Manuel de Falla

a cura di Massimo Mila

RICORDI

Alberto Mantelli

L'EUROPEISMO DI MANUEL DE FALLA

La campagna dottrinale svolta sul finire dell'Ottocento per una rinascita della musica spagnola sulle orme dei più insigni monumenti musicali iberici del passato e secondo la lettera del patrimonio etnofonico vivente nelle varie regioni della terra di Spagna, sarebbe rimasta inascoltata e sterile se non fosse intervenuta la favorevole congiuntura della crisi di linguaggio che la musica europea, in quegli anni appunto, stava attraversando. E addirittura non è azzardato ritenere che le due voci più autorevoli di tale movimento – Felipe Pedrell (1841-1922) e il Padre Federico Olmeda (1865-1909) – abbiano avuto modo di levarsi e di farsi udire proprio perché erano maturi i tempi nei quali il linguaggio di musicisti come Cabezón, come Morales, come Victoria, e quello anche dei superstiti documenti medioevali, poteva suscitare una eco non soltanto di sapore filologico. Così come i segni non consunti di un passato che affonda in una lontananza secolare e che affiora nella testimonianza vivente della pratica più genuina del canto popolare e del *toque jondo* dei chitarristi andalusi, potevano essere considerati alla stregua di valori linguistici attuali.

La polemica contro l'ottocentesco spagnolismo di maniera, latente nelle complesse posizioni dottrinali di Pedrell e di Olmeda – e che non ne costituisce che un aspetto –, è giustificata dalla ragione storica cui ho fatto cenno. Ne consegue che la pretesa corruzione del linguaggio etnofonico spagnolo per opera dei compositori sette-ottocenteschi, non altro era stata se non la legittima riduzione entro i termini del proprio gusto compositivo e della propria sintassi musicale di un materiale che oltre tutto consentiva un certo margine di interpretazione. Un *melos* che in varia misura conservava locuzioni rimaste estranee all'evolu-

zione del linguaggio musicale europeo moderno (residui della gamma araba nel folclore della regione basca; elementi arabi e liturgici bizantini, sommati ad elementi autoctoni, nel *cante jondo* dell'Andalusia) non poteva evidentemente essere assunto, in una fase di irrigidimento del linguaggio tonale quale fu – nei suoi settori meno sensibili e forieri di futuro - l'Ottocento, senza perdere molti dei suoi tratti più caratteristici. E così si formò, secondo un processo costitutivo logico e inevitabile, quel complesso di schemi che vale a individuare la musica spagnola fin verso la fine dell'Ottocento; entro i confini stessi della Spagna e, fuori, nelle opere di carattere evocativo spagnolo composte da musicisti non spagnoli.

Lo scritto di Pedrell *Per la nostra musica*, che può considerarsi il manifesto della nuova musica spagnola, vede la luce nel 1891. Nel 1894 appaiono le *Memorie di un viaggio a S. Giacomo di Galizia* di Olmeda in cui l'autore preconizza una frattura dei vincoli della tonalità e l'adozione di una scala minore col sesto e settimo grado abbassati – sia pure al fine di consentire una ripresa della modalità gregoriana. Ma prima di queste due date e, più precisamente, prima del 1891, Albéniz compone alcuni lavori (in specie la *Suite Española* per pianoforte) che manifestano una sensibilità nuova nel far tesoro di alcuni tratti del patrimonio etnofonico iberico; quei tratti proprio che per ovvie ragioni tonali avevano subito i più gravi attacchi dai suoi predecessori sette-ottocenteschi. Non solo, ma circa mezzo secolo prima, durante il suo soggiorno a Madrid e a Siviglia (1845-1847) lo stesso Glinka aveva fatte sue talune locuzioni tipiche, e meno tonalmente ortodosse, della tecnica chitarristica andalusa; a che egli non poté essere indotto se non in virtù della propria familiarità col linguaggio modale del *melos* russo.

I dati di fatto cui ho accennato inducono essenzialmente a due considerazioni. Primo: che la così detta rinascita musicale spagnola delineatasi alle soglie del Novecento è un fenomeno riferibile in modo quasi esclusivo all'evadere del linguaggio musicale europeo fuor dei vincoli più rigorosi della tonalità, piuttosto che all'iniziativa di questo o di quel musicista. Secondo: che il rapporto tra il dato obbiettivo costituito dai documenti della

TAV. VII

Nel 1925.

tradizione musicale spagnola, e l'opera dei musicisti che in qualche modo vi si sono riferiti è determinato in maniera pressoché esclusiva dalla posizione di tali musicisti in seno all'evoluzione del linguaggio musicale europeo. In altri termini – e riferendoci a questa seconda considerazione – il musicista non condiziona la propria espressione a certi dati obbiettivi dei documenti di quella determinata tradizione musicale, ma semplicemente di volta in volta trasceglie in essi quei dati che rispecchiano le proprie più segrete e più autentiche esigenze espressive.

