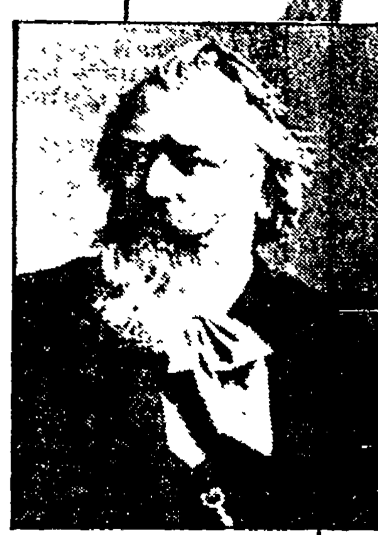
Cultura

Centocinquanta anni fa nasceva ad Amburgo il musicista che fu accusato di essere, in arte, un conservatore. Eppure il suo genio presagì, in modo moderno, la crisi di un'epoca

Che musica Brahms, è la fine del mondo



Vita e amori dell'anti Wagner

«Del variare su temi dati il signor Brahms si intende come nessun altro. Ma tutta la sua opera è soltanto una grande variazione sulle opere di Beethoven, Mendelssohn e Schumann». Non è una lode del supremo magistero brahmsiano della variazione: è un giudizio astioso e sarcastico di Hugo Wolf (riferito alle celebri «Variazioni su un tema di Haydn»), un esempio della veemenza polemica con cui i «wagneriani» accusavano Brahms di accademismo e conservatorismo. Nel mondo musicale tedesco degli ultimi decenni del secolo scorso Brahms era guardato come l'anti-Wagner: il cultore della «musica assoluta», custode della grande tradizione cameristica e sinfonica era contrapposto ai seguaci di Wagner e Liszt, alla «musica dell'avvenire» che essi identificavano nel dramma musicale e nel poema sinfonico «a programma». Pur senza collocarli sullo stesso piano, e polemizzando contro entrambi, li contrapponeva anche Nietzsche nella seconda postilla al «Caso Wagner», dove si parla per Brahms di «malinconia dell'impotenza».

Oggi meno che mai si potrebbero rispolverare i termini di quelle polemiche, ed è ben nota la posizione che Schonberg prese nel 1933, in una conferenza dal provocatorio titolo «Brahms il progressivo». In quel testo Schonberg rifletteva sull'esperienza della propria formazione, che aveva avuto in Brahms e Wagner due punti di riferimento fondamentali: ai suoi occhi entrambi per diverse vie aprivano la strada alla musica moderna. E in altra occasione Schonberg dichiarava di aver appreso da Brahms procedimenti che consentivano «economia di mezzi e insieme ricchezza».

Economia e ricchezza caratterizzano certamente l'essenziale logica costruttiva della «prosa musicale» di Brahms, che Mila ebbe a paragonare a quella di Proust per la densa complessità del suo periodare e per il rilievo delle suggestioni di una poetica della memoria. Le classiche forme cameristiche e sinfoniche assumono in mano a Brahms una articolazione più fluida, flessibile e complessa, per l'importanza dell'elaborazione di una fitta rete di rapporti tra motivi, o anche minimo cellule, per la sottigliezza con cui vengono sfumate o superate simmetrie e parallelismi nel respiro delle frasi. Anche nella definizione dell'armonia e dei percorsi da una totalità all'altra il discorso brahmsiano risulta ricco di continui trapassi, di chiaroscuri, di complesse sfumature. Questa prosa musicale trasforma la logica dei modelli classici quasi minandola dall'interno.

