





II

OPERE E GIORNI

SINOSI

L'opera di Carlo Prosperi: il suono, la notte, le stelle

Dallapiccola, la poesia, Firenze. Questi i tre punti che, attraverso mille possibili varianti, sembrano rappresentare i parametri intorno a cui sviluppare una riflessione critica sull'opera complessiva di Carlo Prosperi. La sua vicenda artistica, didattica e umana si svolge quasi ininterrottamente nella città di Firenze, in un felice discanto – maestro e discepolo – con Luigi Dallapiccola, da cui viene descritto come «antichissimo allievo, vecchio amico, giovane collega». Dall'ottica appartata del Conservatorio, Prosperi contraddistingue il suo percorso nel compimento etico della fedeltà a sé stesso: un cammino che, dalla metà degli anni Sessanta, compie in compagnia di Carlo Betocchi, il suo poeta. «Quale la prigionia, quale la libertà del nostro tempo? Ecco il dilemma», riflette Prosperi, ricordando che Dallapiccola stesso indica come «il concetto di libertà, per quanto possa essere diverso, non deve apportare una rinnovata prigionia». In tale linea va letta la frase sull'imperativo morale dell'artista, che è assoluto, ma può esprimersi attraverso soluzioni tecniche diverse: in Dallapiccola si «identifica con la costrizione seriale», in Prosperi con la «pluri-serialità». Prosperi è compositore libero di allontanarsi dai dettami tecnici di Dallapiccola, pur raccogliendone i più forti valori intellettuali; è didatta libero nel suo impegno formativo e civile in una città spesso ostile e ingrata nei suoi confronti; è uomo libero, mai asservito alle ideologie. In questo volume, le opere e i giorni di Prosperi scorrono paralleli: l'analisi scientifica e poetica del suo operare compositivo non va disgiunta dalle testimonianze più direttamente umane. I due *éclairages* mettono in luce una figura che seppe nutrirsi del grande passato pur vivendo intensamente nel suo presente dove – novello umanista – diede parimente voce alle grandi e intime inquietudini dell'artista e dell'uomo del Novecento.

MARIO RUFFINI

L'opera di Carlo Prosperi: il suono, la notte, le stelle

*Prosperi si specchia in Dallapiccola
come Dallapiccola si specchia in Schönberg*

PREMESSA “A TRE”

«Essere stato non lo esime dall'essere per sempre»¹, scrive Mario Luzi, facendo eco a Thomas Mann, che similmente ricorda che «il passato è, è sempre, anche se l'espressione comune suona: fu»². Pochi sono coloro che possono vantare di “essere stati”: a essi compete l'obbligo di continuare a essere, che è obbligo morale conseguente al libero arbitrio. La morte è definitiva solo con la morte della memoria.

Noi, con spirito mendelssohniano e consapevoli che la storia, a volte, ha bisogno di qualche aiuto, ci accingiamo al nostro contributo per evitare che il tempo – oggi più veloce di qualche secolo fa – scolori la memoria e impedisca di riandare indietro negli abissi del passato; ma è difficile parlare di chi abbiamo conosciuto molto bene: il pozzo del passato è profondo, forse insondabile. “Noi” è plurale vero, e indica un luogo – il Palazzo Corsini Suarez di Firenze –, una istituzione – l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuuseux –, le persone che vi operano per dare al passato ordine e futuro attraverso i Fondi, concreti e «impalpabili sedimenti della memoria»³, e quanti hanno collaborato alla realizzazione di questo volume.

Di Carlo Prosperi, ciascuno degli studiosi sembra cogliere un aspetto particolare, delineando una figura umana e intellettuale veramente a parte, che si compie in una astrazione universale. Da lontano le cose si vedono con maggiore nitidezza, e il tempo – lungi dall'occultare, inghiottire o disperdere – ci permette di ritrovare una delle voci del Novecento musicale in tutta la sua portata.

Luigi Dallapiccola

Darmstadt è morta!

Come il suo maestro Luigi Dallapiccola, ineludibile e costante termine di riferimento, Prosperi non calcò mai la scena di Darmstadt e si tenne ben lontano dai riti della *Neue Musik* poiché profondamente antitetico e estraneo al pensiero strutturalista, ritenendo

¹ M. LUZI, *Stradivari*, in L. FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento di Giovanni Bellini*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova-Marsilio, 2003-2004, p. 7.

² TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli* (I. *Le Storie di Giacobbe*, pp. 54-55), traduzione di B. Arzeni, Milano, Mondadori, 1964³.

³ G. MANGHETTI, *Una autentica amicizia e una naturale vocazione. Dagli archivi di Carlo Betocchi e di Carlo Prosperi*, in questo volume, pp. 251-265: 251.

centrali il soggetto, l'uomo, la coscienza dell'individuo, la soggettiva capacità di espressione, ovvero tutto ciò che dallo strutturalismo viene svuotato e ridotto a pura e effimera eventualità, luogo geometrico, punto d'intersezione fra strutture⁴. Voce, quella di Prosperi, che seppe essere naturalmente schiva, prudente, non urlata e non alla moda, forse inattuale in mezzo a voci chiassose, furibonde e fondamentaliste. Dallapiccola gli insegnò il dovere morale di rispondere sempre e solo alla propria coscienza («Non è importante sapere se Dio esiste, ma vivere come se Dio esistesse»⁵), e Prosperi raccolse a piene mani quell'esempio e lo mantenne saldo nel corso della sua intera esistenza: seppe essere soprattutto fedele a sé stesso e al suo imprescindibile spirito di libertà, che rivendicò come uomo e artista, e che fu fra le cause principali del suo isolamento progressivo.

Il rapporto privato fra Dallapiccola e Prosperi, sconosciuto ai più, è un vero esempio di grandezza umana, straordinario nonostante le scelte artistiche del compositore più giovane non fossero – quanto a ortodossia dodecafonica uniseriale – in linea con quelle del maestro. Significativa la dedica di Dallapiccola al suo discepolo – «frater», celebre passo tratto da *Il Prigioniero* – che rivela l'intima e profonda vicinanza fra i due (fig. p. 68), e ancor più significativo il messaggio che Prosperi riceve da Berlino dopo la celebre prima di *Ulisse*: «Grazie, mio carissimo amico, per il telegramma, che mi ha commosso. [...] Il tuo vecchio professore, ormai anzi “canuto come il mare”»⁶. Illuminante, infine, la descrizione che del loro rapporto ebbe a fare lo stesso Dallapiccola in una dedica a Prosperi: «antichissimo allievo – vecchio amico – giovane collega»⁷. Prosperi si specchia in Dallapiccola nello stesso modo in cui Dallapiccola si specchiava in Schönberg.

Carlo Betocchi

Quanto a peculiari affinità, un altro nome va speso con immediatezza, quello di Carlo Betocchi, il poeta di Prosperi, non meno di quanto lo stesso compositore seppe essere il suo musicista, come ricorda nel suo fondamentale saggio Gloria Manghetti: «In pochi, e Prosperi fu tra questi, riuscirono nell'immediato a coglierne la dimensione vitale e positiva che, nella sua speciale esultanza, anche cristiana, scaturiva da una forma irta, asciutta, spesso vicina alla plasticità e all'incisività». Quelle di Betocchi e Prosperi in effetti sembrano – per dirla con Musil – vere “azioni parallele”, giocate sul versante di musica e poesia con etiche parallele. Entrambi carichi di «un'attenzione al dolore di tutti prima che al proprio», ligi a sé stessi con serietà, impegno, modestia, e ingegno. Entrambi, schivi per natura e pudore, tendenti con il loro linguaggio espressivo e soggettivo alla ricerca del canto e del suono, nel furore delle mode transeunti apparvero a molti come un “anti-Novecento”, ignorati a lungo da una «storiografia di comodo»: la loro opera, lungi dall'essere minore, si configura invece come «linea portante di una

⁴ Cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

⁵ Questo è l'imperativo più importante che in quindici anni di assidua frequentazione mi è stato trasmesso da Laura Dallapiccola e, come eco, dall'insegnamento di Carlo Prosperi: abbiamo pertanto ragione di ritenere che lo stesso Luigi Dallapiccola, nella sua accademia, lo trasmettesse ai suoi studenti.

⁶ L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Carlo Prosperi*, 2 ottobre 1968, Berlino, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

⁷ C. PROSPERI, *Ricordo di Luigi Dallapiccola*, in *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, numero speciale del “Notiziario”, 1975, pp. 37-38.

storiografia non di parte»⁸. La dimensione poetica di Betocchi – così perfetta per il suo carattere intimo, toscano e universale – riassume per Prosperi l'idea stessa di poesia, vitale al compositore per ogni suo impulso creativo, che nell'idea melodica, dunque nel canto e nella parola, trova quasi sempre l'esigenza prima. Parole e musica.

Firenze

Terzo punto di riferimento è Firenze, la città grande e piccola, carica di storia e “picciolmente” provinciale, che fece da palcoscenico per tutta la vita all'operare fattivo e silenzioso del compositore e del didatta. Firenze, problematica per la sua incapacità di cogliere l'esatta dimensione delle espressioni di Prosperi, confinato in un appiattimento facile e comodo sulla figura di Dallapiccola, che impegnò il compositore fiorentino in una lotta costante per affrancarsi pubblicamente da etichette e per imporre il suo mondo e il suo modo di essere. Ecco come lo stesso Prosperi si esprime già nel 1974 (ma i concetti sono identici a quelli ripetuti per interi decenni): «Tornando ancora una volta all'influenza, più o meno profonda, esercitata da Dallapiccola nei miei confronti, e sulla mia adozione della tecnica dodecafonica, come ho già detto allo stesso Maestro, sarebbe ormai tempo d'abbandonare questo concetto tipico dell'antica critica “fiorentina”, giacché si tratta di argomento frusto che non chiarisce nessuno, nemmeno lo stesso Dallapiccola. Difatti oggi è abbastanza nota la mia contrapposizione alla tecnica dodecafonica, dichiarata fin dai primi lavori, e l'adozione d'una particolare, soggettiva “libertà pluriseriale”. Dico tutto ciò senza diminuire la mia consapevolezza della diversa statura della figura di Dallapiccola e della mia, e senza diminuire il vanto d'essere stato io il primo a Firenze a scoprire e a indicare il valore del Maestro nel 1940, quando nessuno in città si curava di lui»⁹.

Dallapiccola, la poesia, Firenze. Questi i tre punti che, attraverso mille possibili varianti, sembrano rappresentare i parametri intorno a cui sviluppare una riflessione critica sull'opera compositiva e didattica di Carlo Prosperi.

LUIGI DALLAPICCOLA: SULLE ORME DEL “PADRE”

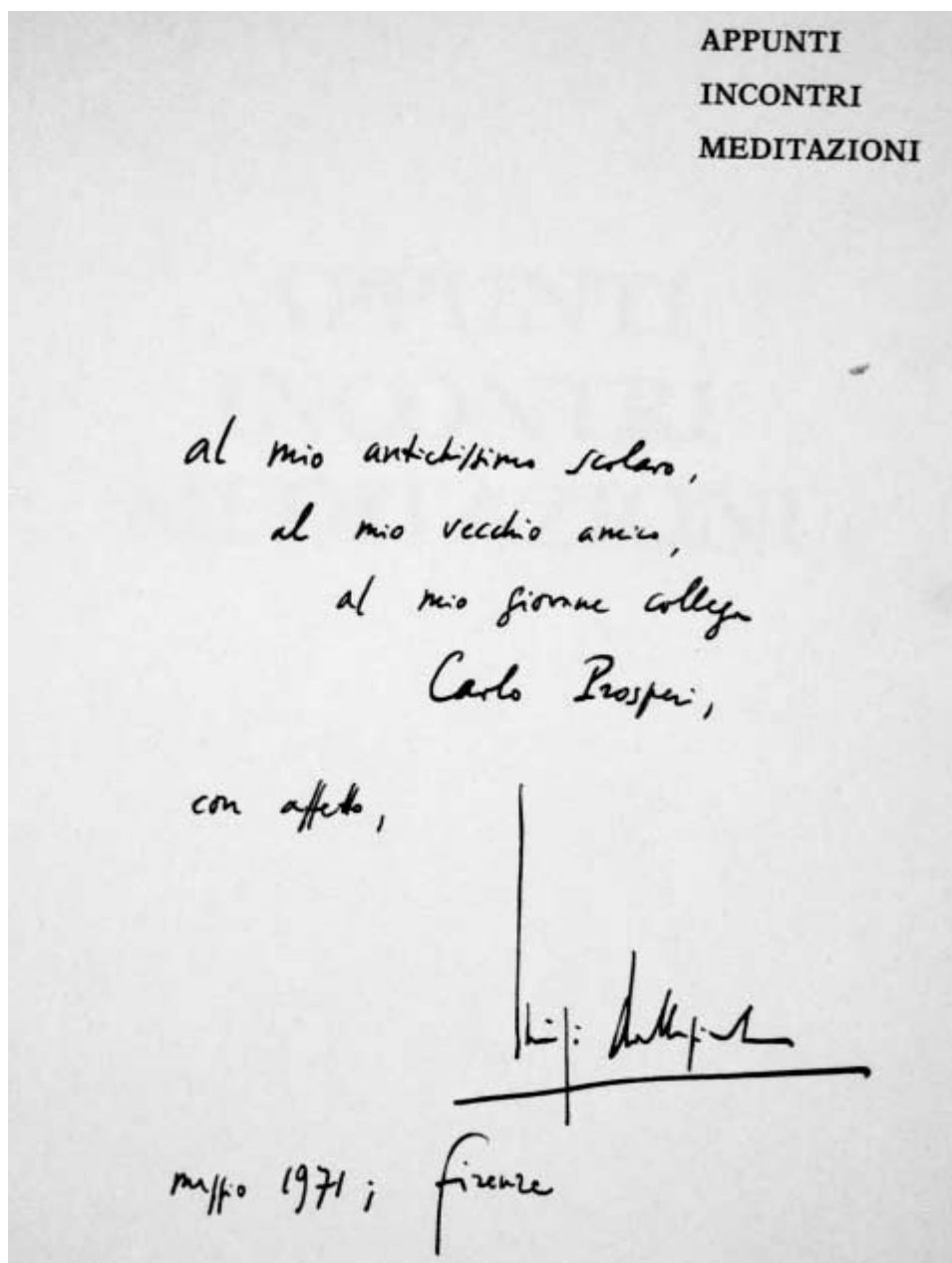
«Un rapporto speciale legava Prosperi a Dallapiccola, di cui Prosperi era, in realtà, l'erede naturale. Tutti lo ritenevamo all'epoca come il compositore più importante dopo Dallapiccola, l'unico ad avere con lui un così profondo rapporto dialettico», ricorda Mario Sprenzi¹⁰. Ma è lo stesso Prosperi, con un breve e illuminante scritto, a chiarire la realtà profonda del suo rapporto con Luigi Dallapiccola, che si sviluppa ininterrotto, attraverso varie fasi, per quarant'anni esatti: dal 1935 al 1975.

Il primo incontro – un bizzarro incontro – si rivela importante per comprendere quale rinnovamento del pensiero e non solo della musica sia avvenuto in Italia grazie al maestro istriano. Trentatré anni dopo, agli inizi del 1968, un nuovo episodio rivela la natura dei

⁸ Di “anti-Novecento” parla Luigi Baldacci, che citiamo da G. MANGHETTI, *Una autentica amicizia* cit., pp. 264, 252.

⁹ C. PROSPERI, *Lettera a Leonardo Pinzauti*, 20 maggio 1974, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

¹⁰ Cfr. in questo volume M. SPERENZI, *I compositori fiorentini al “Maggio”*, pp. 609-623.



Luigi Dallapiccola, Dedica manoscritta a Carlo Prosperi: «al mio antichissimo scolaro, al mio vecchio amico, al mio giovane collega Carlo Prosperi, con affetto, Luigi Dallapiccola – maggio 1971; Firenze», in *Id.*, *Appunti Incontri Meditazioni*, foglio di guardia della copia personale di Carlo Prosperi, Fondo Carlo Prosperi

loro rapporti privati e – anche grazie al commento di Prosperi – aiuta a comprendere meglio pagine fra le più importanti della storia della musica del Novecento, come *Il Prigioniero* e *Ulisse*.

Suo antichissimo allievo – suo vecchio amico – suo giovane collega, come egli ebbe a definirmi in una dedica del 1971, parlare di Luigi Dallapiccola a poco più di un mese dalla morte, dopo averlo conosciuto e frequentato in Firenze per oltre quarant'anni, è argomento di cui non posso discorrere senza essere animato da vivo affetto e da intimo, profondo rimpianto. [...]

[1935]

Nell'anno 1935-1936 ero uno studente di corno al Regio Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze. Un giorno, con lo strumento sotto braccio, avvolto nella fodera di panno, stavo percorrendo il corridoio dell'Istituto per recarmi in classe quando incontrai un giovane insegnante che non conoscevo. Mi fermò, si interessò di me, del mio strumento e, lì per lì, mi propose di sfoderare il corno e di eseguire alcuni squilli lungo il corridoio. L'idea era stravagante, rimasi imbarazzato e indeciso, a quel tempo il Conservatorio era considerato un luogo austero. Ma il giovane insegnante volle insistere e noi studenti eravamo abituati all'obbedienza: lo asseccai e mi diedi a suonare il corno, lungo il corridoio, tra la sorpresa e lo stupore dei colleghi disturbati nelle aule adiacenti. Quel bizzarro incontro mi fu utile in seguito, quattro anni dopo, quando, studente di composizione, ne compresi il gesto di burla e di protesta contro un ambiente troppo legato al passato e geloso di ogni novità, come era negli anni Trenta la cultura musicale in Italia e non solo a Firenze. In realtà quell'episodio mi aiutò, giovanissimo, ad essere tra i primi a comprendere la superiore natura di uomo e di artista di Luigi Dallapiccola. Oggi è facile convenire circa il suo valore, ma allora la sua musica era circondata dalla più profonda incomprendenza. [...]

[1968]

Dallapiccola telefonò a Bartolozzi e a me invitandoci a cenare insieme in una trattoria casalinga di via Romana che lui prediligeva. Era solo, la signora Laura momentaneamente fuori Firenze. Cenammo in tre e al termine egli ci comunicò di avere da poco terminato la partitura di *Ulisse*. Sapevo che l'opera lo aveva travagliato a lungo e il personaggio Ulisse era stato per lui un'idea centrale che lo aveva accompagnato fin da quando era fanciullo. Rimasi profondamente commosso alla notizia che quell'idea gigantesca, a lungo meditata, aveva raggiunto la sua ambita conclusione. «Questa volta però mi sento stanco – soggiunse Dallapiccola – e sento il bisogno di riposo...». Per quanto possa apparire strano, in seguito pensai spesso a quelle sue parole. Dallapiccola manifestarsi stanco!!? Pareva cosa da non credere. Eravamo troppo abituati alla sua eccezionale vitalità intellettuale, alla capacità straordinaria di concentrazione al lavoro e alla fatica, alla saldezza della salute pari a quella delle sue opinioni, da non avere mai pensato alla vulnerabilità dell'uomo e alla caducità del corpo. Da quel giorno il mio affetto è stato per lui più vicino e fraterno.