Ed ecco Albéniz assimilare taluni aspetti del *melos* popolare spagnolo con una spregiudicatezza armonica ben maggiore nelle pagine di *Iberia* – opera della sua estrema maturità, composta a Parigi dopo che al maestro era divenuto familiare il linguaggio corrente nella capitale francese nei primi anni del Novecento – che non in quelle giovanili della *Suite Española*. E Falla, per parte sua, additare in certe pagine di *Iberia* un esempio dell'assunzione, in seno alla musica « artistica », di alcuni aspetti tipici, e fino a quel tempo misconosciuti, del più genuino *melos* popolare andaluso.

Simile evoluzione della scrittura di Albéniz è un fenomeno esclusivamente interiore del compositore, favorito, sia pure, dalla familiarità sua con l'opera di Debussy o di Ravel; e non pertanto la conseguenza dell'essersi soffermato su quegli aspetti più arditi ed inusitati del *melos* andaluso.

Ne consegue che l'impiego di un formulario melodico, armonico e ritmico proprio della così detta « musica naturale » spagnola si deve considerare un fatto incidentale; mentre si collocano in primo piano quei valori di scrittura che esistono al di là e al di sopra di una determinata fraseologia musicale, qui iberica. E l'opera di Albéniz assume un valore universale quando il compositore rompe il circolo chiuso della facile *routine* dei logori schemi del pezzo da salotto e si allinea prima col gusto musicale europeo nel suo momento immediatamente precedente all'apparizione di Debussy (*Suite Española*) e poi coi dati della rivoluzione debussiana (*Iberia*). È per tanto l'allentarsi dei vincoli della sintassi tonale che induce il musicista a scoprire e a

praticare quelle locuzioni modali che sono implicite nel *melos* popolare spagnolo.

In una estensione molto più vasta, molto più ricca di conseguenze e di svolgimenti, questo fenomeno si verifica in Falla. Il periodo giovanile della sua attività creatrice — e cioè fino ai trenta anni (era nato a Cadice nel 1876) — rimane inserito entro quell'ordine di idee da cui Albéniz accennò ad uscire con *Iberia*, con l'opera che è il frutto dei contatti parigini di quest'ultimo. La *Vida breve* (1904-1905) è ancora un lavoro per molti fili legato all'Ottocento. E forse, oscuramente, Falla sentì di non possedere quella carica interiore di forza creatrice per cui da sé, senza il contatto con un ambiente che lo stimolasse, egli avrebbe potuto esprimere quanto era in germe nel suo spirito. Fu così che, nel 1907, giunto a Parigi per un soggiorno brevissimo vi rimase; e per sette anni.

Nella capitale francese Falla venne a collocarsi in uno dei punti nevralgici della musica contemporanea e il suo genio si schiuse.

Inserirsi nel vivo del linguaggio musicale europeo che a Parigi, nel primo decennio del secolo, si imperniava soprattutto intorno alle personalità di Debussy e di Ravel, significava per Falla uscire dalla chiusa provincia del proprio paese, attardata su di un superato gusto compositivo ottocentesco. Presa coscienza di quella fondamentale realtà consistente nel fatto che la tonalità, nel suo più vincolativo significato tradizionale, era un valore superato e dal quale – per vie diverse – la musica europea si andava allontanando, i richiami di Pedrell per un rinnovamento della musica spagnola sulle orme di quanto essa possedeva di più vivo ed originale, dai canti ancor vivi tra il popolo giù giù fino alle espressioni dei più lontani secoli, potevano alfine trovare una realizzazione non intellettualistica.

