



20  
December 2019

<i>Gaetano Domenici</i> Editoriale / Editorial <i>Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies</i>	11
--	----

STUDI E CONTRIBUTI DI RICERCA  
STUDIES AND RESEARCH CONTRIBUTIONS

<i>Ritu Kalgotra - Jaspal Singh Warwal</i> Effect of Intervention in Teaching Listening and Speaking Skills on Children with Intellectual Disabilities (Effetto dell'intervento didattico sulle capacità di ascolto e conversazione in bambini con disabilità intellettive)	21
<i>Antonio Rodríguez Fuentes - José Luis Gallego Ortega</i> Are There Any Differences between the Texts Written by Students Who Are Blind, Those Who Are Partially Sighted, and Those with Normal Vision? (Ci sono differenze tra i testi scritti da studenti ciechi, con problemi di vista e quelli con visione normale?)	41

- Ana Fernández-García - Fátima Poza-Vilches  
José Luis García Llamas  
Educational Needs of Spanish Youths at Risk of Social Exclusion: 59  
Future Challenges before School Failure  
(*Bisogni educativi dei giovani spagnoli a rischio di esclusione sociale: sfide prossime per evitare l'insuccesso scolastico*)
- Veronica Riccardi - Patrizia Giannantoni - Giuseppina Le Rose  
Educational Expectations of Migrant Students in Italy: 83  
Second-class Destiny or Integration's Opportunity?  
(*Aspettative in ambito educativo degli studenti migranti in Italia: destino di seconda classe o opportunità di integrazione?*)
- Mara Marini - Stefano Livi - Gloria Di Filippo  
Francesco Maria Melchiori - Caterina D'Ardia - Guido Benvenuto  
Aspetti individuali, interpersonali e sociali del bullismo etnico: 103  
studio su un campione nazionale di studenti della scuola secondaria di primo grado  
(*Individual, Interpersonal and Social Aspects of Ethnic Bullying: Study of a National Sample of First Grade Secondary School Students*)
- Ylenia Passiatore - Sabine Pirchio - Clorinda Oliva - Angelo Panno  
Giuseppe Carrus  
Self-efficacy and Anxiety in Learning English as a Foreign 121  
Language: Singing in Class Helps Speaking Performance  
(*Autoefficacia e ansia nell'apprendimento dell'inglese come lingua straniera: cantare in classe migliora la produzione orale*)
- Michela Bettinelli - Roberta Cardarello  
Family vs School: Where the Conflict Ends. A Study of Families 139  
on the Court against School in Lombardia  
(*Famiglia e scuola: dove finisce il conflitto. Famiglie contro la scuola nel TAR in Lombardia*)
- Valeria Biasi - Giovanni Moretti - Arianna Morini  
Nazarena Patrizi  
Attenzione ed esperienza estetica nella comunicazione didattica. 157  
Indagini empirico-sperimentali condotte sul campo: principali risultati  
(*Attention and Aesthetic Experience in Didactic Communication. Empirical-experimental Investigations Conducted in the Field: Main Results*)

Anna Maria Ciraci

Le competenze valutative: un'indagine empirica su prassi e opinioni degli insegnanti del primo ciclo di istruzione della Regione Lazio 175

*(Evaluation Skills: An Empirical Survey on the Practices and Opinions of Primary and Middle School Teachers of the Lazio Region)*

NOTE DI RICERCA

RESEARCH NOTES

Stefano Mastandrea

Emotional Education through the Arts: Perception of Wellbeing 203  
*(L'educazione emozionale con l'arte: la percezione del benessere)*

Laura Girelli - Elisa Cavicchiolo - Fabio Lucidi - Mauro Cozzolino  
Fabio Alivernini - Sara Manganeli

Psychometric Properties and Validity of a Brief Scale Measuring Basic Psychological Needs Satisfaction in Adolescents 215

*(Proprietà psicometriche e validità di una scala breve che misura la soddisfazione dei bisogni psicologici di base negli adolescenti)*

Carla Roverselli

Pluralismo religioso e scuola pubblica in Italia: spazi per l'inclusione e questioni aperte 231

*(Religious Pluralism and Public School in Italy: Spaces for Inclusion and Open Questions)*

COMMENTI, RIFLESSIONI, PRESENTAZIONI,  
RESOCONTI, DIBATTITI, INTERVISTE

COMMENTS, REFLECTIONS, PRESENTATIONS,  
REPORTS, DEBATES, INTERVIEWS

Raffaele Pozzi

Novecento e postmodernità nella critica musicale di Fedele d'Amico. Riflessioni sul metodo storiografico di un corso universitario 245

*(Twentieth Century and Postmodernity in the Music Criticism of Fedele d'Amico. Reflections on the Historiographical Method of a University Course)*

*Giovanni Moretti*

Formazione e ricerca con il Master in «Leadership e Management in Educazione» dell'Università Roma Tre, Dipartimento di Scienze della Formazione 261

*(Training and Research with the Master in «Leadership and Management in Education» of the Roma Tre University, Department of Education)*

RECENSIONI

REVIEWS

*Elisa Cavicchiolo*

Fiorucci, M., & Moretti, G. (a cura di). (2019). Il tutor dei docenti neoassunti 267

*Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies* 273  
Notiziario / News

Author Guidelines 277

# Novecento e postmodernità nella critica musicale di Fedele d'Amico\*

## Riflessioni sul metodo storiografico di un corso universitario

Raffaele Pozzi

*Università Roma Tre - Department of Education (Italy)*

DOI: <https://dx.doi.org/10.7358/ecps-2019-020-pozz>

[raffaele.pozzi@uniroma3.it](mailto:raffaele.pozzi@uniroma3.it)