Certo Brahms si presentò al mondo musicale tedesco come il custode di una tradizione: di per sé il rilievo centrale che assume nella sua produzione la musica da camera appariva allora un segno di conservatorismo. E si pensi alla «inattualità» della severa concezione dei suoi concerti per pianoforte e orchestra: il secondo concerto può essere letto come una critica del titanismo del virtuoso, perché condanna il solista ad affrontare difficoltà mostruose senza la minima gratificazione, senza lasciarlo emergere in modo appariscente. Oppure si pensi alla sintesi storica rappresentata dalle pianistiche «Variazioni e fuga su un tema di Handel op. 24», o infine alla paradossale scelta di far rivivere le antiche elaborazionei organistiche su corali nell'ultima composizione di Brahms, i «Preludi corali op. 122». Ma questi non sono che alcuni esempi tra i moltissimi che si potrebbero fare, perché nella poetica del Brahms maturo assume un rilievo sempre più determinante la riflessione sulla storia, la meditazione su un passato che viene assunto con consapevolezza del tutto moderna e perde le sue precise connotazioni per entrare a far parte di un contesto compositivo nuovo.

Brahms trascorse gli anni della maturità piena e tarda a Vienna e questa scelta non può avere un significato puramente biografico. Nessun altro musicista della stessa epoca poteva guardare con gli occhi di Brahms alla città che era stata di Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, nessuno avvertiva con così profonda consapevolezza il peso e il significato di una tradizione «viennese», nessuno ne accoglieva l'eredità con un senso di responsabilità così profondo, severo ed austero: basti pensare alle infinite esitazioni, alla lentezza con cui Brahms si accostò a generi come il quartetto e la sinfonia.

La salda e caparbia coscienza «artigianale» con cui persegue costruzioni minuziosamente elaborate può essere letta oggi come lo sforzo di erigere un argine al senso di angoscia e di disgregazione. Nel virile pessimismo con cui l'ultimo Brahms guarda al passato si avvertono presagi decadentistici, nei paesaggi interiori dischiusi dall'intimismo delle ultime pagine cameristiche o pianistiche si colgono trasalimenti dolorosi che venano gli accenti di pacata o straziata mestizia, si riconoscono crepe che si insinuano nella compattezza formale, inquietudini che minano dall'interno le tarde sintesi retrospettive, ripensate quasi con la coscienza di chi sa di vivere sul ciglio di un abisso.

In questa prospettiva si colloca, dal 1880 circa, la fase avanzata e tarda della maturità di Brahms, nella Vienna capitale ancora splendida di un impero già avviato ad un inesorabile tramonto, nella stessa città che di lì a qualche anno sarebbe divenuta la «stazione meteorologica per la fine del mondo» (secondo la celebre definizione di Kraus), la città di Musil e Freud, di Schönberg e Loos. L'anno della morte di Brahms (1897) coincide con la nascita della Secessione ad opera di Klimt e Olbrich e con la chiamata di Mahler alla direzione dell'Opera di Vienna. Non sorprende che la verità profonda dell'ultimo Brahms si identifichi con la posizione di chi si trova, consapevolmente, alla fine di un mondo, ad un limite conclusivo.

Si pensi, per citare le composizioni più popolari, al percorso che dalla Prima Sinfonia (1862-76) conduce alla Quarta (1884-85), un culmine che ha tutti i caratteri di una sintesi ultima: non per nulla Brahms non pensò più, in seguito, ad un progetto di sinfonia. La vena di inquieto, chiaroscurale intimismo che la percorre appare lontanissima dalla concezione beethoveniana della sinfonia come allocuzione all'umanità e non lascia più spazio alla vocazione al monumentale. Nel severo pessimismo brahmsiano la rinuncia al gesto estroverso e la vocazione al ripiegamento intimistico si accompagnano ad un linguaggio di eccezionale intensività e rigore, posto sotto il segno di una severità meditativa che conosce aneliti struggenti e gesti di più aperta disperazione.

E particolare attenzione merita il recupero di una antica forma barocca, la passacaglia, nel Finale: nella concentrazione severa di queste 30 variazioni su un disegno ostinato di otto note Brahms approda ad una enunciazione inesorabilmente fatalistica. È un percorso il suo di densità e incisiva drammaticità sconvolgenti, autentico suggello di una sinfonia «ultima».