Il contatto con le fortissime personalità di Debussy e di Ravel non fu per Falla che lo stimolo a ritrovare se stesso, lo scatto della leva che lo avviò sulla strada lungo la quale la sua matura esistenza di compositore si sarebbe svolta. E nacque la sua prima composizione di singolare rilievo; un concerto per pianoforte e orchestra intitolato *Noches en los Jardines de España*. È interessante notare come in questo lavoro Falla abbia

corso ed evitato un pericolo che nessuno può sottovalutare. Il pericolo di subire un facile influsso proveniente da due opere fondamentali apparse proprio in quegli anni sull'orizzonte della musica francese: *Iberia* di Debussy (1905-1908) di cui la seconda parte si intitolava *Les parfums de la nuit* e la *Rapsodie Espagnole* di Ravel (1907) di cui il primo tempo si intitolava *Prélude a la nuit*. I notturni giardini spagnoli di Falla non effondono gli effluvi, carichi di un esasperato turbamento sensuale, che spirano dalla pagina debussiana, come non cedono a quel senso di enigmatica, morbosa sospensione di respiro, a quel senso di irreale spazio silenzioso del *Prélude à la nuit* di Ravel. Alla pura evocazione paesistica di Debussy, in cui ogni dato dei sensi si traduce in profonda emozione, in accenti che sensibilizzano la materia sonora facendola vibrare in ogni sua molecola; alla conturbante presenza umana che Ravel inserisce nelle proprie pagine con un gioco emotivo che oscilla tra la più tagliente ironia e la più scoperta espansione sentimentale; Falla oppone qui l'evocazione di un mondo guardato con un occhio che ne semplifica i contorni riducendoli a taluni tratti essenziali. Tra la miracolosa possibilità di percezione della natura attraverso i sensi di Debussy e l'acutezza introspettiva di Ravel — distante dall'uno come dall'altro — Falla proiettava i tre paesaggi notturni della sua terra (*En el Generalife*, *Danza lejana*, *En los Jardines de la Sierra de Cordoba*) in una serie di schemi melodici, armonici e ritmici cui la sua natura di spagnolo non sa sottrarsi e che danno al lavoro una risonanza lirica meno impegnativa e vivente ai margini della decorazione.

Considerando poi più a fondo queste pagine in ciò che esse hanno di più vivo e di più determinante per il futuro del loro autore e per le sue successive predilezioni, non si può non rilevare che delle lezioni dei suoi due grandi confratelli francesi abbia giocato essenzialmente qui quella di Ravel. La scrittura pianistica ad esempio (che è l'aspetto più vivo dei *Giardini*) non ha nulla in comune col pianismo debussiano, mentre si riallaccia a certi atteggiamenti dell'autore della *Sonatina*, di *Gaspard de la nuit* e di *Ma mère l'Oye*, se pure privata di tutte le raffinatezze timbriche del maestro francese. Ciò che, per altro, è

proprio un carattere distintivo di Falla e che egli trae dalla tecnica esecutiva della chitarra, lo strumento spagnolo per eccellenza, lo strumento in specie dell'Andalusia, la regione che aveva visto nascere il compositore. E il pianismo dei *Giardini* è il primo annuncio di quello su cui sarà più tardi impostata la *Fantasia bética* per pianoforte. Un pianismo dotato di una singolare nettezza di segno, molto prossima a quella che si stava imponendo in quegli anni nel settore occidentale della musica europea (dalle svariate composizioni di Satie a *Ma mère l'Oye* di Ravel, alla *Boite à joujoux* di Debussy, alla parte del pianoforte di *Petruška*, ai *Pezzi facili a quattro mani* e ai *Cinq doigts* di Stravinski), e che rivela quanto fosse desta e tesa la sensibilità musicale di Falla al momento stesso della sua maturazione stilistica.

Successivo – quanto a composizione – ai *Giardini*, anche se apparso nello stesso anno, e cioè nel 1915, il balletto *El Amor brujo* costituisce la prima veramente notevole affermazione stilistica di Falla. Le caratteristiche del canto primitivo andaluso – il *cante jondo* – che il musicista ha additato come il fondamento di una rinascita musicale spagnola, trovano posto in questa partitura non già come formule assunte con un atto di volontà e vagliate alla luce di un attento criterio filologico, ma proprio in virtù di tutto ciò che in esse coincide con le esigenze linguistiche della musica europea degli anni in cui il lavoro vedeva la luce. E la difesa che Falla instaura di quello che a lui appare il più genuino e non contaminato *melos* popolare spagnolo (il *cante jondo* andaluso e il *toque jondo* dei suonatori di chitarra andalusi) non ha operato che indirettamente nei confronti della sua pratica di compositore.