---

TWENTIETH CENTURY AND POSTMODERNITY  
IN THE MUSIC CRITICISM OF FEDELE D'AMICO.  
REFLECTIONS ON THE HISTORIOGRAPHICAL METHOD  
OF A UNIVERSITY COURSE

### ABSTRACT

*The article examines a university course held in 1978 by the music critic Fedele d'Amico (Rome, 1912 - Rome, 1990) at the Faculty of Letters of the University of Rome La Sapienza. The course offers a reading of the twentieth century, through the analysis of the main movements and composers of the first half of the century, highlighting the historiographical method and the teacher's critical positions. The historiographical method of Fedele d'Amico attempts to identify the dominant character of the twentieth century through a comparison with nineteenth-century music. This character resides, according to d'Amico, in the general tendency of 20th century composers to be «anti-nineteenth century», to mark the discontinuity with respect to the previous century. In the more radical experiences of modernity represented above all by expressionism, dodecaphony and the serial avant-garde of the Darmstadt movement, d'Amico underlines the destruc-*

---

\* Il presente intervento rielabora ed amplia la relazione presentata al Convegno internazionale di studi *I casi della musica. Fedele d'Amico vent'anni dopo*, promosso dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e tenutosi a Roma, presso l'Auditorium Parco della Musica, dal 4 al 6 febbraio 2011.

*tion of the linguistic character of music which, according to him, is the foundation of understanding in musical listening. The author, emphasizing the reductionism of some of d'Amico's statements, avoids a generic charge of conservatism by relating them to the crisis of modernism and to the spread, in the criticism of the arts during the seventies, of a new postmodern image of the twentieth century.*

*Keywords:* Composers of music; Fedele d'Amico; Historiographical method; Linguistic character of music; Music criticism.

---

## 1. UN CRITICO DELLA MODERNITÀ IN CATTEDRA

Nella seconda metà degli anni Settanta, per la precisione nel 1978, tra noi studenti interessati alla musica del Novecento che coltivavano una doppia formazione – musicale in conservatorio, letteraria e musicologica all'università – la notizia dell'arrivo di Fedele d'Amico alla Facoltà di Lettere della «Sapienza» suscitò molta attesa.

Personalmente, avevo avviato il mio studio della musicologia con Nino Pirrotta, il quale però, come tutti coloro che sanno molto, non riteneva di sapere tutto, e di fronte a quesiti o richieste di tesi di laurea centrate sulla contemporaneità, dichiarava, con il rigore e l'amabile modestia che lo contraddistingueva, di non poter seguire adeguatamente gli studenti su temi troppo lontani dalle sue aree specialistiche che erano principalmente l'Ars nova, il Rinascimento e il Seicento italiani.

Fedele d'Amico, invece, da vivace critico musicale qual era, il presente lo frequentava, lo percorreva in lungo e in largo e ci nuotava come un pesce nell'acqua. Per giunta, un secolo così tormentato e controverso, i cui esiti in quegli anni animavano ancora accesi dibattiti tra differenti orientamenti estetici, sembrava il campo ideale per un saggista e recensore animato dalla *verve* del polemista e palesemente amante della dialettica battagliera.

È significativo, in tal senso, ch'egli inaugurasse il suo insegnamento a Lettere proprio con un corso universitario dedicato al XX secolo; corso che intitolò *Su alcune poetiche musicali del primo Novecento e i loro Antecedenti*, pubblicato in quello stesso anno in forma di dispensa (d'Amico, 1979).

In questa sede mi soffermerò essenzialmente su questa sintesi, molto indicativa della lettura e dell'interpretazione del secolo da parte di d'Amico, indirizzando lo sguardo, in aggiunta, ad altri suoi scritti critici sull'argomento.

Tornando al 1978, una volta insediato in cattedra il nuovo professore, l'attesa positiva nei suoi confronti da parte di noi studenti che «militavano»

in favore della *neue Musik*, aderendo al clima politico-ideologico di cui essa era storicamente carica, mutò di segno.

Già dalle prime lezioni fu infatti chiaro che d'Amico non intendeva identificare il Novecento con il concetto di modernità storicamente incarnato dalla linea che aveva condotto dalla cosiddetta prima avanguardia alla seconda, dalla Scuola di Vienna a quella *neue Musik* che ebbe il suo epicentro nei *Ferienkurse* postbellici di Darmstadt. Alcuni, i più radicali, bollarono l'approccio come una riedizione del solito misoneismo conservatore e non compresero che quella posizione, piacesse o no, presentava i tratti di una lettura postmoderna del XX secolo, lettura che proprio in quegli anni affiorava nella critica delle arti e della cultura contemporanee.

I *grands Récits*, come li definisce Lyotard, le grandi metanarrazioni onnicomprensive e totalizzanti che avevano dominato il cammino della modernità entrano in crisi e invitano a un nuovo modo di leggere la storia in senso pluralistico e da prospettive molteplici (Lyotard, 1979). Nello stesso periodo, in Italia Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, nell'elaborare il «pensiero debole», notano subito in apertura come il «dibattito filosofico ha oggi almeno un punto di convergenza: non si dà una fondazione unica, ultima, normativa» (Vattimo & Rovatti, 1983).

Analizzare i contenuti di quel corso universitario, oltre a presentarci l'immagine del secolo che d'Amico ci ha proposto, permette di individuare il suo profilo intellettuale e metodologico, nonché la sua peculiare posizione nel panorama della cultura e della critica musicale italiana del Novecento (Pozzi, 2019, pp. 618-622).

