

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Incardona e Damiani: alle fonti terrestri del suono

Nella musica siciliana possono distinguersi quattro epoche lussureggianti. Nel secondo novecento notevoli sono state le Settimane di nuova musica, la rivista *Collage*, i volumi delle Musiche rinascimentali. Federico Incardona è il maggiore esponente di una libera dodecafonia post-seriale. La sua opera, carnale e sanguigna, ricca di senso e fortemente emotiva, ha realizzato a pieno l'intuizione socratica, perseguita da Beethoven e Mahler, da Schönberg e Webern, che la musica sia il genere supremo della filosofia. Altro giovane compositore è Giovanni Damiani autore di *Salve follie precise*, architetto di suoni organizzati.

A guardarla da quest'inizio del terzo millennio, la storia della produzione musicale in Sicilia ci appare come quattro grandi lussureggianti oasi, attraverso ampie savane o addirittura deserti: l'antichità ellenica, il fulgore del regno normanno (1130-1266), il secolo d'oro intorno all'anno 1600, la seconda metà del XX secolo. Tra questa e Alessandro Scarlatti, ch'emigrò dodicenne da Palermo nel 1672, l'unico compositore di rilievo indiscusso è il catanese Vincenzo Bellini (1801-1835), almeno finché la storia non renda giustizia al trapanese Antonio Scontrino (1850-1922).

Decisive furono all'inizio del XX secolo le idee e le opere di Alberto Favara, non tanto come compositore, quanto come pioniere dell'etnomusicologia e del rinnovamento didattico: sembrò ch'avesse fallito, quando nel 1922 morì di crepacuore, per esser stato deposto da direttore del Conservatorio di Palermo. Ma rimasero i suoi quattro discepoli: Giuseppe Mulè, mediocre compositore, e Gino Marinuzzi, eccellente direttore d'orchestra; e specialmente Ottavio Tiby, musicologo, e Filippo Ernesto Raccuglia, organizzatore. Tiby di Favara sposò la prediletta primogenita, ne continuò gli studi sul rinascimento, e ne pubblicò postumo nel 1957 il gran *Corpus di musiche popolari siciliane*; Raccuglia aprì la Sicilia alla nuova musica europea.

Il progresso trova quindi solide basi a Palermo, quando nel 1958 Ottavio Ziino fonda l'*Orchestra sinfonica siciliana* e Luigi Rognoni l'*Istituto di storia della musica* dell'Università. Quello dà inizio alle *Giornate di musica contemporanea* (1959-63), questo sceglie subito come assistente Antonino Titone, che nel 1959 fonda il *Gruppo universitario nuova musica* e i suoi concerti, e quindi le *Settimane internazionali nuova musica* (1960-68), nelle quali dal 1962 al 1965 l'Orchestra Sinfonica Siciliana viene coinvolta. In queste si impongono all'attenzione internazionale cinque grandi compositori italiani, che

manterranno sempre forti legami con la Sicilia: Girolamo Arrigo palermitano (n.1930), Sylvano Bussotti fiorentino (n. 1931), Aldo Clementi catanese (n. 1925), Franco Donatoni veronese (1927-97) e Franco Evangelisti romano (1925-80); vi debuttano tre grandi compositori siciliani: Turi Belfiore siracusano (1917-2005), Francesco Pennisi catanese (1934-2000) e Salvatore Sciarrino palermitano (n. 1947).

Sciarrino è il primo compositore che si forma, sin dall'adolescenza, nell'assidua frequentazione dell'Istituto di storia della musica e dell'Orchestra sinfonica siciliana; dopo di lui allo stesso modo si formano Federico Incardona, Giovanni Damiani, Armando Gagliano, Marco Crescimanno ed altri giovani palermitani. Ma i contatti con l'Istituto sono fondamentali anche per due giovani compositori catanesi, che proprio ora acquistano rinomanza europea: Emanuele Casale e Angelo Sturiale.

Tradizione di nuova musica

L'altro assistente che Luigi Rognoni, dopo Titone, si sceglie, e che nel 1970 gli succederà alla direzione dell'Istituto, è Paolo Emilio Carapezza: egli subito collabora con Titone e con Francesco Agnello all'organizzazione delle *Settimane*, fonda – assieme a Titone – *Collage. Rivista Internazionale di Nuova Musica ed Arti Visive Contemporanee* (1963-70), e quindi il corpus di *Musiche rinascimentali siciliane* (i primi venticinque volumi sono stati pubblicati tra il 1970 e il 2007); e introduce – assieme a Elsa Guggino – l'insegnamento dell'etnomusicologia nell'Università. Sul n. 7 di *Collage* (1967) vengono pubblicate le primizie compositive di Sciarrino allora appena ventenne, assieme a un frammento inedito di Belfiore cinquantenne e a un ricercare postumo (1591), fondato su una melodia folklorica, di Pietro Vinci. Incardona, Damiani e Casale, come già Vinci, triangolano nelle loro creazioni musicali la vita contemporanea con la polifonia rinascimentale e col folklore siciliano: il progetto di Favara sembra finalmente compiuto.

Frattanto nel *Conservatorio di Palermo*, uno dei sei conservatori storici italiani, sorge alla scuola di Eliodoro Sollima, patriarca peraltro d'una famiglia musicale, una costellazione di compositori, tra cui suo figlio Giovanni Sollima, Marco Betta e Francesco La Licata. Impregnando i primi due d'aure mediterranee il minimalismo anglo-americano, si contrappongono alla costellazione dei compositori radicali dell'Istituto. Affascinante per delicati colori, segue una sua propria orbita sonora la stella di La Licata. Questi è peraltro eccellente direttore: nel 1988, in seno all'Istituto, è sorto il suo *Zephyr ensemble*, che fa così bene risuonare le musiche novissime. Questo è gemello peraltro dello *Studio per la musica antica "Antonio Il Verso"*, che ha resuscitato le antiche musiche elleniche e le musiche rinascimentali siciliane.