In quanto e solo in quanto musicista europeo, cosciente delle nuove e ineluttabili esigenze linguistiche della musica del Novecento, egli realizza una musica in cui sono estranee le stimmate più vincolanti del linguaggio tonale e che valorizza le libertà armoniche suggerite da quello modale, sommerso a partire dal Cinquecento e sopravvissuto nel folclore dei paesi della periferia d'Europa. Così come l'uso reiterato e quasi ossessivo di una medesima nota, tipico del *cante jondo*, risponde all'esigenza di un linguaggio che, avendo rinunciato a taluni tradizionali espedienti di affermazione tonale, di esplicita indicazione di uno stato armonico di primo piano rispetto ad altri di secondo piano, assegna ad un determinato suono la funzione di centro o di « polo armonico » (come lo chiamerà Stravinski) intorno al quale di volta in volta verrà a coordinarsi in un sistema di attrazioni la materia sonora. Così come infine il più autentico modo andaluso di suonare la chitarra (*toque jondo*), consistente nell'arpeggiare o strappare le corde – e non pizzicarle – e producente accordi inusitati da un punto di vista tonale, coincide con la pratica moderna per cui il concetto di dissonanza non è più quello tramandatoci dalla tradizione.

In questo senso una partitura come l'*Amor brujo* oltrepassa i limiti di un documento di portata regionalistica e per così dire dialettale per assumere un significato europeo, un valore assoluto d'arte. Tutto il molteplice formulario etnofonico che la compone è svincolato da riferimenti naturalistici e si inserisce in un ritmo compositivo autonomo, creato in piena libertà di spirito. Si verifica insomma quel fenomeno che Falla ha posto in rilievo a proposito della *Soirée dans Grénade* di Debussy: « la verità senza l'autenticità, si potrebbe dire, dato che non v'è una battuta che sia direttamente sottratta al folclore spagnolo e che, ciò non ostante, tutto il pezzo, fino ai suoi minimi particolari, evoca la Spagna ». È quella opera di astrazione creativa in virtù della quale il musicista si sottrae ad ogni facile verismo folcloristico. In taluni momenti (soprattutto nella *Danza del terrore*, nella *Danza del fuoco*, nella *Pantomima* e nella *Danza del gioco d'amore*) oserei dire che si delinei qui – sia pure ancora timidamente – il senso allucinante di una verità composta di frammenti di vero e più vera di quanto essi, nella loro integrità, avrebbero potuto esserlo. Sono i primi passi lungo un itinerario stilistico che avrà le sue tappe più insigni nella *Fantasia bética*, nel *Retablo de Maese Pedro* e nel *Concerto* per clavicembalo. È proprio tale presenza di un superiore spirito coordinatore applicato ad un complesso di frammenti estratti dal formulario etnofonico spagnolo, e ridotti a funzione di puri vocaboli da inserire entro il nesso di un nuovo discorso, che porta

questa musica da quello che avrebbe potuto essere un piano di semplice artigianato ad un netto piano di arte. E la banalità della vicenda gitana su cui il balletto è impostato si stempera e si redime in una musica che rifiuta di seguirne il ritmo narrativo e solo ne coglie la modulazione sentimentale che in essa è implicita: il trapasso da un'ossessiva persistente tristezza alla schiarita dell'ultima pagina (*Les cloches du matin*).

Se Falla non fu artista di eccezionali iniziative stilistiche, tali da conquistargli – anche solo in un senso polemico – quelle posizioni di assoluto primo piano quali in vario modo seppero acquisire musicisti come un Debussy o un Ravel e, più recentemente, uno Schoenberg, uno Stravinski, un Hindemith; egli fu tuttavia dotato di una prontissima capacità di captare sul loro nascere le direttrici di gusto che nell'immediato scorso dopoguerra fecero così ricca e interessante la scena musicale europea. Di captare una voce al suo profilarsi, facendola sua e realizzando una soluzione personale ad un determinato problema di stile e di linguaggio. E gli accenti che donano un profilo inconfondibile alla sua opera non sono da ricondursi al formulario spagnolo da lui praticato – facile e accidentale marchio di provenienza – bensì ad un reale contributo stilistico, ad un cosciente intervento sulla materia sonora.

