alle sue composizioni (a partire da *La Giara*, la cui coreografia, messa in scena già nella prima stagione del 1938/1939, valse a Milloss il favore del compositore e l'entusiasmo di pubblico e critica). Non è un caso se in questi anni alcune delle collaborazioni più importanti per Milloss dal punto di vista musicale furono quelle con i compositori che Casella più sosteneva: Petrassi, Luigi Dallapiccola, e per l'appunto Vlad. Quest'ultimo fu vicino a Milloss nel portare avanti ciò che per Casella era fondamentale, e cioè quell'assimilazione della cultura europea, che ebbe le sue tappe cruciali in teatro non solo colla prima rappresentazione italiana a Roma del *Sacre* stravinskiano, ma con quella del *Wozzeck* di Alban Berg (di cui Milloss firmò al Teatro Reale la regia, la sua prima di quest'opera), nonché, a Milano, anche qui in prima rappresentazione italiana, col *Mandarino meraviglioso* di Bartók da lui danzato e coreografato.¹⁹ La presentazione, in un anno di guerra segnato dalla stretta alleanza di Mussolini con Hitler, di un'opera come *Wozzeck*, il cui autore, che pur si era eseguito in Italia nei primi anni Trenta, era stato poi messo all'indice in Germania come "degenerato", risalta davvero fortemente in un decennio in cui, come ha osservato Fiamma Nicolodi, la politica culturale del fascismo fu caratterizzata da «posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche».²⁰ C'è da dire che il circolo caselliano riuscì ad agire alquanto liberamente, pur con una discreta dosatura di esaltazione dei miti italiani di "mediterraneità" e grandezza classica, a cui né Casella né Milloss furono estranei, e che il coreografo mise più volte sulla scena, pur mentre non esitava a scegliere il *Coro di morti* di Petrassi per una sorta di "danza macabra" prevedibilmente stroncata dalla critica. Erano per lo più manifestazioni di fronda

giorno a rinascere, con altro linguaggio, la vecchia gaiezza dei nostri padri; e che, sulle rovine del morto melodramma, debba sorgere – di fronte a una corrispondente tragedia mimico-musicale – una commedia plastica, nella quale il gesto sostituirà la parola, e che risusciterà la mirabile verve buffona dell'opera settecentesca napoletana. Che il melodramma sia defunto, o per lo meno in stato pre-agonico, è cosa che ognuno oggi sa». Cit. in Alfredo Casella, *Il risveglio musicale italiano*, «Il Pianoforte», II, 3, 1921, poi ripubblicato in *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 593-595: 595. La locuzione «religione dell'avvenire» è nel *Proemio* della sua prima raccolta di scritti, 21+26 (uscita nel 1931 e ripubblicata a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 1-10: 3).

¹⁹ Su queste ultime produzioni, che poterono realizzarsi grazie anche alla convinta collaborazione di Tullio Serafin al podio, cfr. Veroli, *Milloss*, cit., pp. 239-244 e 251-252.

²⁰ Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 97-122: 97.

le attività concertate nelle case romane del musicista e musicologo Luigi Magnani in via Antonio Nibby e di Cesare Brandi in via San Francesco di Paola (vicino all'appena fondato Istituto Centrale del Restauro, di cui il teorico e storico dell'arte fu il primo direttore). Attornati dalle opere della giovane generazione e non solo, ci si riuniva tra musicisti (Casella, Magnani, Vlad, Petrassi), pittori (Toti Scialoja, Orfeo Tamburi, Renato Guttuso, Piero Sadun, Giorgio Morandi – quando passava per Roma), scrittori (come Aldo Palazzeschi e il bolognese Giuseppe Raimondi), e persone della danza (Milloss, per l'appunto, e due dei suoi migliori giovani ballerini, i fratelli Ugo e Lia Dell'Ara). In quelle serate si faceva musica – spesso con Vlad al pianoforte –,²¹ si condivideva il proprio lavoro, si progettava un avvenire che le angustie e gli orrori del fascismo e, a partire dal 1940, gli orrori e le incertezze della guerra potevano far parere utopico, ma che servivano a «inventarsi una vita umanistica», come scrisse Brandi a Giuseppe Raimondi in un momento in cui – si era nel 1944, sotto l'occupazione tedesca – quella possibilità sembrava finita per sempre.²² A Roma in quel cenacolo di amici, attivo in una città in cui non vanno dimenticati i circoli di Adolfo Venturi e Pietro Toesca, nonché il salotto dei Principi Caetani, si creò un'atmosfera di per sé “djagileviana”, in cui gli scambi tra gli artisti sembravano portare di necessità a una pratica operativa che consacrava il teatro, e in particolare l'opera coreografica, come un luogo cruciale in cui mettere in gioco le scelte creative ed anche etiche di un futuro libero e rinnovato.²³ Non è un caso che in *Arcadio o della Scultura*, uno dei trattati in cui, avvalendosi di

²¹ Savinio descrisse non senza ironia la serata nel salotto di Magnani, in cui qualcuno del pubblico avrebbe preferito «alle musiche promesse dal programma un po' di Puccini»: il «giovane pianista rumeno, uscito or non è molto dalla scuola di perfezionamento del nostro Casella» eseguì la Sonata op. 1 di Berg, «questo complicato e anispirato [sic] musicista tedesco», l'*Elegia all'Italia* di Busoni, due proprie composizioni tra cui *Variazioni su un tema funebre rumeno* («Ma noi diffidiamo della poesia e della musica ispirata dalla morte, questa troppo facile, troppo ovvia, troppo superficiale ispiratrice») ed i *Pupazzetti* di Casella a quattro mani coll'autore e con Vlad alla parte bassa della tastiera. Alberto Savinio, *Serata musicale*, pubblicato in *Casa “la vita”*, 1944, oggi ristampato col titolo *Concerto privato in Luigi Magnani l'ultimo romantico. Il signore della Villa dei Capolavori*, a cura di Stefano Roffi e Mauro Carrera, catalogo della mostra, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo – Parma, 14 marzo – 12 giugno 2020, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 71-73: 71, 72.

²² Lettera del 4 gennaio 1944, in Maria Ida Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Protagon, Siena, 2007, p. 165.

²³ Vlad avrebbe ricordato più volte questi intrecci amicali. Cfr. *La presenza di Brandi nel mondo musicale italiano*, in *Per Cesare Brandi. Atti del seminario. 30-31 maggio – 1 giugno 1984*, a cura di Maria Andaloro, Michele Cordaro, Daniela Gallavotti Cavallero, Vittorio Rubiu, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, pp. 133-137; *Brandi e Magnani amici miei e della musica*, in *Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti*, a cura di Lucia Fornari Schianchi e Anna Maria Guiducci, catalogo della mostra, Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 8 dicembre 2006 – 11 marzo 2007, Umberto Allemandi & C., Torino, 2006, pp. 67-68.

una struttura ispirata ai *Dialoghi* di Platone, proponeva una sua teoria delle arti, Brandi non dimenticò la danza, riconoscendole uno statuto autonomo rispetto alla musica: sulla danza avrebbe continuato ad approfondire la riflessione anche in seguito.²⁴ Senza dimenticare che quando, all'indomani della fine della guerra, Brandi fondò «L'Immagine», la rivista con cui voleva rendere pubblici e sistematici gli incontri tra le arti, come chiave di volta per il futuro di libertà tanto vagheggiato, non solo il n. 1 fu dedicato a Schönberg (con Magnani che firmava uno studio dell'*Harmonielehre*, all'epoca non ancora tradotto in italiano), ma Vlad (non essendo disponibile per malattia Casella, cui Brandi aveva inizialmente pensato) ne fu un collaboratore quasi fisso. Milloss fu chiamato a dare un contributo, che riguardò i Ballets des Champs-Élysées, una compagnia fondata in Francia subito dopo la guerra nel segno djagileviano di collaborazione organica tra le arti.²⁵ Senza contare una recensione dei balletti messi in scena da Milloss nel 1947 a Milano, firmata da Brandi nel n. 6-7 (anno II). In quello che lo studioso senese definì significativamente comitato “di collaborazione” de «L'Immagine», erano anche Vlad e Scialoja, altra amicizia che sarebbe durata a lungo con consonanze anche radicate nel mondo dell'infanzia.²⁶

Milloss e Vlad condivisero anche l'avventura delle stagioni musicali del Teatro delle Arti, che presero vita nel 1940 con la direzione artistica del compositore siciliano Antonio d'Ayala, ed in cui Casella esercitò un ruolo fondamentale di ispirazione e supervisione, come ha ricordato lo stesso Vlad.²⁷ Quelle tre stagioni,

²⁴ La fine della stesura di *Arcadio* risale al dicembre del 1943. Sulla danza cfr. Cesare Brandi, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. 67 e segg. (1^a ed. 1956); Id., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 249-257.

²⁵ Aurel M. Milloss, *Les Ballets des Champs-Élysées*, «L'Immagine», 4, settembre – ottobre 1947, pp. 248-251.

²⁶ Penso ai 79 piccoli pezzi (80 con l'introduzione) raccolti in *La Vespa di Toti poesie con animali, voci e strumenti* (1975-76) scritti da Vlad sulle brevi filastrocche, incentrate su animali grandi e piccoli, su cui Scialoja aveva pubblicato diversi libretti, disegnandoli lui stesso, a partire dal 1971. Il compositore riprese poi a lavorare su quei poemetti scrivendo 52 ulteriori brani nel 2009, scomparso ormai l'amico Toti nel 1998. Su questa impresa cfr. Daniela Tortora, *Tornando alla Vespa di Toti: l'ultimo Vlad e la voce dei bambini*, «Studi Musicali», nuova serie, XI, 2, 2020, pp. 101-142. Da ricordare che nel 1949 (anno in cui Maria Signorelli ideava scene e costumi per un ripresa della *Dama delle camelie* all'Opera di Roma), sia Vlad che Scialoja collaborarono con la compagnia L'Opera dei burattini da lei fondata e diretta, il musicista componendo la musica per *Le cose meravigliose*, e il pittore creando le scenografie per *Pupazzetti* (sulla musica di Casella). La madre di Maria, l'intellettuale lettone e medico Ol'ga Resnevič, collezionista di opere moderne assieme al compagno di vita, Angelo Signorelli, era una grande amica di Milloss: nella tournée del 1916-17 aveva assistito nei problemi sanitari la compagnia di Djagilev.

²⁷ *La musica a Roma negli anni di guerra. Intervista a Roman Vlad*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni e Patrizia Veroli, in *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio d'Ayala*, a cura di Daniela Margoni Tortora e Patrizia Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 65-77: 68.

interrotte dalla guerra, permisero a Milloss di cimentarsi con l'*Apollon musagète* (1941, in prima rappresentazione italiana) e *La storia del soldato*, nonché di creare una delle sue coreografie di maggior successo sulle *Suite 1 e 2* per orchestra del compositore russo, *Capricci alla Stravinsky*, in un quadro scenico quanto mai estroso disegnato da Scialoja. Di Stravinskij, oggetto di incontestata ammirazione per tutto il gruppo di amici, vennero proposte anche la prima rappresentazione italiana di *Les Noces* e di *Renard* (col titolo *Il gallo e la volpe*), con coreografie tuttavia di poco valore. Milloss non poté occuparsene, perché troppo impegnato al Teatro Reale, con balletti nuovi e coreografie d'opera. Fu Vlad a concertare *Les Noces*, anche se non venne chiamato a suonare uno dei quattro pianoforti; eseguì anche due sue nuove composizioni, *Tre invenzioni a due voci* e *Sinfonietta*.²⁸ Alle Arti Casella non esitò a mettere in programma (e Vlad a eseguire al pianoforte) musiche dei “degenerati” Berg e Hindemith.

Fu ancora in casa Brandi, negli anni di guerra, che, mentre Vlad faceva ascoltare all'amico Cesare una sua composizione, nacque l'idea di farne un balletto: fu Brandi a incaricarsi di scrivere una storia. Al primo titolo, *La folaga*, venne presto sostituito quello definitivo, *La strada sul caffè*. La storia era incentrata su un caffè-concerto, sul finire della guerra, e, sia nelle parole scelte da Brandi che nella trama, è facile capire lo stato d'animo, tutto teso verso l'impegno civile, che circolava nel suo cenacolo in quei tempi. Nel caffè-concerto, dall'ambiente «marcio e decadente», si presentano «fatui» numeri di varietà creati per assecondare la «irresponsabilità di un ceto parassitario»: di fronte ad esso la realtà della guerra si manifesta con un soldato ferito e disperato e una donna in lutto.²⁹ Il locale viene distrutto da una bomba e sulle sue rovine comincia una nuova vita: «dai ruderi ancora superstiti si riaffacciano nel loro lusso sgualcito e discordante alcuni sopravvissuti frequentatori del Caffè, che restano sbigottiti e, allontanati dagli operai, tornano a nascondersi, mentre i due poveri relitti umani [il soldato e la donna in lutto] riprendono il loro posto di lavoro nel mondo».³⁰ Il coreografo del balletto avrebbe dovuto essere Milloss, il quale tuttavia non poté o non volle presentarlo al Teatro Reale, né lo inserì nel repertorio dei balletti vecchi e nuovi con cui varò, grazie al sostegno del marchese Ferdinando Benzoni e di sua figlia Giuliana (amica dei Caetani), un progetto alimentato durante gli anni di guerra: la compagnia I Balletti Romani di Milloss. *La strada sul caffè* era destinato a non andare in scena. In trattativa per un debutto subito dopo la guerra al Teatro alla Scala,³¹ infine programmato nel

²⁸ La cronologia di tutti i programmi delle stagioni (teatrali e concertistiche) del Teatro delle Arti è stata curata da Carlo Marinelli Roscioni in *Il teatro delle Arti*, cit., pp. 93-111.

²⁹ Roman Vlad, *La strada sul caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, riduzione per pianoforte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1951 [?], s.n.p. [2].

³⁰ *Ibid.*

³¹ Lettera di Milloss a Vlad del 18 ottobre 1946 su carta intestata del Teatro alla Scala, Fondo

Maggio Musicale Fiorentino del 1951 (Toti Scialoja aveva già creato i bozzetti di scena e i figurini), fu ostacolato da vari problemi e restò sulla carta.³² I Balletti Romani già nel nome segnalavano la volontà da parte di Milloss di portare in superficie quelle intese creative che si erano intessute di guerra: le collaborazioni musicali già annunciate con Petrassi (per il balletto sul *Don Chisciotte* che andrà in scena nel 1947 a Parigi), con Gian Francesco Malipiero e Savinio non andarono però subito in porto e dei 14 balletti previsti solo 8 videro la luce. Tra questi vi fu *La dama delle camelie*, il primo dei due balletti composti da Vlad per Milloss. I due amici ne avevano parlato nel 1942 a Siena, dove il coreografo era andato a far visita a Casella quasi certamente per parlare del balletto che stavano preparando assieme, *La rosa del sogno*, per il quale il compositore integrò alcuni pezzi già pubblicati (tra cui *Paganiniana*) con ben 140 pagine di partitura.³³

Così come la descriveva Milloss a Vlad in una lettera datata «estate 1945», il balletto doveva essere una «versione surrealistica» del romanzo di metà Ottocento

Roman Vlad, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini (da qui in avanti FRV). In un testo dal tono ufficiale, il coreografo propone all'amico (cui per l'occasione dà del "Lei") di collaborare ad un nuovo balletto: gli comunica di stare aspettandolo a Milano, dove definiranno i particolari per la realizzazione de *La strada sul caffè*. Nella velina di un'altra lettera a destinatario ignoto, stavolta in inglese e datata novembre 1946 (FRV), Milloss presenta la persona di Vlad, ed afferma che il compositore ha già scritto per lui due balletti, *La strada sul caffè* e *La dama delle camelie*, concludendo: «Personally, I owe much to this composer, for his music contributed decisively to the success of the ballets on which we collaborated». Di fatto non solo Vlad non compose *La strada sul caffè* per Milloss, ma questi non ne realizzò alcuna coreografia, anche se è possibile che ne discusse a un certo punto col compositore le possibili caratteristiche.

³² Vlad li ha attribuiti sia alla ostilità per la danza di Erich Kleiber, che doveva dirigere *I Vespri Siciliani*, e non volle lasciare il tempo necessario alle prove per *La strada sul caffè*, sia alla problematicità del libretto, che era politicamente segnato in modo forte, sia anche all'ostilità da parte di Milloss rispetto al coreografare un balletto non ideato da lui. Ha suggerito anche che il soggetto del balletto di Brandi intrigò tuttavia il coreografo al punto da riprenderlo anni dopo per *Die Wiederkehr*, ipotesi che mi sentirei di escludere. Cfr. Roman Vlad, *Introduzione*, in Cesare Brandi, *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Rubiu, Castelveccchi, Roma, 2013, pp. 15-29: 27. La tendenza di Milloss a creare propri libretti va vista alla luce non solo dell'urgenza del suo mondo poetico, ma anche del suo disporre o meno dei ballerini adatti a rivestire certi ruoli. I bozzetti di Scialoja sono oggi in Moreno Bucci, *I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II (1943-1953)*, Leo S. Olschki, Firenze, 2012, pp. 279-282. Vero è anche che, come avverte Barbara Drudi, la compattezza dei rapporti amicali tra Brandi e Scialoja si era incrinata a seguito delle posizioni contro l'astrattismo (verso cui era ormai teso Scialoja), pubblicate intanto da Brandi in *La fine dell'avanguardia* (1950), e in seguito rivedute: sui bozzetti di scena di Scialoja potrebbe non esserci stata la necessaria approvazione da parte di Brandi.

³³ Il compositore informò il giovane musicologo Luigi Rognoni del suo lavoro con Milloss in due lettere del 6 agosto e 23 dicembre 1942. *Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1943-1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958)*, a cura di Pietro Misuraca, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2005, pp. 131, 135.

di Alexandre Dumas *fils*, *La dame aux camélias*.³⁴ La storia ideata dal coreografo situava l'azione in un museo delle cere: tali erano i personaggi del romanzo di Dumas, che un impresario in frac cinico e beffardo (interpretato dallo stesso Milloss, che come danzatore era un maestro del grottesco) riporta a suo piacimento alla vita e ferma nuovamente in una sorta di morte. Milloss precisava a Vlad di sentirsi lontano ormai dall'estetica di Djagilev e dei suoi maggiori collaboratori: considerava che, essendo ormai la guerra prossima alla fine (previsione quanto mai errata, dato che si avvicinavano invece i suoi giorni più tragici!),³⁵ vi era in arte la necessità di un approccio sensibile ai misteri dell'esistenza e del destino umano. Uno sguardo nuovo sul passato non poteva che indurre a ideare, a suo dire, un balletto drammatico (cioè con uno svolgimento narrativo), in cui l'azione si svolgesse come in uno specchio distorto, assumesse cioè un carattere fantastico e allucinatorio. Romanticismo sì, insomma, ma decadente, conscio della propria finzione. Ecco allora Milloss chiedere a Vlad una musica articolata in una serie di valzer. In quello che probabilmente fu il programma da lui stesso stilato e che è da supporre venne pubblicato per il debutto della *Dama* (20 novembre del 1945), il coreografo descriveva il balletto come formato da una *Introduzione*, seguita da *Valse triste*, *Valse brillante*, *Valse lyrique*, *Valse dramatique*, *Valse macabre*, e *Conclusione*.³⁶

La composizione da parte di Vlad avvenne dunque a spron battuto: nella mancanza di notizie sul modo in cui compositore e coreografo collaborarono in corso d'opera, si può immaginare che, come aveva fatto più volte con Casella, Vlad eseguisse al pianoforte il balletto alla sua presenza, e concordasse con lui possibili modifiche: è possibile che lo "spartito con correzioni" conservato nel Fondo Roman Vlad della Fondazione Giorgio Cini, in aggiunta alla stesura manoscritta,

³⁴ La lettera, intestata «Roma, nell'estate dell'anno 1945», è di 29 pagine e in lingua tedesca (FRV). La citazione è a p. 1. Vlad aveva in archivio una traduzione in italiano dattiloscritta della lettera di Milloss (oggi pure nel Fondo), con sue correzioni autografe, che era sistemata accanto a un altro dattiloscritto di 11 pp., di autore anonimo, che traeva spunto dalla lettera di Milloss (in quel momento già scomparso, come prova una nota a piè di pagina) per illustrare l'esito del debutto teatrale del balletto. Si tratta quasi certamente della bozza di un articolo poi pubblicato su testata non nota.

³⁵ A livello personale l'occupazione tedesca seguita all'8 settembre del 1943 comportò per Milloss, pur attivo al Teatro Reale dell'Opera, la necessità di rendersi irreperibile, andando a vivere presso l'amica Ol'ga Resnevič. Anche Vlad si sarebbe trovato in difficoltà per il fatto di non rispettare l'ingiunzione di prestare servizio militare nell'esercito rumeno o nelle Schutzstaffel del Partito Nazionalsocialista, né la frequenza dell'Università di Roma gli garantiva più un esonero. Cfr. Franco Carlo Ricci, *Roman Vlad. La formazione musicale, l'incontro con Alfredo Casella, l'attività a Roma durante il secondo conflitto mondiale*, in *Intellettuuali romeni a Roma*, a cura di Cecilia Roman, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, 2008, pp. 19-39: 27-28.

³⁶ Aurel Milloss, *La dama delle Camelie*, dattiloscritto di sette pagine, Archivio privato di Patrizia Veroli, Roma (da qui in avanti APV).

sia il risultato degli incontri col coreografo.³⁷ Ma, al di là delle negoziazioni e degli accomodamenti tipici di ogni collaborazione, e lasciando da parte i problemi teorici di autorialità di un'opera a più autori, come funzionò *La dama delle camelie* in quanto spettacolo «multimedia», un lavoro cioè in cui – come nel nostro caso – musica e danza non si accostano l'una all'altra ma propriamente si intrecciano, e certe componenti di un medium sono poste a corrispondere in una maggiore o minore misura, in un modo piuttosto che in un altro, a certe componenti dell'altro?³⁸ Un'analisi propriamente coreo-musicologica non viene qui compiuta, ma potrebbe forse essere affrontata in futuro.³⁹

Al di là del surrealismo che Milloss ritenne qualificasse la propria visione della *Dama*, è possibile leggersi due suggestioni, l'una di tipo musicale, l'altra relativa alla *koinè* espressionista, che notoriamente segnò in modo cruciale la sua poetica. Da un lato c'era *La Valse*, scritta da Maurice Ravel nel 1919 su commissione di Djagilev, un pezzo in cui questa danza d'epoca romantica era vissuta con un sentimento tragico: non a caso il pezzo di Ravel era stato rifiutato da Djagilev, cui queste atmosfere all'epoca non erano congeniali.⁴⁰ Dall'altro lato l'ambientazione della storia in un museo delle cere risentiva di una delle tematiche dell'Espressionismo soprattutto cinematografico, che Milloss ben conosceva, anche per avere lavorato giovanissimo a Berlino come comparsa per la società di produzione cinematografica tedesca UFA. Non penso solo a un film come *Das Wachsfigurenkabinett* di Paul Leni (1924) ma a quella tendenza a realizzare ciò che Wilhelm Worringer ha definito l'«animazione dell'inorganico»,⁴¹ e che portò spesso gli artisti espressionisti a rappresentare un

³⁷ La consultazione delle 23 pagine di annotazioni sullo spartito (pure presenti nel FRV) aiuterebbe a capire meglio lo scambio di idee che avvenne tra i due amici.

³⁸ Faccio riferimento alle considerazioni esposte da Nicholas Cook in *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, New York, 1998. Per uno sguardo prospettico sull'approccio coreomusicologico cfr. Stephanie Jordan, *Choreomusicology and Dance Studies. From Beginning to End?*, in *The Routledge Companion to Dance Studies*, a cura di Helen Thomas e Stacey Prickett, Routledge, London – New York, 2020, pp. 139-156. Nel 2015 la Fondazione Giorgio Cini ha realizzato, su iniziativa e a cura dell'Istituto per la Musica, un convegno internazionale su questo argomento. I testi imbastiti su quegli interventi sono stati pubblicati nel volume *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Routledge, London – New York, 2018.

³⁹ Ciò in caso di reperimento negli archivi della RAI della versione del balletto, che andò in onda il 7 febbraio del 1963.

⁴⁰ Il balletto era stato poi coreografato da Bronislava Nizinskaja nel 1929. Significativamente su questo pezzo di Ravel (cui aggiunse le *Valses nobles et sentimentales*), Balanchine avrebbe creato una coreografia anch'essa segnata dal mistero, con l'intervento di un personaggio demoniaco (in nero) che fa roteare su se stessa una ballerina (in bianco) fino alla morte. Anche nella *Valse macabre* della *Dama delle camelie* di Milloss la protagonista è coinvolta dall'Impresario in una danza vorticoso: dopo un suo bacio, muore.

⁴¹ Cit. in Lotte Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*,

mondo dove i confini tra realtà e sogno (o allucinazione) erano incerti. Ciò che rese grandi certe interpretazioni del Milloss danzatore (il suo Petrouchka, il Mandarino, Coppélius) fu proprio la sua capacità di suggerire un mondo alle soglie dell'umano, in bilico tra isterico capriccio e irredimibile follia. Anche la sua coreografia risentì negli anni Quaranta di una sorta di marionettismo che era visibile pure nella resa di atmosfere solari, come nella *Bottega Fantastica*.⁴² Nelle intenzioni di Milloss (che del resto faceva risalire la prima ideazione della *Dama delle camelie* in Germania, nel 1936-37), il balletto che proponeva a Vlad doveva essere percorso da brividi misteriosi e spettrali, presentati con una certa estraniamento. Il che la musica dovette rendere palese, a stare a Scialoja, che ne scrisse una ispirata recensione su «Mercurio».⁴³ Il balletto fu rimesso in scena all'Opera di Roma nel 1949 e nel 1956. Nel 1972 Beppe Menegatti ebbe l'idea di riproporlo, con delle modifiche che non riscontrarono però l'approvazione di Milloss e che è possibile abbiano comportato l'abbandono dell'iniziativa.⁴⁴

*

Dopo un incarico triennale in Brasile e diverse collaborazioni a Roma, Palermo,⁴⁵ e col Maggio Musicale Fiorentino, Milloss firmò un contratto triennale col Teatro dell'Opera di Colonia. Un primo programma di balletti vide la luce agli inizi di gennaio del 1960. Il coreografo si trovava nuovamente ad operare in Germania, dove aveva trascorso gli anni più fecondi della sua giovinezza: il clima artistico stava però cambiando radicalmente. Milloss aveva, certo, il suo "repertorio" di musiche bartókiane e stravinskiane con cui imbastire balletti vecchi e nuovi sui registri drammatici e brillanti, ma come intercettare il nuovo, come essere "djagileviano" in

André Bonne, Paris, 1952 [trad. it. *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 15].

⁴² Lo si nota nel frammento rimasto della tarantella del balletto messo in scena nel 1939, di cui L'Istituto LUCE produsse un servizio. Cfr. *Balletto al Teatro dell'Opera*, Giornale LUCE B/B1451, 25 gennaio 1939 (<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?luoghi=%22Teatro%20dell%27opera%20di%20Roma%22&activeFilter=luoghi>). Ultimo accesso 23 gennaio 2021).

⁴³ «La musica di Vlad fu travolgente, una serie di valzer brutali, incisivi, di un'ironia che si scioglieva subito in rapinosa commozione. Ci parve un notevole saggio di "musica diretta", ove l'armonia dodecafonica e la rarefazione timbrica solo permanevano per mantenere l'immagine in quel regno traslucido, mozartiano, di musica che spacca il cuore con una punta d'etere, piuma di gioia». Cit. in Toti Scialoja, *Danza-pittura*, «Mercurio», gennaio 1946, pp. 143-150: 148.

⁴⁴ Cfr. le due lettere di Milloss a Vlad del 30 aprile 1972, l'una più formale e dattiloscritta, l'altra più amichevole e manoscritta (FRV).

⁴⁵ Nell'estate del 1957 Milloss collaborò nuovamente con Vlad nell'adattamento di *Ifigenia in Tauride*, che andò in scena con la regia del grande Orazio Costa al Teatro di Verdura del Parco di Villa Castelnuovo a Palermo. Milloss creò le coreografie e Vlad le musiche.

un'epoca in cui i giovani compositori non erano interessati al balletto? Pur sentendo ancora il bisogno di cimentarsi col teatro musicale, diffidavano dei ballerini: avrebbero teso a preferire corpi non formati dalle tecniche della danza, meno esposti al virtuosismo, più flessibili, più "casuali". L'opera d'arte "totale" (di ispirazione wagneriana) cui Djagilev aveva mirato sembrava essere diventata un cittadino di second'ordine nel nuovo teatro europeo. Intanto, grazie alle sovvenzioni del governo americano mirante a propagandare la propria cultura in clima di Guerra Fredda, arrivava in tournée tanto del nuovo che aveva preso forma mentre le frontiere italiane erano chiuse dalla guerra. Al Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia del 1960 John Cage e Merce Cunningham proposero spettacoli-manifesto di un nuovo modo di "collaborare", in cui coreografo e compositore si motivavano a creare in modo completamente indipendente l'uno dall'altro.

Milloss non poteva che guardare coi propri occhi, giudicare colla propria sensibilità, cercare di proporre novità che fossero in sintonia colla propria estetica e la propria poetica, e che in qualche modo si facessero carico delle inquietudini del tempo. Chiese una partitura all'anziano Paul Hindemith (sul cui *Dämon* aveva costruito un balletto nel 1958),⁴⁶ e cercò di agganciare Bruno Maderna per un ballo sul soggetto del *Macbeth* di cui scrisse il libretto. A scenografie (di Fabrizio Clerici) già pronte, il compositore interruppe il lavoro e non lo riprese più.⁴⁷ Come mai non prese forma questa collaborazione? Il libretto di Milloss proponeva forse una storia che nella sua linearità e successione narrativa e coi suoi personaggi psicologicamente caratterizzati risultò in definitiva poco stimolante per il compositore? Il fatto che il coreografo cercasse di collaborare con un esponente della Scuola di Darmstadt la dice lunga, comunque, sul suo desiderio di raccogliere le nuove idee musicali, tentando anche nuove strade (alla fine del 1960 propose all'Opera di Colonia un ballo, dal titolo *Wandlungen*, sulle *Variationen für Orchester* di Arnold Schönberg). Quasi certamente conobbe Luigi Nono, se non a Darmstadt, in occasione del debutto a Colonia di *Intolleranza 1960* e ne scrisse in termini entusiastici a Vlad.⁴⁸

⁴⁶ Lettera da Roma del 21 maggio 1961 (Fondo Aurel Milloss, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini). Non è conservata una risposta di Hindemith, il che suggerisce che rapporti ulteriori tra i due si svolsero telefonicamente o di persona (Hindemith viveva non lontano da Colonia). Una collaborazione fattiva tra Milloss e il compositore non ci fu: Hindemith morì nel 1963.

⁴⁷ Il libretto di Milloss, con annotazioni del compositore, e la partitura incompiuta sono conservati alla Fondazione Paul Sacher di Basilea. Sul progetto, cfr. Patrizia Veroli, "Macbeth" 1962-1963. Balletto progettato da Aurel M. Milloss, in Claudio Strinati, Maria Teresa Benedetti, Fabrizio Clerici. *Una retrospettiva*, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 14-29 febbraio 2004, Fabrizio Ferri Editore, Perugia, 2004, pp. 178-181.

⁴⁸ «Qui nulla di nuovo. Cioè — sì! INTOLLERANZA ha vinto! Ci sono state anche delle voci contrastanti, ma queste venivano sopraffatte dall'enorme entusiasmo della ben [sic] maggior parte del pubblico. Luigi Nono ha trionfato». Lettera dell'8 aprile 1962 da Colonia, p. 3, maiuscole

Alla fine del suo incarico (giugno 1963) creò una *Choreographische Paraphrase über Luigi Nonos 'Polifonica-Monodia-Ritmica'*,⁴⁹ che già dal titolo fa capire come al problema dei rapporti tra danza e musica cercasse soluzioni possibilmente nuove, capaci di contemperare la forte voglia di autonomia dei compositori con la propria visione dello spettacolo coreografico, che però restava marcata dall'unitarietà e dall'organicità: quanto di più lontano, in effetti, da ciò verso cui il Nuovo Teatro Musicale si stava orientando.

La proposta a Vlad di un nuovo balletto dal titolo *Die Wiederkehr* venne fatta nel 1960: in luglio era pronta una bozza di libretto che Milloss inviava a lui e a Max Ernst, il pittore a cui decisero inizialmente di rivolgersi per le scenografie.⁵⁰ Il ballo avrebbe debuttato a Colonia il 31 gennaio del 1962. La proposta prese forma con la messa a punto da parte di Milloss, oltre che del libretto, anche di un progetto dettagliato in cui, tramite rappresentazioni grafiche astratte, ma anche per mezzo di indicazioni puntuali di agogica, di dinamica, ecc., entrava direttamente nell'ambito della materia musicale, prescrivendo l'articolazione drammaturgica, l'organico degli strumenti, fino alla testura sonora della partitura che Vlad avrebbe dovuto comporre, il tutto accompagnato da un preciso minutaggio e da indicazioni, sezione per sezione, per l'azione scenica. C'è da dire che commissione più autoritaria da parte di un coreografo non si era mai verificata, o almeno non ne restano testimonianze d'archivio.⁵¹ Nel libretto Milloss descriveva una storia drammatica articolata secondo le regole dello *Stationendrama*: pur dotata di una conclusione edificante, evitava una linearità banalmente teleologica, proponendosi invece come un itinerario a tappe, anche ripetute, dell'essere umano che cerca la luce attraverso i labirinti e le proiezioni del suo inconscio. Di derivazione strindberghiana, il "dramma a stazioni" era stata una delle forme predilette dal teatro, anche di danza, espressionista. In quello che Milloss definì più volte un «rondò coreografico», la storia si configura come un'allegoria, una sorta di *Trauerspiel* barocco, che non a caso Walter Benjamin aveva visto come l'ascendente della letteratura teatrale espressionista:⁵² le peripezie del singolo, alle prese coi propri fantasmi, diventano

nel testo originale (FRV).

⁴⁹ Questo pezzo aveva debuttato proprio a Darmstadt nel 1951 con la direzione di Hermann Scherchen, e si può immaginare che Milloss volesse allacciare rapporti coi compositori giovani, molto attivi anche a Colonia.

⁵⁰ Lettera a Max Ernst del 12 luglio 1960 (FRV). Non essendo il pittore disponibile per le date richieste (inizialmente il debutto del ballo era stato immaginato come ultimo della stagione del 1961), e dopo avere tentato di coinvolgere Alfred Manessier, Milloss e Vlad si rivolsero a Teo Otto.

⁵¹ Anni addietro, Vlad raccontò a chi scrive che la pretesa di Milloss di intervenire in modo così diretto e puntiglioso sulla sua pratica compositiva fu causa di grandi litigi. La loro amicizia, tuttavia, non ne fu minimamente intaccata.

⁵² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin, 1928 [trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1991].

una «storia delle sofferenze del mondo», una storia decadente, saturnina, di lutto e melanconia». ⁵³ L'Uomo, protagonista del balletto (simbolo di tutti gli esseri umani, secondo una visione sessista che era stata tipica della letteratura espressionista che Milloss aveva assorbito e condivideva), è alle prese con un corpo umano morto (la proiezione del proprio io), un Angelo (la donna ideale) e le potenze implacabili, raffigurate come robotiche. Figure marginali sono la Povertà (una massa di popolo), l'Istinto (che si estrinseca in visioni), l'Innocenza (un gruppo di bambini) e la Follia (una schiera di pazzi). Figure di collegamento sono dei clown, come simboli della creatività dell'individuo. ⁵⁴ Era un libretto evidentemente influenzato dalla letteratura teatrale espressionista, e, in occasione della ripresa della *Wiederkehr* (col titolo *Ricercare* e ridotta a 9 Danze) nel maggio del 1968 a Roma, Fedele d'Amico non mancò di notare ironicamente come la visione filosofica non si presti ad essere tradotta a livello visivo. ⁵⁵

Il progetto manoscritto di Milloss, su cui Vlad avrebbe dovuto costruire la sua partitura, consta di nove fogli, ognuno dei quali fa riferimento a una sola danza, a fronte delle 11 complessive (2 infatti debbono ripetersi). Daniela Tortora, attualmente impegnata nello studio di questo documento, verificando a fronte di esso il lavoro fatto da Vlad, precisa lo schema del balletto come costituito dalle danze:

I II(X) III IV(VIII) V VI VII VIII(IV) IX X(II) XI

La studiosa osserva:

Lo schema mostra l'esistenza di un piano di simmetria all'interno della macroforma complessiva in corrispondenza delle danze centrali (il blocco delle danze V, VI, VII) con un laccio evidente tra lo strato immediatamente contiguo (le danze IV e VIII) e quello ancora più esterno (le danze II e X). In questo si intravede il tipico assetto a ponte (o ad arco, se si preferisce) che ricorre assai spesso nelle composizioni di vasto respiro di Bartók (ma non solo), e si consolida l'impressione che Milloss, così bene istruito dal punto di vista musicale, e bartókiano d'eccezione, abbia voluto servirsene in maniera consapevole e nient'affatto casuale (riproponendolo, tra

⁵³ Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, Sage, London – Thousand Oaks – New Delhi, 1994, p. 68 [trad. it. *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Costa & Nolan, Genova, 1984]. Più ampiamente sull'aspetto librettistico della *Wiederkehr* nel contesto del tornante drammaturgico cui Milloss ricorre negli ultimi anni della sua carriera, cfr. Patrizia Veroli, "Camminare avanti, avanti, avanti". *Gli ultimi anni della carriera di Milloss in Italia*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di Elena Cervellati e Giulia Taddeo, Ephemeria, Macerata, 2020, pp. 115-127.

⁵⁴ Aurel Milloss, *Il ritorno*, libretto dattiloscritto, fotocopia, pp. 1-7: 2 (APV).

⁵⁵ Fedele d'Amico, *Al Teatro dell'Opera. Sentinelle per una sposa*, «L'Espresso», 26 maggio 1968, p. 22.

l'altro, di continuo nella sagomatura delle singole danze).⁵⁶

Nel progetto di Milloss, nota ancora Tortora,

A indicazioni agogiche (“Lento assai (desolato)”, “Un poco mosso”, “Andante”, etc.), si aggiungono veri e propri abbozzi di orchestrazione (ma questo dato è più o meno incisivo a seconda dei numeri, ovvero delle danze), nonché riferimenti alle modalità di attacco del suono strumentale (staccato, pizzicato, col legno, sul ponticello, armonici, trilli, ecc.) e alle dinamiche [...]. Frequente è il ricorso ai punti coronati (corone), di differente tipologia, per marcare la disparità di durata *ad libitum* di talune situazioni dove il suono è assente (silenzio), a indicare dunque delle vere e proprie cesure, punti di articolazione del discorso musicale con soste variamente modulate.⁵⁷

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into three sections labeled A, B, and A. Section A is titled 'Lento assai (desolato)' and includes tempo markings of 2'40" + 2'40" + 2'40" = 8'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. Section B is titled 'MOUENDO E AGITANDO DALL'INQUIETUDINE FINO AL PAROSSISMO' and includes tempo markings of 2'30" and 2'40". It features a treble clef and a key signature of one flat, with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. Section A is titled 'Lento assai (desolato)' and includes tempo markings of 2'30" and 2'40". It features a treble clef and a key signature of one flat, with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. There are also handwritten notes in Italian providing performance instructions and observations.