## 2. FRATTURA E DISCONTINUITÀ: UN SECOLO «ANTI»

D'Amico nella dispensa del corso esordisce con una secca, dicotomica distinzione, a suo dire caratteristica della lingua italiana, tra i concetti di «estetica» e di «poetica». Il primo si riferirebbe a una sola concezione generale dell'arte, eminentemente filosofica, il secondo alle opere, considerate nella loro concreta realtà sonora. Egli afferma:

Un'estetica è necessariamente una formulazione espressa in concetti discorsivi, perciò in saggi, libri e così via, desumerla semplicemente da un quadro o da un pezzo di musica, insomma da un'opera d'arte determinata, non è possibile: una fuga di Bach non implica alcuna definizione generale di che cosa sia la musica, o la melodia, o il ritmo. Invece da ogni opera d'arte, e tanto più da un insieme di opere dello stesso autore, o dello stesso ambiente artistico, è sempre possibile desumere una poetica: le fughe di Bach sono frutto di una

poetica determinata, e la esprimono, senza bisogno che Bach ce la spieghi a parole. (D'Amico, 1979, pp. 1-2)

Se corretta appare in termini generali la distinzione lessicale tra «estetica» e «poetica», assai discutibile è invece l'esempio fornito. Una fuga di Bach è frutto ed espressione di una poetica, di un «fare» che non richiede certamente alcuna formulazione verbale del creatore. Cionondimeno, un'opera può possedere un'estetica implicita che un atto interpretativo è in grado di ricavare dalla poetica stessa. La geometria di forma e di affetti in una fuga in Bach, per limitarci all'esempio proposto, benché non sia stata verbalmente espressa dal creatore, rimanda a un'estetica musicale di matrice razionalista prossima alla nota definizione di Leibniz della musica intesa come «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*» (Leibniz, 1734, p. 241).

Tuttavia, più che soffermarsi in questa sede su una semplificazione discutibile, è rilevante ai nostri fini domandarci perché d'Amico abbia voluto aprire una riflessione sul Novecento sottolineando la netta separazione tra estetica e poetica che, sul piano lessicale, appare, a dire il vero, piuttosto ovvia. La sua lettura del secolo, nelle pagine successive, ce ne rivela la ragione. Egli vuole evitare la perversa prevalenza del fare filosofia sul fare musica, dell'astrazione progettuale sulla realtà percepibile. Di conseguenza pone al centro del processo comunicativo musicale tre momenti tra loro interrelati: la poetica del creatore, il comporre, la dimensione percettiva dell'ascoltatore, infine la mediazione fondamentale dell'interprete.

Viene così a delinearsi una presa di distanza sia dal modello idealistico-crociano – «dalla notte del poesia e non poesia in cui tutti i gatti sono grigi», come aveva scritto – sia da quello adorniano, che sottopone a una critica severa. Alla visione di Adorno egli finisce con l'avvicinare per analogia, con il gusto del pungente paradosso polemico che ne caratterizza sovente le argomentazioni, la manichea separazione di Croce tra «poesia e non poesia» (d'Amico, 1962, p. 394).

A tale premessa segue uno sguardo complessivo alla musica del secolo. A questo proposito, afferma:

Quasi tutta la musica del Novecento nasce, non in continuità «naturale» con le epoche che la precedono, ma come contestazione di esse, ovvero come polemico recupero di qualche passato; anche quando i suoi artefici non ne siano coscienti. È perciò indispensabile fornire gli elementi essenziali di ciò che la precede ossia, il più sommariamente possibile:

- (a) la natura specifica dell'Ottocento musicale nelle sue linee maestree;
- (b) alcuni esempi degl'indirizzi che contestarono queste linee già nella prima metà dell'Ottocento, quindi sulla svolta fra i due secoli. (D'Amico, 1979, p. 3)



Nell'immagine sintetica del secolo prevale dunque, diversamente da epoche precedenti, l'idea di frattura con il passato, non di continuità storica, e questo dettaglio è quanto mai importante. Per d'Amico ciò non era accaduto in musica nel passaggio tra Settecento e Ottocento, dove Beethoven, ad esempio, non venne avvertito dai romantici «come un sistema di valori a cui ribellarsi, ma al contrario come il loro primo principio, come il loro supremo maestro» (d'Amico, 1979, p. 10).

Nell'Ottocento sia la musica strumentale sia l'opera elaborarono, nel segno di una sostanziale continuità rispetto al secolo precedente e di una tendenziale convergenza di procedimenti, la dialettica sonatistica e quella drammatica nel rapporto tra musica e azione teatrale. Questo non è accaduto nel passaggio tra Ottocento e Novecento dove, al contrario, sono prevalsi una discontinuità con il passato o un richiamo polemico ad esso.

D'Amico scava dunque un solco tra i due secoli e sembra voler marcare la diversa natura della modernità. A questo fine non assimila i mutamenti avvenuti nel Novecento ai ricorrenti conflitti tra il Nuovo e l'Antico che affiorano nella storia musicale – si pensi al rapporto *Ars antiqua / Ars nova*, Prima pratica / Seconda pratica, alle varie *querelles des anciens et des modernes*. Tace infatti, e non a caso, sul fatto che continuità e frattura sono per lo più compresenti nella storia e che il complesso intreccio dei diversi piani storici – storia della composizione, della ricezione, dell'ascolto – rende l'applicazione di tali categorie problematica e comunque indecidibile in termini schematici.

Sebbene il Novecento mostri una frattura con il passato, alcuni compositori del secolo precedente ne avrebbero prefigurato gli sviluppi. D'Amico ne enumera quattro: Berlioz, Liszt, Wagner e Mahler; altrove cita anche Meyerbeer. Ciò che li accomuna è una posizione singolare, controcorrente rispetto al loro tempo. Aspetti della loro poetica non concordano pienamente con le linee di fondo dell'«età romantica», sono «antiottocenteschi» e, in quanto tali, preannunciano il secolo successivo, secolo per eccellenza «anti».