Paolo Petazzi

Una delle ultime immagini di Brahms, fotografato insieme a Clara Schumann nel 1896. In alto altre due inquadrature del compositore

Nato ad Amburgo il 7 maggio 1833, Johannes Brahms debuttò in pubblico come pianista a quindici anni e a venti pubblicò la sua prima Sonata per pianoforte (1852-53). La conoscenza con Joachim (il grande violinista che aveva solo due anni più di lui, ma era già affermato, e che rimase tra i suoi amici più intimi) gli fornì l'opportunità di incontrare Schumann, il compositore vivente che Brahms venerava sopra ogni altro. In un entusiastico articolo, «Vie nuove», Schumann annunciò al mondo la grandezza del ventenne amburghese (e ciò costituì per Brahms più che altro un impegno, quasi il fardello psicologico di una grave responsabilità). Al momento del crollo nervoso di Schumann (1854), durante la sua malattia e subito dopo la morte (1856) Brahms fu vicino come nessun altro a Clara. La reticenza di entrambi e la distruzione di alcuni documenti non consentono di sapere fino in fondo come Clara considerò la passione di Brahms, di 14 anni più giovane (una passione cui non erano certamente estranei la grandezza di Clara come pianista e il fatto che fosse la vedova di Schumann): per certo sappiamo che i due rimasero legati da profonda amicizia fino alla morte, e che Brahms nel 1858 progettò un matrimonio (da cui si ritrasse, come accadde poi sempre in seguito) con Agathe von Siebold.

La prima produzione di Brahms è legata al pianoforte (solo o inserito in un complesso cameristico); anche la prima esperienza sinfonica è un concerto per piano e orchestra (finito nel 1858). Brahms fu prevalentemente attivo ad Amburgo negli anni 1859-62; nel 1860 firmò con Joachim un manifesto contro la «scuola neotedesca» (Liszt, Wagner e seguaci) che prendeva di mira soprattutto Liszt. Nel 1862 iniziarono i rapporti di Brahms con Vienna, la città dove si stabilì poi definitivamente. Vi diresse per un anno la «Singakademie» (1863-64) e in seguito la «Gesellschaft fur Musikfreunde» (1872-75); ma dopo il 1875 diradò sempre più l'attività direttoriale per dedicarsi quasi esclusivamente alla composizione. La sua autorità a Vienna non nasceva da incarichi direttoriali o di insegnamento: era la sua presenza in sè e per sè che aveva il peso di un punto di riferimento, grazie anche all'autorevolezza di una cerchia di sostenitori che comprendeva, fra gli altri, il più illustre critico viennese, Eduard Hanslick, collaboratore della «Neue freie Presse» e docente all'Università.

Negli ultimi decenni gli avvenimenti della vita di Brahms coincidono sostanzialmente con la sua attività di compositore. Pensava di concluderla con il Quintetto per archi op. 111 (1890); ma l'amicizia con il clarinettista Richard Muhlfeld lo indusse a comporre ancora i quattro copolavori cameristici con clarinetto, ai quali vanno aggiunti i pezzi pianistici op. 116-119 (1892), i «Quattro canti seri», scritti nel 1896 durante la malattia mortale di Clara Schumann, e i Preludi corali per organo, dello stesso anno: pagine tutte che assumono con particolare evidenza il carattere di un testamento spirituale. Morì nel 1897, stroncato da un cancro al fegato.