Figura 1. Aurel Milloss, progetto del balletto *Die Wiederkehr, Danza I* [1960?]. Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

⁵⁶ Daniela Tortora, *Appunti su Die Wiederkehr*, pp. 1-5: 1 (APV). Sono profondamente grata all'amica musicologa per avermi aiutato a comprendere il documento millossiano, databile al 1960-61. Conto che lo studio della partitura di Vlad nella sua totalità, a cui Tortora sta lavorando, contribuisca in modo rilevante a comprendere questo balletto, tra i più importanti degli ultimi anni della carriera del coreografo e probabilmente il più interessante dei due che Vlad compose per lui.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 1-2.

Sarebbe interessante capire come Milloss trattò le pause silenziose, cioè come decise la loro durata e come le giocò rispetto all'azione scenica. Ugo Dell'Ara, che si costruì una carriera d'eccezione in Italia dopo la guerra, ha raccontato che il coreografo amava molto realizzare dei flash plastici. «Era come se volesse mostrare pian piano tutte le sfaccettature di un oggetto in movimento: il suo ritmo visivo era caleidoscopico, e molto scultoreo».⁵⁸ Fu a questi rallentamenti dell'azione che ricorse Milloss nelle pause? Certo che si prestavano a definire un clima sonnambolico, allucinato.

Quanto a Vlad, Tortora afferma che nelle Danze I e II egli sembra avere per lo più ottemperato alle prescrizioni di Milloss. A partire proprio dalla Danza I, il cui primo "sistema", intestato «Lento assai (desolato)», è caratterizzato dall'intervento di una tromba sola rappresentata con un tratto che «si ispessisce grandemente nello schizzare verso l'alto e l'ispessimento sta a rappresentare il rinforzo dovuto all'aggiunta all'acuto delle altre tre trombe previste in organico».⁵⁹ Vlad usò le 4 trombe previste da Milloss, accostandovi l'intervento di un'orchestra dall'organico davvero imponente (Figura 2).

Per il secondo "sistema" della Danza I («Movendo e agitando dall'inquieto fino al parossismo»), il coreografo aveva previsto il moltiplicarsi e l'addensarsi di suoni elettronici, cui dovevano aggiungersi «altri rumori orchestrali, finché tutto diventa musica».⁶⁰ Per lui i suoni elettronici servivano a creare «un indistinto rumoristico, per l'appunto, oscuro, materico, che gradualmente si fa "musica" e si fa musica soltanto in concomitanza con l'ingresso degli strumenti dell'orchestra per "la danza dell'ossessione"».⁶¹ Vlad non seguì la prescrizione di Milloss, perché la partitura non prevede la presenza di suoni elettronici, anche se ciò non esclude che questi suoni siano stati prodotti a prescindere da quanto il compositore ha lasciato scritto.

⁵⁸ Cit. in Veroli, *Milloss*, cit., p. 325.

⁵⁹ «È interessante notare che alla tromba sola dell'incipit della I Danza è affidata l'esposizione della serie dodecafonica prescelta da Vlad a riprova della sua forma mentis compositiva: re bequadro, mi \flat , si bequadro, fa bequadro, la bequadro, sol \sharp , sol bequadro, fa \sharp , si \flat , mi bequadro, do bequadro, reb \flat ». Tortora, *Appunti su Die Wiederkehr*, cit., p. 3.

⁶⁰ Milloss, *Il ritorno*, cit., p. 1.

⁶¹ Tortora, *Appunti su Die Wiederkehr*, cit., p. 2.

DIE WIEDERKEHR
(IL RITORNO)

1.

Roman Vlad
1960-1961

Eine dramatische Situation in elf Tänzen von Aurelio M. Milloss.
(Una situazione drammatica in undici danze di Aurelio M. Milloss).

I. Desolato (Presentazione)

Lento assai

Tromba 1 *con sord.* 1 2 3 4 5 6 7

Jr. 1 8 9 10 11 12 13

Jr. 14 15 16 17 *senza sord.*

1 *mp*

2 *mp* (*senza sord.*)

3 *mf* (*senza sord.*)

4 *mf* (*senza sord.*)

Grave e Faticoso (Schwer und mühevoll).

Jr. 18 19 20

1 *ppp*

2 *ppp*

3

4

21 22 23

1 *p*

2 *mp*

3 *mp*

4 *mp*

1 *mf*

2 *mf*

3 *mf*

4 *mf*

© By UNIVERSAL - EDITION S.p.A. MILANO
Per i Paesi di lingua inglese:
UNIVERSAL - EDITION LTD LONDON

UE 13240 MI

Tutti i diritti riservati

Figura 2. Roman Vlad, *Die Wiederkehr (Il Ritorno)*. *Eine dramatische Situation in elf Tänzen von Aurelio M. Milloss (Una situazione drammatica in undici danze di Aurelio M. Milloss)*, p. 1.

© Universal Edition, Milano, 1961. Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

La Danza III ha un'importanza centrale nel ballo.

L'Uomo è circondato da una Folla di popolo. Gli è impossibile sottrarsi e "aiuta" seguendo una intuizione mistica. Questa danza diventa inno a una nuova vita. La danza dell'Uomo e della Folla cresce fino ad una esaltazione estatica. Ma improvvisamente l'Uomo diventa debole.⁶²

L'"estasi" era una tipica modalità della danza d'espressione, corrispondente allo *Schrei* di tanta letteratura e pittura tedesca d'epoca espressionista. Si trattava di portare il movimento ad assumere man mano una grande intensità drammatica (da realizzarsi con un aumento della velocità e/o con accenti mimici anche non convenzionali), che poteva essere più o meno composta. Come trattò Vlad questo punto?

La III Danza è senz'altro in questo primo blocco di tre soli numeri che si prende qui in considerazione la più ampia e complessa, dove i riscontri tra progetto coreografico e partitura si fanno difficoltosi, o meglio, non risultano chiare le corrispondenze tra le figure disegnate da Milloss nel suo grafico che precede le sue stesse indicazioni verbali, e la messa in partitura da parte di Vlad [...]. È interessante notare come Vlad si sia svincolato in questa danza dalle prescrizioni di Milloss, ritagliando per la propria fantasia creatrice lo spazio congeniale delle forme antiche e dando seguito solo di rado ai *desiderata* del coreografo [...].⁶³

Al momento in cui il balletto era in prova, ci fu bisogno comunque di alcune modifiche: così, poiché il teatro di Colonia non disponeva di tutti gli archi previsti da Vlad (ben 46 elementi: 12 violini I, 12 violini II, 12 viole, 6 violoncelli, 6 contrabassi), Milloss faceva presente all'amico che

[...] certi periodi non risultano chiari melodicamente, e talvolta pure ritmicamente. Ad esempio, la Danza N. 1, dove si sentono (nell'*Allegro*) solo i fiati, il che non permette al ballerino di eseguire i ritmi, che sono l'alfa e l'omega della danza. Io penso che per tutto quel 'presto furioso' potrebbe dare anche il pianoforte in *fff* una sintesi delle voci di tutti gli archi e delle batterie.⁶⁴

⁶² Milloss, *Il ritorno*, cit., p. 4.

⁶³ Tortora, *Appunti su Die Wiederkehr*, cit., p. 5.

⁶⁴ Aurel Milloss, lettera a Roman Vlad del 30 dicembre 1961 da Colonia, p. 1 (FRV). Il suggerimento di Milloss a usare il pianoforte in senso fortemente ritmico fa pensare alla sua predilezione per l'*Allegro barbaro* di Bartók, che era stato uno dei suoi cavalli di battaglia come danzatore. In marzo Vlad stava provvedendo all'orchestrazione e Milloss gli scriveva: «Mi immagino quanto sei preso con l'orchestrazione. E sono certo che stai realizzando una partitura estremamente espressiva nei timbri e nelle idee strumentali, che già sempre sono state tra gli elementi più magistrali del tuo talento». Lettera del 25 marzo 1961 da Colonia, pp. 1-2 (FRV). Vlad gli rispondeva tra l'altro: «La

La sostituzione da parte di Vlad dei suoni elettronici richiesti da Milloss con i clusters degli archi aveva evidentemente lasciato disorientato il coreografo e c'è da chiedersi come la cosa sia stata risolta. A parte questi dettagli, che è logico venissero messi a fuoco al momento di tradurre le prescrizioni sonore in realtà plastica in accordo collo svolgimento dell'azione scenica, Milloss comunque apprezzò molto la partitura, come scrisse all'amico: «La tua musica piace a me e ai collaboratori ogni giorno crescentemente [*sic*]: sentiamo in essa non solo la straordinaria qualità compositiva, ma altresì la sua sincerità nel “cantare” le cose delle profondità umane». ⁶⁵

Di questo ballo sarebbe interessante realizzare un'analisi coreomusicologica completa: essa permetterebbe di capire meglio il tipo di accordo cui arrivarono i due creatori, i significati che dalla visione unita all'ascolto poterono costruire il pubblico tedesco ed anche italiano degli anni Sessanta, e il modo in cui Milloss riproponeva negli anni della maturità certe atmosfere praticate e create sulla scena nella sua giovinezza. È anche da considerare che sono pochissime le opere di danza degli anni Venti e Trenta di cui sia rimasta documentazione (orale o di altro tipo) che permetta di ricostruirle, e che analisi formali di esse sono state finora estremamente rare.

Come anche Daniela Tortora ha osservato, *Die Wiederkehr* risentiva in effetti fortemente dell'Espressionismo, con rimandi più o meno espliciti al teatro per musica di Schönberg degli anni 1909-13 (*Erwartung* e *Die glückliche Hand*). Nonostante il successo della prima rappresentazione e la buona accoglienza delle altre creazioni messe in scena, nonostante la grossa spinta verso la qualificazione e il professionismo del corpo di ballo dell'Opernhaus, il carattere cosmopolita delle produzioni presentate nel triennio e lo sprone verso un arricchimento della danza da un punto di vista sia pratico sia teorico, ⁶⁶ la scrittura di Milloss a Colonia fu segnata da forti critiche provenienti dai commentatori più giovani. Ciò al punto che la storica Susanne Schlicher si è chiesta se la durezza con cui venivano espresse non avesse come bersaglio, più che lui, proprio la danza degli anni Venti-Trenta, contro il cui misticismo e universalismo si avvertiva una irrefrenabile ripulsa. ⁶⁷ Il

tua attività è invero vertiginosa oltre che prodigiosa ed è così importante che tu possa realizzare a pieno tutto quello che il felicissimo momento creativo in cui ti trovi ti rende possibile. Importante per l'arte del Balletto in genere. Sono felice che la nostra collaborazione si sia rinnovata proprio in questo periodo. Io tratto la partitura del nostro “Ritorno” con una attenzione e una cura maggiori di quelle che ho prodigato a qualsiasi altro mio lavoro e spero che mi riuscirà a [*sic*] renderla efficace». Lettera del 5 aprile 1961, p. 1 (FRV). Enfasi nel testo originale.

⁶⁵ Lettera di fine ottobre 1961 da Colonia, p. 1 (FRV).

⁶⁶ Milloss fondò a Colonia già nel 1959 l'Institut für Bühnentanz, in cui chiamò a insegnare maestri di tecnica classica e di tecnica moderna (sia tedesca che statunitense).

⁶⁷ Susanne Schlicher, *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1987 [trad. it. *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, Costa & Nolan, Genova,

giudizio senz'appello sia etico e sia politico sugli anni di incubazione del nazismo e poi di inizio regime, cui quel tipo di danza era stata contemporanea, si univa all'interesse affascinato per le nuove tecniche, sia classica (Balanchine) che moderna (Graham, Cunningham), che giungevano dagli Stati Uniti. Un futuro artistico di Milloss in Germania era fuori discussione.⁶⁸

In Italia nei primi anni Sessanta c'era ancora più che bisogno del suo indomito entusiasmo, delle sue capacità organizzative, della sua energia creativa e della sua sapienza teatrale. Non meraviglia il fatto che Vlad lo coinvolse in una delle sue iniziative più meritevoli (e all'epoca più contestate): l'organizzazione del Maggio Musicale Fiorentino dedicato nel 1964 all'Espressionismo. Non solo il coreografo vi avrebbe riproposto il suo *Mandarino meraviglioso* e avrebbe curato la regia di *Erwartung* e *Volo di notte*, ma, incaricato da Vlad di individuare un ballo significativo da presentare al pubblico, scelse *Il tavolo verde* (*Der grüne Tisch*), creato nel 1932 da uno dei maggiori allievi di Laban, Kurt Jooss, cui andò a far visita assieme a Vlad in Germania.⁶⁹ *Il tavolo verde* si era in verità visto già in Italia, e cioè a Milano nel 1934 con la stessa compagnia con cui Jooss l'aveva creato, ma di questo sia Milloss sia Vlad non erano evidentemente a conoscenza, non trovandosi all'epoca in Italia nessuno dei due. Piuttosto, né *Il tavolo verde* di Jooss e ancor meno *Il mandarino meraviglioso* (che aveva debuttato in Italia nel 1942, ancorché Milloss avesse iniziato a comporlo alla fine degli anni Trenta a Budapest) rappresentavano al meglio l'epoca dell'Espressionismo, che era stata caratterizzata da una grande fioritura della danza sotto l'egida di due maestri, Laban (di cui sia Milloss sia Jooss erano stati allievi) e Mary Wigman, la cui scuola a Dresda era stata frequentata da un grande numero di allieve (di cui più d'una godeva in quegli anni di una carriera importante). Wigman, anche lei allieva di Laban, si era distaccata però da Laban per approfondire le basi tecniche e stilistiche di un tipo di danza che rimase del tutto estranea a quel codice della danza classico-accademica che invece sia Milloss sia Jooss avevano accettato. Milloss aveva quindi proposto a Vlad un coreografo (e un ballo) che sicuramente confermavano le proprie scelte stilistiche, da anni impostate su una sintesi delle due tecniche: e ciò anche se in Italia nel 1964 nessuno conosceva quello che era accaduto in Germania nella danza

1989, p. 30].

⁶⁸ Lo attendevano ancora due contratti triennali in Austria, il primo dei quali fortemente voluto da Herbert von Karajan.

⁶⁹ Non si realizzò invece il desiderio di Milloss di rimettere in scena la *Pantea* di Malipiero, e ciò per l'ostilità del compositore verso le opzioni drammaturgiche indicategli dal coreografo, che erano orientate proprio in un senso tipico del teatro di danza d'epoca espressionista. Cfr. Veroli, "Camminare avanti, avanti, avanti", cit., pp. 122-123. Sulle collaborazioni di Milloss con Vlad per il Maggio Musicale del 1970 dedicato all'arte tra le due guerre e sul tentativo vano da parte del compositore di affidargli la direzione del corpo di ballo del Maggio stesso, cfr. Roman Vlad, *Testimonianze e ricordi*, in Veroli, *Milloss*, cit., pp. 7-17: 15.

nei primi decenni del secolo. Nello scegliere poi di pubblicare in tedesco negli Atti del Convegno internazionale di studi sull'Espressionismo che si tenne a Palazzo Vecchio un proprio testo sulla danza d'espressione, a quale pubblico di lettori Milloss si stava indirizzando?⁷⁰ O meglio: stava davvero cercando dei lettori attivi nell'ambito della danza italiana?

In verità la sua posizione nei riguardi della danza d'espressione (alle cui radici stavano alcune di quelle stesse ansie di cui si era nutrito il nazismo)⁷¹ era da sempre ambigua. Fino agli ultimissimi anni della sua vita, quando tese a presentarsi come quel resistente al nazismo che non era stato, il coreografo mirò piuttosto a tacere sui suoi anni tedeschi che a raccontare: la sua scelta di restare a lavorare in Germania dopo il 1933, e ciò mentre molti dei suoi colleghi erano arrestati o scappavano dal paese (cosa che fu lui stesso costretto a fare alla fine del 1936), la sua amicizia con personalità allineate colla politica nazista, in particolare il potente critico Fritz Böhme, al quale scrisse dopo la guerra per testimoniare la sua pena per il processo di "denazificazione" cui il tedesco era sottoposto, dovevano metterlo in difficoltà.⁷² Errori, rimorsi, sogni traditi, disillusioni dovevano rendere a Milloss assai problematico il ricordare: la complessità della sua vicenda umana era in definitiva poco comunicabile, persino agli amici, persino a Vlad.

Quello di Milloss fu un amaro destino, dopo tutto. Coreografo di genio, colto e acclamato, capace di sintonizzarsi profondamente colle arti del proprio tempo, si trovò a passare in fretta da un'epoca in cui il suo stile fortemente espressivo

⁷⁰ Aurelio M. Milloss, *Das Erbe der Expressionismus im Tanz*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 445-463. Gli Atti furono pubblicati ben 22 anni dopo l'evento.

⁷¹ La bibliografia in proposito ha preso l'avvio negli anni Ottanta per giungere alle grandi ricapitolazioni sulla danza sotto le dittature, ambedue tenutesi all'Akademie der Künste, "...jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945 (1993) e *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945* (2003). Il testo forse più attento a riscontrare le sintonie tra danza e nazismo, nonché poi le dinamiche della rimozione e dell'oblio, è di Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, André Versaille, Bruxelles, 2012 (1^a ed. 2000).

⁷² Cfr. Laure Guilbert, *Aurel Milloss e Fritz Böhme. Storia di un'amicizia*, «Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», 78 (numero monografico: *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza, la critica*, a cura di Susanne Franco), aprile – giugno 2006, pp. 185-225. Il saggio di Guilbert si basa anche su un memoriale dattiloscritto di Milloss in due volumi (inclusivi di fotografie e ritagli stampa), interamente in tedesco, datato «Rom 1940» e conservato nel Fondo a lui intestato presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, *Aurel von Milloss' Künstlerische Werdegang und tänzerische Schaffen. Seine Aufzeichnungen über seine erste Entwicklungszeit*, in cui il coreografo racconta la sua vita fino alla fuga dalla Germania senza accennare minimamente ai fatti politici. Per chi e per quale motivo il coreografo scrisse questo memoriale proprio agli inizi della guerra? In italiano non pubblicò nulla sul suo passato. Cfr. Patrizia Veroli, *La danza moderna del primo Novecento e l'Italia. Il caso di Aurel Milloss (1906-1988)*, «Studi Germanici», 6, 2014, pp. 303-324.

(fino al grottesco) fu capito e ammirato, a quella (dopo la guerra) in cui si fece dominante l'opzione neoclassica, che sembrava intrisa dell'utopia di un futuro nuovo e luminoso.⁷³ Milloss aveva militato, è vero, per una sintesi delle tecniche classica e moderna sin dalla fine degli anni Venti, ma la composizione di balletti fortemente classici non era nelle sue corde, né possedeva gli strumenti tecnici per realizzarli, data la mancanza di sistematicità dei corsi di classico che aveva potuto frequentare dopo la Prima guerra mondiale. Il suo tipo di fisicità e di talento, il suo temperamento drammatico, la sua ansia di incarnare mondi espressivi in rapporto col proprio tempo lo avevano decisamente spinto da giovane verso la danza moderna, l'*Ausdruckstanz*. Gli anni della piena maturità, anziché coronare il suo talento in una celebrazione senz'ombre, lo costrinsero a operare sempre più nel segno di una classicità da lui non sentita profondamente: quella che il pubblico dei teatri di quegli anni apprezzava.

È forse per questo, allora, che tese a tacere della sua *Sagra della primavera* del 1941, lì dove il suo stile impregnato di musica, di ritmo e di una mimica non convenzionale aveva tanto colpito Vlad? In quel balletto aveva forse voluto rappresentare certe ansie della sua adolescenza, il suo smarrimento di fronte ai misteri della natura, il suo vedere l'aspetto stregato delle cose, il suo percepire oscuramente che tutto un mondo, quello in cui era nato, stava per crollare.⁷⁴ Da un certo momento in poi non si riconobbe più in quello stile, che aveva sagomato mentre attorno a lui si intesseva una delle più grandi tragedie della storia.

Ma nel lodare fino alla fine della sua vita quella coreografia del 1941, Vlad, il compositore amico, aveva probabilmente visto giusto. Era stato quello il Milloss più grande, perché più fedele a sé stesso e al proprio talento.

⁷³ Per percepire quella che fu a lungo la *koinè* italiana del secondo dopoguerra, in cui la danza moderna non sembrava avere diritto di cittadinanza, è istruttivo leggere di Fedele d'Amico *L'idea del balletto classico* [1966], in Id., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1991, pp. 154-168. Fa riflettere il fatto che il grande musicologo aveva stroncato la serata di danza di Martha Graham al suo debutto italiano (*I balletti della Graham*, «Il Contemporaneo», 9 giugno 1954).

⁷⁴ Conversazione con chi scrive (gennaio 1988). Audioregistrazione (APV).

La «dodecaфонia svernata» di Roman Vlad. Un *excursus* attraverso la sua produzione

Alessandro Marchiori

Introduzione

La dodecaфонia per Roman Vlad non era un linguaggio macchinoso, ma la più naturale modalità di espressione. Analizzando l'enorme quantità di musica strumentale e vocale che egli scrisse tra gli anni Quaranta del Novecento e il Duemila – accanto a quella per il cinema e la televisione, a cui si dedicò con altrettanta passione, ma con un *modus operandi* chiaramente diverso dovuto alle peculiarità dei mezzi audiovisivi – si può osservare un'evoluzione organica e al tempo stesso un'estrema coerenza. La produzione solistica, da camera, orchestrale e per voce di Vlad si è svolta nel duplice segno di una costante ricerca espressiva e della fedeltà al linguaggio dodecafonico; l'amore per la nota non ancora scritta era controbilanciato dall'incessante approfondimento della tradizione, dalla quale Vlad non poteva immaginare scisso nessun vero sviluppo musicale.

Uomo di cultura eccezionale, egli è ricordato spesso per le sue grandi doti

di divulgatore, per l'organizzazione di importanti rassegne e la conduzione di programmi radiofonici e televisivi;¹ meno nota è la figura di Vlad compositore. Eppure, chi ignorasse la sua musica o ne trascurasse l'importanza non potrebbe comprendere chi sia stato veramente Vlad. Infatti, ogniqualvolta egli si sia dedicato alla scrittura di saggi o si sia impegnato nella divulgazione e nella direzione di enti prestigiosi, l'ha fatto innanzitutto da compositore. Nelle analisi delle opere stravinskiane – tra le prime e più accreditate nel panorama internazionale – egli proietta sulla musica del compositore russo una fitta rete di intuizioni e significati «that populate his own creative imagination»;² quando, negli anni Ottanta, realizza ben quarantotto puntate in due cicli radiofonici intitolati *La storia della variazione*, ha già composto le proprie variazioni su temi di Mozart, Chopin, Schumann. Queste esperienze condotte parallelamente di certo hanno influito sulla sua attività compositiva; tuttavia quel che è importante rimarcare è l'approccio “creativo” che Vlad estendeva a tutto ciò che non era la composizione in senso stretto.

Nato nel 1919, Vlad inizia a comporre giovanissimo, abbraccia la nuova musica, se ne fa promotore instancabile e interprete convinto; conseguito il diploma in pianoforte in Romania, non ancora ventenne, nel novembre del 1938 giunge a Roma per studiare con Alfredo Casella che, dopo averlo visto alla Regia Accademia di Santa Cecilia con varie partiture tra le mani, tutte relative a brani decisamente poco eseguiti nell'Italia del tempo (come l'op. 19 di Schönberg, la Sonata di Berg e la Sonata di Stravinskij),³ nonostante il numero chiuso lo accoglie come allievo.⁴ Inizia così l'esperienza italiana di Vlad, che nel 1951 avrebbe ottenuto la cittadinanza e che a Roma avrebbe risieduto fino alla morte, avvenuta nel settembre del 2013.

¹ Cfr. a riguardo Angela Carone, *Dalla parola scritta alla parola detta. Impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117, e Anna Scalfaro, *La divulgazione musicale in Rai-tv fra gli anni Sessanta e Ottanta. Specchio sonoro di Roman Vlad (1964) e Tutto è musica di Vittorio Gelmetti (1980)*, «Gli spazi della musica», IX, 2020 (*L'ora della musica in tv. La divulgazione della musica in televisione dal 1954 a oggi*, a cura di Marida Rizzuti e Anna Scalfaro), pp. 27-45.

² Susanna Pasticci, *Hermeneutics and Creative Process: Roman Vlad's Reception of Stravinsky*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», II, 2017, pp. 41-63: 63.

³ Questi erano i pezzi che Vlad adolescente aveva studiato in Bucovina con la sua insegnante Aglaja Klug, allieva di Emil von Sauer, a sua volta allievo di Nikolaj Rubinštejn e Franz Liszt.

⁴ Notizie tratte dalla biografia di Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, e da Laura Tedeschini Lalli, *L'esatta percezione dell'inesatto. Intervista con il Maestro Roman Vlad*, «Bollettino Unione Matematica Italiana», Serie 8, V-A, agosto 2002 (*La Matematica nella Società e nella Cultura*), pp. 215-256. Cfr. inoltre Franco Carlo Ricci, *Roman Vlad. La formazione musicale, l'incontro con Alfredo Casella, l'attività a Roma durante il secondo conflitto mondiale*, in *Intellettuali romeni a Roma*, a cura di Cecilia Roman, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, 2008, pp. 19-39.

In questo saggio si metteranno in luce i tratti essenziali del pensiero di Roman Vlad, saranno delineate le principali caratteristiche della sua scrittura, dagli esordi dell'attività compositiva sino ai primi anni del Duemila, e si indagheranno alcuni momenti della sua personale ricerca espressiva strettamente connessa con la tecnica dei dodici suoni, verso una definizione della musica di Vlad quale esempio di dodecafonia sensibilizzata o «svernata».

L'importanza della tradizione

Per tutta la vita Roman Vlad si è pronunciato contro qualsiasi atteggiamento incline al dogmatismo e ha sempre evitato di schierarsi con un preciso indirizzo poetico, non sentendosi vicino né a chi proclamava di voler rompere ogni legame con il passato né a quanti nostalgicamente professavano un fare arte guardando all'indietro. Non ambiva a un ritorno al passato e al tempo stesso non credeva nel “nuovo per il nuovo”, affermando l'impossibilità di fare *tabula rasa* e sostenendo l'importanza della tradizione, che riteneva il necessario fondamento per la nuova musica e non un vincolo o un freno alla propria attività. Vlad ha riletto la storia della musica in chiave progressiva, non progressista, cogliendo particolari momenti di evoluzione tecnica e traendo da essi lo stimolo per il proprio comporre. In questo senso si debbono leggere lavori come le *Variazioni concertanti sopra una serie di dodici note dal “Don Giovanni” di Mozart* per pianoforte e orchestra (1955), le pianistiche *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* (1964), *Sognando il sogno* (otto variazioni per pianoforte del 1972 su *Träumerei* di Schumann), sino al *Concerto italiano* del 2008 per pianoforte e orchestra, il cui primo movimento è significativamente intitolato *Talee e colori bachiani*, e alle più recenti *Cinque variazioni dodecafoniche su un corale cinquecentesco* (del 2011, per organo).⁵

In un'intervista del 2010, muovendo da alcune riflessioni su Ferruccio Busoni, ritenuto «uno dei padri della musica moderna»,⁶ Vlad espresse efficacemente la sua idea di uno sviluppo organico del fare musica:

Come Busoni, credo si debba conoscere una tradizione per poi prenderne ciò di cui si ha bisogno ed innovarlo. [...] Ogni capolavoro, come disse Busoni, stabilisce, diciamo, dei

⁵ La melodia cinquecentesca che Vlad sottopone a variazione è quella di Louis Bourgeois, che appare in chiusura della raccolta del 1547 *Pseaulmes cinquante, de David roy et prophète* con il testo di Clément Marot (incipit «Lève le cœur, ouvre l'oreille») e che Bach riprese sia con il testo di Paul Eber (incipit «Wenn Wir in höchsten Nöten sein») sia con quello di Bodo von Hodenberg (che inizia con le parole «Vor deinen Thron tret' Ich hiermit»).

⁶ Roman Vlad, *Per un catalogo di musica spirituale: Busoni Hindemith*, «Ricerca. Quindicinale della Federazione Universitaria Cattolica Italiana», VIII, 3, 1° febbraio 1952, p. 3.

“livelli di apprezzamento” e insegna non tanto come si debbano realizzare altri capolavori ma come non si potrà più creare un capolavoro uguale a quello!⁷

Vlad ha inteso perseguire, quantomeno nell’ambito della produzione strumentale, quella *junge Klassizität* auspicata da Busoni e da molti fraintesa, concetto non assimilabile all’ideologia del Neoclassicismo, anzi da questa divergente. Più volte Vlad ha infatti ribadito il vero significato della “classicità” alla quale Busoni mirava e che implicava non il recupero di forme e modelli preromantici, bensì una determinata disposizione interiore dell’artista, le cui opere nuove non possono trarre la loro intima ragion d’essere se non dall’esame delle esperienze precedenti. Essenziali a questa musica «allo stesso tempo vecchia e nuova [...] assoluta, [...] distillata, non mai nascosta sotto la maschera di figure e concetti presi a prestito» sarebbero, secondo le parole dello stesso Busoni, il «distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia (non nel senso di motivo orecchiabile) [e] della polifonia sviluppata (non complicata) al massimo, [...] il rinnegamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo».⁸

In linea col pensiero di Busoni, nel 1992 Roman Vlad dichiarava:

La mia stessa attività creatrice si è sempre svolta sotto un’insegna che corrisponde al titolo di un libro che ho pubblicato nel 1958: *Modernità e tradizione*.⁹ La tradizione che per non inaridire deve essere incessantemente innovata. La modernità che deve essere sempre radicata nella tradizione per non disperdersi nel vuoto. Ho sempre cercato di evitare ideologie ed opposti estremismi rifuggendo sia da atteggiamenti improntati ad un reazionario tradizionalismo, sia da velleitari avanguardismi e da ricerche del “nuovo per il nuovo”.¹⁰

L’attività di Vlad è dunque inscritta in una continua tensione fra innovazione e tradizione, ma secondo la logica di una naturale sedimentazione del suo vissuto artistico e umano, e le sue opere rappresentano una chiara sintesi di quella tensione.

In un articolo del 1954, l’autore N. C.¹¹ inseriva Vlad fra i compositori venuti

⁷ Luca Villani, *Intervista a Roman Vlad*, «Il Fronimo», XXXVIII, 150, aprile 2010, pp. 7-17: 8.

⁸ Ferruccio Busoni, *Neue Klassizität? Ein Brief*, «Frankfurter Zeitung», 7 febbraio 1920 [trad. it. *Nuova classicità*, in Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d’Amico, il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 112-115: 113, 114. Nel corso del testo – originariamente una lettera inviata a Paul Bekker il 20 gennaio 1920 – Busoni ricorre all’espressione «junge Klassizität»].

⁹ Roman Vlad commette qui un errore: la pubblicazione di *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (Giulio Einaudi Editore, Torino), volume che raccoglie propri saggi degli anni precedenti, risale al 1955; del 1958 è invece *Storia della dodecafonia* (Edizioni Suvini Zerboni, Milano).

¹⁰ *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, a cura di Alberta Cataldi, Flavio Pagano, Napoli, 1992, pp. 43-47: 44.

¹¹ Si tratta molto probabilmente di Nicola Costarelli, che fu allievo di Ildebrando Pizzetti e amico di

dopo Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola che miravano a «volgarizzare – e s'intende il termine nel senso buono – le audaci conquiste tecniche ed espressive ottenute coraggiosamente dai predecessori, non soltanto italiani, spesso in quelle condizioni di isolamento dal grande pubblico che tutti sappiamo». ¹² Il «desiderio di riprendere [...] un colloquio con la grande massa degli ascoltatori» secondo N. C. avrebbe determinato la posizione «moderata» di tali autori e contrassegnato il loro intento comunicativo. La composizione di Vlad recensita in quell'articolo, la Cantata *Le Ciel est vide* (completata nel 1953), non è però meno tragicamente espressiva di *Noche oscura* di Petrassi (composizione del 1950) o dei coevi *Canti di liberazione* di Dallapiccola, per citare due lavori per coro e orchestra di durata analoga, accomunati da un'evidente tensione spirituale e realizzati da due autori entrambi di quindici anni più vecchi rispetto a Vlad.

«Come se la dodecafonia non esistesse»

Un'altra affermazione di Vlad ci illumina sulla sua poetica:

Ogni formula, ogni legge, ogni norma vale soltanto in quanto viene sentita come necessaria. Ogni legge in musica, per me, è una constatazione a posteriori, e non a priori, di un atto creativo; [...] la giustezza di una forma, di un certo modo di procedere, di un algoritmo, di una qualsiasi formula musicale, non viene data dalle leggi codificate bensì dalla necessità interiore. ¹³

Questo pensiero è fortemente affine a quanto asseriva Arnold Schönberg nel *Trattato di armonia* del 1911 a proposito dell'attività del compositore: «Il suo orecchio e il suo senso del vero lo guideranno con una sicurezza maggiore di quanto non farebbe qualsiasi legge artistica. [...] L'artista non fa quello che gli altri ritengono bello, ma soltanto ciò che è necessario per lui»: ¹⁴ è questo infatti che lo distingue dall'«imbrattacarte». Schönberg ammette la necessità di studiare e imparare; tuttavia «La creazione dell'artista è istintiva. [...] Egli ha] la sensazione che quello che fa gli venga dettato. Come se agisse soltanto secondo la volontà

Goffredo Petrassi, Vieri Tosatti e Guido Turchi. Costarelli firmò alcuni articoli per il «Radiocorriere», per «La Rassegna musicale» (come ad esempio *Nota sulla dodecafonia*, XV, 9-10, settembre 1942, pp. 267-271), e collaborò con altre riviste del settore negli anni Quaranta e Cinquanta.

¹² N[icola] C[ostarelli], *Concerto di musica contemporanea: Fuga, Pinelli, Turchi, Vlad*, «Radiocorriere», XXXI, 43, 24-30 ottobre 1954, p. 12.

¹³ Villani, *Intervista a Roman Vlad*, cit., p. 8.

¹⁴ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Leipzig – Wien, 1911 [trad. it. *Trattato di armonia*, a cura di Anna Maria Morazzoni, il Saggiatore, Milano, 2014, p. 514].

di qualche forza interna [...]».¹⁵ Similmente Busoni, nell'*Abbozzo di una nuova estetica della musica* (1907), si era pronunciato sulla libertà dell'arte e sulla necessità di andare oltre le leggi codificate e le formule costruite in base alle opere dei maestri del passato.¹⁶ Se, ancora, si considerano le riflessioni di Luigi Dallapiccola, attento a voler "sviscerare" tutte le possibilità del linguaggio dei dodici suoni «verso la paziente chiarificazione, verso la sensibilità, non verso la teoria»,¹⁷ ben si comprende come la posizione di Vlad fosse comune a quella dei suoi predecessori; la medesima fedeltà al proprio sentire lo portò a non partecipare mai ad alcuna "scuola" e a difendere con orgoglio e determinazione la propria indipendenza, senza scendere a compromessi e, in nome della propria libertà creativa, giungendo addirittura a rifiutare i ripetuti inviti a partecipare ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt.¹⁸ Tale esigenza di autonomia si è riflessa direttamente e inevitabilmente sull'attività compositiva. Nell'intervista citata all'inizio di questo paragrafo Vlad dichiarava infatti di usare «i dodici suoni, qualche volta in modo seriale, qualche volta in senso schoenberghiano» e, molte volte, di scrivere «musica dodecafonica come se la dodecafonica non esistesse».¹⁹ Egli considerava dunque la dodecafonica non un rigido sistema prescrittivo, bensì una tecnica con la quale poteva condurre un discorso musicale in discreta libertà, anche andando oltre la tecnica stessa. Ritorneremo su questo punto nell'ultimo paragrafo del presente contributo.

L'autoanalisi in *Storia della dodecafonica*

Nel 1958 Vlad, ormai noto e affermato a livello internazionale, pubblica per le Edizioni Suvini Zerboni di Milano *Storia della dodecafonica*, un imponente volume di quasi quattrocento pagine, in sedici capitoli, con due appendici. Alla propria musica egli dedica dodici pagine, passando in rassegna tredici opere: la Cantata *Dove sei, Elohim?* per coro e orchestra composta fra il 1940 e il 1942, i quattro *Studi dodecafonici* per pianoforte (il primo scritto nel 1942, il secondo e il quarto nel 1943 e il terzo aggiunto nel 1957, in vista della pubblicazione), la *Sonatina* per flauto e pianoforte (1945), il Balletto drammatico *La dama delle camelie* (dello stesso 1945, su soggetto e con la coreografia di Aurel Milloss), la II Cantata *De profundis* per soprano solo, coro e orchestra (1942-46), la Sinfonia per orchestra

¹⁵ *Ibid.*, p. 516.

¹⁶ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1907], Insel-Verlag, Leipzig, 1916 [trad. it. *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in Busoni, *Lo sguardo lieto*, cit., pp. 39-72: 58].

¹⁷ Luigi Dallapiccola, *Testimonianza sulla dodecafonica* [1952], in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 464-468: 465.

¹⁸ Vlad, *Vivere la musica*, cit., p. 219.

¹⁹ Villani, *Intervista a Roman Vlad*, cit., p. 8.

(1947-48), il *Divertimento* per undici strumenti (del 1948), le *Tre Invocazioni*, per una voce acuta e pianoforte, su testi latini (1948-49), *Storia d'una mamma* (racconto musicale in un atto scritto tra il 1950 e il 1951 su libretto di Gastone da Venezia tratto dall'omonima novella di Hans Christian Andersen), le *Cinque Elegie* su testi biblici per voce e orchestra d'archi/pianoforte (1950-52), la III Cantata *Le Ciel est vide* per coro e orchestra, sui sonetti di Gérard de Nerval ispirati al *Discorso del Cristo morto* di Jean Paul Richter (1952-54), le *Variazioni concertanti sopra una serie di dodici note dal "Don Giovanni" di Mozart* per pianoforte e orchestra (1955), il Quartetto per archi (1955-57), pubblicato nel 1988 con il titolo *Tetraktys*.