L'inclusione di Berlioz tra i precursori della modernità, che trova interessanti convergenze con le analisi di Olivier Messiaen, è associata a originali riflessioni critiche. Vale la pena soffermarvisi, considerando quanto risalta proprio a Fedele d'Amico il risveglio d'interesse per questo musicista in Italia (d'Amico, 1950, 1985).

Il compositore francese viene definito «anticipatore impressionante, anche se inconscio, del secolo avvenire», la cui musica avrebbe un significato «fondato su tutto un sistema di dualismi e scissioni». E prosegue: «Tale è infatti la sua musica, da farci sospettare che nella sua fantasia le idee germinali non fossero disegni propriamente melodici, ritmi, giri armonici, ma

piuttosto immagini timbrico-agogiche cioè traiettorie di ‘suono’ qualificate essenzialmente da colori e volumi messi in movimento» (d’Amico, 1979, pp. 17, 19).

Questa bella immagine di un Berlioz per così dire «materico» non deve tuttavia trarre in inganno: per d’Amico il solo suono, quale quello proposto ad esempio dalla musica elettronica – menzionata proprio in riferimento a Berlioz – è mero richiamo del mondo esterno, materiale artisticamente inerte in quanto «l’elemento propriamente linguistico dell’opera musicale è fornito dalla musica, cioè dalle sue strutture ritmico-tonali» (d’Amico, 1979, p. 21).

Attraverso l’analisi del linguaggio e della posizione storica di Berlioz e degli altri citati precursori, si profila dunque quell’immagine di secolo ‘anti’ che per d’Amico caratterizza il Novecento. Tale discontinuità si basa su una frattura che egli avverte storicamente del tutto nuova e radicale con le strutture ritmico-tonali della tradizione ritenute fondamento della musica *tout court*.

### 3. IMPRESSIONISMO/ESPRESSIONISMO, DEBUSSY/SCHOENBERG

Tra i coetanei Mahler e Debussy, d’Amico assegna al primo il ruolo storico del precursore, al secondo quello di fondatore del Novecento. L’asimmetria proposta è rivelatrice. Il privilegio accordato alla via francese alla modernità, anziché a quella austro-tedesca, ha radici antiche e profonde, segnata-mente caselliane, nel contesto culturale e musicale italiano.

Da un critico cresciuto in quel *milieu* non sorprende la presa di distanza dall’onda crescente che identificava, negli anni Sessanta-Settanta, il ‘progresso’ musicale con la modernità austro-tedesca. Questa tendenza, alimentata in quel periodo dalle traduzioni italiane di Theodor Wiesengrund Adorno, era sovente associata a una lettura in chiave marxista dello schoenberghismo e si poneva a fondamento di quella che può essere definita l’ideologia della Nuova musica (Pozzi, 2001).

Tornando a Debussy, ecco come viene presentato il musicista:

[...] il senso profondo dell’arte di Debussy è radicalmente antiottocentesco: esso non tanto insinua nella tradizione ottocentesca elementi di crisi – come era avvenuto presso coloro di cui s’è parlato nel capitolo precedente [Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler] – quanto le si pone di fronte, apertamente, come una ribellione. E i modi di questa ribellione Debussy li desunse dal mondo della poesia, della letteratura, della pittura, assai più che da quello della musica. (D’Amico, 1979, p. 39)

Non è dunque tanto il ruolo storico di innovatore assegnato al compositore, negli anni Settanta un po' scontato, né un'analisi formale un po' sommaria del *Prélude à l'après-midi d'un faune* a meritare attenzione, quanto il peso che d'Amico assegna all'influsso extramusicale nella formazione dello stile del musicista francese, con particolare riferimento all'impressionismo pittorico. Il capitolo si intitola infatti «Debussy e l'impressionismo», e sembra pensato per correggere, attingendo principalmente agli studi di Lockspeiser, la tendenza critica dominante di quegli anni che sottolineava, si pensi al *Debussy* di Jarocinski, il prevalente debito del compositore nei confronti del simbolismo, anziché dell'impressionismo (Jarocinski, 1980; Lockspeiser, 1983).

Va aggiunto che i caratteri della ribellione antiottocentesca individuati in Debussy e la sua «poetica dell'istante», come la definisce d'Amico, presentano convergenze perfino lessicali con l'analisi contenuta nel noto saggio del 1956 di Pierre Boulez, *La corruption dans les encensoirs*, tradotto e pubblicato in *Note di apprendistato* (Boulez, 1968). Laddove però d'Amico pone Mallarmé e Monet tra le fonti della modernità di Debussy, Boulez al posto di Monet colloca Cézanne: il risultato sono due diverse sfumature nel profilo di Debussy: l'una, del critico, più sensista; l'altra, del compositore, più geometrica e strutturalista.

Ma veniamo a Schoenberg, alla sua scuola e al suo seguito storico che d'Amico collega all'espressionismo. Scrive:

L'espressionismo nasce con un preciso sottinteso di protesta sociale. Non per nulla la sua patria furono la Germania e l'Impero asburgico cioè due paesi retti allora da un «ordine» orgogliosamente esibito [...]. A quest'ordine l'espressionismo reagisce smascherando tutto ciò ch'esso finge d'ignorare, e portandolo a galla, almeno tendenzialmente, come disordine: vale a dire, non solo rivela contenuti che la società ufficiale nasconde ma li espone, deliberatamente, in forme diverse da quelle dell'arte ufficiale [...]. Per ciò la sua rivolta ha caratteri non tanto rivoluzionario quanto eversivo. (D'Amico, 1979, p. 70)

Il nucleo dell'espressionismo presenterebbe uno spirito di rivolta sociale dal carattere non rivoluzionario ma eversivo. Non sarebbe stato tuttavia questo il primo impulso del compositore, quanto piuttosto «la ricerca dell'Io nella sua soggettività pura, perseguita nelle sue zone affettive primordiali, prerazionali, fino a liberare, attraverso le più aspre lacerazione dell'angoscia, il 'grido originario' ('Ur-Schrei')». Questa visione comportò «la dissoluzione dei nessi linguistici esistenti, in quanto formule irrimediabilmente cariche di significati precostituiti» (d'Amico, 1979, pp. 73, 74).