La musica jazz si sviluppa specialmente a Palermo: nel 1956 si forma il *New*

jazz quartet, che presto si riduce al *Trio* di Enzo Randisi, Claudio Lo Cascio e Gianni Cavallaro, ma si ribattezza *Modern art quartet* nel 1964 per la partecipazione di John Lewis in persona. Lo Cascio fonda quindi il *Centro studi sulla musica jazz "Django Reinhardt"* e ne dirige l'omonima *Big band*, mentre Ignazio Garsia fonda il *Brass group* e ne dirige l'*Orchestra jazz siciliana*. Tra free jazz e nuova musica radicale emergono infine tre eccellenti improvvisatori: Miriam Palma (voce), Gianni Gebbia (clarinetto e sassofono) e Lelio Giannetto (contrabbasso). Questi peraltro ha tenuto viva in quest'ultimo decennio la tradizione palermitana della nuova musica, organizzando – alla testa dell'associazione *Curva minore* – il festival *Il suono dei soli*.

Nel 1967 musiche di Vinci e di Sciarrino vennero pubblicate assieme sotto il titolo *La scuola polifonica siciliana* per l'avverata speranza di una nuova età dell'oro della musica siciliana; ma anche come simbolo di due tendenze che iniziavano a dominare nello studio musicologico universitario palermitano: nuova musica e rinascimento. Insieme a me Sciarrino in quegli anni metteva in partitura i *Ricercari* di Pietro Vinci e di Antonio Il Verso, affinché fossero pubblicati, in edizione critica, nei volumi delle *Musiche Rinascimentali Siciliane*. Prendendo esempio da quel che fece Malipiero con Maderna e Nono, e da quel che Maderna faceva con i suoi discepoli (tra cui io stesso), lo iniziavo allora alla teoria e alla pratica musicali del rinascimento. Fu così che l'Istituto cominciò a suscitare nuovi compositori e a resuscitare compositori antichi. Dopo Sciarrino allo stesso modo, nutriti dalla pratica e dalla teoria musicali del XVI secolo, vi si formarono altri due eccellenti compositori palermitani, Federico Incardona (1958-2006) e Giovanni Damiani (n. 1966); quello emigrò appena compiuti vent'anni, questi rimasero e fecero scuola: il primo sempre all'Università, il secondo sia al Conservatorio che all'Università.

Pensieri in suoni: Federico Incardona

Federico Incardona (Palermo 1958-2006) concilia nella sua musica l'impegno sociale di Berg e la tensione politica di Nono con l'erotismo sublimato di Szymanowski. Se le prime opere di Nono, come altrimenti quelle di Evangelisti, fondono la dialettica dodecafonica con la corporeità del suono di Varese, Incardona fonde la cosmogonia sonora di Evangelisti con l'immediatezza erotica di Bussotti. Ma il suo referente principale è Mahler.

Nella storia della sinfonia, Incardona sta a Mahler, come Mahler sta a Beethoven: con progresso di potenza epica, di efficacia drammatica, di catarsi lirica. Ma il processo è di espansione da Beethoven a Mahler, di contrazione da questo a Incardona: in ogni caso senza nulla perdere, ma sempre arricchendo ed approfondendo, e facendo tesoro della tradizione intermedia. Con Beethoven la sinfonia diventa *summa* musical-filosofica, Mahler vi aggiunge l'escatologia e spalanca le porte del paradiso: la musica come "pen-

siero in suoni”, potenziamento del discorso verbale, non poteva andar oltre. Incardona ne mantiene la costituzione linguistica, ma con empito erotico trasfonde in musica – con le risorse d’una libera dodecafonia post-seriale – la vita stessa: anima e corpo umani, anima e corpo cosmici. Così egli stesso delinea la sua formazione:

Rigorosamente autodidatta, individua la sua traiettoria linguistico-cognitiva nell’esplorazione serrata dell’opera mahleriana e della Seconda Scuola di Vienna. In Webern riconosce non tanto la “superstizione del numero” quanto, secondo la lettura di Maderna e di Nono, la fulgida sinergia di rigore ed emozione, il compimento etico del Romanticismo. Considera fondamentale la frequentazione dell’Istituto di Storia della Musica dell’Università di Palermo e la successiva amicizia con Paolo Emilio Carapezza, Angelo Faja, Francesco Pennisi, Aldo Clementi, Antonino Titone, Michele Canzoneri, Aurelio Pes. Studia sia il patrimonio musicale del Rinascimento siciliano (Pietro Vinci, Antonio Il Verso) che le estreme manifestazioni del pensiero compositivo contemporaneo: Kagel, Donatoni, Evangelisti, etc. Sotto la guida di Paolo Emilio Carapezza ascolta per la prima volta *Due voci* di Sylvano Bussotti: l’opera, che gli rimarrà indelebilmente impressa, gli testimonia perentoriamente la possibilità di continuare a “pensare” in musica dopo Webern (Incardona 2004: 1).