Assai più che nell'*Amor brujo* questo fatto si verifica nel *Sombrero de tres picos*, di cui una prima versione in forma di pantomima, e col titolo *El Corregidor y la molinera*, fu compiuta nel 1917 e una seconda definitiva e in forma di balletto, nel 1919. È nota la farsesca e deliziosa vicenda della novella di Alarcón che nella trama del balletto, redatta da G. Martinez Sierra, si riduce ad una schematica successione di avvenimenti. Il musicista si inserisce su questo scenario, in cui la poesia maliziosa della novella si risolve in concisa cronaca, e ne coglie il ritmo narrativo, guardandolo dal di fuori, senza impegnarsi a penetrare coi suoni nell'anima dei personaggi. E con intensità allucinata la musica si adegua ai valori visivi che prendono corpo sul palcoscenico, li sottolinea e li esaspera con accenti esemplari e indimenticabili. Si trattava insomma di creare intorno alle avventure del Mulinaio, della Mulinaia e del *Corregidor* la Spagna;

non una Spagna convenzionale e oleografica, ma una Spagna ricomposta in quella sola realtà valida in arte che è la visione dell'artista.

Falla manovra e articola nel suo discorso il materiale offertogli dalla tradizione musicale spagnola spezzandone l'originaria sintassi e ricomponendola secondo un ritmo nuovo: quello che batte nella sua anima di musicista del Novecento, aperto ai problemi e alle realtà di linguaggio che, al traguardo storico della prima guerra mondiale del nostro secolo, determinavano in diversa guisa l'iniziativa creatrice dei musicisti operanti nell'occidente dell'Europa. Alla reazione antitonale debussiana – che in definitiva e nelle sue realizzazioni estreme non era stata se non un portare il linguaggio dei suoni nella via chiusa di un'armonia che respingeva la gravitazione tradizionale della tonica e si esponeva in funzione di puro timbro – seguiva quella, veramente passibile di sviluppi futuri, che in vario modo riconosceva l'esigenza di una condizione armonica analoga alla condizione che per tre secoli aveva rappresentato la tonica nell'ambito dei sette suoni della scala. Il musicista opera in questo ordine di idee; accoglie l'ambiguità armonica di un linguaggio modale, ma chiude l'immagine con dei contorni netti e spezzati mediante l'uso spregiudicato della dissonanza, la simultaneità di funzioni armoniche diverse e contrastanti poste ai limiti della politonalità; esaspera la sfrontatezza ritmica implicita nella musica popolare spagnola; si compiace di valori timbrici crudi e taglienti.

Fuse in una perfetta e logica coesione stilistica, spogliate della loro originaria individualità storica si accostano e si saldano in questa partitura le più svariate testimonianze di tre secoli di musica spagnola; dalla composta impassibilità di atteggiamenti barocchi, a frizzanti figurazioni clavicembalistiche, alle estrose improvvisazioni dei chitarristi andalusi, alle più cullanti e provocanti inflessioni della danza e della canzone popolare quale l'Ottocento aveva fissato ed esportato sui mercati musicali di tutto il mondo. Molteplicità di elementi che la fantasia e il gusto del compositore agglutina in una discorsività musicale squisita e di altissimo rango, anche se l'impegno lirico non si solleva al di sopra di un piano decorativo. Quel piano, in sostanza, che

costituiva la più legittima atmosfera dello spettacolo creato da Diaghilev e dalla quale il solo Stravinski aveva sconfinato con talune partiture di una portata poetica che trascendevano i limiti fondamentalmente mondani del balletto.

Quando Adolfo Salazar scrive che « le caratteristiche dell'*Amor brujo* e del *Sombrero de tres picos* appaiono come riassunte nella *Fantasia bética* per pianoforte », tale constatazione va riferita al gusto – qui ancora più evidente, ma ben visibile tuttavia nei lavori precedenti – di accostare, con una certa forzatura di incastri, elementi del folclore spagnolo. Si tratta di frammenti che paiono avulsi dal loro naturale ambiente sintattico e collocati in un ambiente nuovo che è quello creato dalla fantasia del musicista. Ne risulta un sapore realistico dove però la realtà è così frantumata, ritagliata e ricomposta da perdere ogni significato naturalistico di cui non conserva altro che il più penetrante valore allusivo. Nella *Fantasia bética* (1919) è la chitarra con la sua tecnica, con la sua sonorità, con le risultanti armoniche tipiche della sua accordatura, con quel suo quasi continuo e inevitabile preludiare ad accordi strappati e arpeggiati proprio dello strumento non melodico quale essa è, che si trasferiscono sulla tastiera del pianoforte. E ne risulta un pianismo spezzato, convulso ed estroso, dalle sonorità secche e pungenti, agli antipodi del pianismo debussiano e se mai con qualche riferimento fuggevole a certi tratti di quello di Ravel. Un pianismo squisitamente caratteristico del gusto di Falla quale, specie in quegli anni, veniva maturando per sfociare nella scrittura del *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti.