Una nuova collana del Mulino
CONTEMPORANEA
Fatti idee cultura costume nel mondo degli Anni Ottanta

Giuliano Amato
Democrazia e redistribuzione
Un sondaggio nel Welfare statunitense
Dallo stato del benessere alla società post-assistenziale: i conti che non tornano

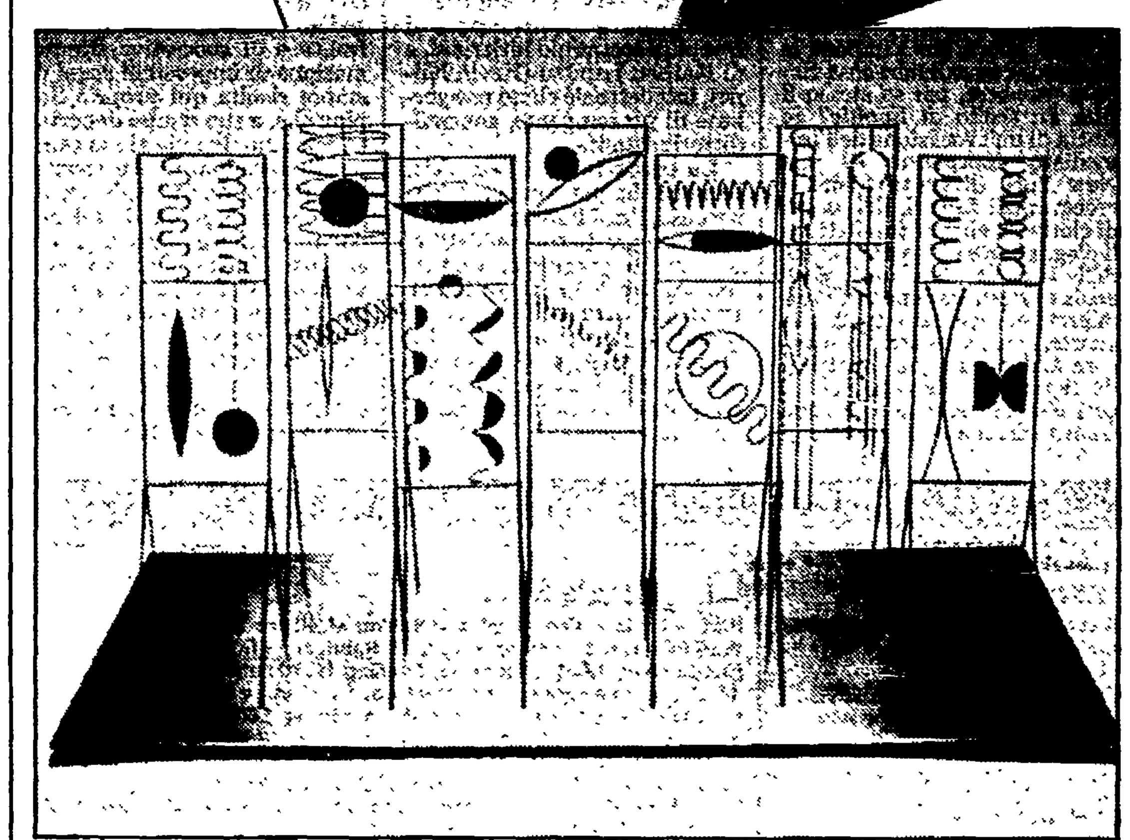
Pino Arlacchi
La mafia imprenditrice
L'etica del mafioso e lo spirito del capitalismo
Sociologia del potere mafioso
la gerarchia degli uomini
d'onore che diventano
grande business criminale

il Mulino

Costretta a chiudere la Galleria d'arte moderna di Roma

ROMA — Nuvole basse e molto nere sulla Galleria Nazionale d'Arte Moderna: la Galleria dovrà esser chiusa. Lo ha annunciato sconsolatamente il sovrintendente Dario Durbé in occasione dell'inaugurazione della bella mostra antologica dello scultore Fausto Melotti che resterà aperta fino al 30 giugno. C'e pericolo gravissimo d'incendio: mancano 800 milioni per una nuova cabina elettrica e per il rifacimento generale dell'impianto d'illuminazione; milioni chiesti e richiesti e mai arrivati. E non va meglio la gestione ordinaria della Galleria: si dovrà rinunciare a piu della metà delle mostre annunciate — saltano tra le altre quelle di Fazzini e di Ziveri — e si ha fiducia che vengano portati a termine i lavori della nuova ala. Tutti i problemi di fondi, di gestione del patrimonio artistico acquisito, di acquisti e di apertura espositiva all'arte che oggi si fa, sono ormai una cancrena. Si deve concludere che Governo e Ministero dei Beni Culturali non soltanto non sono in grado di assicurare la normalità economica e culturale ma che non vogliono che esista, in Italia, una Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Fausto Melotti e, in basso, la scultura «I magnifici sette»