Complessa molteplicità eterofonica

La musica di Federico Incardona è dunque di carne e di sangue: un corpo vivo, bello, grande e possente, e un’anima grande e generosa; proprio come lui. La sua musica è ricca di senso e di forte intensità emotiva, concentrata e sublimata: Marco Spagnolo (2008: 3) la sente come “processi di denudamento della melodia, abbracci carnali tra le parti, serie dodecafoniche modellate sul corpo dell’amato”. Stefano Lombardi Vallauri (2007: 7) ne rileva la “nuova linearità e tensione temporale”, coniugata all’”assoluto primato dell’espressione e dell’emozione”, in piena consapevolezza della “profonda unità dell’emozione e della conoscenza”; donde massima intensità d’espressione nel tentativo di attingere e mantenere l’apice “in tutti gli istanti del decorso formale”: tentativo riuscito, grazie alla conciliazione e addirittura coincidenza “tra costruzione ed espressione, coercizione e libertà, oggettività e soggettività”, con conseguente risoluzione della “dialettica [...] intrinseca alla dodecafonia”. Nell’espressionismo intenso della sua musica infatti la costruzione è sempre al servizio d’un discorso dialettico denso e profondo, ma – nelle sue ultime opere – limpido e fluido come melodia belliniana. “Melicità infinità” lo definisce Marco Crescimanno (2007: 19). Ricchezza armonica e densa complessità polifonica si fondono in unica linea melodica: il suo contrappunto si fonda “sulla sovrapposizione di molteplici varianti di una stessa figura, con preciso controllo degli incontri verticali sui suoi cardini melo-

dico armonici” (ibidem). La complessa molteplicità eterofonica non serve ad ornare la monodia, ma a costituirla.

Tal processo compositivo troviamo ridotto ai minimi termini nei *Tre frammenti* per violino solo (“ad e per Alessandro Zambito”) del 1999. Si tratta di tre canti lirici del *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara (1957: numeri 526, 544 e 9); il compositore si comporta come un maestro cantore profondamente radicato in questo folklore: lo assimila e lo manifesta in sue proprie varianti. L’eterofonia vi è ridotta, come nelle antiche musiche elleniche, a una sola controparte; non per qualità, ma solo per quantità di strati, differisce da quella delle grandi sinfonie dello stesso autore. “Il volto di Incardona”, come ben dice Marco Spagnolo (2008: 1), coniuga mirabilmente “musica novissima e tradizione perpetua”; quella è frutto di questa, che ruggiosa continua: sia il violinista, cui l’opera è dedicata (e che così bene la suona), sia i tre giovani musicologi, che ho qui sopra citato, sono compositori discepoli di Incardona. Ed anche i due principali giovani compositori siciliani, Giovanni Damiani ed Emanuele Casale, si dichiarano suoi discepoli.

Tutto e nulla

Mit höchster Gewalt intitolava nel 1977 Federico Incardona¹ la sua opera prima, e la dedicava a Franco Evangelisti (altro grande compositore di vita breve e lunga fama) adducendo un motivo tanto profondamente enigmatico, quanto apertamente dialettico: “a lui tutto deve, e a un tempo nulla”. Tre anni dopo, il 6 Marzo 1980, a poco più d’un mese dalla morte d’Evangelisti, scrisse, sul quotidiano palermitano *L’ora*, un articolo, *Oltre i confini della musica*. Vi si legge tra l’altro:

Evangelisti [...] non parte come tutti i suoi coetanei dal tentativo di trovare, tramite la creazione di una lingua utopica, l’ordine che in Webern era possibile solo in quanto atto iper-soggettivo rovesciato per eccesso in apparente oggettività. Né [...] dalla riconsiderazione delle strutture compositive devastate dalla volontà schönberghiana di unire intelletto ed espressione in un unico folgorante atto alchemico: ciò che perseguì sempre con strenua avidità fu il bagliore inaudito del suono depurato da ogni edonismo, il fermentare di incredibili miraggi da strutture semplici, financo elementari. I suoi lavori più importanti: *Ordini* per 16 strumenti, *Random or not random* per orchestra. Questa musica non ammette commenti: la si esegua, la si ascolti (Incardona 1980: 6-7).

E tredici anni dopo, nel programma di sala del *Seminario e Concerto per Franco Evangelisti*, dallo stesso Incardona organizzati e introdotti:

Sono passati quasi tre lustri da quella morte, e molti più ancora, se fossero verificabili secondo parametri non convenzionali, mi separano ora dal mondo sonoro di Evangelisti: autore che insieme ad altri scavò nella mia mente di apprendista sortilegi e impotenze, re-

galandomi per altro un grado zero di balbettanti scritte la cui eco non si è ancora spenta, se è vero che la cosiddetta mia opera prima *Mit höchster Gewalt* (1977) a lui tutto deve, e a un tempo nulla.

Dal balbettio vacillante ma segnato da una volontà non placata di distruzione dei nessi storici della Lingua musicale, emerse alla fine di questo mio brano una sequenza intervallare precisa, una melodia quasi [...] Da quelle macerie ho intrapreso un viaggio che scopro senza fine tra gli intervalli e la forma che li governa: il serialismo o la “composizione con note” studiata nei *Cinque pezzi* op. 23 di Schönberg (Incardona 1993, 7-8).