Il Prigioniero e *Ulisse* sono, a mio parere, due opere che si compendiano a vicenda, nel senso che entrambe unite riassumono la personalità di Dallapiccola uomo-artista-pensatore. Egli ebbe come visione l'assillo della tesi-antitesi tra il significato di prigionia e il significato di libertà inserito nella problematica di questo secolo. Quale la prigionia, quale la libertà del nostro tempo? Ecco il dilemma.

Per noi che lo conosciamo, la migliore risposta ci sembra offerta dal suo esempio giornaliero. Il dubbio, l'ambiguità, l'irrisolutezza sono i ceppi della prigionia, ma la libertà non può raggiungersi senza passare attraverso una tormentata odissea di ricerca. Così l'impegno artigianale dell'artista (che in Dallapiccola si identifica con la costrizione seriale) non deve essere minore all'impegno morale. E per morale Dallapiccola intende l'artista col-

locato solo, con la propria coscienza, di fronte ai valori della storia. Dallapiccola è uomo di fede e come tale risolve il suo dilemma nella convinzione cristiana. Egli può dire, insieme con Ulisse: «Signore! Non più soli sono il mio cuore e il mare». Agli altri egli indica che il concetto di libertà, per quanto possa essere diverso, non deve apportare una rinnovata prigionia¹¹.

«Quale la prigionia, quale la libertà del nostro tempo? Ecco il dilemma», riflette Prosperi, dando subito la chiave di lettura per una risposta, in cui ricorda che Dallapiccola indica come «il concetto di libertà, per quanto possa essere diverso, non deve apportare una rinnovata prigionia». In tale linea va letta la frase sull'imperativo morale dell'artista, che è assoluto, ma può esprimersi attraverso soluzioni tecniche diverse: in Dallapiccola si «identifica con la costruzione seriale», in Prosperi con la «pluriserialità». Prosperi è non solo «antichissimo allievo, vecchio amico, giovane collega» di Dallapiccola, ma vero continuatore della sua opera, di cui raccoglie la tecnica e lo spirito, l'imperativo morale e la forza dell'inattualità, la capacità di essere sé stessi, concessa solo agli uomini liberi, secondo uno degli insegnamenti ricevuti («ciò che importa è essere *indipendenti!*»¹²). La libertà è come la poesia: non vuole aggettivi. Addentriamoci quindi nel pozzo del passato, per cercare di comprendere quali furono gli insegnamenti ricevuti che avrebbero costituito il tessuto dell'operare artistico di Carlo Prosperi.

Il suono, la notte, le stelle

Innumerevoli sono gli artisti che hanno raccolto nel magistero della creazione la loro visione della notte: c'è un senso di vertigine nell'osservare le stelle, il cielo e il silenzio siderale, nella vertiginosa diversità che ognuno ha saputo darne. C'è profumo di incenso, o di solitudine, o di estasi amorosa, o di fede. Un abisso incomputabile: non rimane che inoltrarsi in queste pagine della notte. «Il tema notturno è sempre stato dentro di me»¹³. La notte non è il contrario del giorno, ma spazio mitico che si apre al pensiero, uno stato d'animo: un'osservazione attenta dell'opera di Carlo Prosperi porta a una immediata identificazione tematica e spirituale dell'uomo con i suoi temi – il suono, la notte, le stelle –, che egli traduce nella filigrana di suoni notturni, di bagliori stellari, di silenzi e solitudini. Un percorso che parte dalle prime composizioni e arriva alle ultimissime, e che trova nella ricerca del “suono” il suo primo imperativo artistico:

- 1944 - *Tre frammenti di Saffo*, “Tramontata è la luna” (Saffo), prima lirica;
- 1950 - *Cinque strofe dal greco*, “Dormono le cime dei monti” (Alcmane), ultima lirica;
- 1957 - *Concerto d'infanzia*, “Alle lucciole”, terza filastrocca;
- 1957 - *Concerto d'infanzia*, “Preghiere”, quinta filastrocca;
- 1964 - *In nocte*;
- 1966 - *Noi soldà*, “La notte di Natale”;
- 1968 - *In nocte secunda*: I. *Stellae inerrantes*;
- 1968 - *In nocte secunda*: II. *Stellae obscuriores et quasi caliginosae*;

¹¹ C. PROSPERI, *Ricordo di Luigi Dallapiccola*, in *In ricordo di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 37-38.

¹² L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Carlo Prosperi*, Firenze, 14 gennaio 1955, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

¹³ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi*, X, in 16 CD, Firenze, Casa Prosperi, 1984-1986, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

- 1968 - *In nocte secunda*: III. *Stellae errantes*;
 1969 - *Tre canti di Betocchi*, “Di notte”, prima lirica;
 1970 - *Stellae inerrantes*;
 1971 - *Costellazioni*;
 1972 - *Concerto dell'arcobaleno* (il cielo, nella sua iridescenza diurna);
 1978 - *Elogio della follia*, “Espero”, scena sesta;
 1980 - *Canti dell'ansia e della gioia*, I, “Silenziosa ansia”;
 1980 - *Canti dell'ansia e della gioia*, I, “Odi il gallo”;
 1980 - *Canti dell'ansia e della gioia*, I, “L'ultimo carro”;
 1982 - *Canti dell'ansia e della gioia*, II, “Son giunto fin qui, non c'è più strada”.

La luna, le Pleiadi, la giovinezza che fugge nel lamento saffico; il tema pastorale montenegrino; le “luciole” e le “preghiere” per la sua figlioletta Giuliana; la notte latina, lontana, fredda e aromantica; i soli, le nebulose e i pianeti; di nuovo lontano con Espero, l'astronomo che, vecchissimo, fu trasformato in stella e ogni notte per primo appare in cielo e per ultimo scompare; e infine i silenzi notturni di Betocchi, che in Prosperì congiungono i tetti rossi delle case toscane con il buio del silenzio più estremo, quello dell'anima¹⁴.

«Spesso il suono suona, ma non crea: la musicalità deve vincere la materia, non basta l'abilità costruttiva perché il brano suoni bene. Questa è la grande difficoltà del compositore»¹⁵. Tutto in lui nasce dall'idea del timbro, dalla ricerca del suono che “suoni” e “crei”. Prosperì è sedotto dal fascino della nota, che a sua volta vuole sedurre attraverso la pulizia seriale, e modellare secondo il proprio pensiero musicale, riuscendo a non perdersi nel preziosismo timbrico fine a sé stesso. Credo che negli insegnamenti profondi di un maestro come Dallapiccola (gli altri – Rodolfo Ciconesi e Vito Frazzi – furono per Prosperì soprattutto “insegnanti”) vadano ricercate le origini delle intuizioni di Prosperì sul suono, sulla notte, sulle stelle.

Per primi abbiamo messo in relazione i luoghi dell'infanzia dallapiccoliana, in particolare la sua casa natale di Pisino accanto al Castello dei Montecuccoli e a strapiombo sopra una foiba, con il celebre aforisma nietzscheano «E se guardi a lungo entro un abisso, anche l'abisso guarda dentro di te», che Dallapiccola amava citare¹⁶ e che poneva a fondamento del «problema della reciprocità fra l'autore e la sua opera»¹⁷. Difficile oggi ricostruire l'atmosfera di quella vera “accademia”, quale dovette manifestarsi nelle mitiche classi di Pianoforte complementare e poi di Lettura della partitura tenute da Dallapiccola dal 1934 al 1967: è nel sapere che si sprigionava giorno dopo giorno in quel preciso contesto che maturano le intuizioni che avrebbero guidato il sentire artistico di Carlo Prosperì. Lo stesso compositore racconta: «Ricordo bene quel periodo perché un nostro compagno, un giovane ebreo svizzero, troncò improvvisamente gli studi per sfuggire al pericolo delle leggi razziali, lasciando in noi un gran senso di sgomento. Allora

¹⁴ Ci piace segnalare la recente pubblicazione di P. MAURI, *Buio*, Torino, Einaudi, 2007, per ulteriori suggestioni sul tema.

¹⁵ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperì* cit., II, III.

¹⁶ M. RUFFINI, *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2006, pp. 337-365: 338-339.

¹⁷ L. DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d'opera (1967)*, in *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, p. 171.

avevo diciassette anni [...] in quel tempo la classe di pianoforte complementare di Dallapiccola rappresentava una zona culturale dove si poteva discutere dei problemi musicali al di fuori dello stretto esercizio scolastico»¹⁸.

Le opere: da Dallapiccola al suono

Episodi sonori, quali il racconto weberniano di Dallapiccola, sono certamente alla base di quel mondo che Prospero saprà fare suo in modo ineguagliato. *Das Augenlicht*: quella miracolosa “luce degli occhi” che abbagliò sonoramente Dallapiccola, appositamente recatosi a Londra nel 1938 per essere abbagliato, viene pubblicamente raccontata già nel 1939: «Il suono di questa partitura è cosa che, udita una volta, non si dimentica più»¹⁹. Viene poi riportata nel segreto delle sue pagine di diario: «Ciò che colpisce sopra tutto in *Das Augenlicht* [...] è la qualità del suono»²⁰. E più avanti ribadisce con una forza che ancor oggi produce emozione: «Il suono, per il momento, costituisce la massima impressione che mi ha dato questo lavoro. Un suono che, da solo, basterebbe a farmi considerare *Das Augenlicht* una delle opere fondamentali del nostro tempo»²¹. Lo stesso Webern, incontrando Dallapiccola in casa Schlee, usa il termine “tradizione”, con grande sorpresa per chi lo ascolta, e gli chiede a proposito di *Das Augenlicht* se si trattasse di «un’impressione anche sonora? (*Auch klanglich?*, questa la sua domanda). Il suono, dunque. (Avevo capito giusto)»²².

Difficile immaginare che esperienze così rilevanti non costituissero il centro della quotidiana accademia dallapiccoliana, animandola di esperienze vive e dirette: il suono, motivo centrale di un linguaggio ancora tutto da scoprire e conquistare, e soprattutto da incanalare dentro quell’ardua via del futuro che potesse però essere figlia di una «grande tradizione centroeuropea», bisogno che lo stesso Webern aveva sentito come insopprimibile. Inizia dunque così quella grande avventura che fa di Prospero un miracoloso fruitore e dispensatore del suono: sulle orme del “padre”.

Era evidentemente l’epoca storicamente giusta per parlare di suono: Montale nel 1940, per illustrare l’idea stilistica che è alla base di *Occasioni*, mette in rilievo proprio i valori del “suono”, decisivi per la costruzione del contenuto poetico: «Un’ultima osservazione sui valori di suono che mancherebbero a queste liriche. Si tratta di poesie che furono largamente imitate, più di quelle degli *Ossi*, e proprio in quella ch’è la loro tonalità»²³. E in una lettera a Gianfranco Contini dello stesso periodo, si raccomanda di non cedere di «un millimetro sulla questione della prosa [dato che] il senso che il G[argiulo] dà alla parola è retorico-tonale, e allora nulla è meno prosa delle *Occasioni*»²⁴. Anche un

¹⁸ C. PROSPERI, *Firenze ritorno amaro*, in «Premio Valentino Bucchi», VI, 4 aprile, Roma, 1986, pp. 15-21.

¹⁹ L. DALLAPICCOLA, *Webern*, in «La Rassegna Musicale», Torino, XII, 7-8 (luglio-agosto), 1939.

²⁰ L. DALLAPICCOLA, *Pagine di Diario*, 17 giugno 1938, in ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 230-236: 232.

²¹ Ivi, p. 233.

²² Cfr. Ivi, p. 234.

²³ E. MONTALE, *Lettera a Alfredo Gargiulo*, 6 aprile 1940, in Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Fondo Manoscritti.

²⁴ E. MONTALE, *Lettera a Gianfranco Contini*, 30 aprile 1940, in G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974. Cfr. sull’argomento M. MOTOLESE, *Per “Le occasioni”: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», IV, 2 (2007), pp. 83-97 (ripreso con il titolo *E Montale stroncò il critico*, in «Il Sole 24 ore/Domenica», 6 gennaio 2008, 5, p. 31).

altro discepolo di Dallapiccola, Romano Pezzati, compie il suo intero percorso di compositore nel nome del suono, dando compimento – parallelamente a Prosperi – all’insegnamento dallapiccoliano²⁵. Dal 1934 al 1967 il Conservatorio “Luigi Cherubini” fu, grazie a Dallapiccola, il centro italiano della dodecafonia, ma ciascuno degli allievi passati nella sua classe di Lettura della partitura ha seguito strade diverse, utilizzando – a differenza da quanto comunemente ed erroneamente ipotizzato – solo parzialmente la tecnica dodecafonica e spesso neanche parzialmente. Il suono, invece, è una costante che attraversa trasversalmente tutti coloro che ebbero in Dallapiccola il proprio punto di riferimento.

Già dal titolo dell’opera prima di Prosperi, *Sonatina profana* (1943), l’allusione alla *Sonatina canonica* è evidente: Dallapiccola gioca contrappuntisticamente con il retrogrado dei temi, Prosperi con il retrogrado dell’intera forma-sonata. Il periodo post-bellico trova ancora una forte temacità congiunta, nel nome di Salvatore Quasimodo e delle *Liriche greche* (fu Dallapiccola a donare il volume al suo giovane collega, in un discanto fra maestro e discepolo giocato sul filo della poesia²⁶): con i *Tre frammenti di Saffo* (1944), compare la geografia notturna e stellare, e il luccichio accompagna gli spazi estremi di «Luna, Pleiadi e Notte», come racconta Anna Scalfaro²⁷. Prosperi riconosce a Dallapiccola, con queste prime composizioni vocali (alla vocalità dedicano un saggio Annette Frank e Andrea Panieri), l’importante insegnamento di non assegnare mai alla voce andamenti di scale cromatiche²⁸. Sei anni più tardi, nelle *Cinque strofe dal greco*, compare il tema pastorale montenegrino che è da considerare il più perfetto autoritratto musicale:



Questa melodia modaleggiante, posta nell’ultima strofa di Alcmane, *Dormono le cime dei monti*, Prosperi, soldato, la suonava al corno nelle notti di neve, come un “silenzio”, un’isola di pace in mezzo alla guerra. Un tema a lui caro, che diventa un vero e proprio motto musicale, capace di riassumere in emblema la sua intera personalità, di musicista e di uomo²⁹.

²⁵ Cfr. R. PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull’“Ulisse” di Luigi Dallapiccola*, prefazione e edizione a cura di M. Ruffini, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

²⁶ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., II.

²⁷ Cfr. il saggio di A. SCALFARO, *Carlo Prosperi: dai “Lirici greci” a Montale, a Hölderlin*, pp. 311-335.

²⁸ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., I. Sulla vocalità di Prosperi, cfr. anche il testo di A. FRANK-A. PANIERI, *Zwischen Tradition und Innovation: zum Gesangsstil von Carlo Prosperi / La vocalità di Carlo Prosperi tra innovazione e tradizione*, pp. 557-567.

²⁹ Prosperi, diplomato in corno, poté usufruire del titolo conseguito in Conservatorio per iniziare il suo periodo da sottufficiale: fu subito nominato sergente. Fu inviato prima a Montalcino, poi a Borgo San Lorenzo (dove conobbe Maria Teresa, sua futura moglie), quindi a San Piero a Sieve; infine in Montenegro (M. RUFFINI,

Nel periodo 1945-1950, Prosperi dovette lasciare ufficialmente la classe di Dallapiccola (da cui non si distaccherà, mantenendo con lui un costante anche se non ufficiale legame di apprendistato) perché assegnato a quella di Frazzi, il quale, nel suo accademismo d'anata, voleva correggere il "Si naturale" di quella melodia montenegrina in "Si," («guai a fare tritoni!»). Prosperi, per fortuna, aveva le idee chiare sin da giovane, e seppe prendere da Frazzi solo la maestria tecnica, continuando a seguire la propria inclinazione: e il Si, per fortuna, è rimasto naturale (in quel periodo, nessuna sua nuova composizione vide la luce). Frazzi non era contento dell'ammirazione di Prosperi per Dallapiccola, ma nondimeno riceve la stima dell'allievo per quel suo essere fedele a sé stesso, come un moderno Don Chiscotte di fronte alla storia che va in altra direzione³⁰. L'apprezzamento di Prosperi si traduce in commossi scritti per Frazzi, e anche in una forte sollecitazione – in compagnia di altre personalità – all'Accademia Chigiana, dimentica del suo quarantennale maestro subito dopo la morte³¹.

La dedica che accompagna il primo grande e impegnativo lavoro, *Variazioni per orchestra* (1951), conferma il percorso di una strada maestra entro cui si muove in questo primo periodo: «a Luigi Dallapiccola con riverente affetto». Un percorso di gratitudine per l'insegnamento a essere sé stessi, che Prosperi inizia da subito a mettere in pratica, con una «personale tecnica dei dodici suoni intesa come libera successione di costellazioni seriali»³², che lo differenzia proprio dal suo maestro. A partire da questa composizione, la cifra linguistica pluriseriale di Prosperi non muterà: i dodici suoni traducono la necessità di allargare lo spazio diatonico e di trasportare i sette suoni diatonici della tradizione sui dodici suoni offerti dal temperamento. La differenza fra questo metodo e una severa dodecafonica sta nella libertà di cui il compositore dispone nella costruzione musicale, fatta di



Carlo Prosperi, Dedica a stampa a Luigi Dallapiccola: «a Luigi Dallapiccola con riverente affetto», in *Id.*, *Variazioni per orchestra*, Milano, Edizioni Suvinì Zerboni, 1951

Interviste a Carlo Prosperi cit., IX). Al corno il compositore aveva dedicato nel 1943 uno dei suoi primi lavori, *Introduzione, Caccia e Ripresa* per tre corni (cfr. scheda 10, pp. 90-91), e avrebbe successivamente dedicato – nel 1977, più di trent'anni dopo – un difficile brano solistico, *Segnali* (cfr. scheda 46, pp. 169-170).

³⁰ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., I, VI, X.

³¹ Cfr. L. ALBERTI, *Prosperi ed io: ombre e luci. Una testimonianza*, pp. 603-607.