Questo lavoro documenta nel modo più evidente l'esigenza del compositore – già sottintesa per altro nelle sue opere anteriori – di evitare di assumere quale punto di appoggio per il proprio discorso musicale i documenti folcloristici autentici. A questo proposito egli ebbe un giorno a dichiarare: « Mi sembra che si debba attingere alle fonti naturali e viventi: la sonorità e il ritmo; e utilizzarli nella loro sostanza, non nella loro esteriorità ». E' il lavoro di astrazione, di scomposizione del documento folcloristico nei suoi elementi costitutivi cui poc'anzi accennavo. La conseguenza è lo svilupparsi di un discorso musicale impoverito di lusinghe melodiche, fatto più ossuto e angoloso.

L'ideale di una sonorità asciutta, netta e nervosa, di derivazone chitarristica, che Falla attua sul pianoforte nella *Fantasia bética*, trova la sua più compiuta e perfetta realizzazione nella minuscola opera per marionette *El Retablo de Maese Pedro* (1920), il cui testo è tratto da un episodio del *Don Chisciotte*. Ed assume una precisa funzionalità rappresentativa: esso incarna il mondo fittizio e artificioso dello spettacolo marionettistico che a un certo momento si trasfigura in realtà nella fantasia folle del Cavaliere della Mancia.

L'illusoria reazione antiromantica di Debussy rivelava, nel decennio 1910-1920, la sua vera natura di figlia dell'Ottocento; e oscuramente – quasi che si fossero passata la parola – molti musicisti tendono a praticare un linguaggio nitido nei suoi contorni e nei suoi volumi. Si delinea quel fenomeno di ripensamento di forme e di modi espressivi musicali di un passato posto al di là dell'Ottocento: è il movimento neoclassico che si diffonde negli anni dello scorso dopoguerra sotto aspetti molteplici e anche contrastanti. Se molta musica scritta in quel periodo risente di una posizione intellettualistica, di un partito preso che non corrisponde ad una necessità interiore, sarebbe erroneo non tener presenti i movimenti spirituali, le esigenze di linguaggio che determinarono simile orientamento. Tali profondi e istintivi impulsi emergono nella musica europea quando ancora il movimento neoclassico e il mito del Settecento non hanno preso alcuna consistenza. Considerando oggi l'evoluzione stilistica di alcuni compositori protagonisti del ventennio 1910-1930 non è difficile avvertire simile fatto. Non vorrei dare un peso superiore a quello effettivo al progetto debussiano delle *Six Sonates pour divers instruments* che la morte del maestro troncò a metà; non si può invece omettere lo schema compositivo, la scrittura e la qualità di suono del *Tombeau de Couperin* di Ravel scritto durante la guerra e terminato nel 1918. Allo stesso modo è sintomatica la straussiana musica di scena per il *Bourgeois Gentilhomme* composta nel 1912. Così come a guardare bene nell'opera di Stravinski alcune pagine di *Petruska*, i *Pezzi facili a quattro mani* e l'*Histoire du soldat* sono il presupposto di *Pulcinella* e

soprattutto dell'*Ottetto*, del *Concerto* per pianoforte e orchestra di fiati, della *Sonata* e della *Serenata* per pianoforte. La chiarezza formale e armonica anteriore al romanticismo non fu in quegli anni un diversivo intellettualistico, ma corrispose a un ideale sonoro e compositivo che era sorto come un'esigenza istintiva e interiormente sincera.

Il documento folcloristico, che nel *Sombrero de tres picos* cominciava a spezzarsi nelle sue componenti, che acquisivano così un valore di figurazioni sonore astratte sulle quali il musicista operava come su vocaboli da collocare entro la propria logica discorsiva, aveva subìto nella *Fantasia bética* un'ulteriore svalorizzazione in quanto entità a sé stante. Non solo, ma il materiale impiegato in questa pagina pianistica è di per se stesso una sorta di proiezione fuori della realtà del più vistoso documento etnofonico. Il compositore si vale del formulario dei « tocadores » andalusi di chitarra, che rappresenta in certo modo l'impalcatura ritmica, armonica e sonora su cui aleggia un'ipotetica melodia dalla quale egli appunto prescinde. Tenuto conto del lavoro di spezzatura e di saldatura messo in opera dal musicista si può considerare questa composizione come il caso limite di quell'intervento ideale sul documento popolare autentico – cui accenna Falla – per cui la sua consistenza contingente viene omessa onde non lasciar sussistere che « l'essenza dei suoi elementi fondamentali ».