Non è difficile spiegare l'enigmatica dichiarazione d'Incardona: che la sua musica a quella d'Evangelisti “tutto deve e a un tempo nulla”; ammesso che si conoscano bene le loro opere e si intuiscano le loro diverse, anzi radicalmente opposte, costituzioni. La musica di Evangelisti è energetica: la sua utopia è di attingere l'energia creatrice pura, precosmica, prematerica. “Il bagliore inaudito del Suono”, che Incardona coglie nella musica di Evangelisti, si connette al concetto che Evangelisti (1991: 130) mutua da Marius Schneider (1970: 58): “Priorità del Suono nel Cosmo [...] la potenza del suono vibrante”. Per Incardona invece la musica è “pensiero in suoni” (Webern 1963: 33): discorso, *logos*, verbum: discorso concentrato e sublimato, suprema poesia, anzi addirittura filosofia. Le sue ultime sinfonie, *Per fretum febris* (2000) per flauto diritto contrabbasso e sassofono baritono obbligati, coro di voci bianche e orchestra, e *Ho chiesto alla polvere* (2003) per grande orchestra, risuonarono in quel Politeama della sua città dove, con *Mit höchster Gewalt*, aveva un quarto di secolo prima debuttato; vi ha a pieno realizzato l'intuizione socratica, perseguita da Beethoven e Mahler, da Schönberg e Webern, che la musica sia il genere supremo di filosofia. Nell'espressionismo intenso della sua musica infatti la costruzione è sempre al servizio d'un discorso dialettico, denso e profondo, ma limpido e fluido come l'antica monodia ellenica degli *Inni Delfici*. E la distanza da Evangelisti sembra ancora aumentare per il fervido eros, di cui la sua musica, come quella di Sylvano Bussotti, è tutta intrisa, e che si manifesta sin dai titoli (*Avec un morne embrassement*, *Ritratto di giovine*, *Postludio alle notti*): musica humana, contro musica mundana. Ma “l'incorporazione dell'erotismo nel suono – dichiara Incardona (1995: 26-27) – avviene tramite una regola feroce, che è quella del serialismo”. E commenta Marco Spagnolo (2007), ch'è uno dei suoi discepoli prediletti:

Le prede ghermite dai suoi pentagrammi sono forze, epifanie di pura energia. Parafrasando una nota espressione di Paul Klee, potremmo dire che la sua musica rende ascoltabili le forze catturate, le rende sonore.

Ecco perché la musica di Incardona ad Evangelisti “tutto deve e ad un tempo nulla”. Se Evangelisti aveva compiuto il miracolo di conciliare Varèse con Webern, Incardona compie quello, forse ancor più difficile, di conciliare Evangelisti con Bussotti.

Nel passo sopra citato, che Evangelisti mutua da Schneider, sembra riecheggiare il *Credo* della *Missa brevis*, cioè la terza parte della *Seconda Cantata* op. 32, di Anton von Webern sui versi di Hildegard Jone, laddove – beninteso – si riconduca il termine *Wort* (“Verbo” nella mia traduzione) al più ampio campo semantico di *logos*:

Schöpfen aus Brunnen des Himmels
nach Wassern des *Worts* ist das *Läuten*,
wenn so die menschliche Hand
zieht an den Krügen des *Klangs*.

Attingere l’acqua del *Verbo*
alle fonti celesti è il *Suono*:
può trarne la mano dell’uomo
di *musica* piene le ampolle.

E Federico Incardona (1994) spiega:

Un universo infraudito, inaudito, allora si manifesta nella sua magnificenza [...] La musica è dunque legge del dolore portato alla sua più radicale esautività: come l’aquilone da mani tranquille lanciato nei cieli indica Altro, quella circonda lo spazio di ciò che *dovrebbe essere*: indicandolo *salva il mondo* che indifferente si dondola nello spazio e restituisce agli esseri e alle cose il loro splendore offuscato dalla stanchezza.

Riecheggia così la prefazione di Metzger/Riehn (1991: XVI) al libro di Evangelisti: “L’ultima visione di Franco Evangelisti è la sospensione della conoscenza in una nuova creatività. Forse si tratta, oggi, di un progetto salvifico per l’umanità, che va ben oltre la validità delle strutture musicali”.

Nomos dodecafonico e enarmonia

Quest’interpretazione deriva da Webern e trova compimento in Incardona: per lui la serie dodecafonica non è né letto di Procuste, né regolo di computista, bensì fonte perpetua d’alimentazione e di crescita, principio cioè creatore: è insomma *nomos* che nutre, non *lex* che vieta o impone. La legge, che per i Romani è *lex*, per gli Elleni è *nomos*. I due termini testimoniano una concezione radicalmente opposta: *lex* (radice *leg/log*, come – in greco – *logos*, discorso, e *lego*, dico, o – in latino – *lego*, leggo) è la formula scritta *che si legge e che si deve leggere*; il *nomos* (radice *nem/nom*, come in *nemo*, distribuisco a ciascuno il suo, e *nomeus*, pastore) è pascolo, alimento. Le *leges* sono negative: vietano o impongono; i *nomoi* sono positivi: nutrono. Come i Romani svilupparono in sommo grado il diritto (*ius*, donde *iustus*, giusto) e la giurisprudenza (*iuris prudentia*) sulla quale ancor oggi si fondano gli stati moderni, e fondarono un impero politico universale; così gli Elleni svilupparono invece in sommo grado la sapienza (*sofia*): la musica, la poesia, la filosofia e l’arte delle quali ancor oggi ci nutriamo. Da un lato la civilizzazione, dall’altro la cultura: ma quella è un rigida restrizione, politicamente e imperial-

mente feconda di questa; il latino *ius* (da *iouis*) è infatti radicalmente connesso con *iuvo* (giovane, aiuto, diletto).

Ed è proprio la serie progettata da Webern per il suo *Konzert* op. 24, che la morte violenta gli impedì di realizzare, a diventare per Incardona *Nomos* primigenio, fonte di tutte le sue opere. È la serie più *expressionista*, contenente a profusione tutti gli intervalli praticati e codificati come *affettuosi*, espressivi e patetici, nella polifonia del XVI secolo: semitoni consecutivi, terze e seste. Vi mancano gli intervalli neutri (tono, quarta e quinta) e quelli duri (le aspre settime e il diabolico tritono). Considerandola come circolare, connettendo cioè la duodecima nota alla prima, costituisce in miniatura il culmine di perfezione della quasi simmetria weberniana: due doppie coppie di semitoni ascendenti e discendenti intercalati da una coppia di seste (maggiore ascendente, minore discendente) e da una coppia di terze (maggiore discendente, minore ascendente).