³² C. PROSPERI, *Lettera a Rizzoli editore*, 5 marzo 1974, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

rigore flessibile e flessibilità rigorosa. Dallapiccola scrive a Prosperi il suo forte apprezzamento, mentre Sylvano Bussotti loda nello «sconvolgente lavoro [...] l'espertissima arte con la A maiuscola» del Prosperi orchestratore, paragonandolo a Petrassi³³.

Con *Quattro invenzioni* (1953) il compositore introduce nel proprio impegno compositivo una ricerca timbrica di insieme, ottenuta mediante nuovi impianti strumentali: inizia l'avventura del "suono", e ancora il titolo allude a una composizione del maestro (*Divertimento in quattro esercizi*). Ma se con la pluriserialità c'era un abbraccio parziale della dodecafonia, con questo lavoro la ricerca sonora acquista una importanza non minore di quella tecnica: Prosperi lo considera «il primo lavoro di una maturità consapevole, nel quale la costruzione neoclassica, la pulizia pluriserialità e la ricerca timbrica e sonora di nuovi impasti strumentali – non va dimenticata la difficoltà tecnica di articolare una gamma cromatica di 12 suoni con uno strumento strutturalmente diatonico come l'arpa, che è quasi un sistro – portano a una raffinatezza nuova e sorprendente. Il brano è presentato a Parigi alla Tribuna Internazionale dei Compositori»³⁴. Il grande successo internazionale segna l'inizio di una brillante carriera, che Prosperi contrappunta dal suo incarico di programmatore musicale alla RAI-Radiotelevisione Italiana, postazione privilegiata per osservare il corso della musica di quegli anni e per ascoltarne in quantità: a lui si deve, tra l'altro, la scelta di quel mitico tema tratto dal *Te Deum* di Marc-Antoine Charpentier, sigla celeberrima del collegamento in eurovisione della RAI-Radiotelevisione Italiana³⁵.

Proprio l'esperienza romana comincia a far sentire i suoi frutti: con *Intervalli* (1953), rilevantissimo brano per pianoforte, quasi weberniano nella sua essenzialità, strutturato in nove miniature musicali che alludono al dallapiccoliano *Quaderno musicale di Anna-libera*, si percepisce che Prosperi segue da vicino le più dirimpenti novità: il 1952 vede infatti la nascita anche del celeberrimo "4'33" di John Cage, alla cui poetica sembra rifarsi Prosperi, dando valore costitutivo al silenzio che separa le piccole miniature, da cui deriva il titolo stesso ("intervalli", intesi come silenzio separatore, e non come altezze fra note diverse)³⁶.

Il terreno è maturo per il primo grande successo europeo, che arriva nel 1955 alla XIX Biennale di Venezia in occasione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea, con *Toccata e Fanfara* eseguita al Teatro La Fenice. Una variazione neoclassica di una forma come "toccata e fuga", dal ritmo vagamente stravinskijano ma dal linguaggio strettamente pluriserialità. Il principio del contrasto governa il lavoro: d'ordine plastico nelle alternanze di "soli" e di "tutti", d'ordine espressivo nella concezione delle due parti che costituiscono la composizione. La critica decretò il successo del lavoro, e da questo momento si aprono per Prosperi le porte della grande editoria: inizia il rapporto con le Edizioni Suvini Zerboni.

³³ S. BUSSOTTI, *Lettera a Carlo Prosperi*, Padova, 23 giugno 1953, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi (cfr. pp. 243-244).

³⁴ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., III.

³⁵ Prosperi entra a lavorare alla RAI grazie a un ottimo esame e alla partitura delle *Cinque strofe dal greco* presentata per l'occasione.

³⁶ Oltre trent'anni dopo, Prosperi realizza una trascrizione per violoncello e pianoforte del primo frammento di questo brano, *Intervalli concertanti*, la cui vicenda assume, dopo la sua morte, risvolti discutibili (cfr. scheda 54, p. 192).

Sull'onda del successo, il compositore insiste su brani di estremo impegno, come *Concerto d'infanzia* (1957), dove la dedica alla piccola Giuliana ricorda quella di Dallapiccola alla figlia Annalibera, mentre l'uso della voce nell'ultimo tempo è senz'altro conseguenza di una evidente influenza mahleriana. È questa l'opera più amata da Prosperi, come afferma lui stesso, quasi trent'anni dopo³⁷. Egli vuole dimostrare che, con lo stesso linguaggio utilizzato musicalmente per brani espressionisti, si può articolare un lavoro sereno, addirittura per l'infanzia, in cui la pulizia seriale del suono sia tale da essere da tutti percettibile. Prosperi ne ascolta per radio la prima esecuzione, non volendosi recare alla prima torinese, in silenziosa polemica con Massimo Mila che, a suo parere, si dimostra costantemente prevenuto a causa della sua non ortodossia dodecafonica e che, non a caso, giudica il brano «grazioso, con tutta l'insidia insita nel vocabolo»³⁸. Proprio Mila, dieci anni dopo, segnerà gravemente il percorso di Prosperi in occasione dell'esecuzione torinese di *Noi soldà*³⁹: la sua critica (come sottolinea in questo volume Eleonora Negri, la quale ritiene «che intorno a lui si sia creato un groviglio – se non un pregiudizio – politico che gli ha attribuito, anche per motivi ideologici, caratteristiche che in realtà non gli erano proprie»⁴⁰), vero *input* ideologico, fu raccolta quasi unanimemente dagli operatori musicali – in special modo da quelli riconducibili a posizioni vetero-comuniste. Prosperi scomparve quasi di colpo dalla scena della musica italiana: impossibile non ricordare l'episodio della cancellazione all'Estate Fiesolana di un suo brano già ufficialmente e pubblicamente programmato, a opera di chi – Piero Farulli – tempo prima aveva addirittura dedicato intere serate alla sua musica. Diversa la posizione di Luciano Alberti⁴¹, che giudica non così negativa la recensione di Mila e dissente dall'idea di supposti motivi ideologici quale ragione della radicale e subitanea sparizione di Prosperi da ogni tipo di programmazione, che comunque è nei fatti. Purtroppo, ed è ancora un fatto, fra centinaia di echi favorevoli e entusiastiche con cui pressoché unanimemente fu salutata *In nocte secunda* (e la parola “capolavoro” correva quasi di articolo in articolo), l'unica riserva fu espressa ancora una volta da Massimo Mila, come ricorda lo stesso compositore, che nota amaramente per inciso come sia evidente «in arte una nuova dittatura»⁴².

Concerto d'infanzia ebbe larga diffusione, fu eseguito fra l'altro al Maggio Musicale Fiorentino e portato da Piero Bellugi in Europa e negli Stati Uniti, riscuotendo ovunque un successo caloroso. Bellugi è da considerarsi l'interprete che ha maggiormente contribuito alla complessiva diffusione della musica di Prosperi, e anche colui che determinerà la nascita di *O Diotima*⁴³.

L'esperienza lavorativa alla RAI porta Prosperi a contatto anche con le novità della musica jazz, ed egli applica il proprio linguaggio pluriseriale a composizioni dichiarata-

³⁷ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IX.

³⁸ M. MILA, *Il Concerto Rossi*, in «l'Unità», 17 ottobre 1959.

³⁹ M. MILA, *Musica gentile per “Noi soldà”. L'opera di Prosperi e una cantata di Beethoven*, in «La Stampa», 10 ottobre 1971.

⁴⁰ E. NEGRI, *Carlo Prosperi nelle istituzioni fiorentine*, pp. 593-601.

⁴¹ L. ALBERTI, *Prosperi ed io: ombre e luci. Una testimonianza*, pp. 603-607.

⁴² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VIII.

⁴³ P. BELLUGI, *O Diotima: una storia personale. Da Carmelo Bene a Carlo Prosperi*, pp. 307-309.

mente contaminate, come *White jazz* per violino solo del 1959, o *Rondò-Ragtime* per orchestra del 1961. L'allontanamento da Dallapiccola, alla ricerca di una propria e ben definita personalità, è ormai evidente: un allontanamento solo tecnico, perché tutto l'imperativo morale che sottende al comporre musicale e tutte le radicali responsabilità di un artista (*Verantwortung*, come direbbe Heidegger), non sono da Prosperi in alcun modo disattese. L'essere sé stessi diventa per lui rispetto della più vera e autentica cifra linguistica dallapiccoliana, ben più di un mediocre scimmiettamento tecnico.

In *White jazz* e in *Rondò-Ragtime* si esprime una gestualità quasi "azzardata", come l'uso facoltativo del metronomo per il quale il compositore, trent'anni dopo, nutre non poche perplessità, o la nascita di un brano che trova la sua origine nel suono circolare e palindromico delle consonanti "R-R"⁴⁴. Il *ragtime* si unisce alla vigile disciplina dodecafonica di successione dei dodici suoni, che è però sempre meno obbligata a una serie fondamentale: c'è una volontà, in Prosperi, di abbattere barriere musicali, soprattutto quelle della mente, in questo "sincretismo" fra *swing* nero e serialità viennese. La RAI porta all'attenzione di Prosperi brani che vanno in questa direzione, come il *Piano-Rag-Music* di Stravinskij, la *Rhapsody in Blue* di Gershwin, i due *Concerti* per pianoforte e orchestra di Ravel o la *Suite* per orchestra jazz di Šostakovič. Ma la circolarità di *White jazz* e *Rondò-Ragtime* guarda soprattutto a esperienze come quelle di Berio in *Circles* o di Stockhausen, il quale produsse al Teatro Comunale di Firenze un emblematico esperimento circolare, con tutta l'orchestra messa sul palcoscenico e raggruppata in forma di palla, che si sposta poi in platea e fino al loggione, per tornare a ricomporsi in palla sul palcoscenico⁴⁵. Esperienze che Prosperi compie dunque con l'occhio rivolto all'Europa e a quello che per qualcuno sembrò essere il futuro: non diversamente avviene nelle composizioni immediatamente successive: *Marezzo* (1961, testo di Eugenio Montale), massimo degli avvicinamenti puntillisti, o *Incanti* (1963).

L'incontro con Montale, da un lato tende all'aspirazione di un rapporto costante fra musica e poesia, dall'altro vuole toccare – anche per una contrapposizione di stati d'animo con la giocosità jazzistica – il drammatico e impegnativo tema dell'incomunicabilità dell'uomo moderno: un tema che Prosperi trasporta, trascolorandolo, nella problematica della musica contemporanea. La scelta della voce recitante, sciolta e libera, va proprio nella direzione di una massima comunicabilità sopra un testo che tratta invece il dramma dell'incomunicabilità. Dallapiccola, contrario all'utilizzo della voce recitante (che con *Marezzo* costituì una novità per Firenze), sollecita più volte Prosperi a ripensarci, ma senza successo: Prosperi ama quelle asimmetrie fra libertà vocale e costrizione del tessuto musicale, tanto da usarle successivamente, in *Noi soldà* e ancor dopo nell'*Elogio della follia*⁴⁶. Nota Romano Silva (al cui saggio si rinvia per un opportuno approfondimento alle aperture di Prosperi verso orizzonti barocchi inaspettati⁴⁷) un collegamento con lo *Sprechgesang* schönbergiano del *Pierrot lunaire*: «Al di là del filtro costituito dai recitativi delle *Passioni* e delle *Cantate* di Bach, la conoscenza diretta della musica protobarocca ita-

⁴⁴ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VI, VII.

⁴⁵ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VI.

⁴⁶ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VI.

⁴⁷ Cfr. in questo volume R. SILVA, *Prosperi alla scoperta di Johann Sebastian Bach fra matematica e serialità*, pp. 417-421.

liana emerge anche nel significato di questo rinnovato innesto e contrasto tra canto e parola».

Il puntillismo, nuovo all'epoca per Firenze secondo il ricordo del compositore, era cosa difficile da comprendere: Prosperi ama giocare, in questa breve stagione, con situazioni musicalmente rapide e irripetibili, fatti musicali cangianti, commento sonoro al parlato in forma illustrativa attraverso giochi di riflessi sonori e timbrici, dentro una materia sonora rigorosamente dodecafona, filtrata, ma senza nessun avvicinamento al puntillismo matematico o materico, o all'aleatorietà di un puntillismo esasperato; siamo lontani da quell'avanguardia estrema, da lui sempre avversata. Ricorda Prosperi che «fino a un certo periodo sono stato un compositore d'avanguardia, poi mi si ritrovato a non esserlo più: non ho seguito mode ma ho continuato a essere fedele a me stesso. In quegli anni Settanta lo sperimentalismo ha violentato la musica, facendosi carico di un errore estetico, quello di considerare l'atto dello sperimentare come fatto artistico compiuto»⁴⁸. Il ritmo meccanico e esasperato porta la vicenda musicale del razionalismo matematico a sfociare e congiungersi nell'irrazionalità del caos. Ma il caos è poi irrazionale? Inizia comunque allora quella via verso l'aleatorietà, e con essa la musica senza pentagramma, o senza battute ecc. Si accavallano fenomeni gestuali, paralleli e conseguenti, e tutti i campi del sapere musicale sono investiti da questa onda lavica⁴⁹.

Prosperi vive su un altro pianeta, e nell'euforia generale, ai più appare inattuale: ma per lui «l'unica via è il linguaggio, ovvero la capacità di fare un discorso. Effetti di ogni genere, sonori, timbrici, materici, puntillisti, elettronici, di fatto ormai sono stati compiuti e appartengono al passato. Anche l'avanguardia necessita di sentimenti! Oggi – aggiunge il compositore – spesso tutto nasce da una astuta o colta mistificazione della conoscenza; difficile trovare in una partitura un problema interiore, un tormento: ci sono solo soluzioni di fantasia grafica più o meno strabiliante. Con l'abolizione dell'intervallo, muore la tensione espressiva e si perde il senso di linguaggio, di forma, di durata, di un arco espressivo e musicale complessivo»⁵⁰. Dunque *Marezzo* raccoglie solo in parte certe avanguardie, e il suo puntillismo è comunque al servizio di un linguaggio.

Marezzo, inoltre, chiude circolarmente le dediche alle figure femminili e famigliari: dopo il brano per la moglie Maria Teresa (*Cinque strofe dal greco*) e quello per la figlia (*Concerto d'infanzia*), questo è dedicato alla madre, Maria Piani. A tutte e tre Prosperi riserva un pezzo importante della propria produzione: possiamo scorgere ancora una volta una sottesa e segreta allusione alla suddivisione della natura femminile fatta da Dallapiccola nell'*Ulisse*⁵¹.

Anche *Incanti* continua a guardare il futuro attraverso “il suono” che è sempre la stella polare dell'estro creativo di Prosperi, con pannelli di colore sonoro che preludono a quel «vero inno alla melodia» rappresentato dai versi di Paul Valéry, che sottendono questa composizione. Prosperi – il cui interesse è principalmente estetico⁵² – si congeda qui dalla

⁴⁸ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., I, XIII.

⁴⁹ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VII.

⁵⁰ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VIII.

⁵¹ Cfr. la scheda “Ulisse” in M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 280-298: 287-288 (resoconto dell'anno 1967).

⁵² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XIV.

sua breve stagione puntillista: egli si dimostrò sempre più creatore che sperimentatore, e il futuro, per lui, non è quello che sta partendo da Darmstadt (che, anzi, «è già partito, arrivato, ed è morto»). Come per il *Concerto d'infanzia*, l'influenza mahleriana porta alla sorpresa di un intervento vocale posto alla fine della partitura (modalità già sperimentata anche da Dallapiccola in *Partita*): qui la voce risuona come da lontano, in mezzo a questa quasi teologica visione musicale del creato, condivisa con il poeta: «Nous chantons à la fois / Que nous portons les cieux!».

Ormai il suono e il timbro hanno conquistato definitivamente la centralità del pensiero prosperiano, *Incanti* ha contribuito a scavare, strumento per strumento, gli ambiti di questo genere di ricerca, e il tempo è maturo per distaccarsi radicalmente da ogni – seppur lontano – possibile accostamento con la *Neue Musik*. Nasce da questa coscienza della maturità raggiunta, dalla sicurezza del proprio linguaggio ma anche da una ancora vigorosa baldanza giovanile l'opera che senza eccezioni viene definita il suo capolavoro, *In nocte secunda*. Brano che, come ogni lavoro importante, è preceduto da un momento preparatorio (*In nocte*; lo stesso titolo lo preannuncia), e seguito da emanazioni dirette, quali le trascrizioni *Stellae inerrantes* e *Costellazioni*.

Con *In nocte secunda*⁵³ possiamo misurare la massima distanza da Dallapiccola: il linguaggio è sempre più radicalmente pluriseriale, rigoroso, severo, nitido e insieme libero; il suono inizia la sua invenzione già dalla scelta dei due strumenti solisti – chitarra e clavicembalo, contrapposti ai violini – che Dallapiccola non aveva mai utilizzato in tutta la sua produzione (l'uso della chitarra rimanda all'amicizia fraterna fra Álvaro Company e Prosperi); il lavoro è severamente strumentale, e si discosta dalla voce, cioè dall'elemento eletto dalla dodecafonica dallapiccoliana quale primario; l'organico è cameristico. Un lavoro che diventa anche balletto⁵⁴, e addirittura colonna sonora per il cinema, grazie a Massimo Becatini. Tutto ciò è uno dei frutti di quel fatidico, irripetibile e unico 1968, dettagliatamente circoscritto da Ivanka Stoianova⁵⁵, quando la società ribolle, le ideologie iniziano la loro caduta, gli "ismi" muoiono ma forse no, quando – lontano dalla Siena che accoglie questo lavoro e lo elegge a capolavoro in quella notte incantata di fine estate, un 2 settembre –, a Berlino si celebra un altro rito. Esattamente ventisette giorni dopo, il 29 settembre, Dallapiccola compie il suo magistero ulissico di musicista e di uomo, con l'opera che tutto di lui racchiude. Non sappiamo, né avremo mai modo di saperlo, se Prosperi – quanto mai conscio della grandezza del suo maestro, ma altresì deciso a esprimere la sua personalità, su piani diversi e diverse altezze – intendesse *In nocte secunda* come una risposta alla ben più ampia opera magistrale dallapiccoliana. Certo è che, in quel settembre 1968, due percorsi raggiungevano ciascuno la propria vetta, provvisoria o definitiva che fosse, in un magico, segreto e intimo discanto giocato fra maestro e discepolo. Viene da pensare al Thomas Mann di *Giuseppe*: «Mentre essi parlavano

⁵³ A questo lavoro è dedicato un intero capitolo del volume, con i testi di E. SOLDINI («*Numera stellas, si potes*». *Brevi erranze notturne*, pp. 353-365), I. STOIANOVA (*Carlo Prosperi et l'avant-garde européenne des années 60*, pp. 367-377), Á. COMPANY (*Prosperi, la chitarra, la Scuola*, pp. 379-405), M. BECATINI (*"In nocte secunda" e il "cinema d'autore"*, pp. 407-413), ai quali si rimanda.