Dai primi pezzi, piuttosto didascalici, si procede via via verso una maggiore complessità e libertà nel trattamento del materiale dodecafonico. Infatti, mentre gli *Studi dodecafonici* sono basati su un'unica serie che «viene enunciata armonicamente e melodicamente in una *Esposizione* che precede il *I Studio*»²⁰ e nella *Sonatina* per flauto e pianoforte la forma originaria della serie è riportata sia nel tema iniziale del flauto sia nella figurazione con cui il pianoforte contrappunta il tema (dapprima per tre volte, quindi ne espone la forma retrograda), nel *Divertimento* per undici strumenti una serie di riferimento non c'è più; al contrario, precisa Vlad,

Le strutture di questo lavoro sono [...] riferibili a schemi costituiti da modi di otto suoni che poggiano su accordi comprendenti i quattro suoni restanti [e] tali schemi [...] adempiono ad un compito paragonabile a quello delle classiche scale, comportandosi come dei semplici *luoghi modalì*, nel cui ambito prendono corpo delle figure sonore mediante libere permutazioni, ripetizioni od omissioni dei vari suoni.²¹

Alla soglia degli anni Cinquanta si assiste a una maggiore volontà di sperimentazione, in linea con quanto accadeva nel panorama compositivo internazionale. Nella parte vocale della *II Invocazione* Vlad usa per la prima volta i quarti di tono; nelle *Variazioni concertanti* i principi seriali vengono estesi dalle dimensioni melodica e armonica a quella ritmica; nel Quartetto per archi i valori metrici sono determinati in considerazione degli intervalli melodici presenti fra le tre note di ogni cellula seriale (la durata di ogni nota è di tanti ottavi quanti sono i semitoni che costituiscono gli intervalli considerati). Nelle prime quattro battute i quattro strumenti espongono sequenzialmente le quattro cellule che formano la serie e che comprendono intervalli di quarta giusta e seconda minore. Ogni cellula ha una differente caratterizzazione timbrica: il violino 1 presenta la cellula originale con sordina, il violino 2 ne esegue il retrogrado dell'inverso tremolando sul ponticello, alla viola spetta l'inverso, infine il violoncello termina con i tre suoni pizzicati della cellula retrograda (Esempio 1). Negli appunti per il Quartetto

²⁰ Vlad, *Storia della dodecafonia*, cit., p. 242.

²¹ *Ibid.*, p. 245.

d'archi, conservati presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Vlad spiega che la durata della terza nota di ogni cellula è determinata «non rispetto alla prima nota della cellula seguente, ma rispetto alla prima nota della stessa cellula». Pertanto, nella cellula affidata al violino 1 il do# dura cinque ottavi perché cinque sono i semitoni che lo separano dal successivo sol#, che dura solo un ottavo in quanto collocato un semitono sotto rispetto alla terza nota (la); il valore di quattro ottavi di quest'ultima deriva dal suo essere a distanza di quattro semitoni dal do# iniziale.

Esempio 1. Roman Vlad, Quartetto per archi, bb. 1-4.

L'opera più importante degli anni Cinquanta è tuttavia la III Cantata *Le Ciel est vide*, alla cui base non c'è una serie precisa. «L'unità costruttiva dell'edificio sonoro» è difatti una cellula costituita da due intervalli: una seconda minore e una seconda maggiore; «tutte le varianti di questo "Urmotiv" si sommano in serie dodecafoniche sempre diverse, per cui nella sua struttura intrinseca tutta la *Cantata* si configura come una sola, immensa variazione di quel roteante nucleo originario». ²² Si tratta di un lavoro particolarmente importante non solo sotto il profilo tecnico, ma soprattutto per il suo significato simbolico che lo stesso Vlad spesso ricordava. La funzione catartica del brano è infatti chiara; l'audacia del testo, nel quale il Cristo morto annuncia che «il cielo è vuoto» e che Dio non esiste, mira paradossalmente a scuotere l'ascoltatore e a distoglierlo dal dubbio e dalla mancanza di fede. Il caos nel quale ricadrebbe il cosmo in seguito alla constatazione dell'assenza di Dio è drammaticamente reso da una musica polverizzata e iperorganizzata. ²³

²² *Ibid.*, p. 250.

²³ A riprova dell'importanza che questa Cantata aveva per Vlad si considerino le citazioni di alcuni suoi passaggi in altre opere. Il verso «Dieu est mort, le Ciel est vide» appare ad esempio nell'Introduzione della terza serie de *L'Arte della variazione* (2000), mentre nella sezione centrale della quarta delle cinque Fantasie che costituiscono la prima parte di *Opus triplex* (2000-2004) è citato il verso «Où es-tu, mon Père?». De *L'Arte della variazione* e di *Opus triplex* diremo più avanti. Sulla Cantata cfr. l'analisi di Pasticci, *Hermeneutics and Creative Process*, cit.

La produzione dagli anni Sessanta

Quella che va dai primi anni Sessanta alla fine degli anni Settanta è la fase in cui Vlad estende le sperimentazioni al parametro timbro ed esplora nuove possibilità di costruzione formale; inoltre, egli torna occasionalmente a includere i quarti di tono nell'organizzazione delle altezze, "allargando" così lo spazio dodecafonico. Prelude a questa fase *Musica concertata* (sottotitolata "Sonetto a Orfeo"), del 1957, per arpa e orchestra. In quest'opera Vlad riutilizza la tecnica già adottata nel Quartetto per archi – che, come si è detto, consiste nello stabilire una corrispondenza tra unità metrica e semitono cromatico, in modo che ogni nota incaricata di delineare il contorno melodico delle figure sonore abbia un valore metrico corrispondente al numero dei semitoni compresi nell'intervallo che la separa dalla nota successiva.²⁴ Nuovo è invece l'approccio di Vlad alla composizione: egli non è partito da un'idea musicale alla quale la realizzazione strumentale avrebbe dovuto adattarsi ma, al contrario, ha pensato la scrittura dell'intero lavoro traendo spunto dalle caratteristiche tecniche e morfologiche dello strumento solista. A proposito di *Musica concertata* il già citato N. C. scrisse:

Il motivo basilare [...] è una semplice serie diatonica che riporta analogicamente al più primitivo impianto sonoro che si ricordi, cioè all'accordatura della mitica lira di Orfeo. L'elementare semplicità diatonica di questa serie va considerata anche in funzione dell'assunto tecnico dell'opera, la cui parte solistica [...] è affidata ad uno strumento che, per la sua particolare meccanica, è diatonico per eccellenza. Ognuno degli intervalli della serie diatonica viene integrato cromaticamente da tante note diverse quanti sono gli intervalli cromatici che esso comprende. Queste note, sommate alla serie diatonica, formano una serie dodecafonica.²⁵

Pertanto, come si evince dal passo citato, mentre l'arpa procede diatonicamente, l'orchestra la accompagna riempiendo cromaticamente gli intervalli della sua parte; la serie risultante è quindi timbricamente caratterizzata, con i passaggi cromatici degli archi impiegati a mo' di collante tra le note dell'arpa. Tutta la composizione è ispirata al mondo poetico di Rainer Maria Rilke, «musicista della parola»,²⁶ autore particolarmente ammirato da Vlad; ai versi di Rilke Vlad tornerà anni dopo, quando scriverà *Immer wieder...* (per soprano, corno inglese, clarinetto, fagotto, viola, violoncello, marimba, vibrafono, arpa e pianoforte, pubblicato nel 1969): in questo caso Vlad assegnerà i quarti di tono alla voce, riprendendo una pratica già

²⁴ N[icola] C[ostarelli], *Una "novità" di Roman Vlad ispirata da un Sonetto di Rilke*, «Radiocorriere», XXXV, 16, 20-26 aprile 1958, p. 9.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Così Busoni definisce Rilke nella dedica posta nell'*Abbozzo per una nuova estetica della musica*, cit., p. 39.

testata nella *II Invocazione* del 1949 e che sarà centrale nelle *Tre poesie di Montale* del 1978.²⁷

Se all'origine della stesura di *Musica concertata* vi fu l'attenzione per la natura diatonica dell'arpa, anche per *Ode super "Chrysea phorminx"* (1962-64, per chitarra e orchestra) Vlad dichiarò di aver voluto scrivere sin dall'inizio «assecondando la natura e le specifiche caratteristiche sonore della chitarra».²⁸ La serie alla base dell'*Ode* è infatti suddivisibile in due parti, la seconda delle quali corrisponde alla sequenza dei suoni ottenuti pizzicando a vuoto le sei corde,²⁹ suoni che nella prima parte sono invece trasposti. Tutto il pezzo è stato progettato come un «Ricerca concertante» sulla melodia riportata da Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis* (1650) e ivi associata all'incipit della prima *Ode pitica* di Pindaro: «Chrysea phorminx Apollonos [Aurea cetra di Apollo]». La melodia di Kircher è suddivisa fra i registri e citata mediante l'impiego delle corde libere; tra le note della melodia kircheriana, però, Vlad inserisce, sempre nella parte chitarristica, brevi incisi cromatici con funzione di raccordo. Mentre il solista esegue «suoni "puri"», l'orchestra realizza «fasce sonore» e «grumi di note».³⁰ Anche in quest'opera Vlad prescrive i quarti di tono: emblematico è l'incipit, nel quale i ventiquattro archi (dodici violini, sei viole, quattro violoncelli e due contrabbassi), tutti divisi, eseguono ciascuno un suono diverso di un cluster di ventiquattro note racchiuso nello spazio di un'ottava (Esempio 2).



Esempio 2. Roman Vlad, *Ode super "Chrysea phorminx"*: note del cluster affidate ai 24 archi.

²⁷ Cfr. Angela Carone, *'Musica non facit saltus'. Tre poesie di Montale musicate da Roman Vlad*, «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», LXV, Terza serie, 114-116, luglio – agosto 2014, pp. 20-32, e Laura Mazzagufo, *Tre poesie di Montale by Roman Vlad: Compositional Techniques and Text Correspondences*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 17-29.

²⁸ Roman Vlad, [*Presentazione di Ode super "Chrysea phorminx"*], «Begegnung», 1965, pp. 16-19: 16 (numero speciale dedicato ai *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*) (traduzione di chi scrive). Testo parzialmente tradotto in Laura Padellaro, *Due novità di Mannino e Vlad*, «Radiocorriere», XLIII, 8, 20-26 febbraio 1966, p. 26. La prima assoluta si tenne il 17 ottobre 1965 al Festival di Donaueschingen con Mario Gangi nella veste di solista e il Südwestfunk-Orchester diretto da Ernest Bour. Per un approfondimento sulla genesi del brano e una sua breve analisi rinvio al mio saggio *Riflessioni su Ode super "Chrysea phorminx" di Roman Vlad*, «Il Fronimo», XLIV, 176, ottobre 2016, pp. 14-21.

²⁹ L'accordatura standard dello strumento è modificata con l'intonazione della prima corda un semitono sopra.

³⁰ Vlad, [*Presentazione di Ode super "Chrysea phorminx"*], cit., p. 17 (traduzione di chi scrive).

LA «DODECAFONIA SVERNATA» DI ROMAN VLAD

Fino a che il contrabbasso 2 intona un la_3 , il contrabbasso 1 ha un $sol\sharp_3$, i quattro violoncelli suonano rispettivamente un la_3 abbassato di un quarto di tono (nella notazione scelta da Vlad al la è apposta una freccia verso il basso), sol_3 abbassato di un quarto di tono, sol_3 aumentato di un quarto di tono e sol_3 naturale; alle sei viole sono distribuite le altezze fra il mi_3 abbassato di un quarto di tono e il $sol\flat_3$, ai violini quelle fra il $mi\flat_3$ e il la_2 aumentato di un quarto di tono. Paradossalmente il contrabbasso 2 ha la nota più acuta, mentre il violino 1 ha quella più grave. La dinamica *ppp* prescritta per questi suoni fa sì che l'ascoltatore sia immerso in una sorta di vibrante pulviscolo musicale (Figura 1).

Figura 1. Roman Vlad, *Ode super "Chrysea phorminx"*: prima pagina della partitura. © Universal Edition, Wien, 1972.

Dopo circa sei secondi – come si evince dalle indicazioni di durata prescritte minuziosamente da Vlad – i ventiquattro strumenti, prima di approdare globalmente allo stesso la_3 del contrabbasso 2, realizzano in crescendo fino al *ff* un numero variabile di suoni: il contrabbasso 1 esegue due note, il violoncello 4 tre note, il violoncello 3 quattro note e così via sino al violino 1, incaricato di suonare in successione le ventiquattro note che nel cluster iniziale erano divise fra gli strumenti.

Dal punto di vista formale, mentre *Musica concertata* (“*Sonetto a Orfeo*”) è divisa in quattro parti (poiché quattro sono le strofe di un sonetto) e tutto è rigorosamente prestabilito, in *Ode super “Chrysea phorminx”* si assiste alla giustapposizione di sezioni in ritmo obbligato e sezioni in ritmo libero; inoltre, della prima delle tre Cadenze per chitarra sola sono riportate in partitura, oltre alle tre varianti di Vlad e alla versione che venne realizzata da Mario Gangi in occasione della prima assoluta, anche le istruzioni per inventarne di nuove. Analogamente, per la terza Cadenza viene lasciata al solista la facoltà di scegliere se eseguire quanto trova scritto in partitura, se optare per una delle varianti scartate per la prima Cadenza o se crearne una nuova, seguendo le medesime indicazioni date precedentemente: l’unica esortazione è che non sia replicata la prima Cadenza. Vlad si rivela inoltre particolarmente interessato e attento ai molti effetti timbrici che si possono ottenere sulla chitarra. Soprattutto nelle dieci battute tra le cifre 4 e 5 della partitura e nella seconda Cadenza, che reca l’indicazione *Con impeto selvaggio*, egli prescrive in che modo gli accordi vadano realizzati, se ad esempio con l’unghia o col polpastrello, con un dito (e con quale esattamente) o con tutte le dita eccetto il pollice, se essi vadano strappati, suonati compatti o «sgranati», «con il dorso delle dita» o «con il pollice (all’indietro)».³¹

Episodi di alea controllata simili a quelli delle Cadenze di *Ode super “Chrysea phorminx”* si ritrovano in *Sognando il sogno* per pianoforte (1971) e nella raccolta di sette brani intitolata *Giochi con Bach sul clavicembalo* (1977-78). Anche queste composizioni sono costituite da sezioni in ritmo libero, senza stanghette di battuta e indicazioni metriche, e sezioni misurate. Nel cuore della Variazione III e in prossimità del cluster di dodici note della Variazione VII di *Sognando il sogno*, come pure nel terzo pezzo di *Giochi con Bach* (intitolato *Rotazioni*), troviamo inoltre insiemi di note da ripetere rapidamente e permutare in modo libero. A risultare ancor più sorprendente, rispetto ad altre composizioni di Vlad, è però l’ultimo

³¹ Una simile sperimentazione timbrica caratterizza le *Variazioni intorno all’ultima Mazurka di Chopin* per pianoforte, scritte nel 1964 su commissione della RAI e della UER (Unione Europea di Radiodiffusione), nelle quali l’interprete è chiamato a dover percuotere lo strumento con le nocche e ad eseguire alcuni passaggi pizzicando direttamente le corde con le unghie e i polpastrelli. Cfr. Angela Carone, *Aspetti genetici e strutturali delle Variazioni intorno all’ultima Mazurka di Chopin di Roman Vlad*, «Rivista Italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 199-226.

pezzo di *Giocchi con Bach, Movimenti e gesti*, nella cui sezione finale non sono più fissate in modo preciso le altezze da eseguire, ma, attraverso una didascalia posta in partitura, sono indicate soltanto le ottave nelle quali è richiesto di improvvisare, «alternando gruppi di quattro note contigue rispettivamente della destra [...] e della sinistra [...]», accelerando sempre più, «finché l'alternarsi sincopato dei clusters delle due mani si tramuta in virtuale e successivamente reale simultaneità».

Il melogramma BACH da *Giocchi con Bach sul clavicembalo* (1977-78) a *Opus triplex* (2000-2004)

Assai significativo risulta il lavoro compiuto da Vlad dalla fine degli anni Settanta alla soglia del terzo millennio con il melogramma BACH, vale a dire sulle note sib (B), la (A), do (C), si naturale (H). Il primo esito importante della sua sperimentazione compositiva con questo melogramma è *Giocchi con Bach*, che si configura come una raccolta di sette brani distinti, da eseguire in successione come un unico *corpus*: 1. *Curve e rette*; 2. *Musica di sincopi*; 3. *Rotazioni*; 4. *Proporzioni*; 5. *Accordi cangianti*; 6. *Melodia con riflessi*; 7. *Movimenti e gesti*. I titoli sono eloquenti e ci informano sul particolare aspetto musicale sul quale Vlad si è di volta in volta focalizzato. *Curve e rette* si riferisce alla disposizione che le note del melogramma e delle relative permutazioni assumono sul doppio pentagramma e che appaiono come semibreve, senza però alcun preciso valore di durata, collegate da linee. In *Musica di sincopi* è la dimensione ritmica a emergere; in *Accordi cangianti* l'aspetto principe è invece quello armonico; *Rotazioni* è uno studio sulle permutazioni di BACH; *Proporzioni* un pezzo sugli «intervalli-ritmi» (tecnica già incontrata nel Quartetto per archi e in *Musica concertata*); *Melodia con riflessi* inizia e si chiude come un calmo intermezzo, ma nella sezione centrale contiene aggregati di dodici suoni arpeggiati, nonché clusters da eseguire «col palmo» e «con l'avambraccio». I «riflessi» annunciati nel titolo sono i numerosi gruppi di note che sia verticalmente sia orizzontalmente accompagnano la melodia data dalle note del melogramma, sempre in evidenza. *Movimenti e gesti* riprende la «furia» e la «massima violenza» del secondo brano. Ognuno dei sette brani termina con una differente disposizione verticale del melogramma BACH.

Di particolare interesse è *Accordi cangianti*.³² Il pezzo è suddivisibile in sei piccole sezioni (più il melogramma finale): quelle dispari caratterizzate da accordi a mani alternate su due tastiere, la seconda e la quarta incentrate sulla rapida esecuzione

³² Il titolo richiama alla memoria il pezzo pianistico composto da Niccolò Castiglioni vent'anni prima, *Cangianti* (1959), che però presentava fattezze assai diverse rispetto al brano in questione di Vlad, che sembra invece collegarsi idealmente alla micropolifonia di invenzione ligetiana.

delle note BACH sparse fra vari registri, la sesta contraddistinta da «trilli fitti». Ogni sezione pari è preceduta e seguita da pause. Nell'Esempio 3 vengono esemplificate le prime quattro battute di *Accordi cangianti* mediante la trascrizione di tutte le permutazioni del melogramma, che solo nella parte superiore non è trasposto. Attraverso la stratificazione di queste permutazioni, vengono quindi realizzati i vari accordi, tra cui possiamo riconoscere anche triadi maggiori, minori, aumentate, diminuite e settime incomplete.

The image displays two systems of musical notation for 'Accordi cangianti'. Each system consists of three staves. The top staff shows a melogramma of the notes B, A, H, C. The middle staff shows rhythmic notation with letter permutations below it. The bottom staff shows chordal notation with letter permutations below it. The first system shows permutations of B, A, H, C. The second system shows permutations of C, H, B, A. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.

Esempio 3. Roman Vlad, *Giocchi con Bach*, V. *Accordi cangianti*, bb. 1-4: permutazioni di BACH all'origine degli accordi presenti in partitura.

Nell'ultimo decennio del secolo scorso Vlad torna a lavorare intensamente sulle potenzialità del melogramma. Sono di questi anni le tre serie de *L'Arte della variazione* (1992-2000), la cui notevole complessità meriterebbe uno studio approfondito che esula dai limiti del presente saggio,³³ e *Mutazioni nel segno di Bach* per chitarra sola (1996). In *Mutazioni* il melogramma è più volte armonizzato con quattro differenti triadi, di sib minore, re maggiore, do minore e mi maggiore, cosicché il totale cromatico è saturato in breve spazio. Nel finale, Vlad riprende la tecnica del barré, già ampiamente sfruttata in *Ode super "Chrysea phorminx"*; qui

³³ Le tre serie prevedono organici differenti, dalla piccola alla grande orchestra, con pianoforte a quattro mani, voci soliste e/o coro misto. Si tratta di un lascito importante, per il quale è auspicabile, oltre a una puntuale indagine filologico-analitica, un'incisione completa, al fine di garantirne la giusta valorizzazione.

però il barré è limitato ai primi tre tasti, e va eseguito su cinque corde (la sesta è sempre libera).³⁴ Per tale procedimento in ogni battuta sono assommate cinque diverse trasposizioni di una stessa permutazione del melogramma BACH, che di battuta in battuta assume una differente configurazione.

Fra il 2000 e il 2004 Vlad realizza il suo ultimo lavoro interamente basato su BACH, vera e propria *idée fixe: Opus triplex*.³⁵ Le tre parti cui allude il titolo sono: *Fantasia canoniche*,³⁶ *Interludio – Invenzione sulle triadi*³⁷ e *Spiegelbilder* (il cui sottotitolo recita *Immagine speculari sul nome B.A.C.H.*).³⁸ Vi ritroviamo tecniche e gesti³⁹ già incontrati in opere precedenti, nonché quella ricerca di spiritualità in senso lato che contraddistingue larga parte della produzione di Vlad: per tali motivi si può ritenere *Opus triplex* una summa dell'arte dodecafonica di Vlad e un brano esemplare per comprendere la sua musica.

La serie fondamentale di *Opus triplex* è intesa in senso tutt'altro che rigido,

³⁴ Essendo qui l'accordatura non modificata, a differenza di quanto avveniva nell'*Ode*, Vlad evita il raddoppio tra la prima e la sesta corda, lasciando che la sesta sia fatta risuonare liberamente per venticinque battute a mo' di pedale, a cui fa seguire due battute con il la della quinta corda.

³⁵ Una mia dettagliata analisi della composizione è stata pubblicata nel secondo volume di *Documenti di pianismo*, collana diretta da Carlo Grante: Alessandro Marchiori, *Opus triplex*, in *L'universo sonoro dell'Opus triplex di Roman Vlad*, Casa Musicale Eco, Milano, 2019, pp. 45-128. *Opus triplex* è ascoltabile nella registrazione di Carlo Grante pubblicata nel 2006 dall'etichetta californiana Music & Arts insieme alla *Fantasia contrappuntistica* BV 256 di Busoni.

³⁶ Ultimate il 18 luglio 2003 a Positano, le cinque *Fantasia canoniche* sono state eseguite dal vivo dal dedicatario Carlo Grante per la prima volta il 13 giugno 2014 a Venezia, presso le Sale Apollinee del Teatro La Fenice, in occasione di una tavola rotonda organizzata dall'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia a un anno dalla scomparsa di Roman Vlad.

³⁷ *L'Interludio*, la cui stesura è stata terminata a Roma il 24 febbraio 2004, è stato suonato in concerto da Carlo Grante per la prima volta l'8 marzo 2005 nella Stadtsaal di Kufstein, in Austria.

³⁸ La prima esecuzione di *Spiegelbilder* è avvenuta, per opera di Carlo Grante, il 26 novembre 2001, alla Lutkin Hall dell'Evanston Campus di Chicago. Completate il 21 giugno 2001 presso San Domino (la più grande delle Isole Tremiti), queste *Immagine speculari* si dividono in una *Toccata delle durezza e ligature* e in una *Fuga quasi una fantasia* e sono state pressoché interamente scritte seguendo la tecnica dell'inversione perfettamente simmetrica: quanto avviene nel rigo superiore è l'esatto speculare di ciò che avviene in quello inferiore e viceversa. Le uniche sezioni in cui questa tecnica non viene applicata si hanno nella Fuga, dove Vlad cita direttamente il Corale della *Fantasia contrappuntistica* di Busoni.

³⁹ Uno fra tutti, il doppio glissando, discendente sui tasti neri e ascendente sui tasti bianchi, che precede l'ultimo cluster di dodici suoni, posto alla fine delle *Fantasia canoniche*, ma che Vlad aveva già collocato al termine di *Movimenti e gesti*, ultimo pezzo di *Giochi con Bach*. Va detto tuttavia che, sebbene i due passi presentino questa importante analogia, vi sono due sostanziali differenze: 1. in *Giochi con Bach* i due glissandi avvengono simultaneamente, in *Opus triplex* no; 2. in *Giochi con Bach* il melogramma che segue il cluster ha senso fortemente risolutivo, mentre in *Opus triplex* la triade perfetta di do maggiore (cui il cluster cede il posto), oltre a rappresentare un notevole *coup de théâtre*, ha la funzione di lasciare aperto il discorso musicale in preparazione all'*Interludio*, brano le cui unità costitutive sono appunto le triadi.

ma come sintesi delle possibilità di organizzazione del materiale sonoro. Essa è costituita da tre diverse forme del melogramma, visibili nell'Esempio 4, ma le dodici note sono raggruppabili anche in insiemi di tre; inoltre, il secondo esacordo è perfettamente simmetrico al primo. Di fatto però, all'atto compositivo, Vlad permuta liberamente le altezze all'interno di ogni piccolo insieme di tre o quattro note, dando origine a successioni dodecafoniche nuove e sempre diverse.

The musical notation shows a series of twelve notes on a staff. The notes are: B, A, H, C, B, A, C, H, A, B, H, C. Below the notes are intervallic relationships: -1, +2, +1, +2, -1, +3, -1, +2, +1, +2, -1. Brackets above the staff group the notes into three sets of four notes each.

Esempio 4. Serie di *Opus triplex* di Roman Vlad.

La serie di *Opus triplex*, oltre a subire le consuete operazioni di trasposizione, inversione, retrogradazione e inversione della retrogradazione, è trattata assai liberamente: in alcune sezioni è riorganizzata in triadi, in altre modificata mediante permutazioni delle sue cellule costitutive. Sorprendentemente, essa è molto simile alla serie posta alla base dell'*Omaggio a Bach* (1951) di Camillo Togni (Esempio 5).⁴⁰

The musical notation shows two series on a staff. The first series is labeled 'Serie' and has notes: B, A, C, H, A, B, C, H, B, A, H, C. The second series is labeled 'Inversione complementare' and has notes: H, C, A, B, C, H, A, B, H, C, B, A.

Esempio 5. Serie di *Omaggio a Bach* di Camillo Togni e sua inversione.

Anche se simili, le serie di Togni e Vlad sono state concepite e utilizzate in modo differente.⁴¹ Togni trasse le prime sei note dal terzo Soggetto della Fuga incompiuta

⁴⁰ Cfr. Alessandro Venzi, *La tecnica dodecafonica di Camillo Togni nelle opere degli anni Cinquanta*, «Il Saggiatore musicale», XVII, 2, 2010, pp. 237-263. La serie dell'*Omaggio a Bach* che riportiamo è indicata a p. 252. La composizione è in tre movimenti: I. Grave; II. Canone; III. Tema e sei variazioni (con dedica al padre Giacomo, ad Arnold Schönberg e André Gide). Il manoscritto è conservato nel Fondo Camillo Togni, che ha sede presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

⁴¹ Vlad e Togni si conobbero a Roma durante le lezioni di Alfredo Casella, ma si frequentarono soprattutto a Siena, tra il 1940 e il 1942, ai corsi del Torinese. Insieme studiarono le partiture di

de *L'arte della fuga* BWV 1080 di Bach e le traspose una quarta aumentata sopra per completare il totale cromatico, per lavorare poi con i due esacordi di questa serie e quelli della serie derivata per inversione. Vlad riprese il medesimo Soggetto, ma con la mediazione di Busoni, che nell'*Intermezzo* della sua *Fantasia contrappuntistica* BV 265 tentò una nuova strada, potremmo dire "pancromatica", mettendo in successione e sovrapponendo varie trasposizioni e inversioni del nome BACH.⁴²

La «dodecafonia svernata»

Alla luce degli esempi illustrati sin qui, sono evidenti la grande libertà con la quale Vlad utilizzava i dodici suoni e la coerenza che sempre lo ha contraddistinto nell'affermare una propria posizione all'interno del variegato panorama novecentesco. Nel 1958 egli scrisse di aver cercato «fin dai suoi esordi [...] di valersi delle acquisizioni formali della scuola dodecafonica viennese senza assumerle, peraltro, con un dogmatico valore normativo, ma considerandole come semplici mezzi compositivi, passibili come tali di continue modifiche, innovazioni e superamenti».⁴³ Nell'intervista del 2008 precedentemente citata e rilasciata esattamente cinquant'anni dopo quel primo manifesto di poetica, Vlad dichiarò di usare i dodici suoni «qualche volta in modo seriale, qualche volta in senso schoenbergiano», ma molto spesso di scrivere «musica dodecafonica *come se la dodecafonia non esistesse*» (corsivo nostro).⁴⁴ Una glossa a quest'ultima subordinata è doverosa. Essa proviene infatti dalla *Filosofia della musica moderna* di Theodor Wiesengrund Adorno, dove si legge: «Schönberg fa violenza alla serie, e compone musica dodecafonica *come se la dodecafonia non esistesse*» (corsivo nostro).⁴⁵ È

Schönberg e Vlad tradusse per Togni il testo di *Erwartung*. Nella *Storia della dodecafonia* (cit., p. 265) Vlad menziona soltanto tre opere di Togni e tutte vocali: *Psalmus CXXVII* (del 1949, per soprano, contralto, basso, violino, viola e violoncello), *Helian* (cinque Lieder del 1955 per soprano e pianoforte su testo di Georg Trakl, commissione della città di Darmstadt per la decima edizione dei *Ferienkurse*) e *Ricerca* (sei Studi del 1953 per baritono e cinque strumenti su frammenti tratti dal romanzo *La nausea* di Sartre). Non viene fatto alcun cenno ad altre composizioni strumentali e pianistiche: la musica di Togni è trattata sommariamente in un paragrafo piuttosto breve. Il dato relativo alla traduzione di *Erwartung* si può leggere in Giada Viviani, *Maestro d'arte e di vita. Modelli e percorsi della riflessione teorica di Camillo Togni su Arnold Schönberg*, «Gli spazi della musica», V, 2, 2016, pp. 28-45: 41-42.

⁴² Nel suo *Intermezzo* Busoni enuncia una serie di note di fatto corrispondente a quella fissata da Vlad, ma collocata un semitono sotto. Cfr. Marchiori, *Opus triplex*, cit., p. 60. Vlad conosceva molto bene la *Fantasia contrappuntistica*, che in *Spiegelbilder* cita esplicitamente. Cfr. in questo volume Carlo Grante, *Roman Vlad, pianista e compositore per il pianoforte*, pp. 145-153.

⁴³ Vlad, *Storia della dodecafonia*, cit., pp. 241-242.

⁴⁴ Villani, *Intervista a Roman Vlad*, cit., p. 8.

⁴⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949

significativo che Vlad, che in Italia fu il primo a recensire il testo adorniano ancor prima che fosse tradotto,⁴⁶ abbia fatto proprio questo passo. Ed è notevole che la stessa subordinata ricompaia nel saggio *L'ultimo Schönberg*⁴⁷ e nella *Storia della dodecafonìa*, precisamente nel capitolo sulla produzione schönberghiana dal 1933 alla morte.⁴⁸ Evidentemente Vlad, pur non condividendo *in toto* le tesi del filosofo, credeva fermamente in questo particolare assunto, tanto da incorporarlo nella personale poetica e riproporlo quasi come un motto per spiegare il proprio modo di concepire e comporre la musica.

Su questo aspetto della poetica di Roman Vlad si è soffermato il pianista Carlo Grante in un'intervista del 2013, con queste parole: «Vlad è riuscito a “sensibilizzare” la tecnica dodecafonica, restituendone il carattere di metodo, non sistema. Adorno l'avrebbe chiamata “dodecafonìa svernata”, come sperava diventasse un giorno questo modo di procedere».⁴⁹ Alla metà del secolo scorso, infatti, Adorno nella *Filosofia della musica moderna* descrisse la situazione di molti compositori sopraffatti dal materiale che avrebbero dovuto dominare; per il filosofo sarebbe stato possibile superare questo atteggiamento in cui molti si erano arenati solamente attraverso l'assimilazione e il ripensamento della dodecafonìa. Egli auspicava che i compositori interiorizzassero la tecnica e quasi se ne dimenticassero, per non essere «al pari di uno scrittore che debba espressamente servirsi del vocabolario e della sintassi per ogni periodo che scrive».⁵⁰ Osservò Adorno:

si può sperare nello svernamento solo se la musica si emancipa anche dalla dodecafonìa. Ma questo non avviene mediante una ricaduta nella irrazionalità che la precedette [...]: bensì mediante l'assorbimento di questa da parte della libera composizione e delle regole dodecafoniche da parte della spontaneità dell'orecchio critico. Solo nella dodecafonìa la musica può imparare a restar padrona di se stessa: ma al tempo stesso lo può solo a patto di non arrendersi ad essa.⁵¹

In altri termini, secondo Adorno occorre andare oltre ogni «forma di infatuazione per il materiale e di cecità per quel che ne risulta»,⁵² e non procedere

[trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002, p. 109].

⁴⁶ Roman Vlad, *Recensioni. Libri. Theodor Wiesengrund Adorno, “Philosophie der neuen Musik”* [...], «La Rassegna musicale», XX, 4, ottobre 1950, pp. 361-364.

⁴⁷ Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, cit., pp. 158-173: 162.

⁴⁸ Vlad, *Storia della dodecafonìa*, cit., pp. 95-114: 96.

⁴⁹ Federica Ferretti, *Intervista a Carlo Grante*, «Il Corriere d'Abruzzo», 24 ottobre 2013 (<http://ilcantodelcignorosso.blogspot.com/2015/02/interviste-eccellenti-carlo-grante.html>).

⁵⁰ Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 104.

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁵² Theodor Wiesengrund Adorno, *Das Altern der Neuen Musik* [1954], in Id., *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1958 [trad. it. *Invecchiamento della musica moderna*, in

«scolasticamente secondo regole premeditate ed alienate, prive della tensione col soggetto, senza cui non ci può essere arte come non c'è verità».⁵³ Non è difficile cogliere un allineamento di Vlad con queste formulazioni, e precisamente nelle sue reiterate affermazioni relative al comporre seguendo la propria coscienza e la ricerca di una propria verità interiore. Egli sottoponeva certamente la sua attività compositiva a un controllo attento e sempre necessario, attuando scelte e scarti fra tutte le virtuali possibilità, sempre però aderendo a quanto «gli ditta[va] dentro».⁵⁴

In conclusione, alla luce di queste riflessioni, passate in rassegna alcune dichiarazioni di poetica e composizioni di Vlad e tenendo a mente le sue professioni di libertà, possiamo considerare la musica di Vlad un chiaro esempio di «dodecafonia svernata», dalla grande forza comunicativa e tutt'altro che cerebrale.

Theodor Wiesengrund Adorno, *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano, 1990, pp. 155-186: 169].

⁵³ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁴ La citazione è tratta dalla *Divina commedia*, *Purgatorio*, Canto XXIV, dove Dante si presenta con queste parole: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (vv. 52-54; corsivo nostro). Così in *Vivere la musica*, cit., p. 229, Vlad afferma: «Cosa deve fare l'artista? Operare semplicemente secondo quanto "gli ditta dentro"».

Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)*

Marco Cosci

Considerata la natura eclettica di Roman Vlad, può risultare alquanto complesso, a tratti scivoloso, inquadrarne il raggio d'azione e studiarne gli esiti creativi, spesso influenzati dalle contingenze del contesto in cui si trovava a lavorare. Tale complessità è legata alla difficoltà di mettere in relazione fenomeni e periodi storici assai diversi, che di conseguenza richiedono competenze e metodologie di indagine non sempre compatibili tra loro. Non appena ci si avvicina alle esperienze fiorentine di Vlad, emergono all'istante i frutti di una personalità poliedrica e prolifica. Basti pensare al debutto pianistico all'interno della stagione cameristica del Maggio Musicale Fiorentino il 23 marzo 1945 al Teatro della Pergola,¹ o

* A causa delle restrizioni dovute all'emergenza sanitaria, non è stato possibile accedere al Fondo Roman Vlad conservato presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Imprescindibile si è rivelato l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino (d'ora in poi ASMMF), con particolare riferimento ai verbali dei Consigli di Amministrazione e alla rassegna stampa delle manifestazioni. I miei ringraziamenti vanno a Manuel Rossi per averne agevolato la consultazione, in un momento così delicato per la ricerca d'archivio.

¹ Cfr. Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 316. Il programma eseguito prevedeva: la Fantasia in Do minore K 475 di Mozart, la Sonata op. 31 n. 2 di Beethoven, la Sonata di Stravinskij, la Marcia e lo Scherzo

all'esordio toscano in veste di compositore e interprete l'11 gennaio 1959 con le sue *Variazioni concertanti sopra una serie di dodici note dal "Don Giovanni" di Mozart* per pianoforte e orchestra (1955), ma anche agli interventi in qualità di critico musicale dalle colonne di «Telesera» in occasione dell'inaugurazione del Maggio 1960 con l'opera *Elisa* di Luigi Cherubini² e alle musiche per il celebre documentario *Per Firenze*, sull'alluvione del 1966, realizzato da Franco Zeffirelli.³

Per le attività appena richiamate, la musicologia offre ormai da tempo metodologie e strumenti di indagine in grado di approfondirne anche gli scambi reciproci in una prospettiva creativa integrata. Più complesso risulta invece studiare il ruolo istituzionale che lega Vlad alla città di Firenze, ovvero la carica di Direttore artistico della più importante istituzione lirico-sinfonica della città: l'Ente Autonomo Teatro Comunale, oggi Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Eppure, all'interno del "laboratorio creativo Vlad" sembrano emergere tracce di un discorso comune, di un'urgenza "espressiva" che anima un'inconfondibile attitudine interdisciplinare verso aspetti tanto diversi della vita musicale.

In questo contributo proverò quindi a tracciare alcune linee guida che orientano la sua direzione artistica del Teatro Comunale, con particolare riferimento a una delle sue manifestazioni di maggior rilievo: il Festival del Maggio Musicale Fiorentino. L'obiettivo non è quello di ricostruire la totalità delle esperienze di Vlad all'interno della realtà musicale di Firenze nel periodo 1964-72, ma piuttosto comprenderne la progettualità nel contesto delle politiche culturali in anni decisivi per il riassetto delle istituzioni liriche e sinfoniche italiane.

dai *Dieci pezzi* op. 12 di Prokof'ev, il *Poema* op. 32 n. 1 e lo *Studio* op. 12 n. 12 di Skrjabin e il Concerto per clavicembalo e archi BWV 1056 di Johann Sebastian Bach, sotto la direzione di Igor Markevitch. Due giorni dopo, peraltro, Vlad tornò sul palcoscenico della Pergola, sempre diretto da Markevitch, per interpretare il Concerto op. 26 n. 3 per pianoforte e orchestra di Prokof'ev.

² Sull'attività di critico e divulgatore, cfr. Angela Carone, *Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117. Sulla divulgazione musicale della RAI, cfr. Anna Scalfaro, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Nota, Udine, 2020.

³ In proposito mi permetto di rimandare al mio contributo *Una nuova ondata di suoni? All'ascolto dei documentari sull'alluvione di Firenze*, «Immagine. Note di storia del cinema», 21, 2020, pp. 61-74: 63-66.