È a questo punto dell'evoluzione stilistica di Falla che l'equazione – in fondo di origine romantica e ottocentesca – tra la musica spagnola e la canzone popolare è sostituita con un'altra in cui il secondo termine è rappresentato da una somma di valori di gusto e di stile propri della musica sacra e profana iberica presecentesca, della scrittura clavicembalistica realizzata da Domenico Scarlatti in virtù dei suoi contatti con la musica della terra che per molti anni lo ebbe ospite, e infine della pratica etnofonica andalusa (*cante jondo* e *toque jondo*) assunta nei suoi tratti essenziali e di cui l'esempio più tipico è fornito dalla *Fantasia bética.*

E questa che in linea di principio avrebbe potuto risultare una posizione intellettualistica, un'imposizione preconcetta di un

determinato *modus operandi*, nella realtà dei fatti si traduce nella più spontanea fluidità di linguaggio. Una remota cadenza liturgica, una melodia inscritta in una successione modale, l'arguzia di un disegno clavicembalistico, una formula che evoca le corde strappate della chitarra, perdono ogni identità storica, sono così radicalmente riplasmati da svuotarsi di qualsiasi residuo dell'originario significato espressivo e da ricevere per contro quello attuale e palpitante di vita nuova che loro impone il gusto del musicista.

In questo senso si legittima l'atteggiamento neoclassico di Falla che si delinea nel *Retablo* per precisarsi qualche anno più tardi nel *Concerto* per clavicembalo. Le immagini musicali hanno un contorno esatto e tagliente; tracciato con un segno preciso e minuzioso. È la reazione al debussismo che collocava l'immagine nello spazio sonoro e la lasciava dilatarsi in una mobile fluidità armonica e timbrica. Una reazione il cui semplicismo – nei confronti di quella complessa, sottilissima ed elusiva di Ravel, di quella aggressiva e drammatica di Stravinski – è il riflesso del mondo interiore di Falla, che aveva i suoi limiti nell'ingenuo candore dell'uomo dall'animo semplice, dal temperamento primitivo che fu l'autore del *Retablo.* Di quel Falla che, dopo la parentesi di contatti europei e mondani dei sette anni di Parigi, raggiunto il vertice della propria maturazione interiore, era rientrato nel cuore dell'Andalusia, a Granata, per isolarsi in una minuscola casa di dove sempre più di rado si sarebbe mosso. L'arte di questo musicista spira una piana e spontanea immediatezza, non presuppone complicati sottofondi psicologici, è frutto di una limpida anche se relativamente limitata visione interiore. Questi valori spirituali, che irradiano di una luce così serena la sua opera, si trasfigurano in musica filtrando attraverso una sensibilità squisita, un gusto impeccabile. In ogni pagina del maestro, ma soprattutto in quelle maggiori della sua piena maturità – il *Retablo de Maese Pedro* e il successivo *Concerto* per clavicembalo – le caratteristiche, le aspirazioni e le realizzazioni proprie di un settore rilevante del momento musicale dello scorso dopoguerra sono rispecchiate con una purezza e una lucidità esemplari.

Dal taglio dei vari episodi musicali che lo compongono, all'assoluta perfezione delle loro saldature, ai più minuti particolari di scrittura, il *Retablo* si pone tra i più fulgidi gioielli della musica contemporanea. L'antico disegno dello stile clavicembalistico scarlattiano sul quale sembrano ricalcarsi molte figurazioni della partitura di Falla, si punteggia di dissonanze che ne spezzano l'originaria sinuosa fluidità, si incide col suo nuovo tagliente profilo sulla sonorità gracile e nitida di un complesso da camera nel quale è quasi sempre presente il suono breve e pizzicato del clavicembalo e si contrae secondo un gusto da cui esula ogni carattere di imitazione e pertanto di contraffazione, di « ritorno all'antico ». E si precisa un linguaggio per il quale la grande cesura della crisi novecentesca della tonalità costituisce l'imprescindibile presupposto. Gli insegnamenti e le suggestioni che il passato può esercitare, riescono ad essere vitali proprio perché dal passato il musicista è diviso con un taglio profondo, perché di fronte ad esso si pone con piena libertà di valutazione e di discernimento.