⁵⁴ Cfr. L. ALBERTI, *Prosperi ed io: ombre e luci. Una testimonianza*, pp. 603-607.

⁵⁵ Ivanka Stoianova compie un lungo percorso comparato attraverso la musica in Europa nel 1968 (cfr. I. STOIANOVA, *Carlo Prosperi et l'avant-garde européenne des années 60*, pp. 367-377).

nel bel colloquio in quel canto notturno a due voci vicino al pozzo, la luna, brillando di una luce purissima che trasfigurava la sua materialità, aveva continuato il suo alto viaggio e la posizione delle stelle era mutata secondo le leggi della loro ora»⁵⁶.

La stagione strumentale di Prosperi, tendente a ricerche su timbro e suono, continua sull'onda di *In nocte secunda*. Nasce così il *Concerto dell'arcobaleno* per pianoforte, marimba e archi, con impasti nuovi e del tutto desueti nel panorama europeo, cui fanno seguito ancora tre brani per strumento solo, *Fantasia* per pianoforte, *Tityrus* per flauti dolci e *Canto dell'arpeggione* per chitarra, fondamentali per conquiste tecniche e ricerche timbriche, più semplici da sperimentare con uno strumento solo. Nota Marco Grondona, per esempio, che in *Tityrus* si compie il rito onnipresente della ripetizione, vero studio fatto di simmetrie e ritorni, con una nota isolata, sempre presente e diversa, sequenza regolare di accenti e silenzi, quasi tonica generalizzata: «un Do, una nota sola, per giunta ripetuta coll'insistenza di chi, per le vecchie e nobili pretese della *Poetica* aristotelica, vuole sembrare vero quanto il vero»⁵⁷.

Ancora il “suono” dunque, e ancora il firmamento (questa volta visto di giorno), alla base del *Concerto*, lavoro di notevoli dimensioni strutturali, che Prosperi collega all'iridescenza dell'arco celeste con quell'«impasto nuovo» di pianoforte e marimba, in un linguaggio che vuole esprimere altresì la serenità di un cielo pulito e azzurro dopo la pioggia (il “bianco” del pianoforte, il “rosato/rosso” della marimba⁵⁸): una esatta contrapposizione con il cielo nero, lampeggiante e elettronicamente fiammante della *Neue Musik!* Una composizione neoclassica, le cui strutture essenziali si ispirano idealmente alla matrice formale del concerto solista come fu inteso nello splendore dell'epoca classica, e i cui accostamenti coloristici di bianco e rosato/rosso ricordano molto da vicino le sinestesie dall'apiccoliane dei *Due studi* e dei *Due pezzi per orchestra*⁵⁹. Dopo la breve parentesi presso l'editore Ricordi (a cui, per una strana coincidenza, Prosperi consegna la sua composizione più importante, *In nocte secunda*), la Suvini Zerboni riporta a sé il compositore, questa volta con un contratto di esclusiva.

La morte di Luigi Dallapiccola fa del 1975 uno spartiacque fra il prima e il dopo, per Prosperi come per la musica del Novecento: quarant'anni esatti sono trascorsi da quel lontano e bizzarro 1935 in cui si erano incontrati per la prima volta. In questo momento supremo, Prosperi dona al suo maestro una delle pagine più belle, commosse e ispirate: *Chant*, che è un epitaffio musicale per la sua quarantennale guida musicale e spirituale, esempio irripetibile e costante punto di riferimento. *Requiem* per colui che lo ha accompagnato da maestro, amico e collega: *Chant*, ricorda Luciano Chessa, serve a imprigionare il dolore. Scrive Prosperi:

Nel significato inglese, la parola *chant* si distingue da *song* per indicare un canto storico-religioso, o, comunque, di contenuto celebrativo. È una precisazione che la nostra lingua

⁵⁶ TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli* (I. *Le Storie di Giacobbe*), traduzione di B. Arzeni, Milano, Mondadori, 1964³, pp. 134, 136.

⁵⁷ Cfr. in questo volume M. GRONDONA, *Carlo Prosperi, o la provincia perplessa. Un commento a Tityrus*, pp. 441-497.

⁵⁸ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XII.

⁵⁹ Cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 181-186.

non ci può offrire. Forse nella scelta del titolo della mia composizione c'è sottinteso pure l'omaggio alla visione culturale del Maestro, che fu sentita da lui sempre a livello internazionale anche durante gli anni difficili del "periodo autarchico" del vecchio regime. Ma, soprattutto, *Chant* si propone di manifestare un commosso omaggio alla memoria di Dallapiccola-poeta, in ammirazione della sua arte e in ossequio all'opinione che egli ebbe circa il diritto-dovere dell'artista di esprimere sé stesso, in ogni caso, secondo la propria fede, la propria cultura e la propria consistenza interiore⁶⁰.

Chant presenta una netta polarità attrattiva sul Sol⁶¹, una attrazione gravitazionale che ha ben precisi fini espressivi: una scelta tecnica che ritengo vada letta come un segreto, pudico e personalissimo omaggio al maestro. Vi è infatti in quel Sol un chiaro riferimento a *Parole di San Paolo*, e soprattutto a *Ulisse*, dove quella nota collega il primo e il secondo atto, e infine all'opera lasciata incompiuta da Dallapiccola, *Lux*, che proprio sul Sol trova la sua pacificazione. Dopo una vita segnata dal dubbio teologico, *Ist's möglich*, e dal Sol_♭ della rivelazione divina di Ulisse, era quel Sol, in *Lux*, a decretare la pacificazione dallapiccoliana, l'uscita dal dubbio con l'ultima risposta mancante, il definitivo atto di fede: *Es ist möglich*⁶². Non aveva lo stesso Dallapiccola reso omaggio segretamente a Schönberg, fermando l'*Ulisse* sul Fa_♯, come il *Moses und Aron*⁶³? *Chant* chiude un periodo della storia privata e pubblica, quarant'anni di vita condivisi con colui che aveva rappresentato la coscienza di una intera collettività.

PAROLE E MUSICA

Parole e musica: unità imprescindibile che Dallapiccola provvede a codificare in espressione semantica non solo attraverso l'esempio della sua opera, ma anche con il suo diretto impegno teorico. Risale al 12 marzo 1959 la sua prima conferenza con questo preciso titolo (cui faranno seguito saggi ben noti), utilizzato per la raccolta omonima di suoi scritti del 1980, che però non ne chiariva la precisa e totale paternità, anzi gliela sottraeva parzialmente (fig. p. 48)⁶⁴.

Siamo di fronte a un altro dei grandi temi portanti dell'accademia dallapiccoliana, che costruisce le basi della rivoluzione dodecafonica nel radicamento della memoria storica e culturale italiana: dalla spiritualità francescana, alla lingua italiana appena alle origini, tutta la musica nasce dal rapporto con la parola, e la linea portante Monteverdi-Verdi-Dallapiccola diventa la direttrice per ogni ulteriore espressione che dalla sua accademia ha origine.

⁶⁰ C. PROSPERI, *Chant*, in *Omaggio a Luigi Dallapiccola*, in «Chigiana. Rassegna annuale di Studi musicologici», Accademia Musicale Chigiana, *Settimane Musicali Senesi*, XXXII, 12, 1975, p. 362.

⁶¹ L. CHESSA, *Tonality as a Prison: Carlo Prosperi's "Chant"*, pp. 499-509.

⁶² M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 333-335.

⁶³ M. RUFFINI, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., pp. 337-365: 362-365.

⁶⁴ Nel risvolto di copertina della raccolta di scritti dallapiccoliani, *Parole e musica*, l'origine del titolo viene fatta risalire dall'editore a un «parzialmente mutuato da un celebre saggio del musicista», cioè *Parole e musica nel melodramma*. La locandina della conferenza *Parole e musica*, del 12 marzo 1959 (che si trova nel Fondo Dallapiccola dell'ACGV) dimostra inequivocabilmente la totale paternità dallapiccoliana di questa paradigmatica espressione.

CIRCOLO DI CULTURA - ASCONA

**Giovedì, 12 marzo 1959, alle ore 20.30,
nella Sala del Collegio Papio,**

il Maestro LUIGI DALLAPICCOLA

terrà una pubblica conferenza sul tema:

Parole e musica

con illustrazioni sonore

Il Circolo di cultura è lieto e onorato di ospitare il compositore Luigi Dallapiccola, esponente massimo in Italia della musica dodecafonica. Con opere quali „Canti di prigionia“, „Volo di notte“, „Il prigioniero“, „Cantata per la notte di Natale“, il Dallapiccola ha espresso con straordinaria intensità la tragedia del nostro tempo.

Entrata libera

TOP. 887100

Locandina della conferenza di Luigi Dallapiccola, "Parole e musica", Ascona, Circolo di cultura, 12 marzo 1959, Fondo Luigi Dallapiccola

Carlo Prosperi assorbe fin dall'inizio del suo apprendistato questo elemento come costitutivo del suo stesso DNA di musicista, e la melodia – massima delle maniere di svolgere il proprio pensiero musicale – trova in lui un cantore fedelissimo. Il canto è per lui come una scultura: preesiste, e la figura, come il canto, lievita dalla materia che la racchiude. In Prosperi l'espressione melodica è viva non solo nell'ampio numero dei lavori che utilizzano la voce, ma anche nei momenti di massima sperimentazione puntillistica (*White jazz* e *Marezzo*), o quando il canto è sotteso e la parola assente, come in *Tityrus* (pratica che Dallapiccola aveva mostrato con *Piccola musica notturna*).

È inevitabile che un musicista che pone il rapporto “parola-musica” all'origine del proprio pensiero metrico e melodico, cerchi un poeta che possa corrispondere sul versante della parola al proprio sentire musicale, l'anima gemella che contribuisca a generare e a sviluppare il proprio atto creativo. E Prosperi la trova in Carlo Betocchi: «uomo ricco spiritualmente, che mi ha arricchito, ha fiducia negli uomini, nella natura, nel valore della bontà. Se non è ancora universalmente riconosciuto, il motivo è che la poesia, come la musica, è in crisi di coscienza... [...] ciò che mi affascina in lui è il crescendo sull'ultimo verso, il suo estremo crescendo (si incontra anche in Montale) che ha quasi valore spirituale, e si presta alla musica:

Non fa nulla invecchiare;
 conta di pari passo andare
 con ciò che va, che torna:
 inumidito è il nettare,
 nei fiori, dalla rugiada;
 e l'anima dalla memoria⁶⁵.

In un mondo in cui Montale parla dell'incomunicabilità, Brecht parla della guerra, Quasimodo si volge alla classicità greca, Betocchi porta un soffio di speranza. In lui ci sono la speranza e serenità, mai angoscia, anche nella sofferenza o nella malinconia⁶⁶. Prosperi giudica Quasimodo, Montale e Betocchi i più grandi poeti della sua generazione, ma è solo con quest'ultimo che scatta l'affinità di pensiero, su «tutti i piani del sentire interiore». In Betocchi, Prosperi riversa la melodia, plasmata inizialmente su Quasimodo, filtrata dall'esperienza montaliana e da quella con Valéry; dopo Betocchi, a parte il balletto erasmiano, su testo proprio, Prosperi attingerà marginalmente solo a Hölderlin e Petrarca. Se con *Noi soldà* Prosperi aveva scoperto l'abilità letteraria di Betocchi, autore di un difficile intervento di sutura metrica sopra versi e musiche e concetti e stati d'animo già costituiti, con i *Tre canti di Betocchi* scopre il poeta in tutta la sua grandezza, e con i *Canti dell'ansia e della gioia* suggella la loro più profonda sintonia, intellettuale e spirituale: musica e poesia diventano in loro unità indissolubile. Parlare di cattolicesimo, per entrambi, è forse riduttivo, anche se tutti e due osservano cristianamente l'enigma delle cose: in loro non c'è mai angoscia, e sofferenza o malinconia vengono risolte in serenità, anche negli opposti («Betocchi apporta al mio pessimismo la sua fiducia»). Così il piccolo

⁶⁵ C. BETOCCHI, *Col fratello a Settignano*, 1959, da *Un passo, un altro passo*, Milano, Mondadori, 1967.

⁶⁶ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XI.

orto di Settignano diventa valore universale: il loro pudore produce valori essenziali, poiché ogni gesto eccessivo è una perdita di verità. È in loro il sentimento di una vita ordita di attesa e vissuta con mite pazienza, una «vita che va a rilento», come scrive il poeta. Vere affinità elettive, sottolinea il compositore⁶⁷.

Il pensiero melodico e la produzione vocale

Dallapiccola credeva nel dio nascosto nei manoscritti dei giovani, e il dono del volume di Quasimodo sui *Lirici greci*, che egli stesso fece a Prosperi nel 1943, segna una prima direttrice poetica, raccolta significativamente⁶⁸. Dalla grande poesia europea a quella popolare toscana del *Concerto d'infanzia* il passo è grande, ma rientra nelle influenze di chi, arrivando a Firenze, aveva cantato in tutta la prima produzione la propria terra istriana. Non dimeno, Eugenio Montale rappresenta per Prosperi un triplice ponte di collegamento: con il Dallapiccola dei *Tre Poemi*⁶⁹; con la grande poesia europea: Prosperi ha l'ampio merito di aver messo in musica sia Quasimodo che Montale, prima che entrambi vincessero il Premio Nobel per la Letteratura; e infine con quel luogo appartato ma di fondamentale importanza per la cultura fiorentina qual era l'Antico Fattore, che rappresentava per Prosperi un altro dei grandi momenti della storia locale e nazionale, a lui trasmessa dallo stesso Dallapiccola. Dunque *Marezzo* costituisce un ulteriore passaggio della ricerca prosperiana, sempre più mirata, di un suo poeta e di una sua poesia. Paul Valéry, il cui motto poetico chiude *Incanti*, permette al compositore di allargare gli orizzonti anche alla poesia d'oltr'Alpe, con un verso che canta una visione musicale del creato quasi teologica: allo specifico verso del poeta francese, Prosperi arriva grazie a suo cognato Ferruccio Ulivi⁷⁰, ma è altresì la citazione di una lettera di dieci anni prima ad attirare la nostra attenzione, quando Dallapiccola gli scrive: «Mio carissimo Carlo, [...] Mi è spesso venuta in mente una frase di Paul Valéry [...]: "non esistono opere finite: esistono soltanto opere abbandonate". Per ragioni varie [...] può avvenire di abbandonare un lavoro troppo presto: nel caso d'oggi, desidero abbandonare questi *Canti di liberazione* il più tardi possibile»⁷¹, una frase che lo stesso compositore utilizzerà ancora nel 1968 per procastinare la consegna della parte finale della partitura di *Ulisse*, di fronte a un Rudolf Sellner scalpitante, poiché l'opera era già in prova alla Deutsche Oper di Berlino. Fili d'Arianna di una formazione dell'artista da giovane che conducono regolarmente alla grande e fortunata formazione dallapiccoliana.

Come era accaduto sul versante tecnico della ortodossia dodecafonica uniseriale, che Prosperi rifiuta a favore di un personale utilizzo pluriseriale, nonché per altri aspetti tecnici (Dallapiccola vieta il pedale, contrario alla natura dodecafonica, mentre Pro-

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. nota 23.

⁶⁹ Montale era però solo traduttore di Joyce, in una versione della poesia *A rose given to my daughter* dei *Poemes Penyeach*: una vicenda che vide il grande poeta copiare in segreto una traduzione precedente di un ben più umile letterato, Alberto Rossi, come abbiamo avuto modo di scoprire e documentare: cfr. M. RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., p. 202.

⁷⁰ F. ULIVI, *Lettera a Prosperi*, Roma 1963, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

⁷¹ L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Carlo Prosperi*, Forte dei Marmi, 14 agosto 1954, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

speri ne fa buon uso⁷²), egualmente egli si distacca dall'influenza dall'apiccoliana trovando la sua personale strada poetica: anzi, scoprendo un grandissimo poeta, appartato come lui dentro il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, di cui «non si era accorto nessuno; lo strano è che non se n'era accorto neanche Dallapiccola, che era un uomo davvero di cultura»⁷³. Betocchi diviene così il suo poeta, senza nessun legame con influenze precedenti: una vera conquista della maturità, di cui Prosperi va particolarmente orgoglioso.

Il pensiero unitario come "stato d'animo"

Tutto nasce con *Noi soldà* (1966) e con l'emblematica vicenda brechtiana, esaustivamente raccontata da Maria Adelaide Bartoli Bacherini in altra parte del volume⁷⁴. *Noi soldà* è uno sfogo: la musica che salva la memoria di una guerra, buio dell'umanità, reificazione dell'individuo, notte nerissima dove vaga l'ombra dei transeunti, dove nasce quel sogno terrificante che rinnova, nella mente del sopravvissuto, il senso di colpa per la morte di chi non è tornato. È una delle grandi composizioni di Carlo Prosperi, e rappresenta per lui ciò che per Luigi Dallapiccola sono i *Canti di prigionia*, *Il Prigioniero* e i *Canti di liberazione*, esatti corrispettivi di questo lavoro. Ma soprattutto è la vicenda di un diniego, quello della vedova di Bertolt Brecht: Prosperi, secondo il più vivido insegnamento dall'apiccoliano, trova la forza per trasformare in opera d'arte anche i piccoli o grandi problemi (come quello legato a Brecht), o momenti bui, come quelli tetri della memoria bellica. «La guerra che io descrivo – dichiara il compositore – è la guerra ineluttabile, la catastrofe inevitabile. Il soldato va in guerra senza altra scelta, e nulla offende più della dimenticanza e dell'oblio»⁷⁵. Racconto di una guerra che, come nel dallapiccoliano *Concerto per la notte di Natale del 1956*, trova il suo momento più evocativo e commovente nella messa di Natale in cui, nell'apice del *pathos*, lo stesso Gesù è chiamato in prima linea, in quella natività vissuta dai soldati fra gelo e solitudine e paura. *Noi soldà* è l'unico lavoro drammatico, quasi estraneo alla natura prosperiana: opera scritta per necessità interiore dell'uomo, prima ancora che dell'artista.

Tutte le difficoltà nella genesi del lavoro vengono ampiamente ripagate dall'incontro con Carlo Betocchi, a cui Prosperi non smise mai di mostrare fraterna gratitudine. Questo evento, anzi, concretizzò il "poeta fratello" che egli aveva cercato per tutta la vita. Il compositore diventa d'ora in poi un accanito lettore della poesia betocchiana: le due copie delle raccolte regalategli dal poeta, *L'estate di San Martino* e *Un passo, un altro passo*, oggi conservate nel Fondo Carlo Prosperi, appaiono consunte, pagina dopo pagina. Un legame continuo e approfondito con quella poesia, che diventa oggetto di severi studi e riflessioni che confluiscono subito dopo, quasi a ridosso del precedente lavoro, in una nuova composizione di cui già il titolo – *Tre canti di Betocchi* (1969) – rivela

⁷² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VII.