Roma dedica una grande mostra a Fausto Melotti, uno dei più importanti artisti italiani contemporanei. Dai primi gessi, ai teatrini di terracotta, alle esili, filiformi opere metalliche: ecco come le sue sculture evocano «l'invisibile»

Scultore di terra, di ferro, di aria

ROMA — *La mostra di Melotti alla Galleria nazionale d'arte moderna (aperta fino al 30 giugno), dopo quella del 1976 al Palazzo della Pilotta, a Parma, e quella del 1981 al Forte di Belvedere, a Firenze, poteva rischiare di essere una consacrazione ed è, invece, una mostra freschissima, di un'immaginazione sempre stupefacente e magicamente toccata dalla grazia del sogno e della musicalità. Melotti ha 82 anni — è nato a Rovereto nel 1901 — ed ha allestito da sé mostra e percorso per circa 100 opere, tra sculture e disegni, tra il 1935 e il 1983, con una razionalità, una chiarezza e un gusto davvero rari.*

Ci sono i preziosi disegni dei primi anni trenta nei quali dagli sterminati vuoti dell'attesa metafisica partono le prime linee di un disegno sottilissimo per scandagliare lo spazio. Ci sono i recenti rifacimenti di alcune delle diciotto sculture astratte presentate alla Galleria il Milioni nel 1935 che furono, sì, l'adesione di Melotti al «clima» del primo astrattismo milanese (Bogliardi, De Amicis, D'Errico, Fontana, Ghirindelli, Licini, Reggiani, Soldati e Veronesi) ma per lo sviluppo spaziale a «pagina», per il «contrappunto» e la modulazione lineare del pieno e del vuoto, sono già devianti. vien da pensare a un Terragni razionalista che invece della Casa del Fascio a Como avesse progettato una Casa della Musica.

Ci sono i «Teatrini» che durano fino agli anni sessanta, non sono per niente astratti, piuttosto surreali e onirici: grembi e larve di un'immaginazione libera-sogni e acchiappa-nuvole. Ci sono, infine, le Sculture Metalliche dagli anni sessanta in qua che sembrano non tenere più conto di regole e canoni e materie della scultura di sempre, anche di quella modernissima, per lanciare certi misteriosi scandagli vuoi nel cielo vuoi nell'io; e sono scandagli che mentre viaggiano, in forza dell'immaginazione di luoghi dove l'uomo non è mai stato, emettono musica.

Melotti ha costruito molto bene il suo percorso: i rifacimenti delle grandi sculture astratto-metafisiche degli anni trenta isolati contro il bianco; i «Teatrini» esaltati uno per uno; le sculture metalliche, quelle più grandi dietro una lastra di plexiglass, quelle medie e piccole dentro grandi bacheche illuminate da lampade molto basse quasi fossero acquari o vetrine di oreficeria greca o etrusca o barbarica.

La luce, la luce giusta è d'importanza primaria per le sculture di Melotti: potrei dire che fa parte integrante di esse, senza masse, senza volumi, senza modellato, ma tutte tubicini, fili, lamelle, sottili reti sempre sul punto di svanire e come materiale di essere mangiato dall'ombra o di crollare, come un castello di carte, per un urto qualsiasi. Vien da pensare a quelle luci che si concentrano sui leggii, in una grande sala al buio, quando si fa musica.