L'intento apologetico di Schoenberg di presentare la sua poetica come una necessaria naturale evoluzione del linguaggio musicale viene dunque

decisamente negato. Il musicista esprimerebbe al contrario la crisi dello spirito occidentale, ne ritrarrebbe le tentazioni negative e ne rappresenterebbe l'impossibilità comunicativa, come Adorno ha ben messo in luce. Ciò non autorizza tuttavia a ritenere il cammino intrapreso da Schoenberg, come lascia intendere il filosofo tedesco, «il solo moralmente legittimo per l'arte in genere, e l'arte musicale in ispecie, presso chi abbia di mira la critica della società vigente» (d'Amico, 1979, p. 75).

L'immagine di Schoenberg che propone d'Amico, evidenziando nel musicista soprattutto l'intento di rappresentazione espressionistica dell'Io e dell'angoscia soggettiva, sbarra la strada a una lettura politico-ideologica della sua opera e del suo linguaggio. Il bersaglio critico è, con ogni evidenza, l'interpretazione di Adorno, e più in generale lo stretto e meccanico legame ideologico impostosi negli anni Sessanta e Settanta tra rinnovamento del linguaggio e trasformazione politica della società. Tale legame non è tuttavia privo di fondamento storico. Esso compare, a ben vedere, già nell'*Harmonielehre*, quando il musicista sottolinea l'importanza di esprimere «una nuova sonorità, con tutto il suo effetto di inusitato e di moderno» poiché si tratta di «un simbolo» che «preannuncia l'uomo nuovo»: passo fondamentale che d'Amico non prende in considerazione (Schoenberg, 1963, p. 500).

L'idea che la dissoluzione dei nessi linguistici operata da Schoenberg nella cosiddetta fase espressionistico-atonale si ricomponga con la dodecafonìa e, in parallelo, con il cosiddetto neoclassicismo di Stravinskij – idea largamente accolta, seppure con accenti diversi, da un ampio settore di musicisti e musicologi, da Boulez a Charles Rosen (Rosen, 1984) – viene invece seccamente respinta. Per d'Amico infatti, la dodecafonìa non è un *rappel à l'ordre*, ma una piena realizzazione del dissolvimento linguistico espressionista, basato su una teoria di natura mistico-esoterica astratta, priva di qualsiasi reale valore strutturale e aggancio percettivo.

Emergono, in tal modo, i due pilastri portanti sui quali egli costruisce il suo Novecento: la linguisticità della musica basata sulla sintassi ritmico-tonale e sulla percezione dell'ascoltatore. Da queste premesse egli sviluppa una riflessione sulla dodecafonìa e sulla serialità che, fatti salvi gli studi di Brunello Rondi, Luigi Rognoni e Roman Vlad, nel panorama della critica musicale italiana, notoriamente poco propensa al dibattito teorico, rappresenta un'eccezione (Rondi, 1952; Rognoni, 1954; Vlad, 1958a).

Peraltro, la convinzione che la serie dodecafonica fosse l'esatto opposto di un linguaggio coercitivo viene affermata con grande vigore: «al contrario di quanto si usa dire, lungi dall'imporre leggi severissime e razionalizzatrici la dodecafonìa consente una libertà sconfinata» (d'Amico, 1979, p. 95). Questa lucida certezza teorica apre la strada all'apprezzamen-

to di opere della Scuola di Vienna e di compositori ad essa legata, primo fra tutti, in Italia, Luigi Dallapiccola.

Proprio la critica alla dodecafonìa di d'Amico illumina la sua concezione del linguaggio musicale e rende ragione della sua lettura del Novecento, nella quale emergono le convergenze con tutte le riflessioni, si pensi a Paul Hindemith e a Ernest Ansermet, che sottolineano la 'naturalità' dell'idioma tonale e, come nel caso di Rudolph Arnheim, la centralità dell'indagine sulla percezione nell'arte (Hindemith, 1940; Ansermet, 1961; Arnheim, 1962). L'analisi di un dettaglio tecnico relativo al procedimento di retrogradazione della serie è in questo senso rivelatrice. In proposito, si afferma:

Dall'ascolto d'una melodia per moto retrogrado (oggi possibile con la massima esattezza col passare un nastro a una moviola partendo dalla fine anzi che dal principio) non sorte impressione di una «marcia indietro» di questa melodia ma semplicemente una melodia che con quella non ha il minimo rapporto. Non è come nella percezione visiva. Se proiettiamo una sequenza cinematografica invertendo l'ordine dei fotogrammi noi percepiamo chiaramente l'inversione; e la percepiamo perché «ogni» fotogramma ha già un senso di per sé al pari di ogni immagine spaziale; invece una nota isolata di per sé non ha alcun senso, esso lo assume soltanto in rapporto a quelle che la precedono e la seguono [...]. (D'Amico, 1979, pp. 79-80)

Una retrogradazione, argomenta d'Amico, per essere percepibile ed intelligibile in quanto tale non può presentarsi, stando alla teoria dodecafonica, come retrogradazione di singole note, ma come retrogradazione di gruppi di note identificabili. Acuta osservazione che solleva evidentemente la questione del rapporto tra orecchio e occhio nella percezione e comprensione di una musica d'arte scritta.