⁷³ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VIII.

⁷⁴ Cfr. in questo volume la scheda "Noi soldà", pp. 132-138, e inoltre i saggi di M.A. BARTOLI BACHERINI, "Noi soldà". *Prosperi e la memoria salvata*, pp. 277-305, di G. MANGHETTI, *Una autentica amicizia e una naturale vocazione. Dagli archivi di Prosperi e di Betocchi*, pp. 251-265 e di E. SOLDINI, «*Numera stellas, si potes*». *Brevi erranze notturne*, pp. 353-365.

⁷⁵ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XI.

ogni accento; successivamente, in una conferenza su *Musica e poesia*, tenuta a quattro mani proprio con il poeta e all'origine di un portato teorico rilevantissimo⁷⁶; e infine – frutto congiunto di una profonda assimilazione dell'intero *corpus* poetico di Betocchi e di una amicizia ormai spirituale giocata sulla lievità dei pensieri più puri –, tutto confluisce nei *Canti dell'ansia e della gioia* (1980-1982).

L'incontro con la poesia di Betocchi ci permette di scoprire – e siamo debitori non poco, per questo aspetto, all'acuto saggio di Gloria Manghetti (pp. 251-265) – i più segreti e riposti strumenti utilizzati da Prosperì nell'organizzazione del suo pensiero musicale. Già Dallapiccola aveva scoperto la natura di procedimenti e articolazioni seriali dall'attenta osservazione della struttura organizzativa dei grandi lavori letterari di James Joyce e Marcel Proust, molto prima e molto più che da trattati dodecafonici (peraltro inesistenti all'epoca) o da dirette analisi musicali: eventi che portarono il compositore istriano a definire nel 1950 la dodecaфония, prima che un linguaggio o una tecnica, «anche uno *stato d'animo*»⁷⁷.

Molto si è parlato a proposito della non ortodossia dodecafonica di Prosperì, che si distacca dall'uniserialità severa a favore di una più libera e per lui più adeguata pluriserialità. Mai si è accennato allo “stato d'animo” che sovrintende l'intero apparato compositivo, tecnico, espressivo e spirituale: è in questo ambito che scopriamo come ben oltre e ben prima dell'uniserialità, Prosperì cerchi e tenda all'unità, non come semplice volere di un procedimento tecnico, ma come forma dello spirito.

Prosperì mira all'unità attraverso un unico “stato d'animo” nella scelta dei testi poetici come nell'ambito di ciascuna poesia, ma anche attraverso il pensiero unitario di un discorso musicale, nel quale il respiro della frase riunisce come unitario l'intero pensiero creativo. Unità come valore dello spirito, ben più che come fatto tecnico. Corresponsione della musica col proprio respiro interiore; unità della musica e della poesia, in un sincretismo che si fa generatore d'arte. Unità come base di un pensiero talmente organico da non poter essere considerato meno importante di quella uniserialità perseguita dall'ortodossia dodecafonica. Questa è il vero *leitmotiv* estetico e tecnico dell'intero magistero compositivo di Prosperì. L'unità seriale, che l'ortodossia dodecafonica predica come irrinunciabile, è rifiutata da Prosperì a favore della pluriserialità, ma se il mezzo tecnico è rifiutato, il mezzo spirituale di una unità di stati d'animo è fortemente cercato. Ecco la serialità, dodecafonicamente poco ortodossa, che si fa umanesimo: allo stesso fine, per altra via, tendeva Dallapiccola.

Quell'esigenza prosperiana di trovare «un solo stato d'animo» nella scelta dei testi poetici come nell'ambito di ciascuna poesia, è alla base di un pensiero complessivo organico e non meno importante, su un versante parallelo, di quella uniserialità perseguita dai dodecafonici ortodossi. Riunire poesie che, congiuntamente, abbiano un «sufficiente contrasto espressivo tra loro» e diventino strumento elettivo di un pensiero

⁷⁶ C. PROSPERÌ, [Incontro fra poesia e musica], Conferenza-Seminario di Carlo Prosperì e Carlo Betocchi, Stagione del Musicus Concentus 1974, Firenze, 30 aprile 1974, Chiesa del Carmine, Sala Vanni, manoscritto, ACGV, Fondo Carlo Prosperì, Raccoglitore VIII. 39.

⁷⁷ L. DALLAPICCOLA, *Sulla strada della dodecaфония (1950)*, in «Aut Aut», I, 1, Milano 1951, quindi in ID., *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, pp. 157-168: 166.

musicale unitario. L'uniserialità trascolora nella pluriserialità, ma se il mezzo tecnico è rifiutato, il mezzo spirituale di una unità di stati d'animo è fortemente cercato e, possiamo affermare, raggiunto.

Ancora una volta siamo parimenti di fronte a un pubblico esercizio di distacco dal maestro, al fine di mostrare una propria e ben riconoscibile e personale individualità, e a una intima e profonda vicinanza interiore, nell'autentico spirito dall'apiccoliano, più forte di quanto non possano essere gli uniseriali dalla facile scimmiettatura tecnica. Intima vicinanza ravvisabile anche in quella caratteristica alternanza di stati d'animo, alla base di composizioni sempre contrapposte: nell'organico – sinfonico o cameristico – o nel carattere: è in questa ottica che va letta, dopo la fatica emotiva di *Noi soldà*, la nascita di un'opera come *In nocte secunda*, del tutto opposta: là il cielo era plumbeo e pieno di morte, qui è stellato e sereno. È negli opposti che altresì va ricercata l'idea unitaria, sintesi di hegeliana memoria⁷⁸.

Nella scelta delle poesie destinate ai suoi *Tre canti di Betocchi*, Prosperi cerca «tre liriche diverse, ma caratterizzate da uno stato d'animo unitario»: *Di notte* contempla il silenzio notturno, in cui gli uccelli bisbigliano; *Nell'orto* presenta i flauti, necessari a un gioco onomatopeico per gli uccellini che sono fra gli alberi e ormai cantano liberi; nell'ultimo canto, *Col fratello a Settignano*, gli uccelli sono assenti, e anche i flauti vengono usati come timbri freddi, dolenti: rimane solo il ricordo⁷⁹. La stessa scelta dell'organico è strettamente legata al valore unitario dell'espressione poetica: l'idea di «utilizzare congiuntamente tre flauti e un coro misto a cappella nasce dalla necessità di sottolineare il candore del verso poetico e la serena speranza contenuta nei mirabili testi di Betocchi. [...] Non avevo mai scritto per coro: pensai, con i tre flauti, di dare un senso floreale».

Prosperi cerca di conseguire il principio dell'unità di una composizione attraverso parametri diversi dalla rigidità seriale. Il senso unitario – nonostante la pluriserialità del linguaggio tecnico – è talmente incisivo, da portare Betocchi a scrivergli una lettera davvero sorprendente:

Ricordo come, ascoltando ciò che tu hai saputo far dire, col solo coro, a quei poveri nove versi della mia prima poesia, io abbia subito pensato che il vero corrispettivo della tua stupenda invenzione musicale era il Leopardi: tu hai fatto intendere spazi, e tra spazi e spazi capire silenzi, che son di quell'ordine cosmico che solo ha attinto, appunto, il Leopardi; [...] Il tuo livello è stato [...] d'ordine cosmico⁸⁰.

In effetti, *Di notte* richiama la contemplazione del silenzio notturno; *Nell'orto* echeggia un discanto fra sole e uccelli e rami sui quali volano e dondolano; *Col fratello a Settignano* mostra la saggezza che parla e guarda il passare inesorabile del tempo con animo sicuro e fidente. Siamo in presenza di un severo contrappunto a più voci e a più stati d'animo, con versi poetici e il pensiero musicale che tutto riunisce, fondendo i diversi temi in un unico pensiero polifonico.

⁷⁸ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XI.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ C. BETOCCHI, *Lettera a Carlo Prosperi*, 8 aprile 1970, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

L'analisi di alcune fra le opere più rappresentative della maturità, mostra il compositore progressivamente incline a tradurre la propria sensibilità con un linguaggio sempre più marcatamente cameristico. Passato e presente entrano in un lavoro di cesello artigianale sempre volto alla chiarezza. Preoccupato dalla necessità di preservare alla musica il suo carattere comunicativo, Prosperi ricerca modi espressivi differenziati, senza però inseguire sterili sperimentalismi. La sua serialità "aperta" rappresenta la sua personale cifra linguistica, che trova con *In nocte secunda* maturità artistica e modello compositivo; con *Chant* riecheggia la stessa chiarezza, mentre con *l'Elogio della follia* riappaiono organici di ampie dimensioni.

I *Canti dell'ansia e della gioia* (1980-1982), nei quali Prosperi torna ancora a Betocchi, riassumono nell'unità di musica e poesia – che sconfinano l'una nell'altra – l'intero percorso spirituale e musicale del compositore, in una dimensione nuovamente cameristica, depurata e essenziale. Questa volta per un ciclo composito di ben sette brani, suddivisi in due serie: è il compimento di un disegno estetico. Le voci di soprano e tenore si accompagnano o si separano, alternandosi secondo uno schema unitario e ben preciso: i *Canti dell'ansia e della gioia* svelano un gioco di rimandi e di corrispondenze che ne sanciscono l'unità globale, e una compiutezza dolorosa, forse non progettata fino a tali esiti, che sa di testamento spirituale. "Ansia" racchiude semanticamente le problematiche di un secolo difficile e drammatico, "gioia" ne costituisce il retrogrado emotivo: è il saluto del musicista alla vita, il *requiem* per sé medesimo, una sorta di congedo anticipato con la consapevolezza dell'ineluttabile fine. È lo stesso poeta ad avallare la bontà del titolo scelto dal compositore, confermando che «la profonda angoscia e l'intima gioia costituiscono "il sale del canto"». Un titolo che «concorda molto al di là della solita definizione critica con la sostanza e la spirituale e segreta sorgività della mia poesia che ha sempre trovato nelle espressioni vive della tua arte l'interprete più schietto e più intenso»⁸¹. Le poesie di Betocchi non sono messe in musica, ma vengono assorbite dal compositore, che le trascolora in suoni e colori sonori: vera fonte di sorgiva ispirazione, e anche apportatrici di serenità e distacco per quella che sarà la sua ultima stagione⁸².

Musica nella musica: come rimanere indifferenti alle presenze sonore nei *Canti*? Ce la racconta con poesia Elisabetta Soldini: musicanti con i loro strumenti, grida, danze, cantar di animali, suoni, silenzi; l'ansia viene esorcizzata, la gioia celebrata. Ai musicisti e giocolieri, ai bambini colmi di gioia, a tutti loro appartiene l'ora che precede il temuto calar della luna, in un caleidoscopio di movimenti, di colori e di luci sonore. Musica fatta anche di pause, muta di parole, impaurita dalla notte che la separa dall'alba, tesa all'ascolto dello stormire degli uccelli che lenisce l'angosciata attesa delle silenziose ansie. È solo un miraggio sonoro, *Odi il gallo*, che anticipa la resurrezione mattutina. Miraggio fin quando non sarà passato *L'ultimo carro*, sferragliante e vociferante nelle strade ancora buie, risvegliando alla vita il gallo e ripopolando illusoriamente il mondo di presenze rassicuranti. Il ciclo poetico ricomincia con *Ad una campana*, torna l'ora serale che è pure un'altra età della vita, quella della maturità e del rimpianto, dell'ansia rinnovata. Non tace la campana ma il sole. *Sono giunto fin qui, non c'è più strada* conduce l'inconsapevole viandante al capolinea, là dove si ferma

⁸¹ Cfr. G. MANGHETTI, al cui fondamentale saggio in questo volume si rimanda, pp. 251-265.

⁸² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XV.

il suo cammino: nella solitudine della sua notte, del suo silenzio, quel suo fermarsi sul limite era solo fuga da sé stesso e dalla ragione. Come mostra il grigio colombo del *Bambino giordano*, il dubbio, il vero dubbio accresce la sete di conoscenza: la certezza vive nella sua precarietà, nel continuo riproporsi come esperienza; la bellezza nello sforzo che «dalla fame ascende al suo contento»⁸³.

Requiem dicevamo, sotteso, quasi inudibile *requiem* di sé stesso. Immagini della fine, ma anche della fine di un inizio: la campana come strumento del battesimo e del funerale. Non c'è più strada, ma un percorso fin lì compiuto; gioia e ansia di un compimento in attesa di uno stemperarsi. *Prime e ultimissime* diventa quasi metafora di “alfa e omega”, mentre *Un passo, un altro passo* sembra l'avanzare della vita, consumata dalla musica e nella musica, “in silenziosa ansia”. Nell'ultimo verso, «agli strepitosi sonagli» si contrappongono «le strade nere», in un reciproco e pudico temperarsi; stesso bilanciamento ritroviamo nei «gridi desolati nei silenzi del sole». «Son giunto fin qui» è un disvelamento in forma di monologo, per il peccato congedo da sé stesso. Il dubbio, il goetheano *Ist's möglich* di Dallapiccola, si aggomitola nella consapevolezza della «certezza che non hai». Proprio gli scontri semantici, sempre legati al senso primo delle parole, aiutano a captare quel segnale di saluto silenzioso, che Prosperi affida alla leggerezza ormai immateriale di questa sua penultima corsa. «La certezza che non hai mai» è modo addolcito per dire: «Sono giunto». È di certo la poesia più enigmatica di tutte, la più contrastata nel lessico – frequentissimi i termini ravvicinati che esprimono quasi il contrario –, però è anche quella più piena di speranza, non rispetto al dopo, ma rispetto alla vita. Il colombo raffigura la libertà più difficile da conseguire per l'uomo, quella della purezza che non si scontra con il pensiero. Semplicemente, la libertà della pace. *Requiem* da intendere come riposo e pacificazione, non come dramma della morte.

Ai *Canti dell'ansia e della gioia* e alla poesia e musica di Betocchi e Prosperi, ci sembra opportuno collegare la figura di Giuseppe Gavazzi e la sua scultura, che abbiamo scelto per la copertina del volume, e che incarna un terzo polo sincretico fra le differenti discipline artistiche⁸⁴. In lui si coniugano artigianalmente antico e moderno, tradizione e rivoluzione, con il disincanto del sorriso, come topografia di uno stato d'animo. Gavazzi osserva le antiche cerimonie toscane, le isola e le fa scorrere in terracotta, con la felicità antica che si ritrova nella poesia di Betocchi: qui senza ansia, solo con gioia. Sotto le mani artigiane di Gavazzi, tutte le figure si trasformano inesorabilmente e ineluttabilmente in bambini, quegli stessi che la storia dell'arte scultorea del Novecento aveva quasi dimenticato, e che ritroviamo nei *Canti dell'ansia e della gioia*: l'epifania del nuovo sembra qualcosa di antico, e le stratificazioni del passato si fanno osservare d'un colpo come qualcosa di nuovo. Un'altra caratteristica accomuna le opere scultoree e la musica di Prosperi: in Gavazzi tutto è circolare, per lui è insopportabile ogni cosa “aguzza”: «amo la rotondità delle forme. Io non sopporto gli spigoli». Non è un caso che nelle campagne toscane i contadini recitino Dante a memoria: una rotondità che, sul versante musicale di Prosperi, è tutt'uno con la melodia sempre circolare, sempre cantabile e discorsiva: nessuna asperità, nessun angolo acuto, come è ampiamente detto in questo volume. Un gioco inesauribile di rimandi che ha il potere di evo-

⁸³ Cfr. il saggio, poetico e stellare, di E. SOLDINI, «*Numera stellas, si potes*», pp. 353-365.

⁸⁴ Cfr. in questo volume M. RUFFINI, *Prosperi, Cagli, Gavazzi. Umanesimi paralleli fra musica e arti figurative*, pp. 655-661.

care. Un'infanzia senza tempo – suoni senza tempo essi stessi – o con tempi cosmici. C'è l'illusione del tempo e il disincanto del sorriso: un Novecento felice, quasi surreale. Tutto in Gavazzi sembra una grande eco, sul versante figurativo, della musica di Prosperi: sarà pura coincidenza, ma ancora trent'anni dopo Prosperi dice di amare, più di ogni altra sua opera, il *Concerto d'infanzia*. Ecco la segreta coincidenza fra la scultura di Gavazzi, dove tutto si fa gioco, e la musica di Prosperi, protesa verso luce, serenità e, come evoca con la sua composizione più compiuta, "gioia". Lo scorgiamo nel mirabile busto con cui lo scultore ha colto l'immagine interiore di Prosperi, fissandolo in perenne memoria di terracotta.



Silvio Loffredo, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, 1960 ca, litografia 11/20, mm 135x135, coll. privata

Tornando all'opera vocale di Prosperi, osserviamo che è ancora l'ora della poesia, non della fine: con *O Diotima* (1981), raro gioiello sonoro, il compositore realizza un'opera particolare e preziosa, levigata di compostezza vocale e rarefazione strumentale. Lirica vertiginosa che si fa suono vertiginoso: ermetico, essenziale, espressione dei massimi vertici del lirismo di Prosperi. Il brano è un esempio di come la serialità sia per Prosperi un pretesto, una possibilità fra le tante. Il compositore piega la tecnica dedocafonica al proprio imperativo artistico, che non conosce mediazioni con un materiale destinato a rimanere inerte se non modellato da un inflessibile io creatore. Per quanto impieghi una serie dodecafonica, infatti, *O Diotima* ha un indubbio sapore tonale. Il lavoro è fra quelli che più di altri si avvicinano al mondo compositivo dall'apiccoliano: lo stesso maestro istriano cita Hölderlin nel suo *Ulisse* («influssi sull'invito alla felicità rivolto a Ulisse dai Lotofagi»): evocazioni sovrapposte e plurime. Ma tutto, in questo brano, è evocazione.

Di evocazione in evocazione, l'idea prematura della fine terrena è sempre vigile in Prosperi, e come Dallapiccola con *Commiato*, anche lui dedica il suo ultimo lavoro a un testo che è una premonizione acutissima dell'avvicinarsi supremo. Non con Dante, stella polare del suo maestro, ma con Petrarca, da cui Prosperi trae un sonetto che tutto annuncia: *La vita fugge*. Con *Tre poesie dal "Canzoniere" di Francesco Petrarca* – su cui si sofferma Elisabetta Tortelli – siamo di fronte al suo ultimo brano compiuto⁸⁵: una vocalità che, nel momento del trapasso terreno, viaggia indietro verso le origini della nostra cultura. Prosperi lo licenzia agli inizi di giugno dell'anno 1990; subito dopo, nel giorno esatto che divide il mese, suona per lui l'ora estrema, il 15 giugno.