Nel lavoro di Melotti ci sono dei grandi «buchi neri», dei «vuoti» esistenziali come quello doloroso della guerra che per il nostro musicale scultore è una tragica pausa di silenzio. Nel '35, aveva fatto una dichiarazione di poetica: «L'arte è stato d'animo angelico, geometrico» e che riguardava più l'intelletto che i sensi. Dalla guerra l'immaginazione di Melotti riemerge come quella di uno scultore organico non astratto: le sculture diventano costruzioni effimere, fragilissime, giuoco e musica di segni disegnati nello spazio cosmico oppure profondità grandi dell'animo presentate alla luce del sole come uno scavo archeologico. C'è una struttura portante che è fatta di linee rette ma il decollo del sogno avviene per linee curve sempre più ardite: sogni che partono per la tangente e che vanno a porsi in orbita.

È ben misteriosa la scena che combinano le strutture di tondini e tubicini metallici costruita da Melotti magari in forma di scale: la scultura non è fatta soltanto dalla struttura ma dall'invisibile, dal sogno, dall'evocazione, dalla memoria o dalla prefigurazione che il nostro occhio e i nostri sensi riescono a far decollare dalle strutture. Ciascuna di queste strutture tubolari è un po' come le vecchie torri medioevali, alte sulla città o sul mare, che alla fine di un'aspra salita ti consentono di guardare in alto e lontano.

Melotti fa vibrare corde assai sottili e se il suo giuoco così fanciullesco e libero con i materiali è sempre a vista, ben segreto è lo scandaglio dell'animo umano. Nelle Sculture Metalliche si serve di tondini e tubicini di ottone saldati, di lamelle e fili e palline metalliche, di reti e veli, di stoffe povere, di gesso, di qualche colore (nel dopoguerra ha fatto una ricerca come pittore di segno e materia informali).

A volte qualche parte della struttura è mobile; si anima se soffi forte. La sensazione che si tratti di impalcature rialzate sull'area di antichi teatri mediterranei e greci è fortissima. Il groviglio psichico surrealista di partenza potrebbe essere quello del Giacometti autore di «Palazzo alle 4 del mattino»; ma, poi, entrano in vari tempi il De Chirico delle attese metafisiche e delle ombre lunghe sulle piazze d'Italia; il Klee che si scopre pittore durante il viaggio nel Mediterraneo; il Picasso dei carnet fitti di disegni surrealisti di sculture sulla riva mediterranea; il Mirò degli arcipelaghi di segni e di semi fiorenti svelati; il Licini dei cieli notturni con le Amalassunte e gli angeli ribelli; il Calder ingegneresco e leonardiano con le sculture che hanno ali e foglie sensibili all'aria.

In fondo Fausto Melotti allunga nello spazio tralicci come l'albero i rami: per cercare la libertà, per vivere e respirare, per lasciar vivere e cantare gli uccelli se hanno voglia. È una scultura insolita, sconcertante, che è aerea quando la scultura è volumetrica, che si presenta come scena frontale a due dimensioni, che si fa trapassare dallo sguardo in tutte le direzioni, che così spesso si fa «pagina» somigliante alla pagina con la scrittura musicale.

Più piccola è la scultura e più potente è la carica immaginativa e la potenza evocatrice del sogno. Forme di una fragilità impressionante che è quella stessa della vita dell'uomo ma che proprio da tale fragilità derivano quel non so che di struggente e di musicale e anche di «passi di danza» e di sfide allo spazio con proiezioni vitali in ogni direzione e con costruzioni fantastiche che, in tempi di missili nucleari, ricordano quelle teatrali ed estive dei ragazzi di fronte al mare o anche quelle altre costruzioni inafferrabili che nascono dal far musica assieme o dal sentir musica nelle sere chiare e pacifiche. Fausto Melotti monta e smonta il suo teatro della scultura delle cose non dette, dei sogni non fatti, delle libertà mai raggiunte: ogni volta lascia una scala sottile di cui non si vede la fine per salire.

Dario Micacchi