D'Amico pone alla base della comprensione musicale la percepibilità acustica dei processi. L'orecchio e non l'occhio deve guidare la comprensione e produrre il senso di un'opera musicale. Tuttavia, porre tale convinzione a fondamento dell'ascolto colloca fuori dell'esperienza estetica molta musica.

Per fare qualche esempio, i processi di retrogradazione nella *Turangalila-Symphonie* di Messiaen, nei canoni del *Quaderno musicale di Annalibera* di Dallapiccola, per tacere dell'*Arte della Fuga* di Bach, non sono comprensibili sulla base di questa premessa. È infatti palese che l'orecchio in queste opere, senza l'ausilio dell'occhio, non può giungere che a una comprensione parziale.

Nella musica d'arte occidentale la scrittura – o nel caso del Novecento anche un abbozzo progettuale, una partitura di musica elettronica – non sono un mero *medium*, ma parte integrante del pensiero compositivo e divengo-

no, ai fini di una reale comprensione, ‘musica’ essi stessi. In una civiltà della scrittura, contrariamente all’auralità dominante in una cultura orale, l’occhio gioca un ruolo importante; non riconoscere questa specificità preclude l’individuazione e la comprensione dei processi messi in atto dal creatore.

#### 4. UN NOVECENTO MOLTEPLICE, LISTENER-ORIENTED, POSTMODERNO

Assegnare dunque, come fa d’Amico, ruolo preponderante nella comprensione della musica alla pura dimensione percettiva conduce di fatto a un profilo parziale di Novecento e a un restringimento dello stesso orizzonte storico-musicale all’arco in cui è operante e prevalente il concetto di «bello sensibile»: Settecento e Ottocento, l’epoca d’oro dell’estetica, come ha ben chiarito Eggebrecht (Eggebrecht, 1987).

La stessa cosa accade con l’altro pilastro complementare dell’edificio critico di d’Amico al quale ci si riferiva: la linguisticità della musica basata sulla sintassi ritmico-tonale. Egli usa nel suo testo una singolare metonimia, scambia il *signum* per il *signatum*, parla dell’importanza della «nota» che a volte pone tra virgolette e alle volte no. Per «nota» intende un suono non allo stato brado, ma un’unità sonora gerarchizzata e facente parte di una sintassi ritmico-tonale.

Ma cosa ne sarà allora di quel Novecento dove le note in questo senso non ci sono, come ad esempio in *Ionisation* di Varèse (d’Amico, 2000, II, pp. 1650-1653), in *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen e in tutto l’arco storico della musica elettronica? E quelle «immagini timbrico-agogiche», quelle «traiettorie di ‘suono’ qualificate essenzialmente da colori e volumi messi in movimento», così originalmente individuate e apprezzate in Berlioz, perché mai dovrebbero divenire illegittime nelle opere della neo-avanguardia, una volta emancipatosi il timbro come formante della musica?

Il motivo è chiaro: nel musicista francese c’è una sintassi, ci sono le «note», come le chiama d’Amico, a rendere l’opera dotata di senso linguistico. È il senso linguistico che egli non rintraccia più in quella che avverte come la lunga avanguardia del Novecento, da Schoenberg a Darmstadt, e oltre. L’ascoltatore, destinatario al centro della visione di d’Amico, è dal suo punto di vista destinato a perdersi sia nel caos seriale sia nel materismo degli anni Sessanta: nelle masse pulviscolari, ad esempio, di composizioni quali *Atmosphères* di Ligeti (Pozzi, 2016).

Di qui l’aspro, ma franco confronto tra d’Amico e la neoavanguardia, figlia di Schoenberg e della dodecafonia. I termini affiorano in numerosi

suoi scritti (d'Amico, 2000, III, 1892-1897), ed emergono con chiarezza nel carteggio con Berio risalente al 1957-58. Le argomentazioni fondamentali sono in buona sostanza quelle già esposte che rimarranno costanti nel suo pensiero critico.

L'ira del polemista che si scaglia contro quella che viene percepita come la meccanicità dei procedimenti seriali – le «cifre puramente esoteriche di quel serialismo che qualunque analfabeta può imparare, a Darmstadt, in quindici giorni» – convive con la difesa di quei musicisti che non avevano aderito al dogma, con un'apertura al molteplice delle musiche del Novecento storico e di quelle contemporanee, e con la prefigurazione di una nuova fase di pluralismo e sensibilità postmoderni. La postmodernità non è stata infatti una mera fase storica successiva alla modernità, bensì un nuovo modo di leggere il moderno e la storia che ne ha segnato la crisi già negli anni Sessanta (Chiurazzi, 1999). Sull'argomento scrive:

Se ora ci si propone di cogliere, nella musica contemporanea, ciò che essa offre di specifico, io credo che il primo pregiudizio da abbattere sia questo: che la musica contemporanea sia una. La crisi sociale del nostro tempo è crisi, invece, appunto nel senso che rompe la concordia, dissocia le forze, apre contrasti terribilmente complessi, comunque irriducibili al semplicistico scontro fra vecchio e nuovo. È vero che pone condizioni comuni a tutti; ma il carattere precipuo di queste condizioni è appunto quello di provocarci a reazioni diversissime. [...] E tutti questi modi sono «contemporanei», perché tutti esprimono qualcosa dell'uomo d'oggi, e perciò dell'uomo; nessuno può essere espunto a priori come anacronistico. (D'Amico, 1962, p. 508)

Lo stesso tema era stato trattato nella lettera del 31 gennaio 1958 a Luciano Berio nella quale al compositore, che il 18 gennaio lo aveva accusato di essere «tanto, ma tanto lontano dalla musica di oggi», d'Amico risponde: «Lei mi spiegherà che cosa è la 'musica d'oggi'. Dal canto mio, posso anticiparle che per me è tutta la musica che si fa oggi, bella o brutta, seriale e non seriale, seria e 'leggera'» (Pestelli, 1995, pp. 254, 259). Una rivendicazione di apertura che in questo caso includeva perfino quelle poetiche che a d'Amico sembravano negarla in modo intransigente.