⁸⁵ E. TORTELLI, *Prosperi alla corte di Francesco Petrarca*, pp. 337-349.

FIRENZE

Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto.

(*Inferno*, X, 91-93)

Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
di questa digression che non ti tocca,
mercé del popol tuo che si argomenta.

(*Purgatorio*, VI, 127-129)

Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.

(*Paradiso*, XV, 97-99)

Due sono i ritorni di Prosperi nella sua città: quello dal Montenegro, dove era soldato⁸⁶, e quella da Roma, dopo l'esperienza lavorativa alla RAI. Il primo ricordo musicale di Prosperi corre alla Firenze del 1935, nella quale ristagna l'aria di un formale accademismo, dove molta della gente "nova" che arriva da fuori – come Pizzetti o Frazzi – partecipa alla conservazione di quello *status quo* tutto proteso all'osservazione del passato, e riluttante a ogni cambiamento:

Nell'anno 1935-1936 ero uno studente di corno al Regio Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze [... Dopo aver ricordato le stravaganti circostanze del suo primo incontro nei corridoi del Conservatorio con Dallapiccola (cfr. sopra, p. 35), Prosperi aggiunge]: Quel bizzarro incontro mi fu utile in seguito, quattro anni dopo, quando, studente di composizione, ne compresi il gesto di burla e di protesta contro un ambiente troppo legato al passato e geloso di ogni novità, come era negli anni Trenta la cultura musicale in Italia e non solo a Firenze. In realtà quell'episodio mi aiutò, giovanissimo, ad essere tra i primi a comprendere la superiore natura di uomo e di artista di Luigi Dallapiccola.

⁸⁶ Prosperi, militare in Montenegro, doveva recarsi a Firenze per un esame. Per una pura e fausta coincidenza, riuscì a fare il viaggio in aereo grazie a un capitano fiorentino del suo stesso ufficio, arrivando così a Firenze il 6 settembre 1943, due giorni prima del fatidico otto settembre che avrebbe cambiato le sorti della guerra. Un viaggio che, se fosse avvenuto, come di norma, con la normale tradotta ferroviaria, lo avrebbe colto nel mezzo delle linee tedesche. La sua stessa Compagnia, in Montenegro, fu decimata dai tedeschi e risultò completamente dispersa. I pochi salvi furono sbandati, Prosperi rimase a Firenze. Alcuni anni dopo, ormai già sposato, Prosperi partecipa a un Concorso per Direttore all'Istituto Musicale di Reggio Emilia (che non vinse): richiedendo il certificato militare necessario, ebbe la ventura di incontrare nuovamente il capitano della sua Compagnia in Montenegro, il quale poté ricostruire l'esatto *iter* della sua carriera militare, e Prosperi ebbe, insieme al congedo, due croci al merito. Tale vicenda sarebbe stata importante anche per la carriera di docente, poiché gli valse un *bonus* di otto anni di servizio (M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IX).

Oggi è facile convenire circa il suo valore, ma allora la sua musica era circondata dalla più profonda incomprendione⁸⁷.

Uno stagno dove l'arrivo di un personaggio come Dallapiccola crea uno sconquasso inimmaginabile: mentre un certo Conservatorio è chiuso nelle sorde aule, il giovane maestro istriano legge proprio in quell'anno 1935 il saggio di Herbert Fleischer, *Il problema Schönberg* e ne rimane profondamente influenzato, tanto da dedicare principalmente al compositore viennese il suo primo discorso pubblico all'Accademia del Regio Conservatorio "Luigi Cherubini", *Di un aspetto della musica contemporanea*⁸⁸, che tiene nel 1936 e nel quale sottolinea l'aforisma schönbergiano: «Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen». Il contesto reitro nel quale cade questa frase e viene letto il discorso (parla di Schönberg in rapporto all'atonalità e al pubblico, e infine di Alban Berg) proietta Dallapiccola in un'aura rivoluzionaria, e riflette il suo coraggio e insieme la sua capacità di leggere i tempi con largo anticipo. Non a caso, poco prima della morte, il compositore ricorderà quel momento così:

L'8 marzo 1936, tenni il primo discorso pubblico della mia vita. L'argomento da me scelto, col titolo *Di un aspetto della musica contemporanea*, riguardava la Seconda Scuola di Vienna. Era la prima volta che a Firenze si parlava di musica dodecafonica e, credo, la prima volta che qualcuno aveva il coraggio di parlare con amore di Arnold Schönberg. Inoltre avevo inserito una succinta descrizione formale di *Wozzeck* e mi ero permesso di commemorare Alban Berg, scomparso da pochi mesi, con accento senza dubbio commosso. Riguardando oggi la mia conferenza (pubblicata nel 1938 negli Atti dell'Accademia), debbo riconoscere che il mio stile – anche a prescindere dal soggetto in sé provocatorio – era insolente; un po' per la mia giovane età, un po' perché – avendo avuto al Conservatorio assai più nemici che amici – avevo sentito il bisogno di proclamare alcune scomode verità. Ricordo ancora la discussione animatissima, anzi violenta, che ebbi – dopo la lettura – con uno dei professori del "Cherubini" [...] Avevo avuto la soddisfazione di mettere le mie carte in tavola, per mai più ritirarle⁸⁹.

Intanto fuori dalle aule del "Cherubini", i giovani intellettuali vivevano la loro avanguardia all'Antico Fattore e nei vari caffè letterari sparsi per la città, mentre sulle colline il potere politico e quello culturale si incontravano al Salviatino, nel nome di Ugo Ojetti: tutti luoghi che Dallapiccola sapeva frequentare con sagacia e parsimonia, coniugando con intelligenza tutto il "futuro" che già sentiva di dover interpretare con quel problematico presente. La sua era una visione della vita e dell'arte del tutto diversa da quella che viveva in Conservatorio: naturalmente il corso della storia tragica di quegli anni, in special modo le leggi razziali, avrebbe imposto scelte di campo nelle quali non sarebbe stato più possibile coniugare situazioni eterogenee: anche in quell'occasione le scelte sono nette e inequivoche. Come ricorda Susanna Ragionieri, Prosperi, sulle tracce dell'inse-

⁸⁷ C. PROSPERI, *Ricordo di Luigi Dallapiccola*, in *In ricordo di Luigi Dallapiccola* cit.

⁸⁸ L. DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in *Parole e musica* cit., pp. 207-224.

⁸⁹ L. DALLAPICCOLA, *Über Arnold Schönberg*, in *Beiträge 1974-75* della Österreichische Gesellschaft für Musik, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 9-19. Il manoscritto in versione italiana è intitolato *Di Arnold Schoenberg* (ACGV, Fondo Luigi Dallapiccola, LVIII.9).

gnamento ricevuto, rappresenterà la figura dell'artista partecipe del variegato universo culturale che lo circonda, con cui condividere esperienze umane e intellettuali. Lontano dai dogmatismi, Prosperi si lega ad artisti come Rosai, Gentilini, Noble⁹⁰ e soprattutto Loffredo, a letterati come Montale, Quasimodo o Betocchi: un insieme di relazioni che alimenta in lui un linguaggio musicale in un rigore e una disciplina temperati dalle inflessioni poetiche e dal fluire evocativo⁹¹.

È in questo contesto che Prosperi, quattordicenne, aveva incontrato colui che avrebbe segnato la sua intera vita di musicista. E anche lui, ragazzino ancora in calzoncini corti, decidendo in quell'istante di sfoderare il corno, in quel luogo e in quel modo, fece la sua scelta, buttando senza più tirarle indietro le sue carte in tavola: il futuro che il giovane insegnante proveniente dall'Istria porta con sé è ciò che interessa a quel ragazzino. Sono quel futuro e quella Firenze del Novecento che oggi tentiamo di guardare per conoscere meglio il nostro passato più recente, quello di Carlo Prosperi in particolare e del suo Conservatorio, dove si svolse gran parte della sua storia di compositore e di didatta. L'insegnamento fu per Prosperi un'attività né secondaria né marginale rispetto a quella di compositore, anzi rappresentò il grande contesto – spesso dialettico con i suoi studenti – dentro il quale si formano e si affinano gli stessi impulsi dell'atto creativo⁹².

De arte docendi

«Mio caro Carlo: dunque *habemus Pontificem!* Il quale Pontefice, nel caso che ci riguarda, sarebbe un nuovo graditissimo professore al Conservatorio Cherubini. Me ne rallegro di cuore»⁹³. Dagli inizi degli anni Sessanta, Prosperi decide di interrompere la sua collaborazione con la RAI, scegliendo di affiancare alla sua attività di compositore quella di didatta. Una scelta che gli consente una vita più tranquilla e appartata nella sua Firenze, e soprattutto che dà compimento a una passione, quella dell'insegnamento, che egli trasforma in una vera e propria missione e a cui assolve con totale dedizione fino alla fine. Il nome "Prosperi" diventa sinonimo di "Scuola di Composizione a Firenze", uno dei luoghi paradigmatici e più importanti in quegli anni per lo studio della musica in Italia.

L'attività didattica di Carlo Prosperi fu parte integrante del suo lavoro di compositore: nel formare gli allievi imprescindibile era per lui ripensare e rielaborare in forma teorica il proprio pensiero di musicista. Da vero artigiano dell'insegnamento, Prosperi appronta manuali che sottopone alla quotidiana verifica in classe. Fondati sul rigore, questi scritti si reggono su una concisione aliena da inutili disquisizioni, inquadrando l'oggetto di studio in una ben strutturata argomentazione. L'impostazione generale riflette l'impegno di un compositore che getta uno sguardo critico sul passato alla luce delle esperienze ad esso

⁹⁰ Cfr. la scheda 43, p. 166, *Melody for Mavi and Michael*, composizione scritta per il matrimonio dello scultore.

⁹¹ Cfr. in questo volume il saggio di S. RAGIONIERI, *Carlo Prosperi e gli artisti attraverso la collezione Prosperi-Ulivi*, pp. 627-653.

⁹² Quasi impossibile oggi anche il solo immaginare il mondo di allora e ricostruirlo. Un racconto di Prosperi del suo primo periodo di compositore può comunque dare un'idea di come le tecniche fossero primordiali. Per riuscire ad avere i lucidi di una sua partitura appena completata (allora costosissimi e difficili da realizzare), Prosperi, in mancanza di possibilità economiche, regalò il suo lavoro di strumentatore orchestrale a un tecnico che era anche musicista dilettante e aveva composto un brano pianistico (M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., II).

⁹³ L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Carlo Prosperi*, 10 ottobre 1958, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

posteriori, trascendendo così la finitezza del tempo. Conoscere i grandi modelli della tradizione porta all'osservazione cosciente dei propri stimoli artistici, a ricercare le forme idonee per una corretta comunicazione della propria sensibilità espressiva⁹⁴.

Prosperi dimostra vivo attaccamento civile anche alla qualità del livello dell'istruzione e a possibili riforme dell'insegnamento musicale, che egli auspicava potessero estendersi a tutti gli ordini e gradi della scuola pubblica, già di quella primaria, come vero momento di formazione umanistica e non solo tecnico-specialistica (Prosperi non amava la scuola privata e i commerci che vedeva fiorire intorno a essa). A tal proposito, numerosi sono i suoi interventi pubblici fra gli anni Settanta e Ottanta. Membro effettivo e onorario di numerose Associazioni e Accademie, nel 1980 riceve – proprio grazie all'eccellenza del suo magistero didattico – la Medaglia di Benemerita della Scuola, della Cultura e dell'Arte dal Ministro della Pubblica Istruzione. Ma al di là degli episodici e comunque scarsi riconoscimenti pubblici, il suo operare didattico viene alla luce solo ora, con quanto emerge dal Fondo costituito sul suo nome.

Il suo impegno di compositore si fonda su un pensiero forte particolarmente dettagliato e preciso che procede parallelo a quello dell'atto creativo, e che Prosperi riversa nelle sue opere teoriche, quali *Dodecafonìa e atonalità: due effetti di una stessa causa* (1956), *L'atonalità nella musica contemporanea* (1957), *Incontro fra poesia e musica* (1974) o *Nuovi suoni per la musica* (1985). Il suo impegno civile si palesa nei suoi interventi a tavole rotonde e convegni, quali quello sul *Teatro Comunale di Firenze e il teatro musicale italiano* (1965) o sulla *Musica contemporanea. Prospettive e obiezioni* (1968). Gli anni Settanta lo vedono richiestissimo quale giurato in concorsi e premi, portando in tutta Italia il suo credo didattico, esponendo il suo pensiero in numerosi interventi pubblici, qui riassumibili in quello su *La musica nella società e nella scuola italiana. Linee di una riforma dell'istruzione musicale* (1969), nella relazione *Emendamenti al programma di Composizione* (1970), redatta in occasione del Convegno “Una nuova didattica per le discipline musicali”, organizzato dal Conservatorio di Santa Cecilia, negli *Appunti per il legislatore* (1979) o in uno scritto successivo come *Vecchia e nuova didattica della Composizione* (1984), dove egli riversa il proprio pensiero sulla politica scolastica che vorrebbe fosse fatta propria dallo Stato. Prosperi era furioso per lo stato di abbandono della didattica, con un'intera classe di docenti messi a insegnare senza alcuna competenza attraverso forme sperimentative del tutto campate in aria:

C'era un tempo in cui, dopo una vita di insegnamento al Conservatorio di Parigi, si scriveva un *Trattato d'armonia*. Oggi siamo invasi da gente che parla di Nuova Didattica della Composizione senza essere compositori, né musicisti, né aver studiato o insegnato Composizione: il sistema “democratico” permette a tutti di dire la propria su qualsiasi argomento. Ciò sarebbe impensabile in medicina. Ma siccome di musica non muore nessuno, ecco che ognuno sente il diritto di dire la propria. E nell'ansia della velocità, del facile e del breve, si comincia a insegnare il contrappunto senza nessuna preparazione di armonia precedente: un assurdo storico e didattico, così come si arriva all'alta composizione senza un serio apprendistato di armonia, contrappunto, fuga, di strumentazione. O si propone

⁹⁴ Cfr. in questo volume A. MAGNOLFI, *L'opera didattica di Carlo Prosperi*, pp. 571-583.

l'analisi del *Wozzeck* senza conoscere neanche il primo rivolto di armonia... E dopo poche nozioni, sono già tutti chini sul pentagramma a scrivere capolavori. Gran danno fanno in special modo i nuovi teorici della didattica: c'è in loro una proiezione universitaria della nuova materia, per cui l'accordo di Do maggiore, prima che tutte le problematiche di tipo tecnico, diventa portatore di alte speculazioni sulla trinità, sulla divinità ecc. Mentalità utilmente interdisciplinare, ma costruita sulla non-conoscenza di nessuna disciplina⁹⁵.

Nel corso della sua vita di docente in Conservatorio, Prosperi non ha mancato di sottolineare la presenza di altre espressioni artistiche a lui contigue, con scritti dedicati a *Bucchi* (1977), *Frazzi e il suo "Re Lear"* (1977), *Bucchi a Firenze* (1986), *Ricordo di Eriberto Scarlino* (1987), *Vito Frazzi* (1988) o con un suo ex allievo, Giuseppe Buonamici (1978 e 1986), o sull'istituzione di cui lui stesso fu chiamato a essere presidente, con i *Cenni storici sull'Accademia Nazionale "Luigi Cherubini"* (1984). Proprio Valentino Bucchi viene ricordato da Prosperi in una pagina che sembra ritagliata per sé medesimo e che ci appare significativa in relazione al suo stesso rapporto con Firenze, nonché memoria esemplare delle problematiche vicende che da allora hanno condizionato la vita dei Conservatori musicali italiani:

Nel 1974 si trasferì dalla direzione del Conservatorio di Perugia a quella del Conservatorio di Firenze. Era il figlio che tornava nella città natale. L'ambiente locale, tuttavia, serbò al figlio prodigo un'accoglienza non del tutto simile a quella narrata dalla favola. / Bisogna precisare che nel 1974 lo spirito di contestazione sorto nella scuola italiana era penetrato anche nelle tranquille aule del Conservatorio di Firenze. Bucchi giungeva in un momento particolarmente sfavorevole in quanto la sua nota personalità artistica rinforzava la convinzione del direttore ministeriale, tesi, questa, verso la quale alcuni contestatori contrapponevano a gran voce quella del direttore elettivo votato dalle varie componenti dell'istituto. Era l'epoca delle visioni utopico-assembleari, propugnatte da alcune minoranze più o meno politicizzate. Poiché i Conservatori di Musica non avevano i decreti delegati, si pensò di inventarli in proprio mediante iniziative locali. Fu richiesta la presenza di rappresentanze degli studenti e del personale amministrativo e ausiliario degli organi di governo della scuola. Per dare un esempio di quel confuso periodo, basti dire che l'elezione del direttore del Conservatorio era configurata mediante la scelta fra tre rose di candidati proposti d'ufficio, rispettivamente: dai professori, dagli studenti, dal personale amministrativo e ausiliario. Poiché il rapporto numerico dei rappresentanti degli studenti rispetto a quello dei professori era di due a cento, fu messo in discussione (durante le assemblee collettive) il criterio di assegnare ai due studenti un quorum di uno per cinquanta voti ciascuno, onde bilanciare i cento voti dei professori. / Ma quello che, a mio avviso, destò maggior amarezza fu la proposta, di alcuni innominati, di inviare a Bucchi una energica lettera dissuasiva onde scoraggiarlo e indurlo a rinunciare al suo trasferimento a Firenze, proposta che fortunatamente non ebbe seguito per la difesa dei suoi amici e dei suoi estimatori. / Bucchi morì due anni dopo il suo trasferimento. Fu uomo-amico, aperto, leale e cortese con tutti. Fu direttore intelligente, competente e comprensivo. Gli amici lo ricordano sempre con rimpianto e affetto. Credo che i due anni, gli ultimi della sua vita, da lui trascorsi nella sua città alla direzione del Conservatorio, di cui Firenze può oggi onorarsi, lo abbiano più amareggiato

⁹⁵ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XIII.

che allietato nel constatare l'indifferenza generale verso i meriti e i valori musicali odierni, nell'assistere al degrado professionale della scuola, quale sconcertante conseguenza della lenta trasformazione dei Conservatori italiani, nel sempre attuale momento di attesa delle future riforme promesse⁹⁶.

Dopo questo ritratto di Bucchi, quasi subliminale ritratto di sé, è bene tornare a quella segreta e appartata produzione di opere didattiche di Prosperi che proprio nel Conservatorio vide la luce, bachianamente destinate solo ai suoi allievi, che impressiona per l'organicità complessiva, di cui nessuno si era mai prima d'ora accorto: primi fra tutti, non se n'erano accorti gli allievi e tutti quelli che con lui si sono formati, fra cui l'autore di questa nota⁹⁷.