Tra impegno e mediazioni

Prima di avvicinarci al caso concreto delle manifestazioni organizzate da Vlad nel periodo in esame, credo sia utile interrogarsi su quale possa essere l'orizzonte interpretativo attraverso cui comprendere il lavoro culturale da lui svolto. Una possibile strada per orientarsi in un campo contraddistinto da fenomeni tanto diversi è sondarne la progettualità all'interno della categoria dell'impegno, ovvero di quel concetto attorno a cui si sviluppò un ampio dibattito tra arte e politica nei due decenni precedenti le contestazioni sessantottine.⁴ Tuttavia emergono fin da subito i limiti della sua applicazione al caso Vlad, e non solo perché egli non ha mai rivendicato o incarnato attraverso la propria musica un carattere *engagé* nel senso più tradizionale del termine. La stessa organizzazione del famoso Maggio Musicale Fiorentino del 1964 dedicato all'Espressionismo, su cui si tornerà fra poco, nonostante una certa accoglienza polemica e politicizzata, era animata soprattutto da un interesse quasi storiografico nel ricostruire gli intrecci tra le diverse arti di quella stagione avanguardistica. Inoltre, come ha mostrato Gianmario Borio, il concetto di impegno, solo in apparenza unitario, a un esame più attento si presenta in maniera assai più articolata e non così stabile, a seconda dei contesti.⁵ Al di là dei vari snodi evolutivi, i forti legami di questo concetto con il dibattito intorno all'autonomia dell'arte e alla sua funzionalità sociale lo rendono uno strumento inefficace e in parte anacronistico per comprendere processi che si muovono al di là del dominio propriamente estetico e ideologico-politico.

Si potrebbe ricorrere quindi alla più generica categoria di intellettuale, ovvero a quella personalità in grado di intervenire nel dibattito pubblico mostrandone le contraddizioni, le false interpretazioni, gli atteggiamenti socialmente nocivi. Una figura capace di articolare un messaggio, una visione del mondo, una filosofia, o un'opinione, per attenerci alla formulazione piuttosto omnicomprensiva di Edward Said.⁶ Che la figura di Vlad possa essere ricondotta, soprattutto nella sua attività saggistica e di divulgazione musicale, al ruolo e alla funzione dell'intellettuale appare un dato piuttosto scontato. Allo stesso tempo, più problematico risulta collocare nella giusta cornice le sue attività fiorentine, che sembrano sfuggire,

⁴ Sul ruolo dei musicisti nei movimenti di protesta del 1968 e, in particolare, sul cambio di paradigma della figura dell'intellettuale in prospettiva gramsciana, si veda il contributo di Gianmario Borio, *Music as plea for political action: the presence of musicians in Italian protest movements around 1968*, in *Music and Protest in 1968*, a cura di Beate Kutschke e Barley Norton, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2013, pp. 29-45.

⁵ Cfr. Gianmario Borio, *Il concetto di impegno in musica: storia di un discorso interrotto*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011, pp. 3-25.

⁶ Cfr. Edward Said, *Representations of the Intellectual*, Pantheon, New York, 1994, pp. 4-5.

anche se di poco, alle categorizzazioni appena richiamate. Non solo perché in qualità di Direttore artistico al Teatro Comunale, salvo qualche raro caso, Vlad non si trovava nella posizione di poter esprimere al pubblico le proprie “idee” attraverso canali comunicativi tradizionali – la parola detta o quella scritta –, ma anche perché intervennero vari condizionamenti, di natura politica e manageriale, che in qualche modo ne influenzarono la libertà d’azione.

Per comprendere meglio quale possa essere il filtro adatto a studiare l’attività di Direttore artistico di Vlad, vorrei ripartire da un episodio che in più di un’occasione è stato richiamato come esempio del suo valore, e per farlo sfrutterò i ricordi di uno dei suoi interlocutori privilegiati di quegli anni: Riccardo Muti.

Una sera d’inverno del 1970 sentii bussare alla porta. Aprii. Era Roman Vlad col suo immancabile Montgomery color cammello e uno spartito. Senza dirmi nemmeno buonasera, si diresse al pianoforte e cominciò a suonare e a cantare i brani dell’opera. [...] Lasciò la mia abitazione avendo ottenuto la mia approvazione. Ecco cosa vuol dire essere un grande direttore artistico.⁷

Con queste parole, nel luglio del 2018 Riccardo Muti, in occasione dei cinquant’anni dal debutto al Maggio Musicale Fiorentino,⁸ rievocava il suo rapporto decisivo con Roman Vlad. Muti diventò Direttore stabile dell’Orchestra proprio nel 1969, l’anno effettivo dell’inizio della direzione artistica di Vlad e con lui condivise un primo pezzo di storia fiorentina cruciale per il repertorio affrontato, ma anche per la vivacità delle lotte e delle discussioni che animarono quegli anni. Ho scelto l’aneddoto dell’*Africana* di Giacomo Meyerbeer – quello era lo spartito che Vlad aveva portato con sé per convincere Muti ad aprire con quell’opera il XXXIV Festival del 1971 – perché mette in luce un elemento essenziale che intendo approfondire in questo contributo. Non tanto, o solo, il suo essere un «grande direttore artistico», ma soprattutto la sua capacità di mediazione culturale, che si esplica nella molteplicità delle competenze possedute – era direttore, ma anche pianista, musicologo, nel caso appena citato – lungo tutto l’arco della sua carriera.

Più che vedere le limitazioni della libertà creativa come il risultato di un compromesso, credo sia maggiormente stimolante metterne in luce l’operazione di mediazione soggiacente. In un mondo oramai globalizzato e improntato alla comunicazione interculturale, il mediatore culturale ha assunto un ruolo sempre

⁷ Valerio Cappelli, *Muti, ritorno a Firenze: «Qui per me è nato tutto»*, «Corriere Fiorentino», 8 luglio 2018, p. 13.

⁸ Riccardo Muti debuttò alla guida dell’Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, con Svatoslav Richter come pianista solista, il 18 giugno 1968, con un programma che presentava: Sinfonia K 338 e Concerto K 450 per pianoforte e orchestra di Mozart; Concerto in Re maggiore per pianoforte e orchestra e *Quattro interludi marini dal Peter Grimes* di Britten.

più strategico. In questa sede, ovviamente, non utilizzo tale termine nell'accezione pedagogico-educativa, ma voglio porre l'accento sull'operazione di mediazione messa in atto da Vlad nelle sue diverse attività musicali "applicata" attraverso il ruolo strategico rivestito alla direzione artistica del Teatro Comunale. Interrogarsi sulle scelte direttive di Vlad vuol dire provare a rilanciare un discorso avviato soprattutto in seno al sistema produttivo operistico dell'Ottocento, secolo in cui, come ha illustrato Stefano Baia Curioni a partire dal caso specifico di Casa Ricordi, gli editori musicali si muovono fra arte ed economia: «plasmavano i modi di gestire i teatri e di praticare l'arte operistica. Sono mediatori, non commercianti, e cambiano un'arte che vive di interpretazione e di – appunto – mediazione».⁹ In quest'ottica si approfondiranno le strategie attraverso cui Vlad seppe sfruttare le proprie conoscenze e competenze per adattare a contesti comunicativi ibridi, impuri – se rapportati alla purezza della fruizione tradizionale concertistica – che gli offrirono però la possibilità di mediare una determinata proposta culturale, in una continua ridefinizione dei rapporti reciproci tra opere musicali, fruitori e contesti associati.

Non solo musica

La nomina di Roman Vlad alla direzione artistica del Teatro Comunale di Firenze arrivò in un momento particolarmente delicato sul fronte politico e sindacale. Nel corso del 1969 il principale teatro fiorentino era stato protagonista di una serie di tensioni e dissensi interni che avevano portato alle dimissioni, a febbraio, di Luciano Alberti, presto sostituito a marzo da Pino Donati, a sua volta però dimissionario già a ottobre. Vlad giunse quindi in un momento di aspre lotte ai vertici, che videro perdurare la sovrintendenza di Remigio Paone, il quale, nonostante le dimissioni formali rassegnate nel giugno 1968, sarebbe rimasto a capo dell'Istituzione sostanzialmente fino alla fine del 1969.¹⁰

La designazione di Vlad andava certamente incontro alle nuove indicazioni legislative, in particolare alla legge n. 800 del 14 agosto 1967 – conosciuta come legge Corona – il cui articolo 12 prevedeva l'individuazione del direttore artistico di un'istituzione tra «i musicisti più rinomati e di comprovata competenza teatrale»: formulazione «ambigua e astratta»,¹¹ ma che Vlad soddisfaceva senza ombra di

⁹ Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, il Saggiatore, Milano, 2011, p. 13.

¹⁰ Cfr. Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 194, 203.

¹¹ Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino, 1987, vol. 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), pp. 167-229: 222. Per una ricognizione dell'articolato dibattito sviluppatosi intorno

dubbio, come testimoniano le sue esperienze precedenti alla direzione dell'Accademia Filarmonica Romana (1955-58; 1966-69). La nomina di Vlad e la sua accoglienza positiva, nonostante i problemi politici irrisolti ai vertici del Teatro, adempiva anche l'aperto riconoscimento della missione culturale a cui venivano ricondotti gli enti lirici, sancita dall'articolo 1 della legge, secondo cui lo «Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale». Ed è proprio all'interno di questa progettualità culturale che sembra risiedere la cifra più distintiva dell'operato di Vlad, in profonda continuità con l'esperienza del Maggio Musicale espressionista del 1964. Com'è noto, egli divenne Direttore artistico del teatro fiorentino alla fine del 1968 con alle spalle la fondamentale esperienza alla direzione artistica del XXVII Maggio Musicale Fiorentino, messo a punto insieme a Raffaello Ramat, Assessore alla pubblica istruzione e alle belle arti, a cui il Sindaco di Firenze Giorgio La Pira aveva dato nel 1961 la qualifica di «presidente delegato» nel comitato del Teatro Comunale.¹² Il Maggio espressionista si era distinto non solo per qualità e originalità della programmazione concertistica e operistica – ancor più eccezionale per lo standard italiano di quegli anni – e per gli artisti coinvolti,¹³ ma anche, e soprattutto, per l'ampiezza di iniziative correlate dal forte carattere interdisciplinare, tra cui un convegno internazionale,¹⁴ almeno quattro mostre dedicate al côté visuale dell'Espressionismo (arti figurative, architettura, materiali documentari, scenografie), una rassegna cinematografica e cicli di conferenze. Nonostante le non poche difficoltà organizzative e le aspre critiche mosse da alcuni settori della stampa italiana, Vlad aveva mostrato le potenzialità del taglio monografico del festival, riagganciandosi a una lunga tradizione di impostazione interdisciplinare, meno battuta negli ultimi anni, ma alla base del progetto fin dalla prima edizione del 1933, che mirava a ristabilire un contatto «tra la letteratura e la musica, e fra questa e le arti figurative».¹⁵

Non c'è dubbio quindi che Vlad fu chiamato per rilanciare quel tipo di progettualità e di coerenza culturale nella programmazione delle attività. Il coordinamento del Maggio espressionista può quindi essere considerato a tutti gli

alla legge si veda Giovanni Azzaroni, *Tra riforme e compromessi. Il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Editrice Clueb, Bologna, 1981, pp. 78-117.

¹² Pinzauti, *Storia del Maggio*, cit., p. 147.

¹³ Cfr. Angela Carone, *Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi*, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73.

¹⁴ Cfr. *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Bulzoni, Roma, 1986.

¹⁵ Pinzauti, *Storia del Maggio*, cit., p. 18. Tra i tanti contributi sulla componente visiva negli eventi dell'istituzione fiorentina si veda almeno *Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio musicale fiorentino*, a cura di Moreno Bucci e Isabella Lapi Ballerini, Sillabe, Livorno, 2007.

effetti un cantiere preparatorio di quelle che sarebbero state le linee direttrici attorno alle quali Vlad avrebbe sviluppato la direzione artistica delle tre manifestazioni da lui curate all'interno del quadriennio del suo incarico. In apertura del Consiglio di Amministrazione del Teatro Comunale di Firenze il 18 dicembre 1968, il primo consiglio in cui Vlad ebbe modo di illustrare la programmazione degli anni a venire,¹⁶ egli specificava che

Per quanto concerne i futuri “Maggi Musicali” essi dovrebbero comprendere dei nuclei a carattere monografico della durata di una ventina di giorni circa, con programmi molto condensati (possibilmente ogni giorno dovrebbe aver luogo una manifestazione diversa) mentre i giorni restanti dovrebbero avere dei programmi eclettici ed avere eventualmente il carattere di “mostre” e “vetrine” che presentano il meglio della produzione nazionale e di quella straniera. Importante sarà equilibrare i programmi di insieme, in modo che se il nucleo avrà un'impostazione moderna le altre parti siano, praticamente, classiche o viceversa. Il M^o Vlad ritiene essenziale di conferire ai “Maggi” un carattere interdisciplinare (sull'esempio del Maggio 1964).¹⁷

Come suggerisce l'ampia rosa di composizioni indicate a titolo esemplificativo (riportata nell'Appendice del presente contributo), Vlad aveva già individuato tre nuclei concettuali attorno ai quali avrebbe costruito i Maggi del 1970, 1971 e 1972.¹⁸ Chiari fin da subito anche al pubblico, in occasione della prima conferenza stampa all'inizio del 1969, che le manifestazioni degli anni seguenti si sarebbero orientate rispettivamente intorno alla produzione musicale tra le due guerre, ai rapporti tra la cultura occidentale e quella extra-europea, al repertorio delle musiche di protesta e della Resistenza del secondo dopoguerra.

Che l'esperienza del 1964 sia un imprescindibile punto di riferimento, in positivo e in negativo, tanto per Vlad nel concepire i programmi, quanto per la critica militante, lo mostra bene la recensione dell'opera inaugurale del Festival del 1970, *La Vestale* di Gaspare Spontini. Prima ancora di lodare l'opera diretta da Vittorio Gui, con Renata Scottò nella parte della protagonista, dalle colonne de «La Stampa» Massimo Mila, uno dei più grandi estimatori del Maggio espressionista,¹⁹ non solo sottolineava i punti di contatto dell'opera con la storia stessa dell'istituzione fiorentina – e, in particolare, proprio con la prima edizione e con la *Vestale* diretta, più di trent'anni prima, sempre da Gui con le scene di Felice

¹⁶ Il primo Consiglio di Amministrazione a cui Vlad prende effettivamente parte nel novembre del 1968 è orientato esclusivamente a discutere alcune impellenti questioni relative alla tournée di Edimburgo dei complessi artistici del Maggio Musicale Fiorentino del 1969.

¹⁷ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968, p. 276 (ASMMF).

¹⁸ La programmazione del XXIX Maggio Musicale Fiorentino del 1969 è infatti il risultato della direzione artistica precedente e il ruolo di Vlad si limita alla supervisione di dettagli organizzativi.

¹⁹ Cfr. Carone, *Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino*, cit., p. 58.

Casorati – ma soprattutto poneva l'accento sulla «lodevole imparzialità» con cui Roman Vlad presentava

come filo conduttore del 33° Maggio Musicale le gelide semplificazioni dell'altra corrente [ovvero l'Espressionismo] che, oggi screditata, ha pur tenuto il campo della musica moderna, in gara con quell'altra, riuscendone a lungo apparentemente vittoriosa: il neoclassicismo. E per ricordarci che quello di cui Stravinsky fu l'alfiere, e Casella e il gruppo dei sei francesi i maggiori seguaci, era in realtà un neo-neoclassicismo, giustamente la stagione del Maggio si apre con la rappresentazione della *Vestale* di Spontini che fu il manifesto del neoclassicismo storico, quello dell'impero napoleonico.²⁰

Il punto di osservazione del Mila critico musicale²¹ non solo poteva avvantaggiarsi del contatto diretto con Vlad, a cui era legato da solida amicizia, ma era informato anche in ragione del suo coinvolgimento nelle attività del Festival, che si concretizzò in particolare con la presentazione di una relazione (della quale si ignora il titolo) al convegno internazionale organizzato nel mese di giugno. Lo stesso Vlad, inoltre, non aveva mancato di sottolineare alla stampa quanto il filo conduttore ispiratore del progetto fosse il Neoclassicismo come «momento ricorrente della storia dell'arte».²² Questo filtro aveva guidato, ad esempio, la scelta di un lavoro come l'oratorio di Hector Berlioz *L'Enfance du Christ* op. 25 e i suoi legami con la musica seicentesca o il recital pianistico di Nikita Magaloff costruito intorno a una catena di influenze musicali, dalle Invenzioni di Bach, passando per la Sonata op. 2 n. 2 di Beethoven, fino alla *Sérenade en la* e alla Sonata di Stravinskij. Tuttavia il cuore del cartellone del Festival era costituito soprattutto da una serie di balletti – sotto la supervisione di Aurel Milloss²³ – e opere degli anni Venti e Trenta del Novecento, raggruppati in tritici e dittici particolarmente ricercati, come le serate-balletti con *Les Biches* di Francis Poulenc, *Apollon musagète* di Stravinskij e *La Giara* di Alfredo Casella o l'accoppiata *Persèphone* di Stravinskij e *L'Enfant et les sortilèges* di Maurice Ravel.

Il tema scelto per la programmazione musicale orientava anche tutte le attività culturali parallele, con il preciso obiettivo di dare vita a una manifestazione omogenea trasversale. Nel febbraio del 1970 su quest'ultimo punto Vlad era ancora piuttosto pessimista «per la crisi del comune e per l'impossibilità di

²⁰ Massimo Mila, *Una musica di marmo. "La Vestale" al Maggio fiorentino*, «La Stampa», 6 maggio 1969, p. 3.

²¹ Per un inquadramento della sfaccettata figura di Massimo Mila si veda Carla Cuomo, *Massimo Mila, The Prismatic Intellectual*, «Fontes Artis Musicae», LXIV, 3, 2017, pp. 276-298.

²² [S.a.], *Musica fra le due guerre. Intervista a Roman Vlad*, «Il Mondo», 26 febbraio 1970, p. 20.

²³ Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 483-490.

coordinare l'azione dei vari enti culturali fiorentini». ²⁴ Ciononostante, tra le varie iniziative poi effettivamente messe in atto, tra l'aprile e il luglio di quell'anno si può osservare un ventaglio di proposte piuttosto vario che comprendeva due mostre: una sulla grafica tra le due guerre a Palazzo Strozzi e una dedicata ai documenti del movimento internazionale Dada (1916-66) selezionati e commentati da Hans Richter, in collaborazione con la Biblioteca germanica e il Goethe-Institut di Roma; una retrospettiva cinematografica dedicata all'opera di René Clair, in collaborazione con il Centro studi del Consorzio toscano attività cinematografiche, la Cineteca nazionale di Roma, la Cineteca italiana di Milano e l'Istituto francese di Firenze, in cui vennero proiettati i film diretti da Clair tra il 1927 e il 1935. ²⁵ Inoltre, Clair – regista con cui Vlad aveva collaborato nel 1950 per le musiche del film *La Beauté du diable* ²⁶ – intervenne con una conferenza dedicata al *Cinema di ieri e di domani* e, soprattutto, prese parte in qualità di regista teatrale a un trittico formato dalle *Trois Opéras-Minute* di Darius Milhaud, *La Voyante* di Henri Sauguet (in veste anche di direttore) e *Relâche* di Erik Satie, presso il Teatro della Pergola. L'evento collaterale più significativo – in continuità ancora una volta con l'impianto del Maggio espressionista – fu un convegno dedicato all'arte tra le due guerre, che approfondiva il tema dell'impegno e dell'evasione, «con particolare riguardo al neoclassicismo, visto anche in relazione ai movimenti artistici che lo avevano preceduto (impressionismo ed espressionismo) ed a quelli ad esso concomitanti (dada, surrealismo) e considerato altresì nel contesto politico sociale dell'epoca». ²⁷ L'obiettivo del convegno, come illustrato da Vlad al Consiglio di Amministrazione, era quello di stimolare i vari relatori a mettere in luce come, anche in reazione «all'estremo impegno esistenziale degli espressionisti, molti artisti attivi nel periodo fra le due guerre abbiano coltivato la poetica dell'evasione oppure si siano eventualmente impegnati in una reazione passiva contro uno stato di cose che essi non intendevano condividere». ²⁸ Seguendo l'impianto dell'iniziativa del 1964, anche il simposio del 1970 mirava a offrire uno sguardo interdisciplinare, coinvolgendo personalità già intervenute nel convegno sull'Espressionismo (Giulio Carlo Argan per le arti visive, Hans Heinz Stuckenschmidt per la musica e Milloss per la danza), ma anche nomi illustri come Carlo Bo, lo stesso Clair, Eduardo

²⁴ [S.a.], *Musica fra le due guerre*, cit.

²⁵ Presso il Circolo Est – Ovest furono proiettati: *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927), *Les Deux timides* (1928), *Le Million* (1931), *À Nous la Liberté* (1931), *Quatorze Juillet* (1933), *Le Dernier milliardaire* (1934), *The ghost goes west* (1935).

²⁶ Per un primo inquadramento dell'attività compositiva per il cinema e la televisione di Vlad si veda Franco Carlo Ricci, *La musica di Roman Vlad per il cinema, la televisione e il teatro*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, 2008, pp. 499-522.

²⁷ Vlad in Verbale del Consiglio di Amministrazione del 13 febbraio 1970, pp. 20-21 (ASMMF).

²⁸ *Ibid.*

De Filippo, Renato Guttuso, e diversi compositori presenti nel cartellone del Festival, quali Luigi Dallapiccola, Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Henri Sauguet e Darius Milhaud, invitati a partecipare ai dibattiti o a tenere brevi comunicazioni.²⁹

Il primo Festival effettivamente organizzato durante il quadriennio della direzione artistica di Vlad riconfermava il Maggio del 1964 come modello principe da seguire anche per gli anni successivi, con il chiaro intento di valorizzare composizioni meno frequentate del repertorio, attorno alle quali costruire una rete di manifestazioni in grado di illuminarne il valore o l'interesse, inserendole in un discorso culturale più ampio finalizzato a comprendere i fenomeni musicali come tessere di un mosaico globale. Tale linea trovava conferma nelle iniziative del 1971,³⁰ così come in quelle del 1972,³¹ entrambe basate su una pluralità di proposte, che, anche partendo da questioni e forme artistiche non esclusivamente musicali, offrivano uno strumento di orientamento – di *mediazione* – per un pubblico più ampio e variegato possibile. In questo progetto culturale si inserisce anche il processo di regionalizzazione preso in esame nel prossimo paragrafo.

²⁹ L'elenco completo dei relatori prevedeva: Luciano Alberti, Giulio Carlo Argan, Guido Aristarco, Pio Baldelli, Riccardo Bauer, Alessandro Bonsanti, Carlo Bo, Norberto Bobbio, Alfonso Canziani, René Clair, Corrado Cagli, Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Eduardo De Filippo, Fedele d'Amico, Luigi Dallapiccola, David Drew, Adelio Ferrero, Guido Fink, Renato Guttuso, Paolo Grassi, Gerardo Guerrieri, Guido Maggiorino Gatti, Ruggero Giacobbi, Carlo Levi, Darius Milhaud, Mino Maccari, Lino Micciché, Raffaele Monti, Massimo Mila, Aurel Milloss, Gian Francesco Malipiero, Pier Luigi Nervi, Luigi Pestalozza, Leonardo Pinzauti, Goffredo Petrassi, Paolo Emilio Poesio, Silvio Ramat, Carlo Ludovico Ragghianti, Henri Sauguet, Giorgio Strehler, Hans Heinz Stuckenschmidt, Giorgio Tinazzi, Giorgio Vigolo, Bruno Zevi. Di questa iniziativa convegnistica purtroppo non vennero pubblicati gli atti.

³⁰ Per una sintesi delle iniziative del XXXIV Maggio Musicale si rimanda alla presentazione di Vlad in apertura degli atti della Tavola rotonda sul tema *Rapporto fra la musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee* (18-19 maggio 1971, Teatro Comunale). Accanto alla programmazione musicale venne organizzata la Mostra del Fiorino dedicata all'influsso dell'arte orientale su pittori europei e una retrospettiva cinematografica sul cinema brasiliano (1-10 giugno 1971, Teatro della Pergola). Cfr. Roman Vlad, *Il XXXIV Maggio musicale fiorentino*, in *La musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee. Atti della Tavola rotonda organizzata in occasione del 34. Maggio musicale fiorentino*, a cura di Stelio Felici, Ente Autonomo del Teatro Comunale, Firenze, 1971, pp. 11-24.

³¹ Nel quadro del XXXV Maggio Musicale Fiorentino, che aveva come tema di riferimento la Resistenza e la libertà nella produzione artistica del secondo dopoguerra, vennero organizzate una mostra dal titolo *Resistenza e lotta per la libertà. Grafica 1940-1960* (6 maggio – 30 giugno 1972, Palazzo Strozzi); una tavola rotonda sull'*Esperienza della guerra e dell'impegno sociale nella musica e nelle arti* (7-9 giugno 1972, Teatro Comunale); la rassegna cinematografica *L'uomo e la guerra* (22 maggio – 3 giugno 1972, Sala Est – Ovest).

Regionalizzazione e cultura diffusa

L'ampliamento delle attività sul territorio è un tema sensibile all'indomani della legge Corona, che ovviamente non riguarda solo il Teatro Comunale di Firenze. L'operato di Vlad va compreso nel contesto di un malcontento generalizzato tra gli enti lirici sul territorio nazionale in seguito all'approvazione della legge, che aveva finito per disattendere le esigenze del settore. Nonostante la legge si proponesse di sanare, soprattutto sul fronte economico, lo stato di precarietà in cui operavano gli enti, impossibilitati a effettuare una programmazione di ampio respiro, all'atto pratico venne giudicata inadeguata dagli addetti del settore. Sintomatico di questo sentimento condiviso fu il convegno dal titolo emblematico *La grave situazione degli enti lirici del mondo musicale: improrogabile necessità di un definitivo e più funzionale ordinamento legislativo*, promosso dal Teatro Comunale di Bologna, a cui parteciparono sovrintendenti, direttori artistici, rappresentanti sindacali, critici musicali.³² Lo stesso Vlad prendeva parte ai lavori, ponendo tuttavia l'accento su due aspetti positivi del nuovo provvedimento legislativo. Il primo riguardava la possibilità, sancita dall'articolo 20, di rafforzare sempre più il coordinamento tra i vari enti lirici e sinfonici, con l'intento, nel giro di qualche anno, di arrivare a un cartellone nazionale; un obiettivo che, per quanto utopistico, andava perseguito innanzitutto per la sua importanza morale, prima ancora che finanziaria. Nell'attesa Vlad si proponeva, quanto meno, di incoraggiare il coordinamento bilaterale, facendo proprio l'esempio del *Cocodrillo* di Valentino Bucchi, allestito nel Maggio del 1970 grazie a una produzione congiunta con il Teatro Comunale di Bologna.³³ L'altro argomento che gli stava a cuore era connesso all'articolo 5 che, stabiliti come fini principali degli enti «la diffusione dell'arte musicale, la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività», incoraggiava la realizzazione di spettacoli lirici, di balletti e concerti nell'ambito regionale.³⁴ Il rischio di andare incontro «a probabili delusioni, a difficoltà, a spine e forse anche a scacchi notevoli» era possibile; tuttavia «una volta tanto, un'iniziativa di questo genere [doveva] essere ugualmente attuata».³⁵ La questione della diffusione regionale aveva d'altronde impegnato Vlad fin dai primi consigli d'amministrazione, in cui Silvano Filippelli³⁶ aveva esortato affinché «la funzione

³² Cfr. *Convegno sugli enti lirici. Bologna, giugno 1969. Atti*, Teatro Comunale, Bologna, 1969 (Numero speciale del «Notiziario settimanale del Comune di Bologna»).

³³ Roman Vlad, [s.t.], *ibid.*, pp. 105-108: 107.

³⁴ Si vedano, ad esempio, le iniziative analoghe sviluppate dal Teatro La Fenice di Venezia nel volume di Michele Girardi e Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1938-1991*, Albrizzi, Venezia, 1992.

³⁵ Vlad, [s.t.], cit., p. 106.

³⁶ Dal 1965 al 1970 Filippelli fu Presidente dell'amministrazione provinciale della città di Livorno,

culturale del Teatro Comunale ven[isse] estesa anche in campo regionale, non tanto intesa come regionalizzazione territoriale, ma anche in senso qualitativo, subordinando la formula del “Maggio” in termini tali, da avvicinare sempre di più, il pubblico al teatro». ³⁷ La linea portata avanti dal consigliere Filippelli mirava, attraverso il coinvolgimento delle «associazioni» e delle «fabbriche», a una maggiore diffusione musicale, in favore di una globalità della cultura utile all’ente stesso e ai suoi intendimenti artistici. ³⁸ La presa di posizione di Filippelli non era priva di polemica nei confronti dell’impostazione monografica del Festival, giudicata troppo elitaria, incompatibile con il processo di democratizzazione culturale auspicato. Il riferimento, ancora una volta, era il Maggio espressionista, che, nel bene e nel male, era il marchio distintivo della direzione Vlad. Ciò fu particolarmente evidente nel corso del Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale nella Toscana, organizzato il 28 e il 29 giugno 1969 (Livorno, Palazzo Granducale – Firenze, Palazzo Medici Riccardi). Nel corso delle due giornate si fece più volte riferimento al Festival del 1964, soprattutto per criticarne la scarsa affluenza di pubblico. Tuttavia Vlad a partire dalla sua relazione d’apertura aveva rigettato senza mezzi termini il criterio del maggiore incasso – evidente allusione all’*Aida* scelta come opera per inaugurare proprio il Festival del 1969 –, ribadendo, sulla base dell’articolo 5 della legge Corona, che il criterio da seguire nella programmazione culturale avrebbe dovuto essere quello «squisitamente culturale», anche nel segno di una valorizzazione di lavori meno noti. ³⁹ Alla base di questa linea si possono scorgere due orientamenti di fondo: uno di tipo intrinsecamente musicale, volto a riaprire i percorsi di canonizzazione di composizioni minori attraverso una loro riscoperta che interconnettesse prassi esecutiva e riflessione musicologica; l’altro invece indirizzato, anche mediante una proposta culturale non ancora codificata, a intercettare nuovi fruitori. Come chiariva lo stesso Vlad in maniera più esplicita nel

ricoprendo anche l’incarico di Assessore alla programmazione e al turismo e, dal 1970 al 1975, quello di Assessore alla scuola, istruzione e cultura. All’interno del Consiglio di Amministrazione presiedette la commissione per la diffusione della cultura musicale in Toscana a partire dal 4 maggio 1968.

³⁷ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968, p. 281 (ASMMF).

³⁸ Uno dei primi concerti organizzati in fabbrica dal Teatro alla Scala risale al 2 novembre 1968, presso la mensa del salumificio Vismara a Castelnovo Brianza (Lecco). Cfr. Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Feltrinelli, Milano, 2015, pp. 203-205; per l’inquadramento delle politiche di decentramento regionale del Teatro alla Scala si veda il capitolo 3, *La Scala fuori dalla Scala. Ascesa e caduta del decentramento regionale*, pp. 179-242.

³⁹ Roman Vlad, *Ruolo e prospettive della futura attività del teatro comunale nell’ambito regionale*, in *Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale in Toscana. Atti. Livorno, Palazzo Granducale, 28 giugno 1969 – Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 29 giugno 1969*, STIAV, Firenze, 1970, pp. 30-43: 31-32. Questa visione emerge con chiarezza quando Vlad difende le proprie scelte inconsuete, giudicate da alcune parti come inutili, portando l’esempio della rivalutazione, ad esempio, di un autore come Bach.

corso della sua relazione, egli mirava a una programmazione organica e continuativa per «svolgere un'azione in profondità nei confronti del pubblico e soprattutto del pubblico potenziale». ⁴⁰ La missione che Vlad intendeva portare avanti è quindi innanzitutto di tipo pedagogico, nella consapevolezza che la maggior parte della popolazione abbia poca consuetudine di ascolto della musica d'arte. Ed è in questa chiave che va colta tanto la proposta dei Maggi, quanto quella regionale che verrà sviluppata a partire dallo stesso 1969:

bisogna educare e direi formare il pubblico senza però avere l'aria di volerlo educare. L'educazione non deve mai sembrare un proposito intenzionale. Bisogna stimolare l'interesse del pubblico ed arricchirne le conoscenze mediante iniziative culturali: incontri, dibattiti, che non abbiano nulla di paludato, nulla di accademico, nulla di pesantemente culturalistico. ⁴¹

Questa linea storico-artistico-pedagogica era percorribile solamente attraverso una concertazione con le istituzioni musicali già operanti in regione. Alla luce di questi presupposti, non stupisce osservare come Vlad, nel dare l'avvio a un circuito regionale che “esportasse” produzioni del Teatro Comunale in modo capillare, mostri un'attenzione altrettanto particolare alla scelta del repertorio proposto. Il primo circuito del 1969, organizzato in collaborazione con le Amministrazioni Provinciali e Comunali della Toscana, prevedeva uno spettacolo coreografico itinerante che toccava ventidue comuni nell'arco di un mese (25 ottobre – 22 novembre 1969). Il programma, interpretato dal Corpo di Ballo del Maggio Musicale Fiorentino e, al pianoforte, da Maria Concetta Balducci e Marcello Guerrini, proponeva il *Divertimento all'ungherese* di Schubert, i *Valses nobles et sentimentales* di Ravel e la *Dissertazione alla Brubeck* di David Warren Brubeck. La coreografia di Giuseppe Urbani su *Kontakte* di Karlheinz Stockhausen veniva invece eseguita a partire da una registrazione, trattandosi di musica elettronica. L'idea alla base dello spettacolo era quella di offrire quattro composizioni paradigmatiche in una prospettiva storica: un classico dell'Ottocento, un brano di repertorio del Novecento, un brano d'avanguardia e uno di impianto jazzistico. Se l'esperimento del primo anno fu limitato a una sola proposta da far circolare sul territorio, già a partire dall'anno successivo la programmazione si fece via via più diversificata come repertorio e come programmi musicali da adattare ai vari comuni. Il secondo circuito regionale del 1970 prevedeva infatti sei eventi con organici e proposte sempre più variegati che andavano da concerti cameristici dedicati al Classicismo viennese – Beethoven è l'autore più eseguito anche per la ricorrenza del bicentenario della nascita – a concerti sinfonici che coinvolgevano direttamente l'Orchestra del Maggio

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*

Musicale Fiorentino diretta da Muti, fino a proposte più sperimentali come quella dell'incontro-dibattito dedicato a Luigi Nono in cui vennero presentati in ben 25 comuni toscani *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, *La fabbrica illuminata* e *Contrappunto dialettico alla mente*. L'organico ridotto – nastro magnetico e la sola voce di soprano, quella di Liliana Poli – ne facilitava senza dubbio l'esportabilità e l'adattabilità ai contesti esecutivi più disparati, dai teatri di tradizione fino ai Circoli Arci, per esempio quello di Roccastrada, in provincia di Grosseto. La scelta di programmare lavori di Nono, poi, andava incontro alle richieste stesse degli enti partner locali, emerse in occasione del Convegno sulla diffusione della cultura musicale in Toscana citato poc'anzi. L'Assessore dell'Amministrazione provinciale di Pisa, Piero Pierotti, aveva infatti sottolineato quanto fosse fondamentale promuovere più che un compositore come Beethoven, uno come Nono. Il giudizio di Pierotti era, per sua stessa ammissione, «politico», convinto come era che fosse necessario offrire alla provincia autori dei «nostri tempi», in grado di esprimere i «nostri problemi», la «nostra cultura».⁴² Nel terzo circuito regionale del 1971, costituito da otto programmi musicali, si fece strada anche il teatro musicale, attraverso il recupero di due produzioni fiorentine della stagione estiva e del Festival del Maggio Musicale di quell'anno, rispettivamente *Rigoletto* di Verdi e un trittico formato da *Der Jasager* e *Der Neinsager* di Bertolt Brecht, quest'ultimo nell'ultima versione senza musica, e *l'Histoire du Soldat* di Stravinskij.

Quella che sembrava essere un'iniziativa sempre più apprezzata e collaudata, nella quarta edizione dell'anno successivo segnò un punto di non ritorno. In un'ottica puramente quantitativa e qualitativa, l'offerta era salita a ventitré titoli, confermando una linea orientata a esportare spettacoli già testati all'interno delle stagioni fiorentine. Peraltro lo stesso Festival del Maggio Musicale 1972, su cui si tornerà tra poco, era per la prima volta decentrato, con una serie di eventi programmati direttamente sul territorio regionale che stavano ottenendo un buon riscontro in termini di critica e spettatori.⁴³ La miccia che fece deflagrare il circuito regionale (che sarebbe sopravvissuto solo per un altro anno) riguardò le rappresentazioni dell'opera conclusiva del ciclo, *Così fan tutte* di Mozart, programmata tra il 18 novembre e il 2 dicembre 1972, a partire da una serie di rimostranze dell'Orchestra.

⁴² Intervento di Pierotti in *Primo Convegno per la diffusione della cultura musicale in Toscana*, cit., pp. 75-76.

⁴³ «Tra i centri maggiori, il circuito ha raggiunto Arezzo, Lucca, Massa, Pistoia, Terni etc. ottenendo ogni volta un grande successo di pubblico. Tutto questo dovrebbe, per le future programmazioni, far riflettere sui dati estremamente positivi di questa iniziativa che ci auguriamo ampliata e perfezionata nei prossimi anni se veramente l'istituto regionale – anche in questo caso – funzionerà come organismo di reale forza culturale e politica». Cit. in Marcello de Angelis, *Vanno in provincia i concerti del Maggio fiorentino*, «l'Unità», 25 giugno 1972, p. 8.

La presenza sempre più «organica e continuativa» delle attività del Teatro Comunale sul territorio regionale, dato unico tra gli enti lirici e sinfonici del panorama nazionale,⁴⁴ stava iniziando a comportare una serie di malumori tra gli orchestrali. Oggetto del contendere non era certo il valore dell'iniziativa di sviluppo culturale della regione; tuttavia non potevano più passare inascoltate alcune questioni che furono esposte nei Consigli di Amministrazione di ottobre e novembre:

- sensibilizzare e fare impegnare le Amministrazioni locali della Regione a promuovere la presenza del pubblico, la politicità dei prezzi e la accoglienza degli ambienti;
- maggiore reclamizzazione di tale attività attraverso una più ampia pubblicità giornalistica e televisiva;
- assicurazione che l'attività nella regione debba essere effettuata ad elevato ed ineccepibile livello artistico e decorose condizioni logistiche, organizzative ed ambientali [...].⁴⁵

L'ultimo punto delle richieste riguardava nello specifico l'allestimento dell'opera mozartiana, nata sotto il segno della discordia. *Così fan tutte* aveva rimpiazzato *in extremis* la scelta originale di Vlad, che aveva proposto un dittico formato da *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola e *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini, in seguito eliminato in sede di bilancio per decisione del Consiglio di Amministrazione a causa dei costi eccessivi di produzione. Il cambio di programmazione aveva comportato la scelta salomonica di suddividere l'Orchestra in due gruppi, da affidare ai rispettivi direttori e compagnie di canto, per via dei contratti già stipulati originariamente per il dittico Dallapiccola – Puccini e per far fronte al ritmo serrato delle rappresentazioni. Ma proprio sull'onda dei direttori e dei cast “protestati” dall'Orchestra – giudicati da Vlad non eccezionali, ma più che decorosi –, e per l'impossibilità di rescindere contratti e trovare sostituti cinque giorni prima dell'inizio delle recite, si consumò la rottura definitiva, sancita da una votazione schiacciante tra gli orchestrali (97 su 108) che portò alla cancellazione della tournée in regione. Dall'esame dell'ampio dibattito in Consiglio e delle richieste formalizzate dall'Orchestra, anche a partire da una lettera pubblica dell'8 ottobre 1972 di Riccardo Muti a sostegno di tali rimostranze, emerge come, oltre

⁴⁴ Basti pensare che nel 1972 La Scala organizza 10 attività fuori sede (tra concerti, balletti e spettacoli lirici), mentre il Teatro Comunale di Firenze, limitatamente al 4° Circuito Regionale 1972, ben 122. Per un confronto si veda il quadro sinottico proposto da Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, cit., p. 187, e il *Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a cura del Teatro Comunale di Firenze e Maggio Musicale Fiorentino, Le Lettere, Firenze, 1998, vol. 1 (*Schede*), pp. 308-311.