La linguisticità della musica e percepibilità dei processi sono dunque il mezzo di contrasto che ci permette di afferrare l'immagine complessiva del Novecento di d'Amico, un secolo molteplice e policentrico, nella sua lettura insofferente di astrazioni.

Sempre nelle dispense del corso universitario del 1978-79 emerge un interessante profilo di Stravinskij, del quale egli coglie, a pochi anni dalla scomparsa, elementi di continuità nel pensiero compositivo soggiacenti alle ben note mutazioni. D'Amico in tal modo converge sulle conclusioni

di parte della coeva musicologia stravinskiana, in qualche caso le anticipa (Vlad, 1958; Toorn, 1983).

Sono ulteriori punti caratterizzanti questo profilo l'argomentata confutazione teorica del nesso Stravinskij-neoclassicismo, la sua sostituzione con il concetto di «musica al quadrato». Ancora in polemica con Adorno, d'Amico nega che il compositore persegua una poetica del «ritorno» al passato, bensì ravvisa in lui l'abbandono di una concezione della musica come «espressione dell'Io», caratteristica dell'espressionismo, sostituita da una «rappresentazione i cui 'personaggi' sono forniti da entità musicali già formalizzate (temi, stili, formule)» che operano «in quanto figure costituite, frutto di esperienze artistiche e culturali già consumate» (d'Amico, 1979, p. 110).

Completano il quadro i capitoli su Hindemith e Bartók. Il primo è contraddistinto da una poetica della «musica pura»; il secondo da un «ritrovamento della dialettica», che ha radici beethoveniane.

Molto significativa è l'approfondita analisi riservata alla figura e all'opera di Ferruccio Busoni. D'Amico la valorizza e la colloca, quasi a voler rompere una concezione di progresso unilineare della modernità, tra Debussy e Schoenberg, evitando l'ordine cronologico delle date di nascita.

L'inclusione di Busoni assume particolare rilievo nel quadro ermeneutico del secolo e simboleggia assai bene l'inquieto, problematico e spesso contraddittorio rapporto di d'Amico stesso con la modernità. Egli infatti, tra i diversi aspetti toccati nella dispensa sui quali non ci soffermeremo in questa sede – la *Grenznatur*, la «natura confinaria», del musicista, come la definì Paul Bekker (Bekker, 1924, p. 349), o la sua nota concezione, a dire il vero tutt'altro che chiara, di *junge Klassizität*, che d'Amico traduce con «nuova classicità» – sottolinea nel compositore il conflitto tra progettualità e opera.

Le sue composizioni, scrive, sono «più 'interessanti' che 'belle'», mentre l'influsso che il musicista ha esercitato è dipeso essenzialmente dai suoi scritti. Insomma, tra il progetto, l'utopia sonora dell'*Entwurf* e l'opera vi è un profondo fossato. Ma allora ci si chiede: perché l'utopia, la palingenesi sonora concepita da Busoni viene accolta e la palingenesi concepita dalle neoavanguardie respinta? La risposta di d'Amico è significativa e ribadisce nuovamente la sua concezione complessiva. Scrive: «In alcuna sua partitura in genere è traccia di quell'atematismo o di quei terzi o sesti di tono ch'egli predica in teoria. Una sorta d'istinto di conservazione, inconscio ma indubitabile, preserva il grande musicista dall'applicazione pratica delle sue teorie. I suoi ideali non possono essere raggiunti attraverso questa applicazione, ed egli lo 'sente', anche se non lo 'sa'» (d'Amico, 1979, pp. 67-68).

Busoni lascia dunque nella terra di Utopia ciò che le neoavanguardie vorranno invece trasformare in musica. Ma per d'Amico il limite della



terra fertile esiste, e lì si arresta il suo ragionamento critico: la musica è e deve rimanere linguistica – si pensi ad alcune riflessioni convergenti con il linguista Nicolas Ruwet (Ruwet, 1983) – per permettere all'ascoltatore di percepirne il senso grazie alla presenza di quelle che lui chiama «note», quelle unità ritmico-tonali gerarchizzate di cui si parlava.

Questo fa la differenza, come egli scrive nel profilo di Bartók, tra i *clusters* coloristici ma linguistici di *Szabaddan* per pianoforte e le «partiture essenzialmente costituite da 'rumori'», che «mirano a disintegrare la 'nota'» come quelle del franco-americano Edgar Varèse e dei suoi seguaci (d'Amico, 1979, p. 136).

Oltre il limite vi è, per d'Amico, il disumanesimo rappresentato dalla ritualizzazione dell'insensatezza praticata da alcuni esponenti delle neoavanguardie. Eloquentemente, in questo senso, la stroncatura di un concerto tenuto nel 1959 da John Cage alla Filarmonica romana, che prevedeva anche la partecipazione di Berio e della Berberian: «Una delle forme principali dell'alienazione capitalistica, quella legata alla pubblicità, trova dunque qui un esempio supremo. Con Cage il prodotto lanciato e venduto non è già scadente: non esiste affatto. [...] Esiste solo in quanto se ne parla. E solo perché se ne parla le 'istituzioni culturali', si sentono in dovere impellente di farlo conoscere» (d'Amico, 1962, p. 249).