Scritto a punta di penna, gioiello di sottili e quintessenziate sonorità, il *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello (1923-1926) lascia scorgere come l'ideale neoclassico di Manuel de Falla non rechi in sé nulla di una passiva accettazione di vecchi schemi stilistici, ma sia il frutto più spontaneo della sua natura di uomo moderno, del musicista cosciente, come egli fu, di ogni vivo problema del linguaggio musicale del proprio tempo. I molteplici atteggiamenti clavicembalistici scarlattiani e le formule dell'antica musica liturgica esistono in funzione dei valori espressivi e linguistici connaturali alla personalità del compositore e si spogliano di ogni loro individuazione storica, di quei caratteri di stile che sopravvivendo avrebbero dato luogo ad una intollerabile contaminazione, ad un assurdo *pastiche*.

Per la prima volta sembra trapelare attraverso l'opera del maestro un tratto della sua umanità che negli ultimi anni della sua vita si estese e si approfondì al punto da distoglierlo da ogni contatto col mondo, da isolarlo in una pratica di vita quasi claustrale: il sentimento religioso. E questa fonte di ispirazione,

fino al *Concerto* rimasta latente in fondo al suo spirito, si manifesta non solo nel secondo tempo che reca alla fine questa annotazione: « A.D. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi »; ma anche nel primo per quella sua tensione emotiva, per quella scarnita esaltazione sonora di taglienti dissonanze reiterate e ossessive che evocano uno stato d'animo stupefatto ed estatico di mistico rapimento.

A partire dal *Concerto* – tranne una lirica per voce e arpa del 1927 – cominciano gli anni enigmatici di Falla. Un lavoro aleggia come mito intorno al suo nome dal 1930 in poi, del quale non mi risulta si sia mai riusciti ad avere qualche notizia precisa, qualche fondata indiscrezione. Le poche notizie che si conobbero tosto intorno ad esso – una sorta di oratorio per soli coro e orchestra intitolato *Atlantida* – informano che fin dal 1930 era compiuto, ma che il musicista non lo licenziava per insistere a lavorarvi attorno in una mai conclusa opera di ritocco e di perfezionamento. Fu il *Concerto* la punta estrema di un indirizzo verso un'esasperata essenzialità e secchezza di espressione, implicita già nella *Fantasia bética* e nel *Retablo*? Segnò tale lavoro un'acquisizione stabile nell'evoluzione creativa di Falla o non secondò invece semplicemente e momentaneamente quanto di astratto poteva essere implicito nella struttura generale di una siffatta composizione?

Oggi la morte del compositore ci ripropone questi interrogativi che si presentavano da anni ogni volta che si andasse col pensiero a questo musicista. Ad essi sarà possibile rispondere allorché ci sarà dato di conoscere il lavoro – o i lavori – che per oltre vent'anni egli volle tener celati tra le pareti discrete della sua casa. E allora anche sarà possibile una conclusione critica definitiva intorno alla sua arte. Studiando oggi l'opera di Manuel de Falla occorre tener presente che non siamo in possesso di tutti gli elementi di valutazione e che pertanto dobbiamo ancora provvisoriamente considerarla un'esperienza in cammino; quasi che egli ancora vivesse e che la sua mano non avesse segnato la sua ultima nota sul pentagramma [1].

[1] « La Rassegna musicale », luglio 1947.

Symposium
Collana di saggi musicali diretta da
Guido M. Gatti

Manuel de Falla

a cura di Massimo Mila

con saggi di

Melchior de Almagro San Martin, Tomas Andrade de Silva,
Luis Campodonico, Alfredo Casella, Mario Castelnuovo Tedesco,
Gilbert Chase, Enrique Franco, M. García Matos, Gianandrea Gavazzeni,
Edgar Istel, Wladimir Jankélévitch, Julio Jaenisch, R.-L. Aloys Mooser,
Alberto Mantelli, Jaime Pahissa, Guido Pannain, Kurt Pahlen,
Roland-Manuel, Angel Sagardia, Adolfo Salazar, Federico Sopeña,
Juan Maria Thomas, John B. Trend

e scritti di

Manuel de Falla

Catalogo delle opere, discografia, letteratura, 16 tavole fuori testo

RICORDI