Da questa serie *expressionista*, “flebile” secondo Zarlino (1958: 339-340), Incardona deriva per il suo *Mehr Licht* del 1989 (per voce di soprano; violino e pianoforte; flauto, clarinetto e corno; viola e violoncello; vibrafono/celeste, timpani, sistro, quattro tamtam e quattro tomtom) una serie *expressionista* “asperrima”, dove i semitoni (alternamente discendenti e ascendenti) vengono isolati e inframmezzati da una coppia di settime minori ascendenti e da una doppia coppia di tritoni (alternamente ascendenti e discendenti); con due giunture: terza minore a metà e quarta giusta tra coda e capo.

Questo *nomos* dodecafonico genera una serie enarmonica (cioè per quarti di tono) di ventiquattro note, che costituisce l’anima della composizione: s’incarna questa in un corpo tenebroso e risplendente di violino e pianoforte (che suonano incredibilmente come una grande orchestra) velato dalle colorate trasparenze dei fiati, di viola e violoncello, di vibrafono e celesta, e della percussione; e si scioglie all’inizio e alla fine in voce di soprano:

È il risultato di un inesauribile processo di sedimentazioni strumentali sul nucleo aurale d’un autonomo pezzo per violino e pianoforte composto ed eseguito un anno prima. All’inizio ed alla fine agli strumenti s’aggiunge la voce che intona prima un verso di Kavafis, poi le note d’un antico canto siciliano (Incardona 1994a: 236).

Due urne cinerarie

L’autore riesce a coniugare l’approfondimento massimo del radicalismo più rigoroso con un inaudito splendore sonoro, anzi a ottenere questo da quello: donde

quel benessere inspiegabile, quel beneficio che induce a parlare di bellezza, ma che in realtà deriva dall’immissione di energia per il tramite dell’orecchio (Evangelisti 1991: 141).

Mehr Licht, il titolo della composizione fu “il grido di Goethe, il principe dei poeti” – ci ricorda l’autore (Incardona 1994a: 236). Ma in bocca a lui, sicilia-

no, quel grido assume un nuovo valore, se leggiamo la seguente meditazione palermitana del polacco Antoni Buchner, stampata in quello stesso anno 1989:

Invece d'una magniloquenza scientifica, storica e critica, artistica o musicale, ci serve – come sempre – un poco più di raccoglimento e di certezza. La cultura mediterranea si basa su quel semplice e sereno “Fiat lux”, su un'intenzione giusta, poiché ha appagato il desiderio: “E la luce fu!”. Invece per la cultura nordica più tipica ci sembra la locuzione goethiana: “Mehr Licht” (“Ci sia più luce”), la massima dell' Illuminismo. Se questo desiderio sarà mai soddisfatto non è sicuro (Buchner 1989: 32).

Attraverso una dinastia artistica che discende da Goethe a Webern, a Evangelisti, a Incardona, dalla Germania all'Austria, a Roma a Palermo, quel desiderio è stato finalmente soddisfatto.

Ho chiesto alla polvere s'intitola l'ultima sinfonia di Incardona, eseguita a Palermo dall'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Marcello Panni nel 2003. Il titolo risponde a quello del celebre romanzo di John Fante, allora appena tradotto in italiano. La *polvere* è quella contenuta in due urne cinerarie: del fratello Marco, geniale pittore, e del padre Nunzio, illustre filosofo. La partitura è per grande orchestra con variegata percussione. Consiste in appassionato alternarsi di ascese ed apici (*Steigerung* e *Durchbruch*, per usar i termini di Mahler). Dopo due ascese e due apici, il primo di flauti e oboi, il secondo di *tutti*, si giunge al cuore del Suono: un cuore aperto palpitante, dapprima di soli corni, poi di corni e fagotti. Quattro volte ricorre il palpito, la terza volta – a metà dell'opera – prolungato dalla ripetizione di cinque misure (25-28 = 29-32): e ogni volta conduce a un culmine, ma il secondo e il quarto sono seguiti da rifluenti depressioni; la risalita coinvolge infine anche i violini che ascendono al sovracuto per conseguire il culmine assoluto, seguito dalle tre ultime misure (62-64), dove la catarsi è infine compiuta, e vi riecheggia il paradiso disvelatoci alla fine della *Quarta* di Mahler.

Giovanni Damiani, il suono organizzato

Nato in una dinastia di ingegneri e architetti, Giovanni Damiani (Palermo, 1966) è anch'egli ingegnere e architetto, ma nello spazio sonoro. Piuttosto che musica, le sue opere sono suono organizzato: edifici, ponti e viaggi, ma soprattutto giardini, nello spazio sonoro; e non discorsi di parole sublimati. La sua musica non è specificamente arte delle Muse, perfezione del *logos*, discorso linguistico compiuto e intonato, ma più genericamente “Suono umanamente organizzato” (Blacking 1986, cap. I): più che weberniano “pensiero in suoni” (Webern 1963: 33) è invero genericamente varesiana “corporificazione dell'intelligenza insita nei suoni stessi” (Ouellette 1966: 11) e specificamente bartokiana “vegetazione sonora” (Lendvai 1983: 33-67).

Non è un vate dionisiaco come Federico Incardona, né mercuriale argento vivo come Salvatore Sciarrino, e neppure apollineo orefice di finissime filigrane timbriche come Francesco Pennisi; ma un gioviale alchemico costruttore, come il suo maestro Aldo Clementi. E però i suoi astri sonori non sono, come in questo, d'un cosmo declinante all'estinzione, ma in possente espansione: come quelli d'Evangelisti. Col quale però non condivide il vulcanico furore creativo: non sta cioè dalla parte di Efesto, dei Ciclopi e dei Titani, ma – come Clementi – da quella di Zeus ossia Giove (in tal senso gioviale).