Riassumendo e concludendo, il Novecento in d'Amico è segnato da una frattura antilinguistica: di questa frattura è portatrice la modernità che ha imposto una visione basata sull'estetica del nuovo, su un'idea unilineare e progressiva di sviluppo che dichiara esaurita la tradizione, sulla coazione a un'arte negativa, su una tematizzazione del brutto. Per d'Amico è Theodor Wiesengrund Adorno il principale fautore di questa concezione estetica che affida al brutto nell'arte la funzione negativa dell'inconciliabilità; e la neoavanguardia musicale ha applicato tale visione con esiti radicali (Adorno, 1975).

A tutto questo egli oppone un Novecento marcatamente pluralistico, più discontinuo e frammentario, che non rinnega, pur rinnovandola, la sintassi della tradizione, che sposta il fuoco sulle possibilità percettive dell'ascoltatore, che respinge una visione della musica negativa, socialmente e politicamente antagonista, che recupera una funzione edonistica mortificata dalla modernità. Si coglie peraltro, in tale posizione, l'amore di d'Amico per l'opera, genere che non sopporta gli eccessi e i radicalismi del purismo linguistico.

Da questa concezione emerge una mappa che accanto a Debussy, Schoenberg, Stravinskij e altri, pone Busoni, Janáček, Petrassi, Britten, Šostakovič e altri, non escludendo pregiudizialmente Menotti, Rota e altri, né Berio, Castiglioni, Clementi, Togni, e persino Nono.

Il Novecento di d'Amico prefigura così una critica della e una fuoruscita dalla modernità, e accoglie con ogni evidenza, sebbene non in forma esplicita, alcune istanze del pensiero postmoderno (Ramaut-Chevassus, 2003).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adorno, T. W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Ansermet, E. (1961). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière,
- Arnheim, R. (1962). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.
- Bekker, P. (1924). Busoni. Wiener Musik und Theaterfest. *Musikblätter des Anbruch*, 9, 347-351.
- Boulez, P. (1968). La corruzione nei turiboli. In P. Boulez, *Note di apprendistato*. Torino: Einaudi.
- Chiurazzi, G. (1999). *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Torino: Paravia.
- d'Amico, F. (1950) Prefazione. In H. Berlioz, *L'Europa musicale. Da Gluck a Wagner*. Torino: Einaudi, 1950.
- d'Amico, F. (1962). *I casi della musica*. Milano: il Saggiatore.
- d'Amico, F. (1979). *Su alcune poetiche musicali del primo Novecento e i loro Antecedenti*. Roma: Bulzoni.
- d'Amico, F. (1985). Berlioz, Hector. In *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Vol. I: *Le biografie*. Torino: UTET.
- d'Amico, F. (2000). *Tutte le cronache musicali*, «L'Espresso» 1967-1969, 3 voll. Roma: Bulzoni.
- Eggebrecht, H. H. (1987). Limiti dell'estetica musicale. In H. H. Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*. Bologna: il Mulino.
- Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: Schott.
- Jarociński, S. (1980). *Debussy. Impressionismo e simbolismo*. Fiesole: Discanto.
- Leibniz, G. W. (1734). *Epistolae ad diversos*. Leipzig: Breitkopf.
- Lockspeiser, E. (1983). *Debussy. La vita e l'opera*. Milano: Rusconi.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- Pozzi, R. (2001). L'ideologia neoclassica. In J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. I. Torino: Einaudi.
- Pozzi, R. (in preparazione). L'immagine di Luigi Nono negli scritti critici di Fedele d'Amico. In *Musica e cultura tra Italia e Germania: Henze e Nono*. Atti del Convegno internazionale di studi, Montepulciano - Università degli Studi Roma Tre, 25-31 maggio 2016.

- Pozzi, R. (2019). Music criticism in Italy in the 20th century. In C. Dingle (Ed.), *Cambridge history of music criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Pestelli, G. (1995). Il carteggio Berio-d'Amico. In E. Restagno (a cura di), *Berio*. Torino: EDT.
- Ramaut-Chevassus, B. (2003). *Musica e postmodernità*. Milano - Roma: Ricordi - Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Rognoni, L. (1954). *Espressionismo e dodecafonia*. Torino: Einaudi.
- Rondi, B. (1952). *La musica contemporanea*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Rosen, C. (1984). *Schoenberg*. Milano: Mondadori.
- Ruwet, N. (1983). Contraddizioni del linguaggio seriale. In *Linguaggio, musica, poesia*. Torino: Einaudi.
- Schoenberg, A. (1963). *Manuale di armonia*. Milano: il Saggiatore.
- Toorn, P. C. van den (1983). *The music of Igor Stravinsky*. New Haven - London: Yale University Press.
- Vattimo, G., & Rovatti, P. A. (a cura di). (1983). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Vlad, R. (1958a). *Storia della dodecafonia*. Milano: Suvini Zerboni.
- Vlad, R. (1958b). *Stravinsky*. Torino: Einaudi.

*Parole chiave:* Carattere linguistico della musica; Compositori di musica; Critica musicale; Fedele d'Amico; Metodo storiografico.

*How to cite this Paper:* Pozzi, R. (2019). Novecento e postmodernità nella critica musicale di Fedele d'Amico. Riflessioni sul metodo storiografico di un corso universitario [Twentieth century and postmodernity in the music criticism of Fedele d'Amico. Reflections on the historiographical method of a university course]. *Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies*, 20, 245-259. doi: <https://dx.doi.org/10.7358/ecps-2019-020-pozz>