⁴⁵ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 26 ottobre 1972, p. 66 (ASMMF).

alle rivendicazioni sindacali e retributive, il punto più delicato della questione fosse in realtà la scarsa affluenza di pubblico che avevano registrato gli ultimi concerti in regione, vera sconfitta culturale e organizzativa nell'operazione di decentramento.

Mentre si consumava definitivamente la crisi del circuito regionale, nel Consiglio di Amministrazione del 17 novembre 1972 si prendeva atto, in maniera altrettanto irrimediabile, dell'intenzione di Roman Vlad di non rinnovare, per motivi «familiari e professionali», il contratto in scadenza. L'indomani, dalle colonne de «La Nazione», il critico Leonardo Pinzauti rilevava come Vlad fosse arrivato a Firenze

quasi a furor di popolo, in una piena solidarietà di tutti i settori politici, compresi quelli che più insistentemente lo hanno poi duramente criticato, e non solo su un piano organizzativo ma perfino [per] scelte estetiche (queste senz'altro prevedibilissime, trattandosi di una personalità ben delineata nel mondo culturale italiano e internazionale). Chi scrive non ha partecipato agli osanna di quattro anni fa, e non ha mancato di criticare tante scelte che, nella direzione di Vlad, tradivano spesso la sua inguaribile (e talvolta nobile) attitudine a farsi mediatore di esigenze inconciliabili. Ma veder che egli si allontana da Firenze, senza che nemmeno si sia provveduto a creare le condizioni di una sua successione, riempie di tristezza: non soltanto per le molte cose che lui soltanto avrebbe potuto ancora fare, e che ha fatto, ma per il grigiore delle prospettive che si aprono.⁴⁶

Mediazione politica

È difficile stabilire con chiarezza le ragioni profonde che spinsero Vlad a concludere la sua esperienza alla direzione artistica del Teatro Comunale. Una proposta di rinnovo del contratto arrivata fuori tempo massimo può effettivamente aver determinato la presa in carico di altri impegni professionali a quel punto improrogabili. Allo stesso tempo, come sottolineava Pinzauti, un ruolo non secondario nell'allontanamento di Vlad dall'Ente lo avevano giocato le innumerevoli controversie, nonché gli scontri aperti con alcuni consiglieri negli anni del suo mandato.

La sua esperienza lavorativa all'interno dell'istituzione fiorentina è segnata infatti da dissidi e contrasti, con un'enfasi anche dovuta agli anni della contestazione sessantottina. Basti pensare all'incidente – anch'esso legato al circuito regionale – di *Nostro fratello donna*, spettacolo cancellato a distanza di poche ore dalla prima rappresentazione dell'8 ottobre 1970 a Piombino, che fatalmente toccava i limiti della libertà d'espressione. Si trattava di una pièce teatrale-musicale sulla denuncia della subalternità della condizione femminile, diretta da Virginio Puecher con

⁴⁶ Leonardo Pinzauti, *Vlad non resta a Firenze*, «La Nazione», 18 novembre 1972, p. 13.

protagoniste Adriana e Miranda Martino, resa con la proiezione di diapositive e l'esecuzione di canzoni popolari arrangiate da Benedetto Ghiglia. A Vlad era spettato l'ingrato compito di trovare una forma di mediazione, a fronte di alcune parti del lavoro passibili di denuncia per oscenità e vilipendio alla religione. Verificati i rischi con il sovrintendente Pinto a seguito della prova generale, Vlad aveva chiesto tramite lettera a Puecher, pur ritenendo il compito «estremamente difficile e sgradevole», di espungere la canzone *I preti* – per il testo e le diapositive associate – con la convinzione che ciò non avrebbe comportato «nessun inconveniente sul piano musicale» e avrebbe evitato il rischio che il testo potesse «servire come pretesto per interrompere o anche solo intralciare lo spettacolo che artisticamente è di livello eccellente». ⁴⁷ La trattativa di Vlad non andò in porto ed egli rassegnò le proprie dimissioni con una lunga lettera al Consiglio del 12 ottobre 1970 in cui aveva manifestato il profondo «dissidio tra gli obblighi inderogabili del mio ufficio e le mie convinzioni personali di uomo e di artista circa l'esigenza della più ampia libertà di espressione». ⁴⁸ Non a caso egli sottolineava quanto «questo ingrato dovere [gli avesse] impedito [...] di testimoniare al regista Puecher ed ai suoi collaboratori quella solidarietà che come uomo e come artista non posso non manifestare ad altri artisti che dichiarano di lavorare con cognizione e fede in ciò che fanno». Nel rassegnare le sue dimissioni, poi ritirate, Vlad coglieva l'occasione per fare un bilancio dopo due anni di mandato, sottolineando come in seno al Consiglio di Amministrazione fossero «cominciate ad affiorare delle voci polemiche sempre più acerbamente e sistematicamente critiche nei confronti del mio operato», determinando un clima nel quale «diventava sempre più difficile svolgere le mansioni inerenti alla carica con l'indispensabile serenità ed efficacia».

I segni di una crisi profonda riemersero nel Consiglio del 28 luglio 1971, in seguito anche alle rimostranze del critico dell'«Avanti!» e rappresentante sindacale della FILS-CGIL Mario Sperenzi, che nel corso della riunione della Commissione programmazione e scritture aveva accusato la direzione Vlad di aver ridotto il Maggio Musicale «a puro strumento per un'élite e pertanto ulteriormente insostenibile» e di aver operato «nel più assoluto isolamento e nell'assoluto dispregio delle esigenze emergenti dal tessuto sociale della Toscana». ⁴⁹ Sperenzi era tra i più fervidi sostenitori di un ripensamento radicale della programmazione del Maggio, a partire anche dall'istituzione della Consulta regionale per le attività dello spettacolo, finalizzata a sovvertire la logica verticistica dell'ente non solo nella

⁴⁷ Lettera non datata di Vlad inviata a Virginio Puecher, allegata al verbale del Consiglio di Amministrazione del 12 ottobre 1970, p. 9 (ASMMF).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 4-5, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

⁴⁹ Documento del 23 luglio 1971 intitolato *Proposte per la programmazione musicale 1972* a firma di Mario Sperenzi, accluso al verbale del Consiglio di Amministrazione del 28 luglio 1971, p. 203 (ASMMF).

sua distribuzione, ma anche nella produzione, liberandola da criteri «colonialistici», per usare le parole espresse da Luigi Pestalozza dalle colonne di «Rinascita».⁵⁰

In quell'occasione Vlad aveva invitato a nominare quanto prima un suo successore per evitare vuoti nella programmazione alla fine del mandato di una carica «da troppo tempo logorante per le forze nervose»: il suo obiettivo restava quello di riuscire a completare il Maggio 1972, che rivestiva «un'importanza del tutto particolare vedendo in esso il vero fine conclusivo dei Maggi Musicali 1964, 1970 e 1971».⁵¹ Sarà tuttavia proprio il Maggio dedicato al tema della Resistenza e della lotta per la libertà ad innescare l'ennesima polemica. Che già la scelta della denominazione del tema potesse creare qualche problema lo aveva intuito lo stesso Vlad alla fine del 1970, quando, al posto del filone iniziale individuato come «il secondo dopo-guerra, musiche di protesta e della resistenza», aveva proposto la più generica denominazione di «Arte e libertà», respinta dal Consiglio perché giudicata troppo impegnativa, ma che in realtà svincolava il cartellone da un preciso periodo storico e soprattutto dal confronto diretto con la tematica resistenziale e i suoi risvolti politici.⁵² Ad ogni modo, la nuova formulazione del tema «La resistenza e la lotta per la libertà» non aveva comportato grossi dissensi, se non per la scelta di includere nel programma *Il Console* di Gian Carlo Menotti, con il voto contrario di Sperenzi.⁵³ La stessa comunicazione alla stampa del sovrintendente Pinto nell'agosto del 1971 – in cui si ribadiva nel tema scelto, oltre alla prospettiva resistenziale, quella della libertà – non aveva generato alcun clamore, per il quale bisogna attendere una lettera del 17 ottobre 1971 di Luigi Nono. Con questa lettera il compositore formalizzava la sua decisione di ritirare *Intolleranza 1960* dal Festival del 1972, a partire da due dati non negoziabili: la sua concezione della Resistenza «come preciso atto distruttivo e costruttivo contro il nazismo, contro il qualunquismo contro l'imperialismo. per una prospettiva socialista» e non «una lotta astratta per la libertà», nonostante sia presente un «lato formante spirituale [...], non l'asse portante»; il fatto che il *Il Console* di Menotti rappresentasse un prodotto «scritto consumato usato nel periodo della 'guerra fredda', in funzione antisocialista».⁵⁴ Nelle settimane seguenti sulla stampa italiana si consumò una

⁵⁰ Redazione di Firenze, *Rivendicata per il Comunale una gestione «sociale*», «l'Unità», 18 novembre 1971, p. 10; Luigi Pestalozza, *Il Maggio fiorentino sulla via dei compromessi*, «Rinascita», 29 ottobre 1971, pp. 33-34.

⁵¹ Verbale del Consiglio di Amministrazione del 28 luglio 1971, pp. 199-201 (ASMMEF).

⁵² Verbale del Consiglio di Amministrazione dell'8 dicembre 1970, p. 69 (ASMMEF).

⁵³ *Ibidem*. Purtroppo nel verbale di approvazione non viene trascritta «l'ampia discussione» che precedette la votazione.

⁵⁴ Lettera di Luigi Nono a Roman Vlad del 17 ottobre 1971, pubblicata non integralmente in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, a cura di Antonio Trudu, Leo S. Olschki, Firenze, 2008 (Studi di Musica Veneta. Archivio Luigi Nono, 3), pp. 186-188: 186. Nono renderà poi pubbliche le sue ragioni in una lettera a «l'Unità» del 17 novembre 1971. Per

querelle che coinvolse critici e musicisti, e vide fronteggiarsi soprattutto Pestalozza, tra le file degli accusatori, e Fedele d'Amico, tra quelle dei difensori.⁵⁵ A lungo si dibatté sul conservatorismo e sull'antifascismo di Menotti, sulla possibilità di interpretare la sua opera addirittura in chiave antiamericana. Nulla però servì a smorzare i toni, che portarono, anche a fronte dei contratti già stipulati nel caso della produzione menottiana, e quelli ancora da farsi per *Intolleranza*, alla rinuncia ad accogliere quest'ultima in cartellone.⁵⁶

Al di là dello scontro Menotti – Nono, l'edizione del 1972 si segnalò per la prima esecuzione senza tagli in tempi moderni del *Guglielmo Tell* di Rossini,⁵⁷ la prima italiana di *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann, la prima fiorentina dell'*Ulisse* di Dallapiccola, e i tanti concerti che avevano orientato la programmazione di Vlad fin dal suo insediamento, come l'*Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 e il *Survivor from Warsaw* op. 46 di Schönberg, i *Canti di prigionia* e *Canti di liberazione* di Dallapiccola, la *Sinfonia in onore della resistenza* di Mario Zafred, ma anche lavori, seppur non in prima assoluta, di Hans Werner Henze (*In memoriam: Die weisse Rose*) e di Luciano Berio (*O King, Agnus e Laborintus II*; cfr. Appendice).

una panoramica sulla ricezione di *Intolleranza* si veda Marinella Ramazzotti, *Luigi Nono*, L'Epos, Palermo, 2007, pp. 73-86. Per un approfondimento sulle problematiche genetiche ed interpretative dell'opera si rimanda ai numerosi saggi di Angela Ida De Benedictis, tra cui *Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica on-line», I, 1, 2001 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>); *Gli equivoci del semiante. "Intolleranza 1960" e le fasi di un'opera viva*, in *SvobodaMagika*, a cura di Alessandro Forlani e Massimo Puliani, Halley Editrice, Matelica, 2006, pp. 87-124; *The Dramaturgical and Compositional Genesis of Luigi Nono's Intolleranza 1960*, «Twentieth-Century Music», IX, 1-2, 2012, pp. 101-141.

⁵⁵ Tra i tanti articoli in proposito usciti sulla stampa nazionale, soprattutto su «Rinascita», si segnalano: Pestalozza, *Il Maggio fiorentino sulla via dei compromessi*, cit., e le risposte di Fedele d'Amico, *Il "Console" e l'America*, «Rinascita», 19 novembre 1971, p. 29; di Vlad, *Il Maggio e Menotti*, «Rinascita», 26 novembre 1971, p. 39; dello stesso Menotti, *Concludiamo la polemica sul "Console" di Menotti*, «Rinascita», 3 dicembre 1971, p. 27.

⁵⁶ In tempi più recenti Vlad indica proprio quello come momento determinante per la rinuncia a prorogare i suoi rapporti lavorativi con il Teatro Comunale. Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, p. 85. *Intolleranza* di Nono venne poi rappresentata nella stagione lirica invernale 1973/1974.

⁵⁷ Cfr. Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago University Press, Chicago, 2006 [tr. it. *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, il Saggiatore, Milano, 2012, p. 150]. Il *Guglielmo Tell* "integrale" diretto da Muti, con la regia di Sandro Sequi e le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi, ricevette un'accoglienza positiva sul piano musicale, ma non mancarono le polemiche per la bandiera rossa che sventolava nel terzo atto davanti al trono del governatore-tiranno Gessler («Che sotto ci si voglia suggerire un parallelo tra Guglielmo Tell e Solzenicyn?», si chiedeva Massimo Mila, *Il "partigiano" di Rossini al Maggio della Resistenza*, «La Stampa», 17 maggio 1972, p. 7). Si vedano soprattutto le recensioni apertamente critiche di Pestalozza («Rinascita», 19 maggio 1972) ed Erasmo Valente («l'Unità», 17 maggio 1972), che sottolineano il probabile avallo della direzione artistica in merito alla scelta cromatica "non filologica" della bandiera.

Politiche di mediazione

A quasi cinquant'anni di distanza, dall'osservazione di quegli avvenimenti, seppur mediata dalla "freddezza" delle fonti d'archivio, così come dal "raffreddamento" ideologico, finiscono per emergere le posizioni evidentemente inconciliabili tra la visione di Nono e la politica della mediazione operata da Vlad.⁵⁸ Se nella ferma riluttanza di Nono a cedere a qualsiasi «equivoco e compromesso»⁵⁹ si scorgono gli assunti che avevano caratterizzato il suo profondo impegno fin dalla conferenza a Darmstadt nel 1959 intitolata *Presenza storica nella musica d'oggi*,⁶⁰ in Vlad sembra emergere un atteggiamento più distaccato, volto a comprendere e proporre al pubblico, anche nei suoi paradossi, la "presenza della musica d'oggi nella storia". Dopo la riflessione sull'Espressionismo (XXVII), l'approfondimento dell'arte tra le due guerre (XXXIII), l'inquadramento dei processi di globalizzazione musicale dell'arte occidentale (XXXIV), il XXXV Maggio Musicale Fiorentino era in fin dei conti un primo tentativo di storicizzazione del passato più recente, con tutti i limiti non solo dovuti alla distanza temporale ridotta, ma anche, e soprattutto, al fatto che fosse condotto da una figura ibrida – compositore, musicologo, divulgatore – come quella di Vlad. Credo però che nella sua "compromissione" – non morale, ovviamente, ma professionale – vada ricercato l'interesse della direzione artistica a Firenze nel quadro di un discorso, ancora in gran parte da farsi, sulle politiche culturali del secolo scorso. Già negli anni Ottanta, Howard S. Becker sottolineava come «parlare dell'organizzazione di un mondo dell'arte, cioè della suddivisione in spettatori, creatori e personale di supporto di vario tipo, equivale a parlare della distribuzione delle conoscenze e del loro uso ai fini dell'azione collettiva».⁶¹ In questo quadro, il caso Vlad invita ad approfondire le politiche di mediazione culturale operate da compositori che si spesero attivamente all'interno degli enti sinfonici e lirici italiani e, per forza di cose, ebbero un ruolo chiave nei processi di programmazione, e quindi ricezione musicale, in anni cruciali per la formazione

⁵⁸ Si prenda ad esempio il giudizio che Nono dà del ciclo RAI *Specchio sonoro. Profili di grandi compositori del '900*, trasmesso dal Secondo canale tra il mese di aprile e giugno del 1964: «Dio perdoni – io no di certo – le tue trasmissioni TV su Schoenberg su Berg su Webern!!!! Ma già lui non c'è, per cui manco lui ti può perdonare». Lettera di Nono a Vlad del 3 giugno 1964, in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, cit., p. 57.

⁵⁹ Cit. desunta dalla lettera già citata di Nono a Vlad del 17 ottobre 1971, in *Luigi Nono. Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, cit., p. 188.

⁶⁰ Luigi Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi* [1959], in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi – Lim, Milano – Lucca, 2001, vol. I, pp. 45-56. Sull'evoluzione e sulle ramificazioni del concetto di impegno in Nono si veda *Presenza storica di Luigi Nono*, cit., in particolare l'*Introduzione* della curatrice Angela Ida De Benedictis, pp. XI-XXII.

⁶¹ Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1982 [tr. it. *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 84].

di un canone del XX secolo.⁶² Studiarne in prospettiva storica e con sistematicità i processi e i risultati non solo può aiutarci a meglio comprendere le dinamiche della storia culturale italiana del secolo scorso, ma forse può anche indurci a ripensare con maggiore consapevolezza le politiche musicali degli anni a venire.

Appendice

Si riporta di seguito la trascrizione dell'«ampia rosa di lavori tra i quali si potrà effettuare la scelta dei programmi dei “Maggi” 1970, 1971, 1972» letta da Roman Vlad in occasione del Consiglio di Amministrazione del 18 dicembre 1968 e tratta dal relativo verbale, pp. 276-280 (ASMMF). Per le grafie dei cognomi e dei titoli è stata adottata la forma presente nel documento originale.

Maggio 1970 – dedicato all'arte fra le due guerre

Rossini – Respighi	– “La bottega fantastica” (coreografie di Massine – scene di Derain)
Tommasini – Scarlatti	– “Le donne di buon umore” (scenografia da ricostruire)
Strawinsky	– “Pulcinella”
Strawinsky	– “Apollon Musagete” (coreografia di Balanchine)
Strawinsky	– “Oedipus Rex”
De Falla	– “El retablo de Maese Pedro”
De Falla	– “Il Tricorno” (coreografie di Massine, scene e costumi di Picasso)
Satie	– “Socrate” (dramma in un atto)
Satie	– “Relache” (con Entracte di René Clair)
Satie	– “Mercure” (costumi di Picasso)
Casella	– “La Giarra” (scene di De Chirico)
Casella	– “La favola di Orfeo” (opera da camera)
Ravel	– “L'enfant et les sortilèges”
Milhaud	– “La creation du monde” (scene di Léger)
Poulenc	– “Les biches” (coreografie di Bronislava Nijnska) (scene di Marie Laurence Bonnet) “Les fâcheux” (scene di Braque)

⁶² A titolo esemplificativo, sulle politiche culturali promosse da Sylvano Bussotti, con particolare riferimento all'importanza dei media audiovisivi nella musica del Novecento, si veda il mio contributo *Video as Arrangement: Sylvano Bussotti at Biennale Musica*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, a cura di Daniela Tortora, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 455-475.

- Hindemith – Una delle opere da camera
 Weill – “L’opera da quattro soldi” (regia di G. Strehler)

Il M° Vlad si limita ad indicare le scene e le coreografie che offrono essenziali agganci con il mondo delle arti visive; aggiunge un elenco di musiche da concerto prese in considerazione:

- Pergolesi – Versione originaria delle musiche usate da Strawinsky in “Pulcinella”
 Mozart – “Trascrizione da Bach”
 Beethoven – “Zur Weihe des Hauses” (handeliana)
 Berlioz – “L’enfance du Christ” (alla maniera seicentesca)
 Ciaikowski – “Mozartiana” e “Variazioni di tema rococò”
 Schumann e Mendelson – Opere organistiche ispirate a Bach (tutti questi lavori a titolo di esemplificazioni di “gesti” neoclassici del passato)
 Riccardo Strauss – “Le Bourgeois gentilhomme” - musiche di scena di Lulli per il dramma di Molière rielaborate da E. Th. A. Hoffman
 Strawinsky – “Sonata” e “Serenata” per pianoforte solo
 Schoenberg – “Musiche per una scena da film”
 Ravel – “Don Chisciotte e Dulcinea” (musiche non utilizzate per il film di Pabst)
 [Strawinsky] “Sinfonia di Salmi”
 Bartok – “Suite di danze” - musiche per archi, celesta e percussione
 Debussy – Scelta di musiche in cui si avvertono influssi dei Gamelan giavanesi e in corrispondenza concerto di musiche dell’Indonesia
 Ravel – “Chanson Madecasse” e in corrispondenza concerto di musiche del Madagascar
 Roussel – “Padmavati” e in corrispondenza concerto di musiche indiane
 Dukas – “La peri” (balletto in un atto)
 Strawinsky – “Trois Poesies de la lyrique japonaise” ispirate a disegni e ai hai-kai giapponesi ed in corrispondenza concerto di gagaku giapponesi
 Strawinsky – “Le Rossignol” (uso strutturalistico di scale cinesi) e in corrispondenza concerto di musiche cinesi
 Strawinsky – “Piano rag music”, “Ragtime”, “Ebony concert” e in corrispondenza esecuzioni di musiche jazzistiche dell’epoca
 Gershwin – “Porgy and Bess” e in corrispondenza concerto di musiche negre e particolarmente di spirituals

Puccini	– “Turandot”
Busoni	– “Turandot”, “Diario Indiano”, “Fantasia Indiana”, “Canto della ronda degli spiriti”, ed in corrispondenza concerto di musiche dei pellerossa di America (si potrebbe eseguire in questo contesto la “Sinfonia del nuovo mondo” che utilizza ugualmente temi di pellirossa)
Sciostakovic	– “L’âge d’or” (e in corrispondenza concerto jazzistico)
Bartok	– “Suite Opera 14” su temi arabi di Biska (Nord Africa)
Matsudaira	– ed altri compositori giapponesi moderni – una serie di musiche da camera e sinfoniche
Ysang Yuu	– Opera da camera (compositore coreano)
Boulez	– “Portrait del Mallarmé” (influsso di musica asiatica)

Maggio 1972 – il secondo dopo-guerra, musiche di protesta e della resistenza

Dallapiccola	– “Canti di prigionia” e di “Liberazione”
Schoenberg	– “Ode a Napoleone”
Schoenberg	– “Il sopravvissuto di Varsavia”
Zafred	– “Sinfonia in onore della resistenza”
L. Nono	– “Intolleranza 1960”
Ghedini	– “Elegia per Duccio Galimberti”
Srawinsky	– “The flood”
Henze	– Nuova opera
Berio	– Nuova opera

L'identità musicale del Ravello Festival negli anni della direzione artistica di Roman Vlad

Marta Maria Vitale

Introduzione

Roman Vlad ha sempre intrecciato la carriera compositiva con diverse attività collaterali, che lo hanno visto simultaneamente impegnato in qualità di pianista, critico musicale, divulgatore radiofonico e televisivo, teorico; con la sua instancabile operosità negli anni ha anche contribuito a definire l'identità di rinomate istituzioni musicali italiane, delle quali è stato Direttore artistico (il Teatro Comunale di Firenze e il Teatro alla Scala di Milano), Sovrintendente (il Teatro dell'Opera di Roma) e Presidente (l'Accademia Filarmonica Romana). Altrettanto significative nel percorso artistico di Vlad sono state la presidenza della SIAE e della Confédération Internationale des Auteurs et Compositeurs, la direzione della rivista «Musica e dossier» e la partecipazione per più di trent'anni al comitato scientifico della «Nuova Rivista Musicale Italiana». Una vita in «simbiosi» con la musica, quella di Vlad, che egli ha illustrato con le seguenti parole:

Il mio indissolubile rapporto con la Musica si basa sull'amore per essa; un amore totale, sentito sin dall'infanzia, nutrito nell'iniziale carriera pianistica, onorato e difeso svolgendo a tutto campo la "professione Musica", vivendo in perfetta simbiosi con essa. Leggendo, suonando, ascoltando i grandi capolavori musicali di ogni tempo ho provato profonde emozioni e ho sempre avuto il desiderio, spontaneo ma intenso, di trasmetterle ad altri, di spiegare la musica e i suoi meccanismi, la sua struttura interna, con semplicità di mezzi e di espressione, anche oltre ogni possibilità di comprensione razionale. Illustravo al pubblico la sostanza di una musica, usando termini tecnici che forse la grande maggioranza del pubblico non comprendeva, e facendo sentire gli elementi costitutivi sulla tastiera del pianoforte per superare questa difficoltà. Ho realizzato per la Radio e per la Televisione importanti cicli di conferenze sulla musica contemporanea, sulla storia del valzer, sull'importanza delle musiche popolari, del folklore. Non ho voluto essere considerato un critico musicale o un musicologo, ho cercato di parlare sempre solo di quello che ho amato, perché la penso come Rainer Maria Rilke: "Non la critica, ma solo l'amore può rendere giustizia ad un'opera d'arte".¹

La multiforme carriera di Vlad è testimoniata dal suo archivio, donato nel 2013 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Il cospicuo numero di documenti da lui conservati e le loro tipologie (schizzi, abbozzi, stesure annotate, partiture, lettere, appunti, ritagli di giornale, nastri, programmi di sala) consentono di tratteggiare ognuno dei ruoli da lui ricoperti e restituiscono dati preziosi per ricomporre i singoli tasselli di una biografia avvincente che attende di essere scritta in modo dettagliato; più in generale, i materiali presenti nel Fondo Roman Vlad permettono di ricostruire uno spaccato significativo della storia musicale italiana del Novecento.² Tra gli incarichi ricoperti da Vlad spicca quello di Direttore artistico del Ravello Festival, tra i più antichi a livello internazionale; Vlad è riuscito a ridefinirne i tratti salienti e a renderlo noto oltre i confini italiani. Anche con il sussidio dei preziosi documenti custoditi nel suo archivio, nelle seguenti pagine si metteranno in luce le grandi doti organizzative di Vlad, che lo hanno portato a intessere rapporti artistici con personalità di spicco del panorama mondiale, contribuendo ad accrescere il prestigio della manifestazione.³

¹ Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, p. 60.

² Per una catalogazione, ancora parziale, dei documenti di Roman Vlad presenti nel suo Fondo si rimanda alla sezione Archivi digitali della Fondazione Giorgio Cini di Venezia: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000006/roman-vlad.html>.

³ Nell'Archivio di Roman Vlad è conservata una corposa quantità di documenti relativi alle edizioni del Ravello Festival da lui dirette: lettere, ritagli di giornale, appunti manoscritti e dattiloscritti di natura organizzativa, programmi di sala, locandine degli eventi, fotografie. I documenti inediti citati nel presente saggio provengono dal Fondo Roman Vlad (da qui in avanti FRV), faldoni *Ravello*, e sono qui menzionati e riprodotti per gentile concessione degli Eredi Vlad e della Fondazione

Dalla direzione artistica del Maggio Musicale Fiorentino al timone del Ravello Festival

Nel racconto autobiografico *Vivere la musica* Vlad descrive il proprio ruolo di divulgatore, il suo aver vissuto la musica a tutto tondo anche adoperandosi affinché il pubblico potesse comprenderla e apprezzarla in tutte le sue sfaccettature.⁴ Si è trattato di una autentica missione per tentare di sanare la crisi culturale italiana, che Vlad ha fatto propria sin dal suo arrivo in Italia nel 1938, quando giunse a Roma per perfezionarsi in pianoforte con Alfredo Casella. Da allora, a questa missione è sempre rimasto fedele, come testimoniano le sue parole risalenti al primo decennio del Duemila:

Oggi, la crisi culturale che devasta il nostro Paese, ha molteplici cause: oltre al carente ruolo dello Stato, si aggiunge l'insensibilità della classe politica ai problemi della gestione produttiva dello spettacolo musicale; le Regioni, le Province e i Comuni dedicano esigue risorse a sostegno degli enti e istituzioni del settore. È un male antico, un buco culturale: nelle scuole italiane si insegna la storia della musica, con qualche elemento collaterale, ma non si insegna a "fare la musica", a fruirla, a comprenderla come cosa viva, fondamentale per l'educazione dell'individuo. In altri Paesi la situazione è diversa e diversi sono i metodi educativi; la musica è praticata, insegnata a tutti i livelli e gradi di istruzione, dalle scuole materne all'università. Il patrimonio storico e culturale dei nostri Teatri d'opera va difeso e potenziato [...].⁵

Nell'autobiografia non vi è traccia della sua esperienza come Direttore artistico del Ravello Festival; è invece presente un resoconto dell'analogo compito svolto presso il Maggio Musicale Fiorentino, menzionato per esemplificare le difficoltà di varia natura insite nell'organizzazione di un evento culturale di respiro internazionale. Il primo incarico di Vlad presso il Festival toscano si concretizzò nel 1964, quando fu invitato a rivestire il ruolo direttivo dal Sindaco di Firenze Giorgio La Pira e da Raffaello Ramat, Presidente del Comitato direttivo del Maggio. Dietro la scelta di dedicare il Maggio Musicale all'Espressionismo vi era la necessità di erudire il pubblico italiano su una corrente artistica al tempo ancora poco nota.⁶ Vlad

Giorgio Cini di Venezia.

⁴ Sul ruolo di Vlad divulgatore musicale cfr. Angela Carone, *Dalla parola scritta alla parola detta. Impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI, Neue Folge, 2016 (© 2019), pp. 91-117.

⁵ Vlad, *Vivere la musica*, cit., pp. 129-130.

⁶ Per approfondimenti sul Maggio Musicale Fiorentino dedicato all'Espressionismo si rimanda a Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della "Stabile Orchestrale Fiorentina" (1928) al festival del 1993*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, in particolare il capitolo 19, *Contributi sull'Espressionismo (1963-64)*, pp. 154-165, e Angela Carone, *L'Espressionismo al XXVII Maggio*

realizzò una manifestazione di grande portata in cui convergevano musica, pittura, letteratura, architettura e cinema, e tentò di valorizzare i rapporti interdisciplinari che il movimento aveva reso possibili. Per portare a termine questa complessa operazione Vlad, coadiuvato da Ramat, istituì un comitato scientifico composto dai principali esponenti della cultura italiana e internazionale, tra i quali Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Luigi e Paolo Chiarini e Bruno Zevi per la sezione architettura; Luigi Rognoni per la musica; Mario Verdone per il cinema e Aurel Milloss per il balletto, con il quale Vlad compì viaggi in molte capitali europee per raccogliere testimonianze relative all'Espressionismo. L'annuncio di un Festival così innovativo risuonò molto tempo prima della sua effettiva realizzazione e suscitò non poche polemiche negli ambienti più conservatori; ciò non impedì lo svolgersi dell'iniziativa, che ebbe luogo nei mesi di maggio e giugno del 1964 e rappresentò una pagina importante della storia del Teatro Comunale di Firenze e della cultura del nostro Paese, non da ultimo perché ospitò il primo allestimento italiano de *Il naso* di Dmítrij Šostakovič, con la regia di Eduardo De Filippo e le scene di Mino Maccari.

L'esempio dell'ideazione e dell'organizzazione del Maggio Musicale Espressionista è interessante in primo luogo perché consente di apprendere quale fosse il *modus operandi* di Vlad nel pianificare gli eventi e come egli si adoperasse per valorizzare le tematiche poste al centro degli spettacoli, sempre spinto dal desiderio di educare il pubblico e divulgare l'arte, per farla apprezzare in tutte le sue forme. Dal suo incarico al Festival fiorentino emerge chiaramente l'intenzione di estendere il tema scelto a ogni ambito culturale, inserendo in ciascun settore disciplinare lavori di diversi autori. A tal riguardo è stato emblematico il grande impegno profuso da Vlad per arricchire il cartellone del Maggio Musicale Fiorentino del 1964 con opere di Paul Hindemith, che si era emancipato dalla corrente espressionista fino a rinnegarla; tale decisione permetteva di non limitare la scelta ai soli compositori ascrivibili alla scuola di Vienna e di potenziare ulteriormente l'offerta culturale del Festival.⁷

L'analisi degli appunti e dei documenti di varia natura conservati da Vlad relativi all'organizzazione del Ravello Festival mostra un approccio molto simile a quello adottato in occasione della manifestazione fiorentina e rivela presupposti ideologici analoghi, ora finalizzati (anche) a dar lustro alla rassegna campana. Il Festival è il fiore all'occhiello della Costiera Amalfitana, un appuntamento annuale estivo che ha permesso a Ravello di ottenere il prestigioso appellativo di «Città

musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73. Si veda anche in questo volume il saggio di Marco Cosci, *Roman Vlad e l'arte della mediazione: gli anni fiorentini (1964-72)*, pp. 95-117.

⁷ Sulla presenza del compositore tedesco al Maggio del 1964 cfr. Angela Carone, *Paul Hindemith beim XXVII Maggio Musicale Fiorentino 1964*, «Hindemith-Jahrbuch», XLVII, 2018, pp. 105-129.

della Musica».⁸ Nel 2002, con l'obiettivo di proteggere e mettere in nuova luce il patrimonio culturale e artistico della cittadina, nacque la Fondazione Ravello, che, in stretta sinergia con la Regione Campania e il Comune di Ravello, si occupa anche dell'organizzazione del Festival. La storia di questa rassegna si snoda attraverso tre tappe fondamentali. La prima è databile 26 maggio del 1880, quando Richard Wagner visitò Ravello insieme alla moglie Cosima. La "magia" dei Giardini di Villa Rufolo fu per il compositore fonte di ispirazione per l'ambientazione del Secondo Atto del *Parsifal*: da allora il destino di questi luoghi fu indissolubilmente legato alla sua musica. Un secondo momento decisivo per la storia del Festival risale al 1933, quando, per celebrare il cinquantenario della scomparsa di Wagner, l'orchestra del Teatro San Carlo di Napoli si esibì nel primo di una lunga serie di concerti a Villa Rufolo con in programma sue musiche. Dopo l'interruzione dovuta alla guerra, dal 1953 l'idea di stabilizzare questo evento musicale venne ripresa e consolidata grazie al contributo dell'Ente Provinciale per il Turismo, al tempo diretto da Girolamo Bottiglieri, e di Paolo Caruso, ai quali forse si deve la straordinaria idea di creare un palco "sospeso" nel vuoto. In occasione del settantesimo anniversario della morte di Wagner i *Concerti wagneriani nel giardino di Klingsor* ebbero inizio con due serate affidate nuovamente all'Orchestra del Teatro San Carlo.

Gran parte della storia successiva del Ravello Festival può essere raccontata grazie ai documenti conservati da Vlad negli anni della sua Direzione artistica, avviata nel 1975 e conclusasi nel 2005. Il suo prezioso contributo ha permesso negli anni Settanta – Ottanta il radicamento nel territorio di questa manifestazione nonché la sua evoluzione, fino a renderla un appuntamento annuale irrinunciabile della Costiera Amalfitana. In questo percorso di crescita del Festival i meriti di Vlad sono stati ampiamente riconosciuti dalla "Città della Musica" campana, che nel 1990 gli ha conferito il titolo di cittadino onorario di Ravello.

Le primissime edizioni del Festival sono ricostruibili grazie a una lettera inviata a Vlad il 20 maggio 1975 dall'allora Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Salerno Mario Perilli, alla quale venne allegata copia dei programmi allestiti nelle ventidue edizioni precedenti. Attraverso questi documenti è possibile apprendere la formula con cui venivano organizzati i concerti a Ravello a partire dagli anni Cinquanta. La prima serata del 18 giugno 1953 l'Orchestra del Teatro San Carlo fu diretta da Hermann Scherchen; furono eseguiti i seguenti brani:

Lohengrin – Preludio I e II atto

Maestri cantori – Preludio I atto

Tristano e Isotta – Preludio e morte di Isotta

⁸ Le informazioni qui riportate sono tratte dal sito ufficiale del Ravello Festival: www.ravellofestival.com e dal sito ufficiale della Fondazione Ravello: www.fondazioneravello.com.

Parsifal – Incantesimo del Venerdì Santo
Sigfrido – Mormorio della foresta
Crepuscolo degli Dei – Marcia funebre
Tannhauser – Ouverture

Il programma della seconda serata (21 giugno) fu ancora una volta incentrato unicamente sulle musiche più note del compositore tedesco, questa volta sotto la direzione di William Steinberg:

Il vascello fantasma – Ouverture
Parsifal – Preludio I atto
Crepuscolo degli Dei – Viaggio di Sigfrido sul Reno
Faust – Ouverture
Oro del Reno – Entrata degli Dei nel Valhalla
Sigfrido – Idillio
Walkiria – Incantesimo del fuoco
Rienzi – Ouverture

Tale formula si rivelò talmente vincente da indurre gli organizzatori a ideare in modo analogo la seconda edizione del Festival, ovvero con due serate dedicate *in toto* a esecuzioni di musiche tratte dal repertorio di Wagner, senza discostarsi dalla programmazione dei concerti tenutisi anche negli anni Trenta nei Giardini di Villa Rufolo. Questa fase embrionale della rassegna, che, grazie soprattutto all'intervento di Vlad, oggi si presenta secondo un format più complesso e interdisciplinare, prevedeva simili programmi monotematici per richiamare alla memoria la visita del compositore tedesco a Villa Rufolo e rendere quindi la sua musica il tratto distintivo della manifestazione. A partire dalla terza edizione (giugno 1955), molto presumibilmente per la risonanza che l'evento aveva acquisito, le serate furono ampliate a tre e le musiche di Wagner vennero affiancate da opere di altri compositori classico-romantici (Beethoven, Weber, Strauss); anche la scelta degli esecutori venne differenziata per conferire carattere internazionale alla manifestazione: i concerti furono affidati all'Orchestra Filarmonica di Monaco diretta da Fritz Rieger.