Quando dapprima apparve quindicenne in Istituto, mi chiedeva partiture di nuova musica, e specialmente suggestioni di Cage; e mi mostrava le sue primizie di compositore: tecnologici idilli, piccoli indimenticabili capolavori, ottenuti da concreti rumori e da domestici rudimentali apparati elettronici, e incisi su nastro magnetico. Vi ammirai subito la sapienza costruttiva, la regolata libertà, il dominio dello spazio sonoro, allora in miniatura: li ascolta-vo e li vedevo come inauditi e invisibili bozzetti scenografici di materia sonora, freschi, novissimi e divertenti. Così giocava allora il suo genio creativo. L'Istituto di Storia della Musica (oggi sezione musicale di Aglaia, dipartimento di studi greci, latini e musicali) dell'Università di Palermo divenne quindi il luogo principale della sua formazione. Ivi conobbe artisticamente e personalmente tutti i compositori siciliani sopra menzionati, nonché Sylvano Bussotti, altro compositore per lui importante, sebbene antitetico, e Heinz-Klaus Metzger, lungimirante filosofo della musica. Ivi conobbe anche i miei colleghi Nino Titone, l'inventore negli anni '60 delle *Settimane internazionali di nuova musica* e della rivista *Collage*, e Amalia Collisani, punta di diamante della musica speculativa. Ivi conobbe i primi illustri esecutori delle sue opere: il pianista Massimiliano Damerini e il violoncellista Luigi Lanzillotta. Ivi studiò e si laureò in Lettere con una tesi su *Unità e varietà dell'opera musicale*, basato – con il metodo dell'analisi motivica di Rudolph Réti – sulla disamina di musiche attraverso i millenni, dagli Inni Delfici (II secolo a. C.) ad oggi. “Historia magistra artis”; ma secondo l'aforisma di Rudolph Kolisch, così spesso citato da Metzger, “la tradizione è rivoluzione permanente”. Sicché aveva ragione Friedrich Nietzsche (2003: 56) ad ammonirci: “Il responso del passato è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente voi lo capirete [...] soltanto colui che costruisce il futuro ha diritto a giudicare il passato”.

In paradiso voluptatis

Architetto del futuro il compositore Giovanni Damiani lo è nello spazio sonoro, dove fonda la sua visione utopica, o meglio escatologica; “in paradiso voluptatis” della sua musica, sui versi *An den Aether* di Friedrich Hölderlin, *Raum genug ist für alle*: “C'è spazio per tutti. Non vi sono sentieri. E liberi

per la casa si muovono grandi e piccini”. In questa sua composizione del 1994 otto strumenti (flauto, clarinetto basso, fagotto, tromba, trombone, contrabbasso e due gong) e una voce di donna (quella castanodorata di Maria Chiara Pavone, o quella violetta di Marie-Luce Erhard) risuonano assieme da stanze diverse, sincronizzati, ma senza direttore: anima e corpo dei beati sono ormai, secondo l’immagine di Rudolph Steiner, suoni luminosi variamente colorati.

Qual musica c’è sulla terra
che come la nostra risuoni?
Cecilia e le sue compagne
son celebri arcimusicanti!
Le angeliche voci risvegliano i sensi,
ché tutto alla gioia, alla gioia si desti!

Così concludeva la *Quarta Sinfonia* (1900) di Mahler mentre albeggiava il XX secolo, con le sue luci belle che tutti speravano, con le sue tenebre infernali, che nessuno osava neppure immaginare.

Tra minerale e vegetale

Ho definito gioviale la musica di Damiani, ma le sue scaturigini risalgono ben oltre Zeus: non certo al padre di lui, Chronos, ché non è certo saturnina; ai nonni bensì, a Urano e Gaia, cielo e terra. La musica di Damiani non è infatti animale, sì bene minerale: o meglio tra minerale e vegetale. Il cielo e la terra separati, prima della loro unione, sono affatto minerali. Ma se il cielo abbraccia la terra, la illumina e la riscalda, la sferza e l’accarezza coi venti, la bagna di pioggia e l’ammanta di neve, allora sì la feconda: e nasce la vita, la vita vegetale. Rileggiamo il racconto biblico della creazione, l’antefatto e i sette giorni (*Genesi*, 1, 1–3):

0. Il *Chaos*: cielo e terra.
1. *Fiat lux*: il giorno e la notte.
2. *Firmamentum in medio aquarum*.
3. Terra e mare; erbe e piante.
4. Sole, luna, stelle.
5. Pesci e uccelli.
6. Animali terrestri; l’uomo e la donna.
7. Conclusione e requie.

La sua musica Incardona la coglie nelle giornate estreme della creazione. Scaturisce nella prima: con l’esclamazione di Goethe morente *Mehr Licht!* (“Più luce!”) s’intitola una sua composizione del 1986, che col suo tenebroso splendore sconfinava persino “super faciem abyssi” del primordiale *Chaos*;

ma s'incarna ed ha voce nell'umana animalità della sesta, dov'egli va a coglierla incessantemente e invano cercando conclusione e requie.