I primi *Appunti* che videro la luce riguardarono l'armonia, oggetto di controversa e dibattuta impostazione, fonte di contrasto tra i teorici e forse proprio per questo cara al maestro. Altri *Appunti* sarebbero in seguito stati realizzati su altri aspetti della didattica per la composizione. Scrive Alberto Magnolfi:

Fu l'esercizio della professione di insegnante, assunto come vera e propria *ars docendi*, a stimolare il maestro verso una ricognizione ragionata del pensiero musicale storico attraverso il diretto studio delle antiche fonti teoriche e pratiche. La verifica del processo di riconduzione a norma di una prassi lo portò, riguardo all'armonia, a individuare alcuni punti controversi, che cercò di re-inquadrare rigorosamente appellandosi alle conoscenze e alle convenzioni dell'epoca di riferimento. L'impostazione generale delle altre sezioni, se pure non concluse, conferma il suo impegno a conferire alla materia trattata un assetto funzionale allo studente di composizione: nel caso del manuale per la sequenzialità degli argomenti, nel caso del prontuario per la loro parallela disposizione e la plurima possibilità di accesso al dato cercato. Il risultato è un'opera concepita all'insegna del più genuino spirito storicistico, da un artista del presente che vuole comprendere e non giudicare il passato⁹⁸.

I suoi *Appunti d'armonia* (con la prima serie del 1970-1975, e poi con la seconda dedicata all'armonia cromatica del 1975-1980) costituiscono il centro del *corpus* riservato alle opere didattiche, e sono da molti conosciuti e da moltissimi direttamente utilizzati: una vera strada maestra per centinaia di studenti. A essi si accompagnano gli *Appunti sul contrappunto* (1973), *Appunti sulle forme musicali: la forma-sonata e la fuga* (nati da una conferenza del 1974 e compiuti nel 1985), una rilevantissima *Analisi ragionata dei "Sei Quartetti" per archi di Béla Bartók* (1980-1984), realizzata per un corso di perfezionamento di Composizione fuori dal Conservatorio⁹⁹ a cui l'autore di questa nota ebbe la fortuna di partecipare, e di cui rimangono ragionate considerazioni analitiche, manoscritte e dattiloscritte, e soprattutto le partiture dei *Sei Quartetti*, sulle quali è analizzato, a penna rossa, ogni andamento tematico: soggetti, controsoggetti, sviluppi, riprese, code e quant'altro,

⁹⁶ C. PROSPERI, *Firenze ritorno amaro* cit.

⁹⁷ Cfr. le sette schede didattiche, pp. 198-211.

⁹⁸ A. MAGNOLFI, *L'opera didattica di Carlo Prosperi*, pp. 571-583.

⁹⁹ Il corso si tenne a Firenze nell'ambito del Festival Gamo di Firenze del 1984.

all'interno di forme quali la forma-sonata o altre. E ancora gli *Appunti sugli strumenti musicali* (1985), una *Sinossi cronologica della musica e dei compositori* (1985).

Gli *Appunti d'armonia* costituiscono l'apporto didattico più importante e compiuto di Prosperi, testo base di tutti i suoi numerosissimi studenti: l'*Armonia* di Prosperi non è una idealistica elaborazione teorica, ma una concreta realtà pratica codificata *a posteriori*, con un pensiero fisso e costante di causa effetto, in accordo con l'assioma di Rameau, secondo cui è la melodia che nasce dall'armonia e non al contrario l'armonia dalla melodia, come era stato ritenuto prima di lui. È la dinamica a dare forza a un accordo verso movimenti obbligati da una forza propria, dinamicamente indirizzata: un percorso che funziona perfettamente da Bach fino al Romanticismo. «L'armonia – dice Prosperi con una immagine particolarmente incisiva – è un gioco di squadra!»¹⁰⁰. È con grande orgoglio che disveliamo l'esistenza di questo vero tesoro didattico.

Prosperi e Firenze

Firenze non si accorse del peso didattico o di quello di compositore di Carlo Prosperi, se non in modo marginale. Egli rimase per la città un docente, uno dei tanti docenti del Conservatorio, mentre come compositore fu appiattito sulla figura del suo maestro, non avendo una vicenda internazionale così rilevante da essere osservato alla stregua di una persona di spicco. La sua esperienza romana alla RAI non fu che marginale e poco tenuta in valore: «bisogna tornare dall'America, per essere considerati qualcuno!». Emblematico il titolo di un suo scritto del 1986 che Prosperi (come negli affreschi antichi nei quali spesso il pittore si ritraeva in un angolo a mo' di firma) dedica a Bucchi pensando a sé stesso: *Firenze ritorno amaro* (1986).

Come si diceva in apertura, Prosperi contestò per tutta la vita il facile e comodo appiattimento sulla figura di Dallapiccola con cui la critica tentò costantemente di etichettarlo, misconoscendo una realtà pluriseriale affatto diversa dalla dodecafonia ortodossa, e nel complesso una individualità con le sue specifiche caratteristiche. E ancora una volta espresse il suo sdegno con una vendetta in musica, che mutua in parte – ma con molto più vigore – la celebre vendetta che Dallapiccola aveva messo in atto contro Petrassi e Ghedini con velenosa causticità nel suo *Job*¹⁰¹.

¹⁰⁰ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XV. Cfr. la II scheda didattica, pp. 201-203: 203.

¹⁰¹ «La citazione del *Concerto dell'albatro* di Giorgio Federico Ghedini (*Job*, N. 5, battute 32 sgg. "Perché gli empi continuano essi a vivere", ripetuta alla battuta 46 sgg. "Perché non sono come paglia al vento") e del *Salmo IX* di Goffredo Petrassi (*Job*, N. 5, battute 33 sgg. "forti, felici, sino alla vecchiaia?", ripetuta alla battuta 40 sgg. "la mano di Dio non li tocca"), collegando le due citazioni con il selvaggio e quasi pagano ritmo di terza puntata con la quale Job scandisce freneticamente le parole "Cantano, danzano al suono dei cimbali", palesemente indirizzate a loro. Queste "furiose" citazioni sono la sua vendetta per la scandalosa esclusione delle *Liriche greche* dal Premio Firenze, con un cavillo (che era soprattutto un velato attacco alla dodecafonia) che aveva fatto sobbalzare anche un giurista del calibro di Piero Calamandrei: il cavillo fu che le *Liriche greche* non erano una composizione unitaria, ma riuniva tre differenti pezzi. Una vendetta sottile e acuminata contro giuria (Petrassi ne faceva parte) e vincitore del concorso (Ghedini, appunto), indicata dallo stesso compositore in calce alla pagina della partitura con un "N.B.: sottolineando; come una citazione!", e poi ricordata in una conversazione con John G.C. Waterhouse». M. RUFFINI, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta*, in *Il Prigioniero / Job. Luigi Dallapiccola*, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, Stagione Lirica 2004, maggio 2004, pp. 57-111: 67-68.

Nel più puro stile dallapiccoliano dunque, Prosperi compie le sue vendette, meno note forse, ma ancor più radicali: non attraverso citazioni di alcune decine di battute, ma addirittura attraverso un'intera opera, il suo balletto-divertimento *Elogio della follia*, per lasciare testimonianza della follia che invade il mondo della musica. Cinque secoli dopo, l'umanesimo di Prosperi trova in quello di Erasmo la sponda ideale per fustigare i vizi dei moderni teologi – i critici musicali –, con carattere leggero e sereno, seppur sarcastico.

L'incontro con il grande umanista non è affatto casuale. «Prosperi non incontra Erasmo, lo cerca!»¹⁰². Lo cerca innanzi tutto perché in lui ritrova l'etica della comunicazione umanistica, così combattuta dal Novecento, ristabilendo in questo una linea diretta con il pensiero dallapiccoliano, nonché col suo stesso sentire crociano¹⁰³. Forma e contenuto tornano a essere principi primi del suo operare: «Il discorso fa parte dei contenuti» (*Interviste*, IX). Scrive Prosperi:

L'artista d'oggi si considera integrato nel mondo che lo circonda. Fino alla Seconda guerra mondiale, in Italia l'arte venne intesa (da Croce al Gentile) come intuizione lirica, o sentimento prelogico, che da soggettivo si fa universale e cosmico nella sua rappresentazione. Forma e contenuto, dunque, rappresentano i caposaldi ideali e fondamento del concetto medesimo dell'arte. Ma dal dopoguerra in poi una nuova avanguardia rinnega l'antico concetto dell'arte. Scopo della nuova avanguardia appare la negazione dei contenuti sentimentali, sostituiti a loro volta dall'alienazione che qui va intesa come estraneazione da questi sentimenti. La nuova musica, dunque, nasce da un grande rifiuto, quello di *esprimere l'incomunicabilità dell'espressione*, e su questo rifiuto sembra fondare la propria teoria estetica. A questo movimento innovatore non sono estranei alcuni aspetti delle correnti filosofiche moderne, che attraverso l'esistenzialismo, il neopositivismo e il materialismo dialettico sembrano mutare il senso stesso della tradizione filosofica, intesa come ricerca della verità *sub specie aeternitatis*. Il concetto di verità immutabile, sostituito col concetto d'una verità non più eterna, ma dialettica, determina la crisi irreparabile della metafisica, che si riversa di conseguenza anche nella coscienza del mondo estetico. Tornando al campo musicale, un primo indirizzo ci sembra quello fedele alle sue origini, cioè d'intendere la musica come espressione dell'incomunicabilità, insistendo nel gioco grafico-visuale-timbrico d'un perenne nirvana sonoro. Altro indirizzo ci sembra quello che conduce l'artista al dovere di immedesimarsi nei problemi sociali e nel dramma del suo tempo, sostituendo al soggettivismo lirico la teoria dell'impegno partecipe. Una terza corrente ci appare quella che ritiene la ricerca scientifica come la più degna sostituta del vecchio *pathos* romantico. Nasce così lo studio di fonologia, la musica elettronica d'équipe e sperimentale, l'organizzazione fisico-matematica degli aggregati sonori. Una quarta e ultima corrente, infine, ci appare quella raccogliitrice dei postulati dell'antica estetica e dell'avanguardia storica, interessata alla comunicazione del linguaggio tra pubblici di varia aggregabilità. Questa corrente si distacca dalla via variamente vistosa tracciata dalla nuova musica, in quanto indirizza la propria creatività verso la ricerca di "nuovi contenuti emozionali della musica", rivendicando all'artista contemporaneo il suo diritto alla soggettiva evasione lirica, e riconoscendogli la possibilità di nuove espressioni differenziate da quelle

¹⁰² S. SEIDEL MENCHI, *Follia e Malinconia. Nota su Carlo Prosperi e il suo "Elogio della follia"*, pp. 267-275.

¹⁰³ Fondamentali, nella sua biblioteca, egli considerava i tre volumi crociani (B. CROCE, *Estetica*, 3 voll., Bari, Laterza, 1946), che appaiono in effetti consunti da un frequentissimo uso.

tradizionali. Entro questa ultima corrente del panorama contemporaneo, ora succintamente tracciato, con questa prospettiva e in questa direzione ritengo possa collocarsi la mia attività di musicista militante¹⁰⁴.

Il concetto della comunicabilità mette fuori gioco tutti coloro che la perseguono: la loro inattualità è subito certificata dai fautori della *Neue Musik* di marca darmstadtiana, il cui corpo armato per veri e propri attacchi “militari” sono appunto i critici musicali. Come nota Silvana Seidel Menchi, al cui saggio si rinvia¹⁰⁵, l’idea che Prospero aveva intravisto e che inseguiva era quella di una *Stultitia* reggitrice e governatrice del mondo. Tale intuizione era il frutto dell’esperienza di vita di un artista riservato, ma osservatore lucido della società italiana e dei suoi riti. Prospero finisce per incarnare i critici in tutte le personificazioni del suo balletto, Vanità e Adulazione, Voluttà e Pigrizia, Gozzoviglia e Torpore, creature per lui aliene: «Egli seguiva questi festosi autoincensamenti, queste messe in scena inebriate»; i critici nel suo balletto prendono il posto dei teologi messi alla berlina da Erasmo. Prospero ne registra le artificiose escogitazioni linguistiche, i “labirinti lessicali”, i riti di incensamento reciproco – oggi io lodo te, tu domani lodi me –, sorride della loro boriosa pretesa di conoscere, loro soli, l’essenza dell’arte e i suoi misteri, di essere arbitri della fama o dell’infamia, della gloria o dell’ignominia, di coloro che, dell’arte, sono i creatori. Prospero trova in Erasmo conferme sulla sua solitudine di artista: l’eredità del saggio è l’inquietudine e soprattutto la solitudine. Come Erasmo, però, Prospero non abbraccia la solitudine come segno di elezione, come suggello di un destino creativo: la sua è una vocazione alla comunicazione. La percezione dell’isolamento gli dà pena. Così la saggezza genera malinconia, la sua malinconia.

Quello che sta a cuore a Prospero è, comprensibilmente, il suo mondo: egli dedica un recitativo del suo *Elogio* agli artisti, veri celebranti dell’estetica, abilmente rivolgendo contro questi ultimi l’armamentario polemico che Erasmo aveva messo a punto contro i teologi. Il recitativo VIII dell’*Elogio* si chiude con questo periodo: “Conosco un critico di gran fama, di cui taccio prudentemente il nome, che mi ricorda Milone di Crotone, atleta borioso e arrogante”».

Non sappiamo se, essendo ancora inesequito il balletto nella sua versione integrale a trent’anni dalla sua composizione¹⁰⁶, il messaggio sia mai giunto a destinazione e sia stato colto dal fin troppo evidente destinatario. Ma a noi pare che, ancor prima che a una persona, il messaggio sia indirizzato all’intera categoria dei critici musicali, alla città in cui ha vissuto e operato per la sua intera esistenza, e più in generale al proprio tempo, in cui

¹⁰⁴ C. PROSPERI, «*Desidero, per prima cosa, rivolgere un sentito*», conferenza, dattiloscritto con correzioni autografe, a penna e a matita, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1972, p. 1, in ACGV, Fondo Carlo Prospero, VIII.39 (“Conferenze e Seminari”).

¹⁰⁵ Cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Follia e Malinconia. Nota su Carlo Prospero e il suo “Elogio della follia”*, pp. 267-275); cfr. altresì il testo su Erasmo, Cagli e Prospero dell’autore di questa nota, alle pp. 655-661.

¹⁰⁶ L’*Elogio della follia* è l’unico lavoro di Carlo Prospero per le scene teatrali, e rappresenta in emblema la disattenzione dell’intero mondo del teatro lirico che, a trent’anni dalla sua composizione, non si è ancora accorto di questa opera di ampie dimensioni, che rimane tuttora inesequita. Ci auguriamo che questo volume possa essere di qualche utilità per fermare l’orologio di questa riprovevole distrazione.

troppi hanno creduto di ravvisare in sperimentazioni spericolate il futuro della musica, in una follia collettiva degna di essere sottolineata con un'opera teatrale. L'*Elogio della follia* è l'unica opera per il teatro scritta da Prosperì, e in essa bisogna riconoscere il suo carattere, la sua indole, la sua natura di musicista che è appollaiato in una delle finestre del Conservatorio, quella che dà sulla Piazzetta delle Belle Arti, e osserva con sorriso e amarezza l'inesausto rito della follia umana, sempre diversa e sempre uguale nei secoli.

Da quell'edificio e da quella piazzetta, Prosperì usciva spesso per incontrare un mondo di rappresentate follie parallele, quello dell'Accademia di Belle Arti, dove più di ogni altro lo attraeva Silvio Loffredo, con i suoi arabeschi figurativi, frutto di un espressionismo felice e contaminato, che tanto era amato dal compositore. La felicità bambina di Loffredo, che spesso cantava in francese nell'atto del dipingere¹⁰⁷, non è dissimile dalla felicità che, su altro piano, Prosperì ravvede in Betocchi: spiritualità parallele, in un triangolo che si forma intorno a un comune sentire dell'arte e della vita. Con Loffredo, Prosperì stabilisce un rapporto di amicizia e di affettuosa frequentazione: entrambi rigorosamente liberi e liberamente rigorosi, fra griglie geometricamente imperfette e serialità poco dodecafoniche¹⁰⁸.

Fuori dalle personali frequentazioni di Prosperì, e altresì estraneo alla sua collezione d'arte, vi è un pittore che compie un percorso parallelo strettamente collegato, spirituale e artistico: Corrado Cagli. È davvero impressionante constatare le inconse e specifiche convergenze fra le opere di Cagli e Prosperì: il loro reciproco operare sembra convergere verso un sentire comune, e non diversamente simili sembrano le reciproche sofferenze, generatrici d'arte, e infine addirittura uguali – una volta saldati i conti con quelle sofferenze – le espressioni conseguenti. Difficile comprendere le loro opere e contestualizzare il loro umanesimo senza tener conto dei drammi novecenteschi. Cagli celebra non solo la follia esaltata da Erasmo, che traspone nel proprio secolo, ma la stessa irreversibile follia del Novecento, alcune gesta del quale entrano di diritto nella “storia universale dell'infamia”. A quella specialissima infamia egli dedica opere paradigmatiche. Nascono *La notte dei cristalli*, monumento in ferro e acciaio, oltre a una larga serie di disegni su *Buchenwald*, sui *Lager* e sul *Tempo di guerra*. Prosperì dedica altresì un grande lavoro alla guerra vissuta in prima persona, *Noi soldà*. Opere scritte da entrambi per necessità interiore dell'uomo, prima ancora che dell'artista. Saldati così i conti con la

¹⁰⁷ *Le moineau gris* era la canzone che ha accompagnato per anni e anni l'operare artistico di Silvio Loffredo, una canzone che lui intonava in modo impareggiabile, e che qualche volta lo stesso Prosperì intonava insieme. Questo il testo completo della canzone (ringrazio Elisabetta Soldini per avermelo recuperato): *Le moineau gris*: Cui, cui, cui, dit un moineau gris, / Je suis le maître de Paris. / Du haut des tours de Notre-Dame, / Je le dis et je le proclame, / Cui, cui, cui, cui-cui-cui-cui-cui. // Cui, cui, cui, de très grand matin, / Dans l'avenue et le jardin, / J'aime à jeter un cri sonore, / Pour chanter l'éveil de l'aurore, / Cui, cui, cui, cui-cui-cui-cui-cui. // Cui, cui, cui, tout comme un vrai roi, / Dans les palais, j'ai mon chez moi. / Le Luxembourg, les Tuileries, / Sont pour moi des hôtelleries, / Cui, cui, cui, cui-cui-cui-cui-cui. // Cui, cui, cui, j'ai beaucoup d'amis, / Des pauvres et des gens bien mis. / Ce qu'ils me donnent, je l'espère, / Les rendra heureux et prospères, / Cui, cui, cui, cui-cui-cui-cui-cui. // Cui, cui, cui, partout je descends, / Sans jamais craindre les passants. / Et quand il neige, ou quand il gèle, / Je m'endors la tête sous l'aile, / Cui, cui, cui, cui-cui-cui-cui-cui.