Il documento allegato alla lettera di Mario Perilli offre dunque una panoramica sulle musiche eseguite e sugli artisti e le orchestre che si sono susseguiti nei decenni a Ravello. In particolare la quinta edizione del 1957 vide protagonista l'Hallé Orchestra (direttore Sir John Barbirolli) e fu articolata in quattro serate: nelle prime tre furono eseguite composizioni di Berlioz, Delius, Brahms, Beethoven, Debussy, Mozart, mentre l'ultima fu dedicata alle immancabili musiche wagneriane, con la partecipazione del soprano Sylvia Fisher. Tale strutturazione, che prevedeva tre o quattro serate culminanti in un concerto monografico dedicato a Wagner, fu



Figura 1. Concerto a Villa Rufolo, anni Settanta. In prima fila siede Roman Vlad (il terzo da sinistra). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

utilizzata nel corso delle annate successive fino ai primi anni Settanta. La lettera di Perilli inoltre conferma che il 1975 è stato l'anno dell'ingresso di Vlad nell'impianto organizzativo del Ravello Festival. Perilli, infatti, non si limita a fornirgli gli elenchi delle musiche eseguite nei ventidue anni precedenti, affinché Vlad potesse avere una traccia tangibile della formula organizzativa adottata fino a quel momento, ma lo invita esplicitamente a impegnarsi per la buona riuscita dell'edizione successiva.

Anni Settanta e Ottanta: Vlad alla conquista musicale della Campania

Roman Vlad non ha mai taciuto il suo amore per la Costiera Amalfitana e, in generale, per le incantevoli località della Campania; non a caso, la sua esperienza nelle fila dell'organizzazione del Ravello Festival si intreccia con un'altra manifestazione che prese vita nel 1974 a pochi chilometri da Ravello. Si trattava di un evento scaturito dalla sua inarrestabile vena organizzativa e che coinvolse un numero considerevole di illustri artisti: il Festival di Positano. Di questo Festival si conserva una vasta

memoria documentale nel Fondo Roman Vlad, composta non solo da articoli e ritagli di giornale, ma anche da documenti relativi alla biografia degli artisti che si sono adoperati affinché la spiaggia di Fornillo, sotto la guida di Vlad, si trasformasse in un rinomato palcoscenico a cielo aperto.⁹ Tuttavia, la rassegna prese vita non solo grazie all'operosità di Vlad; decisivo fu il contributo di un altro amante della Costiera Amalfitana e amico del compositore: Franco Zeffirelli. Entrambi ne assunsero la Direzione artistica e realizzarono un evento di ampia risonanza. Il comitato direttivo di *Positano 74* era composto anche da Wilhelm Kempff, Leonid Mjasin, Yehudi Menuhin, Tennessee Williams; il Presidente onorario era Eduardo De Filippo. La manifestazione nacque sotto l'egida dell'Assessorato al Turismo della Regione Campania, che già l'anno precedente aveva tentato di dar vita a una *kermesse* "sperimentale" e attrattiva per il vasto pubblico, al fine di risollevarla la Regione dal flagello, anche economico, generato dall'epidemia di colera del 1973.

La rassegna del 1974 offrì un ventaglio variegato di spettacoli: dalla musica alla prosa, dalla danza al cinema alla pittura. Per l'occasione vennero impiegati gli spazi dell'arena di Fornillo nonché il cortile e il giardino di Palazzo Murat. L'ospite d'onore del Festival fu Sir Laurence Olivier che, insieme a Franco Zeffirelli, realizzò un *Omaggio a Shakespeare*,¹⁰ seguito dall'allestimento di *Amleto*, *Riccardo III*, *Otello* e il *Mercante di Venezia*, interpretati dallo stesso Olivier diretto da Jonathan Miller. Per la rassegna musicale, curata personalmente da Vlad, vennero invitati solisti (il mandolinista Giuseppe Anedda, il chitarrista Mario Gangi, il flautista Severino Gazzelloni) e la Nuova Compagnia di Canto Popolare. I balletti del Festival furono affidati a Carla Fracci, che danzò su musiche di Xenakis, Prokof'ev e Minkus assieme al Corpo di Ballo del Teatro San Carlo di Napoli.¹¹

La buona riuscita del Festival di Positano, ampiamente documentata dalle recensioni dell'epoca conservate da Vlad, ha senza dubbio rafforzato in lui l'idea che quei luoghi fossero il palco ideale per organizzare rassegne musicali in spazi non convenzionali. Ciò trova conferma in un documento del compositore intitolato *Musica all'aperto (per Salerno 1975)*, nel quale Vlad imbastisce alcuni progetti e sogna di «aprire sempre nuove finestre» sui siti storici di Ravello; dal testo emerge anche il suo forte desiderio di riportare il *Parsifal* lì dove in parte era stato immaginato, legittimando già allora ciò che a Ravello è divenuta una consuetudine: l'esecuzione all'aperto di concerti sinfonico-operistici. Scriveva Vlad:

⁹ Anche questi documenti, come quelli relativi al Ravello Festival, sono conservati nel FRV.

¹⁰ I protagonisti dello spettacolo furono Lilla Brignone, Giulio Bosetti, Tino Carraro, Valentina Cortese, Eduardo De Filippo, Vittorio Gassman, Giancarlo Giannini, Annamaria Guarnieri, Gabriele Lavia, Alberto Lupo, Mariangela Melato, Rina Morelli, Gianni Musy, Umberto Orsini, Corrado Pani, Joan Plowright, Renato Rascel, Gianni Santuccio, Paolo Stoppa, Franca Valeri, Monica Vitti, Lina Volonghi.

¹¹ Informazioni tratte da un depliant illustrativo delle serate del Festival *Positano 74* (FRV).

Ed è tempo, davvero, di aprire sempre nuove finestre e non chiudere quelle già faticosamente aperte. Soprattutto se si tratta di tenerle aperte su paesaggi come quelli della Costiera Amalfitana. Chissà cosa proverebbe Debussy ad ascoltarvi i suoi *Nocturnes* popolati di “Feste” e “Sirene”, i suoi “schizzi sinfonici”, il suo *Syrinx* o – e perché no – a vedere consumarsi i destini di Pelléas e di Mélisande tra le ombre profonde e antiche dei giardini di Ravello. Ne acquisterebbe forse un nuovo e inedito nutrimento simbolico il rapporto col nume del luogo, il suo odiato e amato (ma certamente più amato che odiato) Richard Wagner. Il cui *Parsifal* attende ancora di essere riportato laddove, in parte, fu trovato. E se lo scenario di Villa Rufolo è ovviamente quello da suggerire “il Castello magico” e il “Giardino Magico” di Klingsor, la Cattedrale non potrebbe fungere da ideale “Tempio del Graal”? E Villa Cimbrone con i suoi spazi fioriti non potrebbe prestare le immagini della “Blumenaue” del terzo atto? Ogni atto in un giorno e in un luogo diversi, oppure in diverse ore della stessa giornata. Forse si tratta di un sogno che lo stesso Wagner non poté sognare. Ma potrebbe non rifiutarci il permesso di sognarlo per lui.¹²

Il documento appena citato mette in luce almeno due aspetti fondamentali relativi all'approccio con cui Vlad intendeva valorizzare gli appuntamenti di Ravello. Il primo fa riferimento alla tradizione che lega Wagner a quel luogo e in particolar modo al nesso tra *Parsifal* e i Giardini di Villa Rufolo — legami che Vlad, nel corso della sua Direzione artistica, sfruttò ampiamente durante la pianificazione delle varie edizioni, al fine di stabilizzare questo aspetto identitario della rassegna. Tuttavia, egli non si limitò a considerare la località della Costiera Amalfitana e in particolare Villa Rufolo uno scenario ideale per l'esecuzione delle musiche di Wagner; egli giunse a decentrare il Festival in altri siti. Il secondo aspetto del documento che merita attenzione riguarda le potenzialità e le criticità dei luoghi di Ravello identificati da Vlad come utilizzabili per i concerti del Festival. La decisione di dislocare questi ultimi in più sedi, selezionando oculatamente le musiche da eseguire sulla base delle caratteristiche acustiche degli spazi scelti, avrebbe permesso di valorizzare più punti della città e di allargare il bacino di utenza; al contempo, estendere la manifestazione a contesti diversi da Villa Rufolo consentiva di organizzare anche in luoghi “chiusi” concerti con in programma brani la cui esecuzione all'aperto sarebbe stata difficile, se non impossibile.

La splendida Villa Rufolo è posta su una terrazza naturale a 340 metri sul mare che domina il golfo di Salerno. Il complesso è circondato da un ricco giardino e nelle prime edizioni del Festival i musicisti venivano collocati tra le sue aiuole, come

¹² Roman Vlad, *Musica all'aperto (per Salerno 1975)*, dattiloscritto di quattro pagine (FRV). In allegato a questo testo sono accluse una copia manoscritta e una dattiloscritta di un testo inedito di Vlad intitolato *Idee e proposte per Positano*.

attestano alcune foto d'epoca.¹³ Quella di dislocare gli strumentisti all'aperto fu una decisione felice per la buona riuscita dell'evento, al punto che negli anni furono effettuate diverse modifiche che culminarono nell'ideazione del palco con affaccio sul mare. L'idea successiva, infatti, fu quella di utilizzare come platea lo spazio libero tra le aiuole del giardino e di costruire nell'area del Belvedere, oltre al parapetto, una struttura capace di accogliere i musicisti (Figura 1).¹⁴ Quando il numero di spettatori crebbe grazie al successo del Festival e lo spazio in giardino non riuscì più a contenere tutto il pubblico, vennero elaborate nuove soluzioni, sempre poco invasive e rispettose del verde, in grado di offrire ai presenti contemporaneamente un colpo d'occhio immediato sul panorama e la migliore acustica possibile.

La fruibilità dei concerti all'aperto è stato un capitolo lungamente dibattuto nel corso della storia del Festival e ha rappresentato un aspetto fortemente caldeggiato da Vlad, che si è sempre impegnato per superare le criticità insite nella decisione di portare la musica al di fuori delle consuete sale da concerto, al fine di salvaguardare la tradizione del Festival e continuare a valorizzare uno dei suoi punti di forza. Nell'ideare le stagioni musicali di Ravello Vlad ha sempre proposto programmi che comprendessero autori di epoche diverse, senza per questo generare brusche fratture con ciò che si era fatto in passato; forte della sua esperienza di pianista e compositore, Vlad selezionava i brani da eseguire anche tenendo conto dell'acustica degli spazi aperti. Già nel 1975 al centro della sua programmazione vi era proprio la fruizione della musica in contesti non chiusi, possibile sfruttando l'enorme potenziale offerto da composizioni che, per i loro organici, ben si adattavano a situazioni acustiche non convenzionali. Vlad era ben consapevole che

le Serenate, le Cassazioni, i Divertimenti, le Musiche Notturme di tanti compositori da Mozart a Brahms erano idealmente e spesso – come nel caso di Mozart – anche concretamente destinate all'aria aperta. Così come lo erano composizioni del tipo delle Firework o Watermusic di Haendel. Mozart e Haendel sapevano adattare benissimo questo genere di composizioni alle particolari esigenze poste dalle condizioni acustiche dello spazio non chiuso da pareti privilegiando gli strumenti a fiato. Nei tubi di questi ultimi è lo stesso medio ambiente che vibra e le onde sonore generate nelle colonne d'aria che tali strumenti racchiudono si propagano sotto forma di fasci orientati senza subire la dispersione in tutte le direzioni nella misura in cui la subiscono i suoni emanati da strumenti che non proiettano le onde acustiche in una sola e ben determinata direzione. Nelle sale da concerto e nei teatri le mura riflettono le onde disperse, le raccolgono, ristabilendo un certo equilibrio tra i vari gruppi di strumenti. Di conseguenza le musiche concepite per ambienti chiusi appaiono all'aperto in prospettive deformate; molti particolari sfumano,

¹³ Le foto sono visionabili sul sito del Ravello Festival: www.ravellofestival.com.

¹⁴ Informazioni tratte dal sito ufficiale del Ravello Festival: www.ravellofestival.com.

gli equilibri tra le singole famiglie di strumenti risultano sconvolti, le sonorità ovattate, le tensioni dinamiche allentate. Musiche destinate ad essere eseguite fuori, dovrebbero di conseguenza essere strumentate tenendo conto di tali dati di fatto. Si prestano particolarmente ad essere ascoltate all'aperto musiche scritte per complessi strumentali omogenei (soprattutto di fiati e percussioni), musiche polifoniche lineari e prive di sfumature armoniche e timbriche troppo sottili o, per converso, musiche che mirano a particolari sfumature la cui attuazione può venir favorita proprio dalle peculiari condizioni di aperti ambienti naturali.¹⁵

Un anno cruciale per le sorti del Ravello Festival è il 1977, poiché proprio a partire da questa edizione si instaura la rinnovata metodologia di presentazione della rassegna voluta da Vlad. Tale prassi organizzativa consisteva sia nel mantenere inalterata la presenza wagneriana, integrandola nel corso delle varie edizioni con ulteriori autori, sia nell'utilizzare altri spazi di Ravello: il Duomo e le chiese romaniche di Santa Maria a Gradillo e San Giovanni del Toro, con piazzetta antistante; inoltre ai concerti sinfonici furono affiancate una serie di esecuzioni cameristiche. Gli appunti di Vlad per l'edizione del 1977 e i relativi programmi di sala annunciano l'apertura del cartellone con un concerto dedicato al poema sinfonico *Orpheus* di Liszt, scelto per enfatizzare l'influsso che l'Ungherese ha esercitato sulla maturazione del linguaggio musicale di Wagner. Vlad decide di affiancare a *Orpheus* i *Cinq poèmes de Baudelaire* di Debussy non solo per accostare due autori geograficamente e stilisticamente distanti, ma anche per rievocare musicalmente un preciso aspetto biografico di Wagner: i suoi rapporti con la Francia.

L'edizione del 1977 è importante anche per un altro aspetto che coinvolge in prima persona il Direttore artistico. Vlad torna alle sue origini di concertista e si esibisce come pianista accompagnatore nelle serate del 2 e 3 luglio, in occasione del recital del soprano Colette Herzog nella chiesa di Santa Maria a Gradillo, con musiche di Berlioz, Wagner e Debussy, e durante l'esibizione del mezzosoprano Rosina Cavicchioli, che Vlad accompagna nell'esecuzione di brani di Schubert, Wagner, Schumann, Wolf (Figura 2).¹⁶ Il calendario di quella rassegna contò ben

¹⁵ Vlad, *Musica all'aperto (per Salerno 1975)*, cit., p. 2.

¹⁶ Con entrambe Vlad aveva già avuto contatti in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1964. Colette Herzog si era esibita al Teatro Comunale di Firenze il 20 maggio al fianco di altri due interpreti, Éric Tappy e Piero Guelfi, nella prima esecuzione italiana di *Die Zwingburg. Cantata scenica per soli, coro e orchestra* di Ernst Křenek, che per l'occasione diresse l'Orchestra della Radiotelevisione Italiana di Roma (il Maestro del Coro era Nino Antonellini). Rosina Cavicchioli, accompagnata al pianoforte da Enrico Lini, fu invece la protagonista di due concerti di musica da camera inclusi nel programma del medesimo Maggio Espressionista, tenutisi nella Sala dei concerti del Conservatorio di Firenze il 4 e il 6 maggio. I due appuntamenti, intitolati *Genesi e sviluppo del Lied espressionista. Da Mahler a Webern*, furono organizzati in collaborazione con la locale

sette serate tra giugno e luglio; come di consueto l'appuntamento conclusivo era interamente dedicato a musiche di Wagner, eseguite per l'occasione da Orchestra Sinfonica e Coro della Radiotelevisione Italiana di Torino diretti da Nino Sanzogno, con solisti il soprano Anastasia Tomaszewska, il mezzosoprano Rosina Cavicchioli, il tenore Giuliano Cianella e il basso Mario Rinauro.¹⁷

Nello scegliere gli autori da inserire in programma Vlad non si lasciava guidare solo dal loro legame, diretto o indiretto, con Wagner; spesso in cartellone vi erano brani di compositori dei quali, in un determinato anno, ricorrevano specifiche celebrazioni: per esempio, nel corso della XXVI edizione del 1978 il pubblico del Ravello Festival poté ascoltare anche la Sinfonia *Incompiuta* di Schubert, di cui ricorreva il 150° anniversario della morte.

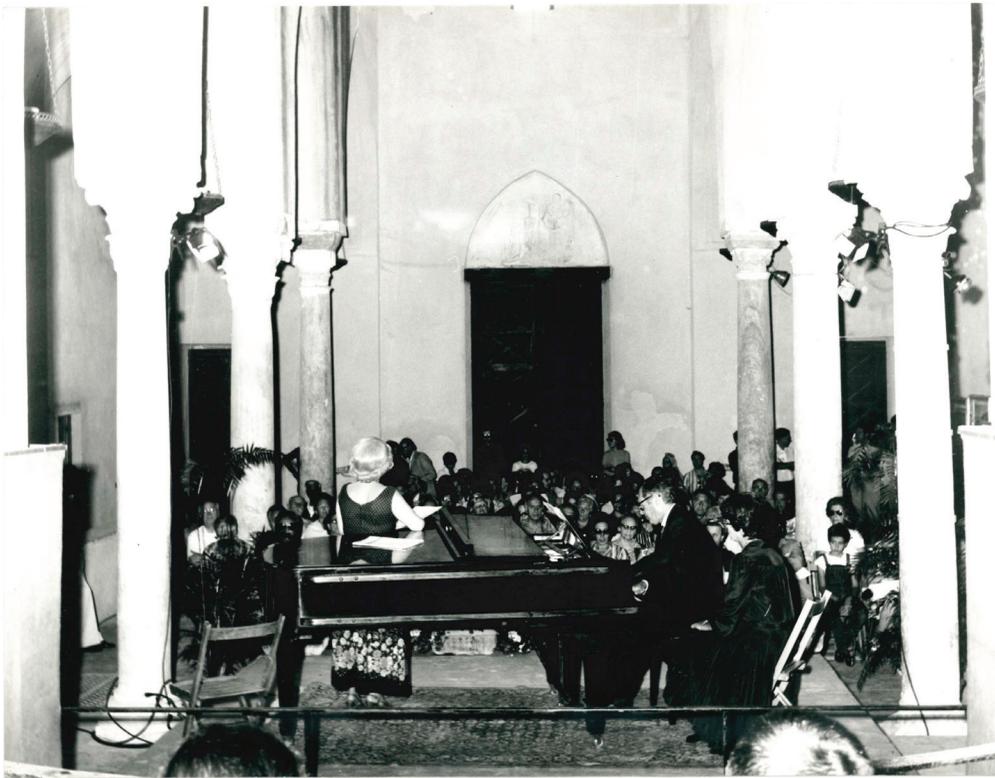


Figura 2. Roman Vlad accompagna al pianoforte il soprano Colette Herzog il 2 luglio 1977. Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

Accademia Nazionale "Luigi Cherubini" di Musica, Lettere e Arti figurative. Le informazioni sono tratte da una brochure con il programma del Maggio Musicale Fiorentino 1964 (FRV, faldone *Maggio Musicale Fiorentino* – fascicolo n. 50).

¹⁷ Informazioni tratte dalla rivista «Ecomond Press. Le arti e gli spettacoli», XXXII, 141, 29 giugno 1977, p. 3.

Durante l'edizione del 1980 si celebrarono i cento anni dalla prima visita di Wagner a Villa Rufolo. L'importanza della ricorrenza fu affiancata da un altro avvenimento degno di nota e non strettamente legato al Tedesco: Vlad riuscì a portare a Ravello l'Orchestra Filarmonica "George Enescu" di Bucarest, diretta da Peter Maag. Ancor più significativa fu l'edizione di due anni dopo, per il cui appuntamento di apertura la scelta di Vlad cadde sull'esecuzione in forma di concerto del *Parsifal* presso i Giardini di Villa Rufolo: la sera del 30 giugno si assistette al I atto, a cui seguirono, il giorno seguente, il II e il III atto. L'esecuzione fu affidata in entrambe le serate a Orchestra e Coro della Staatsoper di Berlino, diretti da Heinz Fricke. Il pubblico che assistette ai concerti poté apprendere le ragioni dell'indiscutibile importanza dell'ultimo lavoro di Wagner grazie alle seguenti parole di Vlad, scritte per l'occasione sul programma di sala:

Il *Parsifal* ci appare, oggi, non solo come l'estremo capolavoro, ma come autentica summa del pensiero e dell'attività creatrice di Wagner. E questo anche se a suo tempo ebbe diffusione il giudizio risentito di Nietzsche, "folle e non puro", secondo il quale "la sacra rappresentazione" della storia del "puro folle" avrebbe rappresentato una rottura e un tradimento nei confronti dei precedenti ideali wagneriani. [...] Comunque sia, il *Parsifal* di Wagner è inteso come una conclusiva sintesi di motivi mitici, poetici e religiosi e di tutta l'esperienza esistenziale del poeta-compositore nella luce di una definitiva rinuncia al mondo per poterne riscattare sul piano ideale dell'arte la sempre più atroce negatività. Lo disse esplicitamente nel suo *Rapporto finale* sul primo ciclo di 16 rappresentazioni che il *Parsifal* conobbe a Bayreuth nel 1882 (l'ultimo atto dell'ultimo spettacolo era stato lo stesso Wagner a dirigerlo, prendendo il posto di Hermann Levi, nel "golfo mistico" celato al pubblico): "Il Parsifal deve la sua concezione e la sua nascita alla fuga dal mondo! Chi può guardare con sensi aperti e cuore libero in questo mondo di assassini e di rapine organizzate e legalizzate mediante menzogne, inganni e finte senza voltargli le spalle e con brividi di disgusto?"¹⁸

Vlad aveva finalmente coronato un sogno che risaliva agli albori della sua presenza al Ravello Festival, come si evince dal testo precedentemente citato *Musica all'aperto (per Salerno 1975)*: riportare il *Parsifal* là dove Wagner l'aveva immaginato.¹⁹

¹⁸ Roman Vlad, *Parsifal. Una Sacra Rappresentazione in 3 atti di R. Wagner (esecuzione in forma di concerto)*, testo contenuto nella brochure della XXX edizione del Ravello Festival, giugno 1982 (FRV).

¹⁹ All'esecuzione del *Parsifal* seguì un ciclo di concerti dedicati a musiche di Beethoven, Bartók, Brahms, Mozart e Mendelssohn. La chiusura del trentennale del Festival venne invece affidata a una serata nuovamente dedicata a Wagner, con brani tratti da *Tristano e Isotta*, *Idillio di Sigfrido*, *Tannhauser*, *Faust* e i *Maestri cantori*.

Il Progetto Parsifal e gli Oscar della musica

Un'altra pagina importante della storia del Ravello Festival è stata scritta da Vlad nel decennio successivo, anche assieme a suo figlio Alessio. Il 1991 è infatti l'anno dell'ingresso ufficiale di Alessio Vlad tra le fila organizzative degli eventi di Ravello, che si arricchiscono grazie alla sua ideazione dei Concerti di Mezzanotte, all'istituzione dell'Orchestra giovanile Ravello Città della Musica e all'attivazione di corsi di formazione musicale in collaborazione con l'Accademia Chigiana di Siena e la Scuola di Musica di Fiesole. Alessio Vlad promuove inoltre il gemellaggio tra Ravello e il Festival di Bayreuth, rafforzando il legame simbolico che da sempre collegava i due luoghi consacrati alla musica di Wagner.²⁰ Non a caso, le orchestre sinfoniche che si sono succedute fino a quegli anni erano state prevalentemente italiane e tedesche, proprio per via delle origini del compositore a cui il Festival è dedicato; per potenziare i rapporti tra i due Paesi, anche Roman Vlad si è sempre adoperato per mantenere saldi i rapporti con Bayreuth, per esempio estendendo l'invito ad assistere ai concerti di Villa Rufolo a Wolfgang Wagner, nipote del compositore e dal 1951 alla guida del Festival concepito dal nonno nella città della Baviera.

Nel 1991 il Ravello Festival presenta un impianto organizzativo ormai collaudato, in cui l'omaggio a Wagner avveniva nella serata conclusiva a Villa Rufolo. In quella XXXIX edizione tutti gli altri concerti furono dedicati a musiche di Mozart, per offrire un contributo alle celebrazioni europee organizzate in occasione del bicentenario della sua scomparsa. Alcune composizioni mozartiane vennero presentate in tre gruppi: il primo comprendeva il Divertimento per archi K 138, il Divertimento per oboe, due corni e archi K 251 *Nannerl Septet* e la Serenata per strumenti a fiato K 361 *Gran partita*; il secondo i tre Quintetti K 406, 515, 516; il terzo era dedicato a quattro Sonate e alla Fantasia in Do minore K 475 per pianoforte, interpretate da Aldo Ciccolini. Dalla lettura dei programmi degli appuntamenti, che ebbero luogo dal 7 al 14 luglio, si evince che gli spettacoli furono distribuiti e offerti gratuitamente tra Piazzetta San Giovanni del Toro e il Duomo; i concerti si alternarono a quelli eseguiti presso i Giardini di Villa Rufolo, per i quali era invece previsto un biglietto d'ingresso. Il momento culminante dell'edizione fu la terza serata del 9 luglio, concepita da Vlad nel nome di Stravinskij, di cui fu eseguito *Apollon musagète*, seguito dalla Serenata per archi op. 48 di Čajkovskij e dalla Sinfonia n. 73 *La Chasse* di Haydn, e che vide il danzatore e coreografo Rudolf Nureev cimentarsi (per la prima volta in Italia) nel ruolo di direttore d'orchestra,

²⁰ Informazioni tratte dal sito del Ravello Festival: <http://www.ravellofestival.com/la-fondazione-ravello-ha-scelto-alessio-vlad-per-la-direzione-artistica-della-68esima-edizione-del-ravello-festival/> Nel 2020 Alessio Vlad è stato nominato Direttore artistico del Festival. Ultimo accesso 10 febbraio 2021.

in testa al Wiener Residenzorchester.²¹ L'edizione si concluse nei Giardini di Villa Rufolo, dove l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Stephen Harrap eseguì il consueto concerto monografico dedicato a Wagner.²²

L'invito esteso a Nureev non rappresentò un episodio privo di conseguenze. Vlad incentrò l'edizione del 1993 interamente su capolavori della letteratura musicale destinati alla danza (*Lo schiaccianoci* di Čajkovskij, *El amor brujo* di De Falla, *L'uccello di fuoco* di Stravinskij e il *Bolero* di Ravel) anche per onorare la prematura scomparsa del ballerino, avvenuta il 6 gennaio di quell'anno.²³ Nel corso della manifestazione non fu commemorato solo Nureev; il Direttore artistico volle ricordare il centesimo anniversario della morte di Čajkovskij attraverso l'esecuzione del suo Concerto per violino e orchestra op. 35, con solista Uto Ughi accompagnato dalla Sofia Festival Orchestra, diretta da Julian Kovatchev.²⁴

Per Ravello e il suo Festival un'ulteriore edizione che ottenne un'imponente risonanza mediatica fu quella del 1997. Quell'anno il *Parsifal* fu nuovamente inserito in cartellone in forma di concerto, in seguito alla sua eccezionale rappresentazione, l'11 maggio 1997, presso il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, sotto la bacchetta di Valerij Gergiev: era, questo, un evento storico, poiché l'opera veniva allestita in Russia per la prima volta dopo la censura imposta dal regime stalinista. L'importanza dell'operazione russa e dell'esecuzione del *Parsifal* durante il Festival campano fu sottolineata dallo stesso Vlad:

Il XLV Festival Musicale di Ravello ha il suo culmine con l'esecuzione del Parsifal (17 luglio 1997): l'estremo capolavoro di Wagner torna a risuonare così nei luoghi e nell'atmosfera che ne ispirarono le parti più magiche. A dirigerlo sarà Valery Gergiev alla testa dei complessi artistici del Teatro Marinsky [*sic*] di San Pietroburgo e di un gruppo di celebrati cantati come Placido Domingo, Waltraud Mayer [*sic*] (o Violeta Urmana), Matti Salminen e Nikolai Putilin. Come premessa all'esecuzione a Ravello l'opera è stata rappresentata questa primavera a San Pietroburgo. Si è trattato della prima rappresentazione del Parsifal in Russia, dove Stalin lo aveva proibito per via dei suoi assunti spirituali. Questo avvenimento è stato reso possibile grazie alla collaborazione con la Provincia di Salerno, la Radiotelevisione Italiana, la SACIS

²¹ Cfr. Franco Matteo, *Nureyev diventa direttore d'orchestra*, «Il Giornale di Napoli», 11 maggio 1991 (FRV, ritaglio privo del numero di pagina).

²² Informazioni desunte dai programmi di sala curati da Roman Vlad e dalle brochures di presentazione dell'edizione del 1991 (FRV).

²³ Roman Vlad ricorda Nureev in un dattiloscritto di un pagina destinato a integrare il programma di sala dell'edizione di Ravello 1993, intitolato *XLI Festival Musicale di Ravello* (FRV).

²⁴ Il programma della serata prevedeva inoltre *Romeo e Giulietta*. *Ouverture fantasia in si minore sul dramma di Shakespeare* e la Sinfonia op. 36 n. 4. Le informazioni sono tratte da Roman Vlad, *XLI Festival di Ravello. Anno 1993. Giardini di Villa Rufolo*, programma dei concerti, dattiloscritto di sei pagine (FRV).

[Società per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo] e la R. M. Associated. La registrazione della musica fornirà la base per un film sulla leggenda del Graal. Il Parsifal sarà preceduto (14 luglio) dal tradizionale concerto dedicato interamente a musiche di Wagner. Esso sarà ugualmente diretto dal M° Gergiev con gli stessi complessi e solisti del Parsifal. E il programma includerà: il Preludio e il Monologo di Re Marke dal Tristano e ampi frammenti dall'Olandese volante e dal Lohengrin [...].²⁵

Quello che passò alla storia come il *Progetto Parsifal* fu un evento che attirò l'attenzione internazionale e coinvolse non solo la manifestazione di Ravello e il suo Direttore artistico. Il progetto ebbe come figura chiave il regista Tony Palmer, impegnato nella realizzazione del film (prodotto da Rai/SACIS) *La ricerca del Santo Graal*, le cui riprese furono effettuate durante una delle serate del Festival dedicato al *Parsifal*.²⁶ Palmer non realizzò un film-opera, ma un "itinerario" che esplorava il dramma sacro di Wagner attraverso le immagini e la musica, estrapolando le parti più suggestive del *Parsifal* e inserendole nel più ampio racconto della leggenda del Sacro Graal; da un simile contesto narrativo Villa Rufolo, dove Wagner aveva "scoperto" il magico giardino di Klingsor, non poteva naturalmente essere esclusa. L'operazione del regista, che aveva come protagonista Plácido Domingo (in veste di cantante e voce narrante), era finalizzata a trasformare il *Parsifal* in un formato appropriato per la televisione, quindi accessibile al grande pubblico, per esempio interpolando alle scene wagneriane alcune interviste, tra cui una con Wolfgang Wagner (ambientata nel Teatro di Bayreuth), e immagini di cattedrali e monasteri sorti per celebrare il Graal.²⁷

All'allestimento dell'edizione del 1997 Vlad si dedicò con dedizione ancor più grande che in passato, curando meticolosamente ogni dettaglio, anche tecnico, come si evince dalla fitta corrispondenza intrattenuta con artisti e funzionari locali. In vista della realizzazione del docu-film di Palmer furono infatti formulate diverse ipotesi per fronteggiare eventuali problemi di acustica che sarebbero potuti emergere in fase di registrazione e messa in onda dell'evento. Si prospettò la creazione di una sofisticata cassa armonica trasparente e rifrangente, che rappresentò al contempo uno stimolo per la realizzazione di diversi esperimenti tecnici finalizzati a creare

²⁵ Fax di due pagine inviato da Roman Vlad al Dott. Tesauro, senza data (FRV).

²⁶ Cfr. Leonetta Bentivoglio, *Domingo come Indiana Jones in cerca del Graal a Ravello*, «La Repubblica», 28 maggio 1997 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/05/28/domingo-come-indiana-jones-in-cerca-del.html>), ed Erasmo Valente, *"Parsifal" diventa un tv-movie. La Rai in cerca del suo Graal*, «L'Unità», 28 maggio 1997, p. 11. Si veda anche l'annuncio del progetto televisivo sul sito dell'Agenzia di stampa Adnkronos: http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1997/05/27/Spettacolo/RAI-PROGETTO-PARSIFAL_094000.php.

²⁷ Il film di Palmer, col titolo *Parsifal. The Search for the Grail*, è disponibile in DVD (Arthaus Musik, 100 610, 2004).

un palcoscenico più appropriato ad accogliere i concerti sinfonici all'aperto del Festival. Sulla struttura già esistente, alle spalle dei trentacinque orchestrali venne creata una conchiglia in policarbonato trasparente con un angolo di rifrazione del suono di tre metri, realizzata secondo un progetto, all'epoca in fase sperimentale, firmato dal Prof. Adolfo Sabato, Docente dell'Università della Calabria e Direttore del laboratorio di acustica.²⁸ Risolti i problemi tecnici e di natura acustica, l'esecuzione del *Parsifal* venne ripresa e trasmessa da diverse emittenti televisive (Rai, BBC, INSH TV).

La serata dedicata all'ultimo lavoro di Wagner fu preceduta da una prima sezione del Festival incentrata sull'esecuzione di musiche da camera (dal 31 maggio al 29 giugno). La seconda parte della rassegna si aprì con due spettacoli coreografici (4 e 5 luglio) del Ballet National de Lorraine, seguiti da due concerti dell'Orchestra da camera di Praga, che l'8 luglio eseguì brani di Weber, Respighi, Prokof'ev e Wagner e, il giorno dopo, musiche di Mozart e Donizetti, del quale nel 1997 cadeva il bicentenario della nascita. Anche i programmi degli appuntamenti dell'11 e 12 luglio ebbero carattere celebrativo: furono dedicati alle composizioni di Schubert, di cui ricorreva il bicentenario della nascita, Mendelssohn, per il 150° anniversario della morte, e Brahms, di cui si ricordavano i cent'anni della scomparsa. I concerti furono eseguiti dall'Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte diretti da Marek Janowski. Il 17 luglio 1997 rappresentò una data fatidica non solo perché si eseguì l'attesissimo *Parsifal*: in quell'occasione Plácido Domingo e Wolfgang Wagner furono insigniti della cittadinanza onoraria di Ravello.

Una sezione "itinerante" denominata *Il Festival incontra i luoghi dell'arte della provincia*, volta a portare i concerti nei siti monumentali più importanti della Campania, arricchì la XLVII edizione. Oltre che a Villa Rufolo, quattro appuntamenti furono organizzati rispettivamente nel Palazzo Vanvitelli a Mercato San Severino, nella Certosa di Padula, nel Castello Fienga di Nocera Inferiore e nel Cortile del Tar di Salerno.²⁹ Questa annata è ricordata anche per la partecipazione di Lorin Maazel a capo dell'Orchestre de Paris, nonché per il concerto monografico dedicato a *Il mito di Wagner. L'esperienza di Wagner nell'opera della scuola di Liszt* (protagonisti i pianisti Vittorio Bresciani e Francesco Nicolosi, che suonarono musiche dell'Ungherese, di Tausig, von Bulow e Debussy).³⁰ A spiccare fu tuttavia la presenza del Philharmonisches Staatsorchester Halle diretto da Heribert Beissel,

²⁸ Cfr. Paolo Russo, *Ravello, sbarca la tecnologia. Oggi concerto a Villa Rufolo con una sofisticata cassa armonica. Primo passo di un progetto che farà discutere*, «La Repubblica – sede di Napoli», 8 luglio 1997, p. XV.

²⁹ Cfr. Fabio Jouakim, *Festival di Ravello, una vetrina in musica*, «Il Mattino di Salerno», 27 giugno 1999 (FRV, ritaglio privo del numero di pagina).

³⁰ Informazioni desunte dal documento dattiloscritto (non firmato) *XLVII Festival Musicale di Ravello – Presentazione del Festival*, pp. 1-3 (FRV).

a cui furono affidate le musiche della rappresentazione semi-scenica di *Tristano e Isotta*. Per la regia di quest'opera, dopo il successo del *Progetto Parsifal*, tornò a Ravello Tony Palmer, con un cast di solisti di primissimo livello: Ronald Hamilton, Anne Evans, Hans Tschammer, Cornelia Wulkopf, Bodo Brinkmann, Jürgen Sacher, James Carmelison, Paul Frey. Per la conclusione della manifestazione Vlad optò eccezionalmente per una serata dedicata alla danza con la Compagnia di Balletto del Maggio Musicale Fiorentino, impegnata in *Giselle* (musiche di Adolphe-Charles Adam e coreografia di Evgenij Polyakov), e un concerto con in programma musiche di Mahler: l'Israel Philharmonic Orchestra (sul podio Zubin Mehta) eseguì la sua Sinfonia n. 7.³¹

Se il Ravello Festival ha acquisito nei decenni un'importanza indiscutibile lo si deve, oltre ai motivi fin qui descritti, anche all'essere stato il palcoscenico di un'ulteriore *kermesse*, una sorta di Grammy Award all'italiana: gli Oscar della Musica. Nata durante l'edizione del 1997 attraverso l'istituzione di un Comitato dei garanti capeggiato dal Presidente della Rai Enzo Siciliano, la manifestazione intendeva offrire un riconoscimento ai migliori eventi italiani dedicati alla musica lirico-sinfonica, jazzistica e wagneriana.³² Ravello fu premiata con l'ambito riconoscimento per l'impegno profuso, anche e soprattutto grazie all'instancabile lavoro pluridecennale di Roman Vlad, nel diffondere il repertorio del compositore tedesco, nel portare sulla Costiera Amalfitana celebrità di fama mondiale e nel trasferire l'esperienza concertistica in spazi alternativi alle chiuse sale da concerto, facendo così rivivere idealmente le più remote forme in cui si è incarnata l'arte dei suoni.³³ Del resto, lo stesso Vlad ricordava che

La musica è nata all'aperto. Non ci possono essere dubbi. Il flauto di pan. La lira di Orfeo. L'arpa eolia. La musica del teatro greco-romano. I canti processionali. Le marce militari. La parte preponderante della prassi folkloristica di ogni paese del mondo. Si può immaginare che tutto ciò si sia svolto tra quattro pareti? Solo la grande tradizione classica della musica occidentale arrivò ad incapsulare la musica nelle chiese, nelle camere e nei saloni dei palazzi principeschi e poi nei teatri borghesi e nelle sale da concerto. Sempre più colta e sempre più raccolta, la "grande" musica veniva così isolata virtualmente dall'infinito spazio della natura nel cui seno era sbocciata. Ma, appunto, solo virtualmente.³⁴

³¹ Informazioni tratte da un documento dattiloscritto di Roman Vlad intitolato *Programma della XLVII Edizione Musicale di Ravello 30 giugno – 16 agosto 1999* (FRV).

³² Cfr. Luca Vespoli, *Cittadini eccellenti. Oggi Ravello ospita grandi eventi a Villa Rufolo*, «Il Giornale di Napoli», 18 luglio 1997 (FRV, ritaglio privo del numero di pagina).