Germina e termina invece la musica di Damiani nelle giornate centrali, quando mare e terra della terza giornata germinarono “herbam virentem... et lignum pomiferum” sotto il sole, la luna e le stelle della quarta. Sigmund Freud (1977: 224), dopo aver accennato a “l'evoluzione della nostra terra e dei suoi rapporti col sole”, così spiega: “Ad un certo punto una forza, che non possiamo ancora definire, ha destato la vita nella materia”. E proprio attorno a questo punto, da qualche momento prima a qualche momento dopo, germina la musica di Damiani, fiori di Suono lì subito in boccio raccolti: per questo sta continuamente in bilico tra minerale e vegetale. La sua opera più importante, *Salve follie precise* (1998-2004: su libretto in versi di Francesco Carapezza, tratto da *Semmelweis et l'infection puerpérale* che Louis-Ferdinand Céline scrisse tra il 1924 e il 1929), rappresenta appunto la germinazione della vita (delle alghe dall'acqua, dell'erba dalla roccia, dell'uomo dalla donna, dei suoni dal Suono) e le minacce di morte che la circondano, di regressione cioè dei regni animale e vegetale al regno minerale. Vi adopera Damiani, come già nella grande sinfonia *Matrice-Organon* (1995), esclusivamente suoni armonici naturali. Assistiamo così alla germinazione armonica; il Suono genera i suoni, la Nota genera note:

Il Suono come il mare, i suoni come le onde.
 Il Suono radice, i suoni virgulti.
 Il Suono tronco, i suoni rami.
 Il Suono legno, i suoni foglie.
 Il Suono linfa, i suoni frutti.

Se Damiani come musicologo è rétiano, come compositore è schenkeriano. Per lui la nota, intesa come Suono puro internamente strutturato a priori è tutto: l'universo della creazione artistica nello spazio sonoro non è che dispiegamento della tensione interna alla nota stessa. Tutto (melodia, tonalità, polifonia, armonia) – come scrive Cesare Brandi (1974: 350) – “discende dalla natura stessa della nota che è, nella stratificazione degli armonici, tonica, nota isolata (di una melodia), accordo e incontro orizzontale di linee polifoniche”.

Matrice–Organon

Così “dalla natura stessa della nota” e precisamente della nota Do (la tonalità della *Jupiter*, l'ultima sinfonia di Mozart), dal Do più grave di contrabassi e controfagotti (la matrice) nasce e cresce la sua sinfonia, per orchestra con elettronica concreta registrata e con elettronica viva. Trasformando la cellula genetica minerale in organismo vegetale, si eleva via via, verdeggia e giganteggia. Tutta la sua materia deriva dalla “stratificazione degli armonici”

di Do, scivolando infine, con impercettibile cataclisma, un tono sotto, in Si bemolle. Per questo chi per la prima volta l'ascolti rimane sorpreso e disorientato: i suoni armonici, oltre la soglia dei primi, oltre cioè le note Do e Sol replicate via via più in alto, sembrano stonati, selvatici; non sono infatti addomesticati secondo le scale storicamente praticate (temperata, mesotonica, cosiddetta naturale), e così tutti gli intervalli, oltre quelli d'ottava, quinta e quarta risultano bizzarri ed enigmatici. Per goderne bisogna vincere la paura dell'ignoto, entrare nella giungla.

Simile, ma assai più complessa è la macrostruttura di *Salve follie precise*, che germina tutta dalla nota Re, la tonalità del *Don Giovanni* di Mozart: entrambe queste opere rappresentano la vita assediata dalla morte. Lì la sessualità repressa dal moralismo non riesce a trasformarsi in eros perfetto e si manifesta nel libertinaggio sensuale; qui l'infezione puerperale uccide la fonte della vita sorgente.

L'immersione nella natura della musica di Damiani era l'aspirazione più profonda delle sinfonie di Mahler: le fanfare, che risonavano nei boschi sonori delle *Wunderhornsinfonien*, riecheggiano, specialmente evidenti nelle sezioni C4 e C5, nella gran *figus magnolioides* di *Matrice-Organon*; questa è la novella pianta che ai giorni nostri è germinata dal *Naturlaut*, da cui quelle, più d'un secolo fa, erano sorte. Mahler e Damiani per riattingere la natura non eludono però "la condanna al progresso". In decine di migliaia d'anni sempre più ci siamo allontanati dal paradiso della *natura*, per domare con la *cultura* "una natura ribelle, disperata, natura soggetta alla maledizione, campo maledetto" (Bonhoeffer 1992, 112). L'uomo *deve* vivere: siamo obbligati al progresso della cultura, non possiamo reimmergerci per sempre nella natura. Ma la cultura è pur sempre coltivazione della natura: della natura minerale, vegetale, animale ed umana.

Damiani infatti non torna alla natura partendo direttamente da Mahler, ma fa tesoro soprattutto della successiva evoluzione espressionista e dodecafonica, e specialmente di Webern, nonché della sua controparte rappresentata da Bartok e Varèse; e sfrutta appieno le scienze quadriverali: aritmetica, geometria, musica (nel senso di scienza delle proporzioni numeriche: cioè matematica) e astronomia, e le loro più moderne applicazioni elettroniche. Così i suoi capolavori che sembrano rampollare spontanei da una caotica natura sonora, sono ottenuti attraverso complesse elaborazioni aritmetiche (tabelle numeriche applicate alle note), geometriche (cerchi, quadrati, rettangoli di note, e loro raggi, diametri, lati e diagonali) e matematiche (sezione aurea e numeri di Fibonacci: le leggi fondamentali dello sviluppo vegetale); e sono realizzati mettendo in atto ogni risorsa sonora, vocale, strumentale, orchestrale ed elettronica. Solo così si può oggi riattingere in profondità la natura vegetale (*Matrice-Organon*), umana (*Salve follie precise*) e astrale (*Zodiaco*). Secondo Heinrich von Kleist (1965: 345), "dobbiamo di nuovo mangiare il frutto dell'albero della conoscenza, per tornare allo stato d'innocenza" e ri-

trovare così il paradiso: solo quando la conoscenza sarà perfetta, potrà ristabilirsi il regno della grazia. La cultura è una necessità, l'arte una consolazione indispensabile. Adamo ed Eva "in paradiso voluptatis" non avevano bisogno né di cultura né di arte. Noi invece ne abbiamo bisogno sempre più.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Blacking, John

1973 *How musical is man?*, Seattle-London, University of Washington Press.