³³ Cfr. Antonio Tricomi, *E arrivano gli Oscar della musica. Un comitato presieduto da Siciliano assegnerà i premi ai "più grandi" dell'anno*, «La Repubblica», 18 luglio 1997, p. 1.

³⁴ Vlad, *Musica all'aperto (per Salerno 1975)*, cit., p. 1.

XVII° FESTIVAL MUSICALE DI RAVELLO

Il Festival Musicale di Ravello è stato fondato nel 1953 in occasione del 70° anniversario della morte di Riccardo Wagner. Da allora si svolge ininterrottamente e giunge quest'anno alla 47ª edizione. Pur non essendo intitolato esplicitamente a Wagner il Festival si colloca sempre in una prospettiva wagneriana. Un concerto viene dedicato esclusivamente a brani sinfonici e sinfonico-vocali tratti dai suoi drammi musicali che costellano anche molti degli altri concerti.)

* per ricordare il particolare legame che s'era annodato tra Wagner e Ravello ^{da} quando egli aveva scoperto nella villa Rufolo l'immagine ideale del giardino di Kluge. In cui si svolge l'atto centrale del Parsifal.

→ Nei singoli programmi, accanto alle musiche di Wagner comparso di preferenza opere di autori ai quali egli si richiama (ma pure musiche contro le quali reagiva). Tra i suoi contemporanei e tra i suoi successori vengono privilegiati i compositori che con lui o con le sue opere ebbero rapporti diretti.

Figura 3. Appunti di Roman Vlad relativi alla XLVII edizione del Ravello Festival (1999). Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Fondo Roman Vlad.

TESTIMONIANZE

Roman Vlad *in memoriam*

Silvia Cappellini

Conservo un ricordo di Roman Vlad indelebile.

Penso alla sua personalità, unica e rara, al suo spessore culturale, al suo talento, alla sua inesauribile forza creativa. Quando è arrivato in Italia, Vlad ha portato con sé una ricchezza interiore e un'esperienza di vita ancora sconosciute nel nostro Paese. Personalmente l'ho incontrato per la prima volta intorno agli anni Ottanta grazie a Giuseppe Sinopoli, mio marito. La sua amicizia con Giuseppe era di lunga data. Roman raccontava di averlo conosciuto ancor prima che diventasse direttore d'orchestra e diceva che il loro rapporto poi si era consolidato negli anni grazie anche a tanti comuni interessi e al fatto che Licia Borrelli, sua moglie, autorevole archeologa, lo avesse avvicinato al mondo delle antiche civiltà. Il destino volle che mentre Giuseppe dirigeva la sua ultima opera, *Aida*, alla Deutsche Oper di Berlino, nell'aprile del 2001, quella sera stessa Roman Vlad componeva per lui un breve brano "archeo-musicale", ispirato a un motivo di 17 note risalente all'epoca tolemaica dell'Antico Egitto,¹ che gli avrebbe voluto regalare per la sua Laurea in Archeologia.² Negli anni successivi Roman e Licia mi sono stati sempre molto vicini, incoraggiandomi ad andare avanti. Roman nel 2001 mi ha dedicato un

¹ Si tratta di *Lebewohl. Ricercare tolemaico per 14 strumenti* [ndc].

² Nel 2002 l'Università La Sapienza di Roma conferì a Sinopoli la Laurea in Archeologia *in memoriam* [ndc].

Quintetto per archi e pianoforte, che aveva intitolato *Quintetto per Silvia*; un'opera straordinaria, che ho eseguito in diverse occasioni con il Quartetto d'archi del Teatro alla Scala.

La musica di Roman Vlad purtroppo oggi viene proposta solo raramente. Eppure, la sua vera natura è sempre stata quella compositiva; il comporre rispondeva a una autentica e profonda necessità interiore. Spesso diceva: «Sono nella musica da quando ho memoria di me». Un pensiero che mi ha colpito molto e che ho voluto riportare nel frontespizio della mia tesi di Laurea intitolata *Roman Vlad. La musica per pianoforte solo come arte della variazione*.³ Roman Vlad si è dedicato alla composizione ogni giorno della sua vita. Ha scritto musica per pianoforte, piccoli gruppi cameristici, orchestra, coro, per qualsiasi genere musicale; la sua vastissima produzione comprende più di duecento opere. È riuscito, avvalendosi delle tecniche d'avanguardia, a creare e a sviluppare un proprio criterio compositivo ricco di contenuti.

Ricordo ancora le esecuzioni, sotto la direzione d'orchestra di Giuseppe, di due suoi imponenti lavori sinfonico-corali: *Le Ciel est vide*, con l'Orchestra e il Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (1997), e la Cantata per baritono, coro e orchestra *A se stesso*, con l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala (1999).

Nel 2009, in occasione del novantesimo compleanno di Roman Vlad, attraverso svariate interviste avvenute nella sua bellissima casa di Roma, ho raccolto insieme al M° Vittorio Bonolis la testimonianza della sua vita. Tutto il materiale ha poi trovato luce in un volume edito da Einaudi nel 2011, intitolato *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*. È stata una delle esperienze più significative che io abbia mai vissuto; conservo ancora parte delle registrazioni che ho trascritto durante un caldissimo mese di agosto.

Durante i nostri incontri spesso il Maestro ci conduceva nella stanza del suo pianoforte, uno Steinway del 1927, forse costruito con il legno degli abeti della Bucovina, cresciuti su un terreno appartenuto un tempo alla sua famiglia. Ci parlava di Stravinskij, di Schönberg e della conquista dell'intero spazio cromatico con esempi musicali dal vivo. Per me è toccante il ricordo di una sua esecuzione del Valzer in la minore op. 34 n. 2 di Chopin e di un suo brano giovanile, le *Sette variazioni in forma di Chaccone – nenia variata sopra un bocet rumeno*. La composizione, del 1942, è ispirata a un'antichissima nenia rumena, una melodia semplice e dal sapore arcaico che poggia su accordi vuoti di quinta e ottava. Il suo "mitico" tocco era morbido ed espressivo, il timbro del pianoforte pieno e struggente; quei suoni restituivano l'emozione del momento in cui aveva composto il brano.

³ Tesi di Laurea in Storia, Scienze e Tecniche della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Tor Vergata, A. A. 2006/2007, 69 pp. + Appendici [ndc].

Il percorso culturale di Roman Vlad ha attraversato tutto il Novecento. L'impegno e la passione profusi nell'attività di Direttore artistico delle nostre più importanti Istituzioni, di compositore, musicologo e infaticabile divulgatore di musica e cultura, lo rendono oggi uno dei maggiori protagonisti della vita musicale italiana.

Roman Vlad, pianista e compositore per il pianoforte

Carlo Grante

«Quali sono le cose che più ama mangiare, Maestro?», chiedo a Roman Vlad. «Aragosta e scammaro», mi risponde. Scammaro? Confesso di non trovarmi, in quel dì, ancora *au fait* con questa ricetta napoletana.¹ Seduti al tavolo di un ristorante, quasi da vecchi amici, si intrecciavano confessioni della vita interiore di due musicisti che tanto scoprono di avere in comune. Pensieri che attraversavano il tavolo e si lasciavano degustare come il vino locale che avremmo assaggiato subito dopo, nel corso di una degustazione guidata ed esperta (sapevo che il Maestro si sarebbe divertito nello scoprire qualcosa di nuovo). Un legame retto non solo dalla musica, ma anche da una comune curiosità che sospinge l'interesse per il nuovo e il rispetto per il vecchio, la voglia di trovare un nesso fra le cose del mondo e di vivere ogni esperienza con la pulsione dell'artista e il discernimento dello studioso. Ci trovavamo in un ristorante in quel di Lecce, ove di lì a un paio di giorni, il 30 ottobre 2009, avrebbe avuto luogo la prima esecuzione assoluta del suo *Concerto italiano* (eseguito dall'Orchestra "Tito Schipa" di Lecce, con la direzione di Marco Zuccarini e il sottoscritto al pianoforte), composto in occasione del

¹ Si tratta di una frittata di pasta, priva di uova [ndc].

suo 90° genetliaco e a me dedicato. Un'opera in cui il suo metodo dodecafonico, meglio ancora, la sua «dodecafonia svernata» (per dirla con Adorno),² avrebbe fatto coalescere nello stesso brano 'O sole mio, 'O sarracino e il tema principale del *Concerto italiano* di Bach.

Anche il *Concerto italiano* di Vlad, come altri suoi lavori, si rivelò un capolavoro oltre le sue aspettative. A seguito della *première*, due giorni dopo avermi parlato del suo amato scammario, di nuovo seduti a un tavolo imbandito – stavolta in suo onore – e felici del successo dell'opera, Vlad sottolineò una mia espressione cui evidentemente aveva prestato molta attenzione la sera prima quando, insieme alla sua amata signora, l'archeologa Licia Borrelli, si discettava sulla carenza d'informazioni dei vari pieghevoli turistici. Limitarsi a definire “statua” (senza aggettivo) un'opera che potrebbe essere marmorea, o lignea, oppure bronzea, senza offrire ulteriori spiegazioni, è cosa maldestra se non addirittura fuorviante. Io aggiunsi che nella lingua italiana ciò può accadere per pigrizia o “economia d'inchostro” e la lingua neolatina lo permetteva, diversamente da quelle anglosassoni (in cui l'aggettivo precede il sostantivo). «L'espressione in musica – affermava il Maestro – richiede che ogni nota abbia il valore di un sostantivo preceduto dal suo aggettivo, non seguito da questo». Non cosmesi dunque, ma consustanzialità. L'espressione, gestita come *ex-primere* le caratteristiche inerenti ad ogni suono, era un concetto appartenente all'anima musicale di Vlad quanto la pregnanza ontologica di ogni brano, la sua rappresentazione di un impalpabile ma inequivocabile oggetto di conoscenza, apparteneva alla sua intellettualità di musicista e filosofo della musica. Attento osservatore del mondo e poliglotta, la sua sensibilità e propensione interdisciplinare si manifestava spesso in questi giochi linguistici e nel riconoscimento del valore di un'espressione in una lingua piuttosto che in un'altra.

Vlad rimaneva sempre positivamente meravigliato quando suonavo per lui un suo brano nuovo. Le sue ingegnerie sonore, spesso fitte e straordinariamente solide nel loro determinismo strutturale e armonico, non potevano essere completamente inferite dal pur eccezionale orecchio interno del Maestro. Ricordo vividamente quando mi presentò il suo primo lavoro a me dedicato, *Spiegelbilder – Immagini speculari sul nome B.A.C.H.* (del 2001; Figura 1).

La trovata del compositore, consistente nel far coincidere aggregati sonori secondo una tecnica di inversione simmetrica, in cui ogni figura eseguita da una mano al pianoforte è riprodotta dall'altra come in uno specchio, produce delle “armonie” intriganti all'ascolto e del tutto coerenti al progetto e alla struttura sonora che sulla carta, se analizzate, esse mostrano di contenere.

² Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949 [trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002, p. 114] [ndc].

Handwritten musical score for Roman Vlad's *Spiegelbilder*, measures 1-9. The score is written for piano and features complex harmonic structures with mirrored motifs between the right and left hands. Dynamics include *sfz*, *sf*, and *pp*. Performance instructions include *Prestissimo*, *senza pedale secco e tagliente*, and *crescendo possibile*.

Figura 1. Roman Vlad, *Spiegelbilder – Immagini speculari sul nome B.A.C.H.*, bb. 1-9: figure “a specchio” tra mano destra e mano sinistra. © Ricordi, Milano, 2004.

A Vlad Alfredo Casella aveva illustrato l'importanza del giusto equilibrio dei suoni negli accordi, privilegiando l'enfasi sulla nota superiore. Questa è, possiamo dire, l'impronta digitale del pianista, della sua caratura estetica, non trattandosi semplicemente di un espediente volto a far cantare una linea melodica, ma di una vera scienza del tocco, che richiede serio studio tecnico. Un accordo può (deve) avere il suo più appropriato colore, la sua direzione, spesso suggerita dal movimento armonico, che un raffinato dosaggio verticale dei pesi sonori riesce a lasciar inferire. In *Spiegelbilder* (Figura 2) viene citato un cruciale passaggio della *Fantasia contrappuntistica* BV 256 di Ferruccio Busoni (Figura 3).

Handwritten musical score for Roman Vlad's *Spiegelbilder*, measures 157-159, citing Ferruccio Busoni's *Fantasia Contrappuntistica*. The score is in 3/8 time and features complex harmonic structures. Performance instructions include *A Tempo. Trasfigurato*, *Ricordando la Fantasia Contrappuntistica di Ferruccio Busoni*, and *legare tutto col pedale e cambiando il pedale insensibilmente ad ogni cambio delle armonie*.

Figura 2. Roman Vlad, *Spiegelbilder – Immagini speculari sul nome B.A.C.H.*, bb. 157-159: citazione dalla *Fantasia contrappuntistica* BV 256 di Ferruccio Busoni, bb. 23 e segg. © Ricordi, Milano, 2004.

Busoni nel suo lavoro invoca Bach citando un corale che a sua volta invoca l'Essere Supremo. Vlad ne suggeriva una produzione sonora sbiadita, in cui la cornice degli accordi venisse annullata. Grappoli accordali depauperati della loro cantabilità e direzione armonica, in un movimento melodico sospeso nel tempo, reso ancora più atemporale dall'incongruenza del lento, händeliano incedere delle ottave sul $\text{mi}\flat$ al basso (Figura 3).



Figura 3. Ferruccio Busoni, *Fantasia contrappuntistica* BV 256, bb. 23-27. © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1983.

Gli accordi della mano destra accennano, nel registro alto, al Corale BWV 715 *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* in un mondo sonoro bitonale, seguiti come un'ombra da triadi, nel registro medio, che suggeriscono un'eco esistenziale, immortale. Vlad amava suonare spesso questa sezione, con «gli accordi celestiali», diceva, e ne faceva anche una lezione di tocco pianistico. Gli accordi li eseguiva in “pizzicato”, sostenuti da una diffusa pedalizzazione. Una sua concezione di *legato concettuale* che coabita con un non-legato tecnico. Questa stessa tecnica esecutiva osava applicarla, con ancor più audace invenzione, ad un notissimo brano di Frédéric Chopin, la *Berceuse* op. 57. Tecnicamente, il tema principale della *Berceuse* lo eseguiva così, con melodia pizzicata ma sempre pedalizzata, con un *illusorio legato* (Esempio 1).



Esempio 1. Frédéric Chopin, *Berceuse* op. 57, bb. 3-4, secondo la modalità esecutiva di Roman Vlad.

Uno zampillio di note che piovono sulla tastiera e disegnano, anzi «ipostatizzano» – termine usato da Vlad per descrivere un passaggio del suo *Sognando il sogno*, in cui viene variata la schumanniana *Träumerei* – la materia sonora. Come si può meglio descrivere, in un ambito sonoro romantico come quello di Robert Schumann, la disgiunzione fra passato e futuro, un divenire senza direzione, “uneventful”, se non con una disgiunzione fra suoni, all’interno di una melodia, con cui la melodia stessa riesce comunque a vivere? Non parliamo di un puntillismo sonoro.

Allo stesso modo, il compositore chiede all’interprete delle sue *Variazioni intorno all’ultima Mazurka di Chopin* di eseguirne il tema (l’intera Mazurka op. 64 n. 4), quando compare al centro dell’opera, pianissimo e senza espressione. Il «senza espressione» di Vlad non è una sorta di a-musicalità o carenza espressiva, ma un’idea del far musica che suscita nell’interprete molti interrogativi. Una composizione come la Mazurka op. 64 n. 4 di Chopin ha i suoi imprescindibili codici linguistici, inerenti alla dialettica delle molteplici dicotomie che interessano il linguaggio tonale romantico. Armonie tensive e distensive, dissonanze e consonanze, tempi (e suddivisioni) forti e deboli, ecc. Ci sono poi gli intervalli, quei legami sottili o intensi che abbracciano uno spazio sonoro minuto o esteso; non esiste nulla, in musica, che sia “inespressivo”. Espungere la carica espressiva da un brano fortemente espressivo è un’operazione che mette d’accordo mente e cuore: il secondo tace, per una volta, e lascia che la mente del musicista restituisca alla musica solo ed esclusivamente ciò che a questa è immanente. Nulla di più. La Mazurka, suonata *pianissimo*, senza espressione alcuna ma anche senza alcun minimo accenno ai fondamentali parametri autoespressivi del linguaggio tonale romantico, risulterebbe di fatto anti-espressiva piuttosto che non-espressiva: un’odiosa caricatura di un breve capolavoro chopiniano. Piuttosto, Vlad chiede un «aldilà espressivo» (termine con cui descriveva la musica di Busoni) in cui non solo gli estremi si fondono fra loro, ma addirittura le progressive differenziazioni dell’unità sonora, che ora invertono il loro percorso, il loro divenire, tornano all’essenza primordiale.

Vlad ha voluto persistere nell’uso di una sua applicazione del metodo dodecafonico senza temere (anzi: spesso incoraggiando) possibili soluzioni eufoniche e addirittura “tonali”. In questo si autodichiarava un compositore «fra le sedie» o «fra le correnti». Vivere una dicotomia estetica così complessa non è cosa facile per un compositore. Egli si sforzava di trovare atonalità nella tonalità (cercava come funghi serie di dodici note e ne trovò una anche nel *Don Giovanni* di Mozart),³ e riusciva a creare tonalità nell’atonalità, per desiderate coincidenze di altezze risultanti dall’organizzazione sonora dodecafonica. Se un accordo triadico

³ Si allude qui al brano di Vlad *Variazioni concertanti sopra una serie di dodici note dal “Don Giovanni” di Mozart* per pianoforte e orchestra (1955) [ndc].

può sembrare tonale, non lo è la direzione che tale accordo implicherebbe in un contesto realmente tonale. Si pensi al suo *Interludio – Invenzione sulle triadi* (Figura 4): sembra che già nel titolo esso «insieme all'indovinello ti porge la soluzione» (così descriveva Busoni la musica di Mozart).⁴



Figura 4. Roman Vlad, *Interludio – Invenzione sulle triadi*, bb. 33-38. © Ricordi, Milano, 2004.

In questo secondo omaggio a Bach il melogramma costruito sulle quattro note del suo nome è il vero “tema” del brano; Vlad qui è memore in parte dei 2 *Ricercari sul nome B.A.C.H.* di Casella ma, soprattutto, della sezione *Intermezzo* della *Fantasia contrappuntistica* di Busoni (Figura 5).

Il Vlad musicista-filosofo è stato colui col quale io più spesso mi sono confrontato, grazie anche alla sua generosa accondiscendenza nei confronti della mia persona, che al suo cospetto si sentiva piccola. Vlad possedeva uno spiccato senso diplomatico e la sua garbatezza si manifestava soprattutto verso chi di fronte a lui si sentiva a disagio, perché intimidito dallo spessore culturale e dal carisma gentile del personaggio. Penso ai suoi momenti passati con studenti e docenti di conservatorio, ad esempio. In occasione dell'esecuzione di una sua opera, l'orgoglio e l'entusiasmo del compositore, gioioso quanto un bimbo che scarta un regalo, erano grandi indipendentemente dal prestigio della situazione. Per lui era cosa

⁴ Ferruccio Busoni, *Aforismi mozartiani nel 150° anniversario della nascita del Maestro*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 295-297: 296 [ndc].

necessaria e sperata, diceva, ascoltare la propria musica per poter valutare il suo lavoro di compositore.

28

Intermezzo.
(più tranquillo
e misticamente)

sotto voce

più sotto voce

ritenendo - - - (visionario)

pp

ppp

Figura 5. Ferruccio Busoni, *Fantasia contrappuntistica* BV 256, *Intermezzo*, bb. 565-579.
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1983.

Ricordo con emozione l'incontro con Frederick J. Maroth, musicologo ungherese trapiantato in USA e fondatore dell'etichetta americana Music & Arts, che avvenne nell'appartamento romano del compositore, io presente. Vlad tirò fuori la partitura della sua Cantata *Le Ciel est vide* per farne ascoltare la registrazione dell'esecuzione da parte di Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia diretti da Giuseppe Sinopoli. «Oh, it's a terrible work... so complex...», commentò Maroth. Quel termine, «terrible», in una sua peculiare accezione inglese (sapientemente proferita), affatto diversa nella lingua italiana, era riferito appunto alla complessità del capolavoro. Il compositore scoppiava di gioia alla presentazione di un suo lavoro, con un'eccitazione accompagnata dal fare «colpevole» di chi ha osato portare a compimento cotanto monumento sonoro. «Non sono stato un buon padre per la

mia musica», mi diceva spesso; era modesto e anche timido nel parlare delle sue composizioni, di cui, nonostante i suoi svariati incarichi dirigenziali, influenti e prestigiosi, non ha voluto sollecitare l'esecuzione. Questa sua ritrosia non sono riuscito a spiegarmela. Il catalogo delle composizioni di Roman Vlad è vasto e vario: così tanta offerta di una mente dalla creatività inarrestabile, molta della quale poco o non ancora ascoltata e resa ancor meno fruibile da registrazioni o incisioni discografiche.

In occasione di un mio concerto all'Accademia Filarmonica Romana, nella sede storica del Teatro Olimpico, mi sarebbe piaciuto offrire al pubblico musiche di Vlad assieme a quelle di Busoni, un suo *magister in absentia*. Vlad era stato per anni Presidente di questo ente e il suo nome era fortemente legato alla sua storia e alla sua sede in Via Flaminia. La cosa non piacque affatto al Maestro. A mio avviso una preoccupazione eccessiva, ma ovviamente motivata dalla volontà di non apparire in una condizione di conflitto d'interesse, poiché quel mio concerto fu da lui caldeggiato. Da una parte capivo questa sua posizione di aristocratica elevazione rispetto a presunti conflitti d'interesse e così diversa dai rapporti di *do ut des* che a volte compositori ed esecutori intessono per reciproca convenienza. Tuttavia, la ritrosia nell'apparire promotore della propria musica non era certo vantaggiosa per quest'ultima. La mia esecuzione di *Spiegelbilder* e *Studi dodecafonici* a Chicago nel 2001 fu accolta non solo con grande apprezzamento, ma anche con sorpresa, poiché il pubblico scoprì un compositore italiano diverso da Luigi Dallapiccola, cui storicamente (e solo in parte idiomáticamente) lo si poteva accostare. La sorpresa più grande fu scoprire l'efficace uso di un metodo con scopi e risultati diversi: eufonia filo-tonale nel caso degli *Studi dodecafonici*, univocità d'approccio e forte coesione interna della struttura sonora nel caso di *Spiegelbilder*.

Fra i vari incarichi di prestigio e responsabilità ricoperti da Vlad, uno in particolare ha costituito per me motivo speciale d'interesse nei confronti del personaggio prima e del compositore dopo. Roman Vlad è stato anche Presidente della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli". Io, aquilano di nascita, trovo nella prestigiosa stagione concertistica di questo ente un punto di riferimento, un modello di stile di vita per una comunità cittadina. La presenza di Vlad, anche se solo *in ispirito*, conferiva importanza ed affidabilità alle programmazioni della "Barattelli". Ricordo le sue conferenze e i suoi interventi, eleganti ed accattivanti. Raramente leggeva da un testo scritto (trovava le conferenze lette «noiose»). Questa sorta di concittadinanza artistica donava al mio rapporto con il Maestro un altro elemento di afflato. Vlad fece il suo ultimo intervento in questa città quando non vi risiedevo ormai da molti anni. Di nuovo citò la frase amata da Busoni: «The magic of uneventfulness»: ⁵ l'unica frase in una lingua straniera che non gli ho sentito

⁵ Il concetto di «uneventfulness» ricorre per esempio in una lettera di Busoni alla moglie Gerda

tradurre in italiano (Vlad era solito citare da opere letterarie e filosofiche mondiali). La magica condizione di non-accadimento di quella importante espressione in inglese, credo, è la stessa in cui immagino si trovi ora lui, lo stato di quiete cui il suo cuore anelava, pur essendo l'uomo mortale razionale, scettico verso dogmi di fede, ma dubbioso anche nei confronti del proprio scetticismo.

Questa frase in inglese era per lui l'assioma fondante di quest'altro momento di atemporalità e sospensione in musica, un *Wiegenlied* per l'anima immortale. Un insegnamento che continua a risuonarmi in mente e che sempre più mi sospinge a riflessione profonda e addirittura chiarisce il motivo della continua assenza-presenza di Roman Vlad nella mia vita. Il Maestro, con questa concezione sonora, stava forse gettando uno sguardo sul suo divenire postumo, sul mondo sonoro ideale in cui rivive «chi si pasce di cibo celeste»⁶

Sjöstrand del 26 luglio 1906. Cfr. Ferruccio Busoni, *Letters to his Wife*, Edward Arnold & Co., London, 1938, p. 210 [ndc].

⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Atto II, XIX [ndc].

Infinito in una nota: Roman Vlad

Michele Emmer

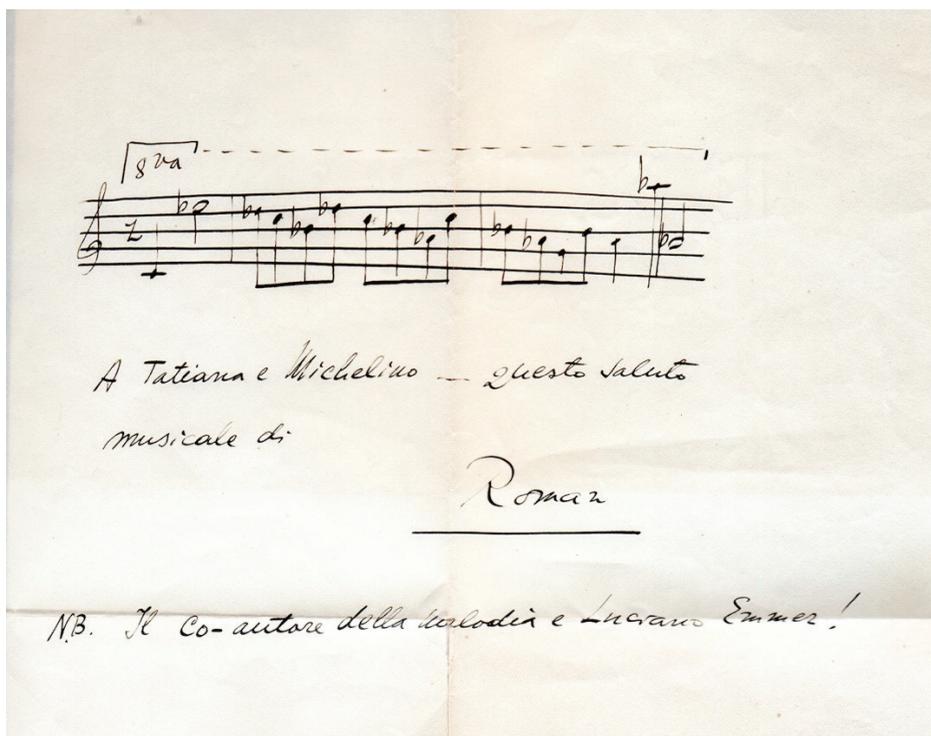


Figura 1. Augurio “musicale” di Roman Vlad per la nascita di Michele Emmer, settembre 1945. Archivio privato di Michele Emmer (Roma).

Posso dire di conoscere Roman dalla mia nascita. Quando sono nato Vlad ha composto una piccola melodia a cui ha collaborato anche mio padre Luciano. Due anni dopo ha scritto una breve partitura con un brano tratto dal documentario di mio padre *Bianchi pascoli* del 1947, di cui Vlad aveva composto le musiche (Figura 2). Io non ne ero consapevole, ma Roman pensava già a me. Ci vedevamo spesso quando ero piccolo. Noi d'estate andavamo a Fregene, dove i Vlad avevano una casa. Quel litorale era stato adottato dal mondo del cinema. Sulle spiagge

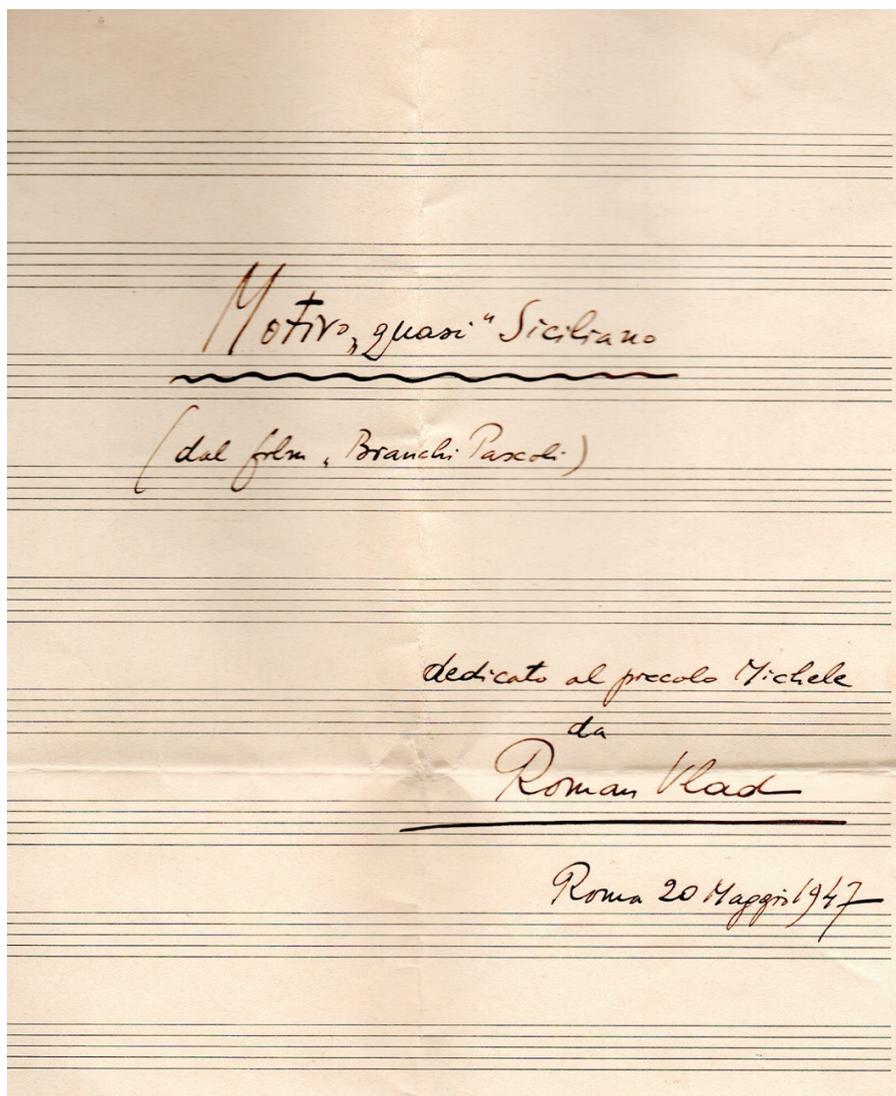


Figura 2. Roman Vlad, frontespizio autografo del *Motivo, quasi Siciliano* dalla colonna sonora del documentario *Bianchi pascoli*. Archivio privato di Michele Emmer (Roma).

erano stati girati tanti film di registi che erano destinati a diventare famosi, come Federico Fellini. Si andava a mangiare sulla spiaggia al ristorante “Mastino” e non si poteva non incontrare dei cineasti, o cinematografari, come si diceva allora. Che mestiere era, in fondo? Roman andava sempre a nuotare con qualsiasi tempo e con qualsiasi mare. Nella mia famiglia quasi tutti abbiamo nuotato in modo più o meno agonistico. Roman da quando era arrivato in Italia aveva collaborato con mio padre per le musiche dei documentari e poi dei film. Era un vero piacere sentirlo parlare di musica, di cinema, riflettere sulla vita, esporre opinioni e ricordare, scambiare parole con mio padre. Avevano entrambi una memoria incredibile, erano entrambi una miniera di ricordi, di storie, di eventi, di musica, di arte, di cinema.

Roman era per me una sorta di secondo padre e nonno, mi trovavo bene con lui. E nel corso degli anni ho sempre fatto in modo di poter realizzare delle cose con lui. Ero stato tra coloro che ascoltavano le sue incredibili lezioni di musica con il pianoforte. Uno di quegli avvenimenti a cui si partecipa e si vorrebbe che mai terminassero. Quando avevo iniziato la serie dei miei convegni a Venezia nel 1997 avevo subito pensato a lui e a una delle sue conferenze musicali in cui avrebbe parlato di matematica e musica, una delle sue passioni. La sua relazione era intitolata semplicemente *Matematica e musica* e l’articolo, poi pubblicato negli Atti, iniziava così:

La musica è immateriale. Fatta di suoni, cioè di sensazioni auditive che nascono nei meandri del nostro fisico e della nostra psiche sotto gli impulsi di onde generate dalle vibrazioni di entità elastiche (corde o altri corpi solidi, colonne d’aria o anche mezzi elettronici). [...] Ogni intreccio musicale si configura dunque come un insieme di numeri.¹

E citava la famosa frase di Leibniz «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi».²

Anni prima, quando stavo realizzando i film documentari della serie *Arte e Matematica*, prodotti da mio padre per la RAI, per una delle trasmissioni avevo scelto come tema la simmetria. E avevo pensato a lui, gli avevo chiesto se era d’accordo a partecipare e lui molto entusiasta mi aveva invitato a casa sua vicino al palazzo del Quirinale: ci sono andato con il cameraman e il fonico. Sceglimmo come inquadratura la vista dalla sua finestra dietro il pianoforte. Sono molto contento di avere quel suo ricordo, che resterà impresso sulla pellicola (e poi in digitale). Parlava delle strutture simmetriche e non simmetriche nella musica del

¹ Roman Vlad, *Musica e matematica*, in *Matematica e cultura 2. Atti del Convegno di Venezia, 1998*, a cura di Michele Emmer, Springer-Verlag, Milano, 1999, pp. 116-119: 116.

² Citazione tratta da una lettera inviata al matematico Christian Goldbach il 17 aprile 1712 [ndc].

Novecento, sia a livello di grandi strutture che di microstrutture. Aggiungendo alla fine che, in ogni caso, la musica che funziona meglio, che meglio si percepisce e si coglie in pieno, è quella intuita, inventata, pensata con i sentimenti e i sensi (d'altra parte le strutture sono molto importanti nella musica). Molti anni dopo andai ad abitare molto vicino a Licia³ e Roman e ci incontravamo spesso per la strada.

Nel 2004 lo avevo invitato per aprire il ciclo di conferenze sul tema dell'infinito nella matematica e nella musica. Le conferenze erano organizzate dal Comune di Roma e il primo appuntamento si svolgeva presso la Biblioteca Rispoli, dietro Piazza Venezia. Roman aveva parlato e suonato diversi brani, dando spazio ai silenzi e alla infinità nella musica.

Qualche anno prima, nell'aprile del 2000, ero stato invitato a partecipare con lui a una conferenza al Teatro Carlo Felice di Genova, dove era Direttore artistico Alessio Vlad. Io parlavo delle bolle di sapone e volevo far sentire un brano di Bizet dal ciclo *Jeux d'Enfant*, intitolato precisamente *Les Bulles de Savon*. Avevo preparato il CD con la traccia esatta, ma, quando dissi che era il brano che avevo scelto, Roman subito replicò che non era quello, era un altro e disse il suo titolo. Lo riconobbe dalle prime due note. Io dissi di no, pensavo di aver ragione: ovviamente aveva ragione lui. Ci incontravamo anche ai concerti dell'Accademia di Santa Cecilia, prima a quelli organizzati in via della Conciliazione, poi presso l'Auditorium Parco della Musica di Renzo Piano.

Una delle esperienze di cui mi ricordo molto bene fu la mostra su Pablo Picasso a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la prima grande mostra sull'artista catalano in Italia dopo la guerra. Era il 1953. In quella occasione venne proiettato il documentario di Luciano Emmer *Picasso* con le splendide musiche di Roman Vlad. Sono fortunato a possedere ancora il vinile originale realizzato negli USA, in una scatola con molte immagini dell'artista. La musica era una parte importantissima del film. Luciano ne ha poi realizzato un'altra versione nel 2000, cambiando tra l'altro il commento insopportabile di allora e utilizzando la sua voce come narratore.⁴ È inserito nel cofanetto *Parole dipinte*, realizzato dalla Cineteca di Bologna, raccolta che è stata terminata purtroppo dopo la morte di mio padre. Vi sono inseriti una ventina di documentari oltre ad alcuni interventi di Luciano e Roman.⁵

A proposito della collaborazione con mio padre, così ricordava Vlad:

Luciano Emmer [...] aveva sentito alcune mie musiche al Teatro delle Arti; era molto giovane allora e aveva iniziato a sperimentare un genere del tutto nuovo nel cinema,

³ Licia Borrelli, archeologa, moglie di Vlad [ndc].

⁴ Si tratta di *Incontrando Picasso (La colomba della pace)* [ndc].

⁵ *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, a cura di Paola Scremin, Edizione Cineteca di Bologna, Bologna, 2010 (cofanetto con 2 DVD e libro) [ndc].

cioè la lettura cinematografica di grandi capolavori della pittura rinascimentale, classica e romantica. Nei primi documentari d'arte utilizzò per il commento musicale composizioni di grandi autori quali Prokof'ev, Ravel e simili, incisi su disco (era sposato con Tatiana Grauding, figlia di un noto produttore discografico). Si era in pieno periodo bellico e nel caos legislativo esistente i diritti d'autore non venivano protetti. Quando Emmer, dopo la guerra, decise di commercializzare i suoi prodotti, si accorse di non poter utilizzare queste musiche perché non ne aveva i diritti, e quindi fu costretto a servirsi di musiche scritte per lo scopo, assolutamente originali e si rivolse a me. [...] mi attraeva l'idea di dover sostituire musiche di Prokof'ev, Stravinskij e Ravel, anche se al contempo il pensiero mi preoccupava perché l'impresa era molto ardua; [...] debbo dire che la collaborazione fu molto fruttuosa: diventammo veramente amici e questi documentari ebbero un grandissimo successo presso gli intellettuali, gli intenditori del cinema [...].⁶

Roman studierà per un certo periodo Ingegneria (la ragione ufficiale per la quale era arrivato in Italia), sostenendo esami di Fisica e Analisi matematica con Ugo ed Edoardo Amaldi. Ugo Amaldi era il nonno di Ugo Amaldi, anche lui divenuto fisico al CERN a Ginevra, che nel 1954 fu attore nel film di Luciano Emmer *Terza Liceo*, insieme con Giuliano Montaldo, il quale è tornato a fare l'attore nel 2017 nel film *Tutto quello che vuoi* di Francesco Bruni, vincendo nel 2018 il David di Donatello come miglior attore non protagonista, anno in cui Jonas Carpignano, con il film *A Ciambra*, ha vinto il David come miglior regia e montaggio. Jonas è nipote di Vittorio Carpignano, che aveva sposato la sorella Raffaella di Luciano e che è stato per molti anni suo cameraman e montatore. È stato Vittorio Carpignano a curare il montaggio di *Isole nella laguna*, che vinse nel 1950 il Nastro d'argento come miglior documentario (Premio dei critici cinematografici italiani) e fu candidato sempre come miglior documentario al premio inglese BAFTA (British Academy Film Award). Con le musiche di Vlad, ovviamente.