1986 *Come è musicale l'uomo?*, tr. di Domenico Cacciapaglia e Francesco Giannattasio, Milano, Ricordi-Unicopli.

Bonhoeffer, Dietrich

1933 *Schöpfung und Fall*, München, Kaiser.

1989 *Idem*, Ibidem (=Werke, 3).

1992 *Creazione e caduta*, tr. di Maria Cristina Laurenzi, Brescia, Queriniana (=Opere, 3).

Brandi, Cesare

1974 *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.

Buchner, Antoni

1989 *Come meno può essere più – Colloqui di etica della musica*, Palermo, S. F. Flaccovio.

Capizzi, Erica

2007 *Federico Incardona (1958-2006). "Obliquo di luna" (2001) e le composizioni con voci*, dissertazione di laurea in Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo, Università di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia.

Céline, Louis-Ferdinand

1977 *Semmelweis et autres écrits médicaux (1924-1933)*, Paris, Gallimard 1977.

Crescimanno, Marco

2007 *Federico Incardona (1958-2006). "Ritratto di giovine" (1981)*, dissertazione di laurea in Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo, Università di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia.

Evangelisti, Franco

1991 *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, a cura di Irmela Heimbächer Evangelisti, Roma, Semar.

1985 trad. tedesca di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, in *Musik-Konzepte*, n. 43/44.

Favara, Alberto

1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, due volumi a cura di Ottavio Tiby, Palermo, Accademia di scienze lettere e arti.

Freud, Sigmund

1920 *Jenseit des Lustprinzips*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

1977 *Al di là del principio del piacere*, traduz. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, in: Freud, *Opere*, vol. IX (1917-1923), Torino, Boringhieri, pp. 193-249.

Incardona, Federico

1980 *Oltre i confini della musica*, nel quotidiano "L'Ora", Palermo, 6 marzo: ristampa in Incardona 1993, pp. 5-7.

1993 *Franco Evangelisti* (programma di sala del seminario e del concerto commemorativi del 29 aprile), Palermo, Ars Nova.

- 1994 Lettera del 30 novembre a Paolo Emilio Carapezza.
 1994a Nota d'autore nel programma di sala del 37.th "Warsaw Autumn", *international festival of contemporary music*, p. 236.
- 1995 *Intervista <anonima> a Federico Incardona*, nel programma di sala de *Il suono visibile: Musica su più dimensioni, laboratorio interdisciplinare*, 2^a edizione, Gibilmanna, 1995: pp. 26-27 (ringrazio il dr Marco Spagnolo per questo riferimento).
- 2004 *Autoritratto in forma di curriculum*: in Capizzi 2007.
- Kleist, Heinrich von
 1965 *Über das Marionettentheater* (1810), in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. II, München, Carl Hanser, 4.a ed.
- Lendvai, Ernő
 1983 *The workshop of Bartok and Kodaly*, Budapest, Editio Musica.
- Lombardi Vallauri, Stefano
 2007 *Sviluppi della dodecafonia in epoca post-seriale in Italia: Gilberto Cappelli e Federico Incardona*, dissertazione dottorale in Storia e critica dei beni musicali, Università di Lecce, Dipartimento dei beni delle arti e della storia.
- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer
 1991 Prefazione a *Evangelisti 1991*.
- Nietzsche, Friedrich
 1874 *Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweite Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.
 2003 *Sull'utilità e il danno della storia per la vita (Considerazioni inattuali, II)*, traduz. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi (16^a ed.; 1973, 1^a ed.).
- Ouellette, Fernand
 1966 *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.
- Pennino, Gaetano, ed.
 2009 *Exit. Curva minore: contemporary sounds – Musica nuova in Sicilia 1997/2007*, Palermo, Regione Siciliana-Assessorato dei Beni Culturali-Casa Museo Antonino Uccello.
- Schneider, Marius
 1951 *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, in "Die Musikforschung", IV, pp. 113-128.
 1970 *Il significato della musica*, trad. it. di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, Milano, Rusconi.
- Spagnolo, Marco
 2007 Note sul programma di sala del *Concerto degli Amici della Musica per il XLIX anniversario della nascita di Federico Incardona*, Palermo, Politeama, 13 maggio.
 2008 *Il volto di Incardona: musica novissima e tradizione perpetua*, appunti inediti per la lezione prima del concerto dell'8 marzo dell'*Orchestra Sinfonica Siciliana* con *Des Freundes Umnachtung* di Federico Incardona, Palermo, Politeama.
- Steiner, Rudolf
 1969 *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*, ed. Helmut von Wartburg, Dornach, Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung.
 1980 *L'essenza della musica*, trad. it. di Dante Vigevani, Milano, Editrice Antroposofica.
- Tarnaku, Tonin, ed.
 [2000] *Federico Incardona*, Palermo, CIMS.
- Webern, Anton von
 1960 *Der Weg zur neuen Musik* (16 conferenze del 1932 e 1933), Wien, Universal Edition.
 1963 *Verso la nuova musica*, traduz. di Giampiero Taverna, Milano, Bompiani.

Zarlino, Gioseffo
1558 *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, s. e.

Ringrazio Lorenzo Bianconi e Claudio Lugo: l'uno ha portato alla mia attenzione il passo succitato di von Kleist, l'altro quello di Nietzsche.

¹ Dichiara egli d'aver desunto tal titolo da un'indicazione "a metà del primo movimento della *Quarta mahleriana*" (Tarnaku 1999: 30).