Una prato, una donna, è vestita di nero, ha accanto una capra, la lega ad una sedia. Il cielo è sereno, in fondo si scorge una torre, un campanile forse. Un lievito di vento, la gonna della donna si muove. Altrimenti tutto, per pochi istanti è immobile. La scena è ripresa, in bianco e nero, dalla macchina da presa non in primissimo piano. Intorno la solitudine. La macchina da presa inizia molto lentamente a salire, e man mano che lentamente sale si scopre che quel prato è delimitato dall'acqua. Mentre la camera continua a salire, a scoprire un canale d'acqua, un'altra terra in lontananza, si sente una nota, una sola nota [del vibrafono] che continua, si prolunga. Un solo doooooooooooooooooo a svanire nell'aria. La macchina da presa lenta lenta sale

⁶ Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011, pp. 43-44.

e da sinistra, in quello che sembrava un prato, in quella che è chiaramente una piccola isola, compare una nave. La nota svanisce, la nave passa dietro la scena che si svolge sull'isola. Man mano che la barca avanza, un'altra nota lontana dalla precedente, distinta. La donna accarezza la capra, loro sono in primo piano. Là, la vela continua ad avanzare. E la macchina da presa si alza, a mostrare quasi tutta la barca... un'altra nota. E la donna e la capra man mano che la macchina da presa si alza, scompaiono in basso nell'inquadratura. Ed ecco le macchie d'acqua, il canale, la barca che naviga.

“Non è terra, non è mare, le vele passano per questa terra di mare, per questa strada di mare”, parole dette dalla voce inconfondibile di Gino Cervi. Ed ora, ecco si vede la grande laguna, siamo vicino a Venezia [...].⁷

È lo stupefacente inizio di *Isole nella laguna*. Quella musica, quella nota, sono il commento sonoro all'inizio del documentario, e Roman la considerava la sua più bella colonna sonora per un film. Dal 1948 sono passati molti anni, ma il ricordo nella mente di Vlad è rimasto intatto. I ricordi sono rimasti lì, vivi e presenti nella mente di questo grande conoscitore di musica, grande amico di musicisti e di artisti di tutto il mondo, il grande affabulatore che non si vuole mai smettere di ascoltare quando inizia a ricordare.

⁷ Michele Emmer, *Luciano*, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, Venezia, 2018, pp. 3-4.

Roman Vlad e il suono della memoria

Giovanni Sinopoli

La prima volta che ho conosciuto Roman Vlad è stata nel 2001, anno della morte di mio padre. Io, che a quel tempo avevo da poco compiuto la maggior età, non ho potuto fare a meno di notare l'affetto del Maestro, della signora Licia Borrelli e dei loro figli per la mia famiglia. Mia madre Silvia Cappellini ha tratto profondo beneficio dalla loro vicinanza. Un'amicizia sincera, la loro, che si manifestò in modi diversi: Silvia per la sua Laurea aveva scritto una tesi sulle composizioni cameristiche di Vlad,¹ e lui nel 2001 le aveva dedicato un Quintetto per pianoforte e archi.

Nel 2009 Silvia e Vittorio Bonolis avevano deciso di realizzare un libro sulla vita del Maestro, e in quell'occasione mi è stata offerta la possibilità di realizzare un documentario su di lui. Iniziai quindi a raccogliere informazioni su Vlad e rimasi subito colpito dalle sue numerose collaborazioni per il cinema. La sua prima esperienza in quell'ambito, risalente agli ultimi anni Quaranta, fu con Luciano Emmer per alcuni documentari d'arte (di cui il Maestro si diceva particolarmente soddisfatto); nel 1950 Vlad vinse il Nastro d'argento per l'insieme delle sue musiche per film e documentari. Collaborò a *La Beauté du diable* di René Clair e *Le mura di Malapaga* di René Clément, che raccolse prestigiosi riconoscimenti (al Festival

¹ Silvia Cappellini, *Roman Vlad. La musica per pianoforte solo come arte della variazione*, Tesi di Laurea in Storia, Scienze e Tecniche della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Tor Vergata, A. A. 2006/2007, 69 pp. + Appendici [ndc].

di Cannes, prima di ricevere l'Oscar); successivamente, nel 1954, il film *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, sempre con musiche di Vlad, fu premiato con il Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia, e ancora altri prestigiosi festival resero omaggio a film per i quali egli firmò le musiche. L'ultima collaborazione di Vlad per il grande schermo fu quella con Franco Zeffirelli per il film *Il giovane Toscanini*, con Elizabeth Taylor (1988).

Prima di girare il documentario su Vlad – il mio primo lavoro in questo genere – mi ero occupato di cortometraggi e piccoli spot pubblicitari. Sentivo sulle spalle una grossa responsabilità. Le difficoltà incontrate per quel lavoro non sono state poche. Innanzitutto mancava una produzione cinematografica con la quale pianificare tutte le fasi di lavorazione, e le risorse economiche erano particolarmente modeste. Ciò ha comportato scelte e condizioni lavorative faticose, poiché tutti i partecipanti dovevano ricoprire diversi ruoli, ma quell'approccio che ricordava l'entusiasmo della Nouvelle Vague coinvolse tutta la troupe. Oggi sono grato agli autori per quell'esperienza.

In *Roman Vlad e il suono della memoria*, questo il titolo del docu-film, il Maestro rivela attraverso un lungo racconto la sua più intima natura. Per accompagnare la sua narrazione avevo selezionato alcuni materiali video dall'Archivio Storico della Rai ed effettuato riprese cinematografiche per le ricostruzioni storiche. Tuttavia, la maggior difficoltà nel preparare il documentario risiedeva nel dover rappresentare con immagini lo stile del compositore. Forse per il contesto in cui io sono cresciuto, forse per gli insegnamenti ricevuti (mio padre riteneva che bisognasse eliminare la scena visiva dalle opere wagneriane, perché risultavano sempre riduttive rispetto alla potenza della musica), ero convinto che trattare per immagini la materia musicale non fosse semplice, se non si voleva essere banali. La sfida si fece ancor più complessa quando decisi di tradurre in video le tecniche compositive descritte dal Maestro, a partire dalla dodecafonia.

Il risultato finale ha soddisfatto le aspettative di molti, ma i complimenti del Maestro Vlad mi hanno commosso e riempito il cuore di gioia più di tutti. Era il 2010, ricordo ancora l'emozione della sera in cui il documentario venne proiettato per la prima volta nella Sala Casella della Accademia Filarmonica Romana. Ricorreva il novantesimo compleanno del Maestro Vlad, lui era in prima fila e ascoltava il Coro di voci bianche dell'ARCUM² che eseguiva sue composizioni inedite con testi di Toti Scialoja.³ Al termine del concerto è avvenuta la proiezione del mio docu-film. Riaccese le luci in sala, Vlad si alzò in piedi aiutandosi col suo bastone e si avvicinò a me sorpreso, divertito, felice per il lavoro che avevo fatto e

² Associazione Regionale Cori dell'Umbria [ndc].

³ Si tratta di *Ballando con la vespa di Toti*, per coro di voci bianche e pianoforte, diretto il 6 febbraio 2010 da Paolo Lucci; pianista Tiziano Leonardi [ndc].

per la ricerca che avevo condotto. Ripeteva: «Ma come hai fatto a trovare queste cose? Sei stato veramente bravo!» e mi diede un forte abbraccio.

Come detto, nel documentario ci sono filmati tratti dagli Archivi Rai; non sono riuscito ad acquisirne i diritti, quindi il mio lavoro non può essere distribuito. È stata per me una grande soddisfazione vedere il docu-film trasmesso più volte da Rai5, e non in tarda serata o nelle prime ore del mattino. Posso solo augurarmi che un giorno questa situazione possa essere risolta, perché ritengo che le nuove generazioni debbano conoscere l'esperienza di altri grandi uomini che hanno segnato la cultura del nostro tempo.

Ciò che mi rimane di quell'esperienza sono la curiosità e l'entusiasmo che manifestava Vlad in tutte le attività che lo vedevano impegnato, l'amore incondizionato per la moglie e i figli, l'attenzione rivolta al contemporaneo, la forza che lo portava a presenziare a tutte le manifestazioni culturali alle quali era invitato nonostante l'età avanzata.

Una sua immagine rimane fissa nel mio ricordo: durante la lunga intervista rilasciata in vista del documentario, Roman si sedette al pianoforte e iniziò a suonare Chopin. Le sue dita, colpite dall'artrosi, sembravano rami di un ulivo secolare. Lui socchiuse gli occhi: il suono si liberò luminoso e leggero. Mi ritrovai allora in un bosco di abeti, gli stessi descritti poco prima dal Maestro quando parlava della sua infanzia nelle campagne di Cernăuți. Sorridendo disse: «Anche il legno di questo pianoforte proviene da lì».

Roman Vlad e L'Aquila

Fabrizio Pezzopane

Nino Carloni, fondatore nel 1946 della Società Aquilana dei Concerti “Bonaventura Barattelli”, subito dopo aver conseguito nel 1933 la Laurea in Giurisprudenza alla Sapienza lascia Roma e l’abitazione di via Panisperna. È curioso come i casi della vita consentano l’avverarsi di coincidenze inattese: a pochi metri dalla casa abitata in quegli anni da Nino Carloni era situato un edificio nel quale l’Università di Roma ospitava alcuni corsi della facoltà di Fisica e Mineralogia. Qui Enrico Fermi, insieme a Ettore Majorana, Edoardo Amaldi, Emilio Segrè, Franco Rasetti, Oscar D’Agostino, Bruno Pontecorvo, gettò le basi della fisica nucleare prima che il gruppo, indicato poi come quello dei ragazzi di via Panisperna, si disperdesse nel mondo anche a causa delle leggi razziali che colpirono alcuni di essi. Il caso è che proprio in quell’Istituto, e quindi a pochi passi da dove aveva vissuto Nino Carloni, seguirà alcuni corsi per il biennio di Ingegneria navale un giovanissimo Roman Vlad, giunto da Cernăuți, in Bucovina, proprio alla fine degli anni Trenta con una borsa di studio per frequentare l’Università romana, ma con il segreto progetto di perfezionarsi in pianoforte con Alfredo Casella. Il progetto, come tutti sappiamo, si realizzerà e farà di Roman Vlad quell’irripetibile musicista che conosciamo.

Carloni conoscerà Vlad alla fine della guerra e lo inviterà, già nella prima stagione della Società Aquilana dei Concerti, a tenere una conferenza-concerto il 1° febbraio 1947 su *La musica moderna russa*, nella Sala Rossa del Teatro Comunale

dell'Aquila. I due stringeranno immediatamente un sodalizio che porterà Vlad a essere un assiduo frequentatore delle stagioni della "Barattelli" in veste di conferenziere, pianista e compositore (si veda l'Appendice); soprattutto, Vlad è stato un sostenitore concreto dell'azione di Nino Carloni quando, succedendo a Goffredo Petrassi, dal 1973 al 1992 ha ricoperto l'incarico di Presidente della Società Aquilana dei Concerti (per poi esserne Presidente onorario dal 2003). Non solo. Vlad ha svolto un ruolo determinante in tanti momenti decisivi della vita culturale della città, della quale nel 1981 è stato nominato Cittadino onorario: la nascita del Conservatorio "Alfredo Casella", dei Solisti Aquilani, dell'Istituzione Sinfonica Abruzzese.

Appendice

Di seguito si elencano le Stagioni della Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" che hanno visto Roman Vlad protagonista in veste di conferenziere, pianista e/o compositore. Tra parentesi quadre vengono segnalate le sue composizioni eseguite.

1[^] Stagione

1° febbraio 1947

Sala Rossa del Teatro Comunale

La musica moderna russa – Conferenza e concerto

Musiche di Skrjabin, Stravinskij e Prokof'ev

6[^] Stagione

27 aprile 1952

Sala Rossa del Teatro Comunale

Commemorazione di Arnold Schönberg nel primo anniversario della morte – Conferenza e concerto

Musiche di Schönberg e Berg

21[^] Stagione

9 aprile 1967

Auditorium del Castello

Sviluppi della scrittura pianistica da Mozart ad oggi – Conferenza e concerto

Musiche di Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Debussy, Stravinskij, Schönberg e Vlad [*Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* per pianoforte]

22^ Stagione

29 febbraio 1968

Auditorium del Castello

Discorso celebrativo nel centenario della morte di Gioachino Rossini

Musiche di Rossini

24^ Stagione

19 aprile 1970

Auditorium del Castello

Conferenza e concerto con i Solisti Aquilani

Musiche di Bucchi

29^ Stagione

26 gennaio 1975

Auditorium del Castello

XII Rassegna *Musicisti d'Oggi: Roman Vlad*

Filarmonici Abruzzesi della Società Aquilana dei Concerti

Otetto Vocale Italiano

Roman Vlad direttore e pianista

Musiche di Vlad [*Colinde transilvane* per voci a cappella; *Lettura di Lorenzo il Magnifico* per voci a cappella; *Cinque Elegie bibliche* per mezzosoprano e pianoforte; *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* per pianoforte; *Immer wieder...* per soprano e otto strumenti; *Divertimento* per undici strumenti]

32^ Stagione

5 marzo 1978

Auditorium del Castello

"Schubertiade" nel 150° anniversario della morte di Franz Schubert

Il mondo di Schubert – Conferenza e concerto

Musiche di Schubert

33^ Stagione

6 dicembre 1978

Auditorium del Castello

Musica e Architettura 1978 – Tavola rotonda

Strutture linguistiche musicali

Strutture linguistiche architettoniche con esemplificazioni musicali al pianoforte e proiezioni di diapositive

35^ Stagione
22 febbraio 1981
Auditorium del Castello
Omaggio a Goffredo Petrassi
Conferenza e concerto dell'Ensemble Garbarino
Musiche di Petrassi

36^ Stagione
5 settembre 1982
Aula Magna "Rivera" dell'Università
Festival Internazionale *Musica e Architettura 1982*
Tavola rotonda *Edilizia per la musica in Canada e in Italia*

37^ Stagione
8 maggio 1983
Auditorium del Castello
Tavola rotonda in ricordo di Guido M. Gatti nel decimo anniversario della scomparsa

38^ Stagione
9 novembre 1983
Auditorium del Castello
Settimana Caselliana
Tavola rotonda *Casella e l'Europa musicale del suo tempo*

38^ Stagione
26 maggio 1984
Auditorium del Castello
Giornate Petrassiane – II giornata
Concerto-omaggio con musiche scritte da allievi di Petrassi e di Vlad
Musiche di Gentile, Panni, Vlad, Jeney, Mann e Razzi [*Tre liriche su poesie di A. Bevilacqua* per soprano (Orietta Manente) e pianoforte (Roman Vlad)]

38^ Stagione
27 maggio 1984
Auditorium del Castello
Giornate Petrassiane – III giornata
Concerto di giovani musicisti aquilani con musiche di Petrassi
Tavola rotonda *Goffredo Petrassi: musicista del tempo d'oggi*

46^a Stagione
21 dicembre 1985
Auditorium del Castello
L'ultimo Bach e L'Arte della Fuga – Conferenza con esempi musicali e proiezioni

10 novembre 2005
Sala Patini
Approfondimenti mozartiani – Conferenza e concerto

14 novembre 2008
Auditorium “Nino Carloni”
Conferimento del Premio “Nino Carloni” a Roman Vlad

17 settembre 2010
Convento di San Domenico
Fare musica in Italia. Bilanci e prospettive
Convegno nell’ambito delle Celebrazioni per il centenario della nascita di Nino Carloni

7 dicembre 2019
Palazzo di Paola
Omaggio a Roman Vlad
Roman Vlad a cento anni dalla nascita – Tavola rotonda e proiezione del documentario *Roman Vlad e il suono della memoria* di Giovanni Sinopoli

8 dicembre 2019
Auditorium del Parco
Omaggio a Roman Vlad (primo concerto)
Concerto del mdi ensemble
Musiche di Pettrassi, Bartóke e Vlad [*Improvvisazione su di una melodia* per clarinetto e pianoforte; Quintetto per due violini, viola, violoncello e pianoforte]

12 gennaio 2020
Auditorium del Parco
Omaggio a Roman Vlad (secondo concerto)
Recital del pianista Carlo Grante
Musiche di Schönberg, Busoni e Vlad [*Opus triplex*]

Un ricordo personale del Maestro Roman Vlad

Riccardo Lopardi

Ho goduto del privilegio di frequentare il Maestro Roman Vlad, in qualità di membro del Consiglio di Amministrazione della Società Aquilana dei Concerti “Bonaventura Barattelli”, per circa un decennio, a partire dal 1977. In realtà i suoi rapporti con la mia famiglia erano ben più antichi, poiché lo stesso Maestro mi riferì di essere stato compagno alla Regia Accademia di Santa Cecilia di mia zia Lethea Cifarelli, sua coetanea, valente pianista, poi docente di pianoforte presso il Conservatorio dell’Aquila, mentre teneva corsi privatamente nel Complesso Monumentale del Conservatorio di Santa Maria della Misericordia, sempre a L’Aquila. Lethea Cifarelli era una cara cugina di primo grado di mio padre Lionello, essendo figlia di una sorella di mio nonno Emidio Lopardi.

A prescindere da questa vicenda familiare, del Maestro Vlad – e non sono parole di circostanza –, a parte la rara competenza musicale e le qualità artistiche, ho apprezzato il tratto signorile e gentile, tipico di un personaggio che sprizzava positività, si poneva sempre con la massima cordialità e disponibilità nei confronti di chiunque. Trasmetteva, altresì, entusiasmo nell’accostarsi e nel farci accostare alla musica e, oltre a essere esecutore e compositore di vaglia, era un ottimo saggista e conferenziere. Memorabili le sue lezioni in televisione su Schubert, Rossini e

autori del Novecento,¹ onde «capire e vivere la musica», come diceva, tant'è che rendeva gli autori vivi, presenti, tramite la puntuale descrizione delle loro opere.

Ho avuto il piacere di assistere dal vivo a suoi interventi pubblici anche nel nostro storico Auditorium sito nel Castello Cinquecentesco, che spero possa essere recuperato poiché, pur essendo una casamatta adibita a scopi militari, godeva di un'acustica perfetta, come rilevato da Landa Ketoff,² se la memoria non mi inganna.

Anche come Presidente della Società Aquilana dei Concerti il Maestro Vlad era molto presente, sicché le riunioni del Consiglio di Amministrazione erano un'ottima occasione non solo per ascoltare lui e l'indimenticato ed indimenticabile Nino Carloni,³ ma per interloquire, sempre sulla musica, prima e dopo la riunione.

In una parola, una personalità unica che ha lasciato in me un ricordo di Luce.

¹ Si tratta dei cicli *Schubert e l'Italia* (1978, Radio 1, 31 puntate); *Viaggio nel paese del melodramma. Gioachino Rossini* (1969, Secondo canale, 12 puntate nell'ambito della rubrica *Classe unica*); *Presenza di Rossini nella musica moderna* (1969, Terzo canale, per il centenario della morte del Pesarese); *Specchio sonoro. Profili di grandi compositori del '900* (1964, Secondo canale, 7 puntate) [ndc].

² Landa Ketoff (1922-2011) è stata critico musicale per «La Repubblica» dal 1976 al 2011 [ndc].

³ Nino Carloni (1910-1987), Avvocato e Direttore artistico, nel 1946 ha fondato la Società Aquilana dei Concerti "Bonaventura Barattelli" [ndc].

Piccolo omaggio a una grande figura

Alessandro Solbiati

Devo confessare che, quando penso a Roman Vlad, l'immagine che mi sorge immediatamente è quella della sua figura elegante, calma e raffinata, del suo viso in cui ho sempre riscontrato una somiglianza piuttosto netta con Vittorio De Sica (chissà se la vedo solo io: e in ogni caso l'eleganza è la medesima), della sua voce posata, della sua lingua italiana colta eppure comprensibile a tutti, pronunciata con inflessioni che qua e là tradivano non tanto la provenienza rumena quanto il suo essere figura del tutto internazionale e poliglotta. E questa immagine è collocata al pianoforte, intenta a presentare musica, ad esempio i concerti registrati per la RAI da Arturo Benedetti Michelangeli, con un perfetto equilibrio tra capacità divulgativa e pensiero "alto", senza indulgere a inutili facilità, ma anche attento a raggiungere ogni tipo di pubblico.

Perché ho detto «devo confessare»? Perché immagino che a lui non farebbe affatto piacere il fatto che io ricordi di lui innanzitutto l'attività di divulgatore. Anche a me, nel mio piccolo, attualmente infastidisce un poco il fatto che, se qualcuno mi riconosce, ad esempio in una sala da concerto, e viene a complimentarsi con me, non lo fa per la mia attività di compositore che dura incessantemente da circa quarant'anni, ma... per le *Lezioni di Musica* che tengo da otto anni per Radio 3. Ma tant'è, si sa che l'attività divulgativa nei mezzi di comunicazione di massa

conduce a una “popolarità” involontaria, e bisogna accettarla come un inevitabile corollario. Nel caso di Roman Vlad, poi, ben al di là del ruolo di divulgatore e di conferenziere, vi è una vera miriade di attività che ha sempre svolto al più alto livello, essendo stato Direttore artistico delle più prestigiose Istituzioni musicali italiane (Teatri, Orchestre, Festival, Stagioni concertistiche) e pianista, autore di libri e saggi di grande importanza nonché Presidente della SIMC e della SIAE.¹ Tali vastità e importanza di attività, tutte svolte con grande equilibrio ed intelligenza, vengono ad arricchire l’immagine che normalmente chi si occupa di musica ha di lui, cioè quella di un uomo di grande cultura, musicale e non solo, sempre estremamente impegnato nei ruoli ufficiali della diffusione, organizzazione e gestione della musica.

Tutto questo viene ad offuscare quello che Roman Vlad voleva innanzitutto essere ed *era*: un compositore. La tensione alla creatività musicale, subito verificabile nella vastità e nella continuità del suo catalogo di composizioni, ma ancor più nello spessore dei suoi lavori, era di fatto il cuore profondo, il fuoco sacro del suo essere, e da lì nasceva poi lo stimolo ad occuparsi di musica in tutti gli altri modi. Un primo insegnamento che si può trarre dal suo catalogo complessivo è quello di essere stato un compositore “affamato di comporre”, che tralasciava le barriere di genere: la produzione di musica “da concerto” («assoluta», come la definiva Morricone) si intreccia continuamente, nella sua vita, a una valanga di musica da film, o per documentari o per spettacoli teatrali, composta nell’arco di vari decenni: guardando il catalogo complessivo, viene da chiedersi dove trovasse il tempo per comporre tutto questo, dati i suoi impegni di altra natura. E invece proprio questo ci dice che comporre era per lui “quotidianamente inevitabile”, segno definitivo, secondo quanto dice Rilke nelle *Lettere a un giovane poeta*, del suo essere innanzitutto *un compositore*.

E allora perché non sentiamo più spesso la sua musica nelle sale da concerto e nelle stagioni aperte alla musica moderna, quando dagli *Studi dodecafonici* per pianoforte alla Cantata *Le Ciel est vide*, per citare solo due titoli, vi sono pagine di grande bellezza e notevolissimo spessore? Roman Vlad è stato un compositore che ha perseguito una via che poteva incontrare (e di fatto ha incontrato) notevoli difficoltà in epoche un poco ideologiche come potevano essere nel campo della musica allora “contemporanea” gli anni Cinquanta, Sessanta ed anche in parte Settanta. Egli cioè ha guardato alla dodecaфонia come tecnica di riferimento in anni in cui, a partire dal “mitico” saggio *Schoenberg è morto* di Pierre Boulez del 1952, la dodecaфонia ha iniziato ad apparire un sistema superato dal nascente serialismo predicato

¹ Società Italiana di Musica Contemporanea e Società Italiana Autori ed Editori. Vlad ha rivestito il ruolo di Presidente della SIMC e della SIAE rispettivamente nel 1960 e nel periodo 1987-1993 [ndc].

come l'unica via possibile della nuova musica. In questo, Roman Vlad ha qualcosa in comune con quanto successo ad un altro grande compositore italiano troppo poco eseguito e a lui quasi coetaneo, Camillo Togni, figura altrettanto nobile e profonda, ma certo meno proiettata nel mondo e molto più appartata.

Ma vi è qualcosa che va ancora oltre, a motivare una circolazione del tutto ingiustificatamente insufficiente dell'opera musicale di Roman Vlad: il suo profondissimo *sensò della tradizione*. Se si ascoltano i suoi lavori, a partire proprio da quelli dodecafonici, se ne colgono subito le radici profonde, il suo riferirsi ad archi formali ed espressivi, fraseggi, persino senso dell'armonia, che provengono dalla grande tradizione occidentale, pur filtrati dal linguaggio del tutto novecentesco, e che ci conducono quasi inevitabilmente a quel grandissimo dodecafonico per vari decenni considerato dal pensiero "d'avanguardia" un *retro* troppo legato al Romanticismo: Alban Berg. Peraltro Roman Vlad non ha mai fatto mistero del suo essere avverso ad ogni "fuga in avanti" che volesse tagliare radicalmente con il passato: prova ne sia il titolo stesso di uno dei suoi scritti più importanti, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, pubblicato da Einaudi in un anno davvero "inadeguato" per poter parlare di tradizione, il 1955, in piena Scuola di Darmstadt.

Ho spesso notato che nella grande storia della musica vi sono figure considerate in vita dei nostalgici *retro* e che si sono rivelati poi, semplicemente, profeti di un'epoca più lontana da quella in cui vivevano, come fiumi carsici destinati a riapparire più avanti, allo spegnersi di taluni furori ideologici, e parlo innanzitutto delle tre grandi B: Bach, Brahms e, appunto, Berg. Ora che ci troviamo in un'epoca assai meno ideologica dei decenni che ci precedono, un po' qualunquista, certo, cioè un po' propensa sciaguratamente a considerare che "tutto sia uguale a tutto", per valore, complessità e linguaggio, ma se non altro aperta ad accettare modalità e attitudini differenti, senza preconcetti e aprioristiche consacrazioni o esclusioni, io penso che possiamo finalmente riascoltare la musica di Roman Vlad (come io ho fatto in questi giorni per prepararmi a queste brevi riflessioni in omaggio alla sua grande figura) amandone la ricchezza, la densità, il valore, l'espressività, qualità provenienti tutte da un profondo spessore personale e culturale e da un fortissimo grado di tensione creativa che *possono e devono* esserci di insegnamento, in anni in cui la superficialità "rumorosa" che ci circonda tende ad avere facilmente partita vinta.

Ricordo di Roman Vlad

Gabriele Bonolis

Ho dei nitidi e felici ricordi del Maestro Roman Vlad sin dalla mia più giovane età quando, per via degli studi musicali che avevo intrapreso, ebbi modo di vedere le bellissime puntate della serie *Specchio sonoro*, prodotte dalla RAI negli anni Sessanta e riproposte a più riprese in tempi recenti. In questa trasmissione il Maestro Vlad teneva importanti lezioni divulgative nella forma di conferenze-concerto. Ne derivava una figura educativa poliedrica, interessantissima, di grande vastità culturale e di forte impatto umano. Egli era un compositore prolifico e duttile, pianista e musicologo, e amava ricordare di essere immerso nella musica da quando aveva memoria di sé.

Fu quindi importantissimo per me ricevere nel 2003 il primo premio assoluto del Concorso di composizione per film “Mario Nascimbene Award” personalmente dalle mani di Roman Vlad, in qualità di Presidente della giuria del Concorso. Da quel premio ebbe inizio la mia vera attività di compositore e direttore d’orchestra e la gratitudine per il Maestro, che aveva valorizzato il mio lavoro di giovane musicista in formazione, restava forte nei miei pensieri e nel mio cuore. Negli anni seguenti ebbi inoltre modo di avere tramite lui e suo figlio Alessio molte stimolanti collaborazioni lavorative sia con il Festival dei Due Mondi di Spoleto sia con il Teatro dell’Opera di Roma.

Nel frattempo, in seguito alla mia nomina a Docente di Musica da Camera

presso il Conservatorio “Nicola Sala” di Benevento, volli permettere ai miei giovani allievi di compiere un’esperienza didattica unica e apprendere in modo diretto la vastità del mondo musicale di un personaggio storico quale era Roman Vlad. Nel gennaio 2013, presso il Conservatorio di Benevento, organizzai insieme al suo Presidente Achille Mottola e al Direttore Maria Gabriella Della Sala un appuntamento divulgativo e musicale con Vlad, per festeggiare e celebrare il Maestro. Gli dedicammo l’inaugurazione dell’Anno Accademico 2012/2013 con un concerto comprendente un suo prezioso brano composto nel 1948: il *Divertimento* per undici strumenti.

Conservatorio Statale di Musica
“Nicola Sala” – Benevento



Achille Mottola, presidente
Maria Gabriella Della Sala, direttore

Inaugurazione Anno Accademico
2012/2013

Domenica 20 gennaio 2013
Ore 10.30 – Sala “Benedetto Bonazzi”
Sede del Conservatorio in Palazzo De Simone

“Vivere la musica”
Ospite d’onore il M° ROMAN VLAD

Intervengono:
Achille Mottola, presidente del Conservatorio
Maria Gabriella Della Sala, direttore del Conservatorio
Vittorio Bonolis, musicista
Giorgio Bruno Civello, direttore generale AFAM Miur

Ore 11.15
ENSEMBLE CAMERISTICO DEL “NICOLA SALA”
Direttore
GABRIELE BONOLIS

Igor Stravinsky (1882-1971)
Epitaphium per flauto, clarinetto e arpa
fl – Vittorio Coviello
cl – Agostino Napolitano
arpa – Maya Martini

Jacques Ibert (1890-1962)
Entr’acte per flauto e arpa
fl – Vittorio Coviello
arpa – Maya Martini

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Serenata Notturna K 239 per archi e timpani
Marcia (Maestoso)
Menuetto – Trio – Menuetto
Rondò (Allegretto)
vi 1 Principale – Marco Serino; vi 2 Principale – Vincenzo Iovino
via 1 Solo – Francesco Solombrino; cb Solo – Valerio Mola
tp – Sandro Verlingeri; vl 1 – Emanuele Procaccini - Federica Sarracco
vl 2 – Elisa Cimmelli - Biancamaria Quarantiello
via – Maurizio Tarsitani; vlc – Sergio De Castris
cb – Luigi Reveruzzi

Roman Vlad (1919)
Divertimento per 11 strumenti (1954)
I – Sonata
II – Tema con variazioni
(Adagio ma non troppo, Var. 1 – Marcia, Var. 2 – Valzer, Var. 3 – Galoppo, Var. 4 –
Ostinato, Var. 5 – Largo)
III – Rondò (Vivace)
fl – Vittorio Coviello; ob – Domenico Rinaldi
cl – Agostino Napolitano; fg – Ugo Montenegro
clavicembalo – Carla d’Onofrio
vi 1 – Marco Serino; vi 2 – Vincenzo Iovino
via 1 – Francesco Solombrino; via 2 – Maurizio Tarsitani
vlc – Sergio De Castris; cb – Valerio Mola

Figura 1. Programma dell’incontro in onore di Roman Vlad organizzato il 20 gennaio 2013 a Benevento, Conservatorio “Nicola Sala”. Archivio privato di Gabriele Bonolis (Roma).

In quell’occasione Roman Vlad dimostrò tutta la sua grande sapienza e la volontà di condividerla con naturalezza e semplicità con gli studenti e i colleghi, narrando avvincenti episodi della sua vita di musicista e di docente. In breve riuscì a rapire la platea intera. L’uditorio fu molto colpito, in particolar modo dal grande affetto che Roman Vlad serbava nei confronti di Alfredo Casella. Il noto compositore lo aveva ospitato quando, grazie a una borsa di studio finalizzata a frequentare in Italia la facoltà di Ingegneria navale e intenzionato a perfezionarsi in pianoforte, Vlad

abbandonò la Romania, al tempo di guerra alleata della Germania. Appena arrivato a Roma, presso la Regia Accademia di Santa Cecilia Vlad fu accolto paternamente da Casella, che lo salvò di fatto dall'essere reclutato tra le fila dei rumeni al fianco dei tedeschi.

La convivialità di Vlad permise agli studenti e ai docenti impegnati nell'esecuzione del suo *Divertimento* per undici strumenti di poter superare il naturale timore reverenziale verso un uomo di cotanta statura e di potersi esprimere al meglio. L'esecuzione del brano di Vlad fu apprezzatissima da tutti e in particolar modo dal Maestro stesso, che la volle ricordare con alcune significative righe, pregne di stima e riconoscenza nei miei confronti. Me le consegnò in un'occasione successiva a casa sua a Roma, quando nel luglio del 2013 lo andai a trovare con i miei due figli Federico e Margherita, allora rispettivamente di 8 e 6 anni. Il Maestro intrattenne con loro una divertente e affabile conversazione su vari temi, ponendosi da par suo al livello dei due bimbi; mi parlò poi di una sua composizione a cui stava lavorando in quei giorni e che sperava di completare entro la fine dell'estate: si trattava di un brano per soprano ed ensemble sul sonetto di Stéphane Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*. Fu il nostro ultimo incontro "terreno": Roman si sarebbe spento due mesi dopo.

L'anno seguente, il 30 novembre 2014, con grandissima emozione ebbi il privilegio di dirigere alla Sala Casella dell'Accademia Filarmonica Romana un concerto a lui dedicato; realizzato con il supporto della medesima Istituzione e dell'Associazione Nuova Consonanza, l'evento fu registrato su CD e trasmesso poi da Radio3 Suite.¹ Il programma includeva tra gli altri il brano di cui Vlad mi parlava nel luglio 2013, *Un Sonetto di Mallarmé*, rimasto peraltro incompiuto. Il pubblico rimase incantato dalla bellezza di questa melodia, così ispirata e pura, incorniciata da un tessuto strumentale mirabile; nel finale del *Sonetto*, con la parte del soprano solo non finita, come nell'originale, il canto assumeva all'ascolto un'identità unica e celestiale: il Maestro mandava così il suo ultimo saluto a tutti noi, un saluto sereno e ricco della sua grande Umanità.

¹ Il CD si intitola *Il suono della memoria. Omaggio a Roman Vlad. Musiche di Stravinskij, Vlad, Gregoretti*, Susanne Bungeard (soprano), Gabriele Bonolis (direttore), Roman Vlad Ensemble. VDM Group 03855031, 2016 [ndc].

Alla memoria di Roman Vlad*

Enzo Restagno

«Ho conosciuto Paul Antschel e non Paul Celan... Secondo la grafia rumena il nome Antschel si dovrebbe scrivere Ancel. Amici rumeni gli suggerirono di anagrammarlo invertendo le sillabe. Per cui diventò Celan».

I due, Vlad e Celan, si conobbero da ragazzi, stavano insieme spesso e volentieri e una delle loro fantasie predilette consisteva nell'immaginare mirabolanti partite a scacchi mentre d'inverno pattinavano su una pista ghiacciata non lontana dalla scuola. Paul recitava delle poesie con la sua voce sommessa e penetrante, specialmente quelle di Rilke, e Roman, diventato sotto la guida di una maestra viennese un pianista provetto,¹ suonava la Sonata di Alban Berg nei salotti in cui si radunavano gli amici. In quell'estremo lembo di una Mitteleuropa ridotta a un fantasma quei ragazzi coltivavano le loro passioni con commovente fiducia nell'avvenire.

Quel piccolo mondo antico evocato in maniera struggente nelle prime pagine dell'autobiografia che Vlad pubblicò nel 2011² è popolato di figure, paesaggi e

* Il presente scritto rielabora il testo pubblicato col titolo *Comporre, un gesto naturale*, «il manifesto», 23 settembre 2013 (<https://ilmanifesto.it/comporre-un-gesto-naturale/>).

¹ Si trattava di Aglaja Klug [ndc].

² Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Einaudi, Torino, 2011 [ndc].

colori identici a quelli che troviamo nei ricordi d'infanzia di Elias Canetti e di Sándor Márai, e anche in questo caso si tratta solo del preludio di una lunga storia che si sarebbe svolta altrove: a Roma, dove Vlad si sarebbe trasferito nel 1938. Ma perché a Roma? Dall'autobiografia veniamo a sapere che Vlad sognava di andare a Vienna per studiare composizione con Anton Webern, ma il padre aveva posto come condizione che, accanto a quelli musicali, affrontasse gli studi di Ingegneria. Grazie a una borsa di studio del governo rumeno Vlad arrivò a Roma per studiare Ingegneria navale, ma in quella città, che avrebbe finito con l'amare più di qualsiasi altra, si produsse l'incontro con Alfredo Casella, del quale divenne allievo. Vlad aveva un forte senso della tradizione ed era fiero di entrare a far parte di una scuola che, attraverso Fauré, si diramava verso il suo maestro toccando anche Ravel ed Enescu. Sulla sua personalità mitteleuropea, nutrita dell'insegnamento di Schönberg, Berg, Webern e Bartók, si innestò così una componente francese, arricchita dalle inflessioni prontamente assimilate dallo stile italico. Il risultato fu quello di una fertile predisposizione alle mediazioni culturali.

Roman Vlad era un conversatore impareggiabile e nei vent'anni in cui condivisi con lui la direzione artistica del festival Settembre Musica nacque fra noi una profonda amicizia grazie alla quale ebbi spesso occasione di ascoltarlo nei luoghi e nelle circostanze più disparate. A tanti anni di distanza il ricordo di quegli incontri resta vivissimo e accende nella mia memoria dei flash che destano un'onda di commozione: una cena con Robert Craft di passaggio a Roma tutta costellata di memorie stravinskiane; una tavola rotonda alla Scala in cui un po' intimidito mi trovai con lui e con György Sándor a parlare di Bartók. E infine un ricordo che è pura gioia: una mattina d'estate sul mare davanti a Positano con Roman che regge il timone del suo gozzo e descrive la scena del ballo nel *Don Giovanni* di Mozart.

Sapeva davvero un'infinità di cose il caro Vlad e le raccontava con un'affabilità e una scioltezza che ti davano l'impressione di esserne partecipe. Fu lui, tanti anni fa, ad attirare per la prima volta la mia attenzione sui versi che Rilke aveva composto per la sua pietra tombale, versi profondi e lievi al tempo stesso sui quali aleggia il profumo dei petali delle rose che, pur tanto simili alle palpebre, non custodiscono il sonno di nessuno: «Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern [Rosa, oh pura contraddizione, voluttà di essere il sonno di nessuno sotto tante palpebre]».

Qualche anno fa ho visto per la prima volta la tomba di Rilke posta accanto al muro di una chiesa sperduta fra le montagne della Svizzera; quei versi ormai li sapevo a memoria e ora quel sonno protetto dai petali delle rose lo auguro a colui che per tanti anni mi è stato amico e maestro.