¹⁰⁸ Cfr. S. RAGIONIERI, *Carlo Prosperì e gli artisti attraverso la collezione Prosperì-Ulivi* cit., pp. 627-653.

guerra, tutti e due arrivano a parlare della follia umana mettendo in scena Erasmo e il suo *Elogio della follia*: incredibilmente, l'uno prende di mira il "critico d'arte", l'altro il "critico musicale", entrambi fustigandoli nella maniera in cui Erasmo faceva con i teologi. Il percorso parallelo di arti figurative e musica trova in loro un nuovo incrocio paradigmatico, ancor più significativo considerando che non entrarono mai in contatto, né personalmente né attraverso le loro rispettive opere¹⁰⁹.

Tornando all'opera erasmiana e alla "fustigazione" dei moderni teologi, con occhio storico e possibilmente oggettivo, dobbiamo assegnare a Prosperi ragioni e torti. Sacrosanta appare la sua pretesa di essere giudicato per l'esatta natura della sua produzione artistica, e non solo come riporto d'altrui grandezze: ma, osserviamo, non si può pretendere dalla quotidianità la comprensione di fenomeni che hanno bisogno di tempi storici più lunghi per essere analizzati con rigore e competenza critica. Non vanno dimenticate le straordinarie recensioni che, proprio a Firenze, Pinzauti per esempio gli riservò in occasione della prima esecuzione di *In nocte secunda* o di *Noi soldà* anche se, per la voce biografica destinata a varie enciclopedie, ritornavano più spesso quei giudizi critici che furono oggetto di forte contestazione da parte del compositore¹¹⁰. D'altronde oggi possiamo ricostruire come i critici amanti del mondo "atonale" attaccassero Prosperi in quanto compositore tendente alla dodecafonia; i critici amanti del mondo "dodecafonico" lo criticavano in quanto eretico e non rigoroso. Per un certo verso Prosperi fu, per un lungo periodo, fra due fuochi¹¹¹. Certo non va comunque dimenticato, dice Prosperi, che:

¹⁰⁹ Cfr. M. RUFFINI, *Erasmo nell'arte figurativa e nella musica del Novecento: Corrado Cagli e Carlo Prosperi*, in *Erasmo da Rotterdam e la cultura europea - Erasmus of Rotterdam and European Culture* (Atti del Convegno a cura di E. Pasini e P. Bassiano Rossi, Università degli Studi di Torino, 8-9 settembre 2006), a cura di E. Pasini e P. Bassiano Rossi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 345-366. Cfr. inoltre M. RUFFINI, *Érasme dans la musique et les arts figuratifs du XX^e siècle. Carlo Prosperi et Corrado Cagli*, in *Fortunes d'Érasme. Réception et traduction de la Renaissance à nos jours*, Colloque international, promosso da HEB, ULB, FNRS, Région de Bruxelles-Capitale et Domus Erasmus (Bruxelles, 20-22 settembre 2007), Bruxelles, Les Éditions du Hazard, 2008 (in corso di stampa).

¹¹⁰ Complesso il rapporto fra Prosperi e Pinzauti, che probabilmente si sono stimati molto più di quanto le pubbliche polemiche non abbiano fatto apparire, e molto più di quanto loro stessi, reciprocamente amareggiati da un certo momento in poi, non abbiano saputo e voluto ammettere. La contiguità di docenti nello stesso Conservatorio ha fornito più occasioni di attrito personale che motivi di amicizia e di sereno giudizio critico. Pinzauti, uomo per vario tempo di qualche potere, osservava con distacco e sufficienza il compositore idealista, senza reti *lobbyistiche* a propria protezione, sottovalutandone l'autonoma personalità. Prosperi non poté mai accettare l'appiattimento sulla figura di Dallapiccola, specie quando veniva storicizzata in voci biografiche in questa o quella enciclopedia, e più volte reagì pubblicamente: egli stesso sottolineava di aver scritto nel 1977 un saggio su Bucchi per Olschki, dove si «meravigliava che la più importante rivista di musica, come la «Rivista Musica Italiana», diretta da Pinzauti, si fosse del tutto dimenticata di Valentino Bucchi», polemica che «fece saltare i nervi a Pinzauti». Questo episodio scatenò un forte attrito fra i due, cui seguì quello della voce di Pinzauti su Prosperi per l'«Enciclopedia Garzanti» (1983), «che chiuse di fatto in modo definitivo i rapporti fra il compositore e il critico, con una nuova polemica» (M. RUFFINI, *Interviste*, XIV). Rimangono le bellissime e non isolate recensioni di Pinzauti alla musica di Prosperi: di ciò si dovrà tener conto, e di null'altro.

¹¹¹ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IV.

la critica fu credulona con l'avanguardia e diffidente verso i musicisti veri, facendo la sua parte in quella politica culturale fortemente connotata: ben più che della musica, si andava alla ricerca spasmodica della novità. La mentalità del datato è stata una iattura, ma verrà il tempo in cui torneranno i valori, poiché la musica è matrigna, e sa essere cattiva: quando viene offesa, si vendica¹¹².

Era difficile per chiunque, allora, comprendere il senso di quei dodici suoni temperati utilizzati come monadi in campo aperto, espressione di una "rinnovata verginità diatonica", e quelle relazioni di volta in volta instaurate tra i suoni ma mai elevate a sistema, perché ritenute strumento e non fine dell'attività creativa¹¹³. Ricorda Prosperi che «c'era grande confusione di concetti, e "stonato, dodecafonico o atonale era per tutti la stessa cosa"»¹¹⁴. Fu questo uno dei motivi della sua conferenza alla Società "Leonardo da Vinci", in un ciclo organizzato da Paolo Fragapane, che diede poi il via al volume già prima ricordato¹¹⁵.

La solitudine estetica di Prosperi non è disgiunta da quella geografica: nota Cesare Orselli che con il «radicalizzarsi dei centri culturali intorno ai poli di Milano e di Roma, Firenze si è trovata a dover lavorare, in un certo senso, con le sue sole forze, procedere per proprie strade agli indispensabili aggiornamenti, procurarsi quelle informazioni senza le quali si è irrimediabilmente fuori dal grande circuito delle idee e dei nomi [...] In una città come Firenze, musicalmente smembrata, in cui ogni artista pensava egoisticamente alle proprie affermazioni personali, senza preoccuparsi della collettività, il grande impegno intellettuale degli anni Cinquanta-Sessanta tendeva ad esaurirsi»¹¹⁶; aggiunge Prosperi «che Firenze è tagliata fuori dall'interesse della critica nazionale poiché a Firenze non esistono realtà discografiche, editoriali o ministeriali»¹¹⁷.

Una solitudine istituzionale evidentemente percepita non dal solo Prosperi, come nota Sperenzi, che a differenza di altri non lo ritiene in alcun modo un personaggio isolato, affermando che «nel 1968, cinquantasette musicisti indirizzarono una lettera aperta al Sindaco in cui ribadivano richieste di apertura da parte del "Maggio", rimaste ancora una volta inascoltate. Luigi Dallapiccola, nel 1965, e Carlo Prosperi, nel 1978, furono i relatori, a significare simbolicamente quella continuità nell'impegno civile che fu dell'uno e dell'altro, tanto del maestro quanto dell'allievo»¹¹⁸.

¹¹² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., V.

¹¹³ Cfr. in questo volume A. MAGNOLFI, *L'opera didattica di Carlo Prosperi*, pp. 571-583.

¹¹⁴ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IV.

¹¹⁵ C. PROSPERI, *L'atonalità nella musica contemporanea* (cfr. la I scheda didattica, pp. 199-200).

¹¹⁶ C. ORSELLI, *Un compositore appartato nel Conservatorio*, pp. 585-591.

¹¹⁷ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., I.

¹¹⁸ M. SPERENZI, *I compositori fiorentini al "Maggio"*, pp. 609-623.

ATONALITÀ, SERIALITÀ, DODECAFONIA

La serie, ripetuta secondo l'unicità propria dell'ortodossia dodecafonica, può produrre, secondo Prosperi, una funzionalità armonica, ma sicuramente non è in grado di garantire una funzionalità melodica; produce, semmai, una sorta di moderna melopea, diversa e d'altro genere da quella gregoriana, ma simile è il concetto restrittivo; le serie sono invece per lui come trame di un tessuto: si concatenano una con l'altra (si rinvia ai saggi di Paolo Somigli e Andrea Panieri per dettagliate analisi musicali¹¹⁹). Al compositore rimane il compito di concatenarle secondo la propria fantasia e con il loro rigore: il pluriserialismo porta a una atonalità controllata dei suoni, e dona un nuovo senso tonale: questa la filosofia alla base del pensiero teorico di Carlo Prosperi¹²⁰. L'analisi storica dell'atonalità e della dodecafonica lascia dunque intravedere un progetto personale del compositore, che non ci meravigliamo fosse problematico da percepire nell'immediatezza, specie in vicinanza di un vero titano della musica del Novecento quale Dallapiccola. Prosperi sembra andare alla ricerca delle proprie radici, per chiarire a sé stesso e al proprio pubblico i fondamenti teorici del proprio agire compositivo, individuare la legittimazione storica del proprio operare. Così facendo, egli può arrivare a sostenere che la sua "pluriserialità" non costituisce un'infrazione al principio dodecafonico, ma al contrario appare una nuova conseguenza di quel mondo che l'atonalità ha spalancato, una sorta di dodecafonismo del divenire, come nota Somigli¹²¹. Una nuova via.

Prosperi è consapevole che è impossibile comporre senza tener conto della rivoluzione atonale prima e dodecafonica poi: nondimeno, egli ha anche consapevolezza della propria estraneità interiore alla dodecafonica ortodossa e all'uniserialità d'avanguardia. Semplicemente, egli lavora con dodici suoni invece che con sette, così come con le quarte (intervallo consustanziale alla dodecafonica) invece che con le terze (proprie della tonalità), anche se le terze non di rado compaiono nelle sue opere, anzi spesso. È ben evidente che l'attività compositiva di Carlo Prosperi non fu mai disgiunta da riflessioni concettuali e estetiche: il lavoro di una composizione, dalla prima intuizione al lungo travaglio di stesura, egli lo chiama «lavoro di logica»¹²², sempre carico di fatica. Le sue scelte tecniche furono legate a quella libertà che sia da uomo che da compositore perseguiva come massimo ideale, e la sua cifra linguistica fu sempre obbediente a criteri di chiarezza, in un ideale *mélange* di schiettezza e raffinatezza. Mediazione fra tradizione e rinnovamento da una parte e tensione concettuale dall'altra. Prosperi aveva un sogno: temperare la serialità con la bellezza del suono; purificare la facile bellezza con la disciplina del rigore seriale. Il suo è un viaggio attraverso le stelle erranti, poco erranti, caliginose, di un compositore ben temperato dell'"anti-Novecento". Dodecafonica mite, quella di Prosperi, che è costume mentale piuttosto che sistema: nota Grondona che «al posto degli

¹¹⁹ Cfr. P. SOMIGLI, *La prima serialità in Prosperi fino agli anni Sessanta*, pp. 423-439 e A. PANIERI, *Serialità e pluriserialità: i capolavori*, pp. 511-555.

¹²⁰ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IV, V.

¹²¹ Cfr. in questo volume P. SOMIGLI, *La prima serialità in Prosperi fino agli anni Sessanta*, pp. 423-439.

¹²² M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XII.

intervalli principali di prima – dominante, sottodominante, mediante, ecc. – acquistano adesso valore le simmetrie, le regolarità. Per questo la metà dell'ottava, la quinta diminuita, acquista grande significato». Afferma Prosperi:

Esplose in Italia il concetto dell'avvenirismo in musica, la musica elettronica, la partitura fatta in forma grafica, la nuova avanguardia (Ricordi e Suvini Zerboni riempivano i magazzini di nuove partiture di nuovi compositori che facevano nuova musica: in pochi decenni si è ammucchiata tanta carta straccia). La differenza oggi fra letteratura, arti figurative e musica è soprattutto il pubblico: mentre la letteratura e le arti figurative rispettano comunque una tendenza del mercato, la musica, grazie alle enormi sovvenzioni, e alla linea culturale corrente (le case editrici, per esempio, hanno creduto in quel fenomeno) ha potuto seguire percorsi del tutto fuori dal mercato e si è prodotta musica virtuale senza mercato. Ma dopo la grande follia collettiva, oggi anche le case editrici sono tornate a essere molto più caute. La mia musica non crea un fossato con il pubblico, però non è sostenuta da una cultura, ed è in qualche modo considerata un pericolo, perché può danneggiare la credibilità di quella musica così foraggiata dell'avanguardia. Oggi comunque, per me, il tipo più problematico di lavoro rimane l'opera lirica. Portare avanti un'azione teatrale coerente rimane complicato¹²³.

Abbiamo già accennato al pedale, di cui Prosperi fa buon uso, nonostante il divieto dal-lapiccoliano poiché in contrasto con la natura dodecafonica¹²⁴: «difficili le ragioni assolute», sostiene Prosperi, che vede nei suoni tenuti e nel pedale un sotteso recupero del senso tonale. Difficile prescindere dall'attrazione tonale, e non solo perché è durata secoli, ma anche perché è legge di natura.

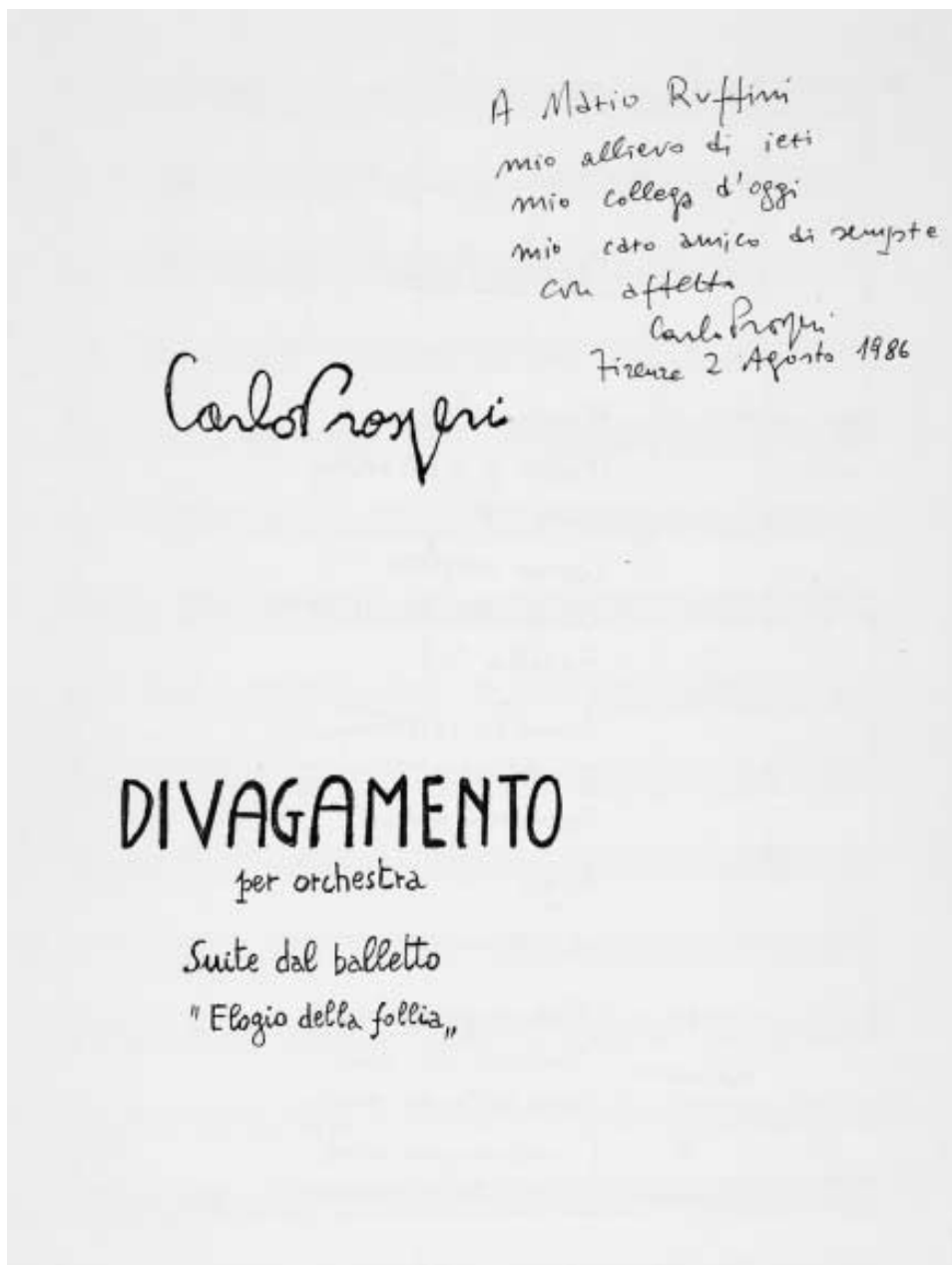
C'è ragione in Schönberg quando dice che non si può più scrivere musica tonale, ma c'è ragione anche in Frazzi quando sostiene che è difficile scrivere senza tonalità. [...] L'abbandono totale dell'esperienza tonale è stata un'esperienza logorante, e c'è chi, come Penderecki, ha trovato nelle fasce sonore nuovi parametri espressivi, forse più del rigore assoluto di stampo dodecafonico, la cui fobia per una nota ripetuta – e per tutti gli altri divieti – sfiora in qualche caso il parossismo (c'è da osservare comunque che l'uso delle fasce sonore è patrimonio di molti compositori dell'avanguardia). Il ritorno ai pedali ha riportato un respiro musicale che sembrava perduto, e io ne ho fatto uso nella mia musica. Lavorando sulla ripetizione (e la ripetizione diventa pedale) si ricrea un momento di quiete, di posa, che fa parte del sentire storicamente tonale, anche se non siamo evidentemente più alla tonalità storicamente conosciuta¹²⁵.

L'assunto teorico di Prosperi è che la quiete è necessaria quanto il movimento, in musica come in natura: in un percorso di incessante tensione, nel coniugare movimento dodecafonico (non ortodosso) e quiete tonale (altresì non ortodossa), come a metà fra eracli-

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., VII.

¹²⁵ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., XI.



Carlo Prosperi, Dedicata manoscritta a Mario Ruffini: «A Mario Ruffini / mio allievo di ieri / mio collega d'oggi / mio caro amico di sempre / con affetto / Carlo Prosperi / Firenze, 2 agosto 1986», in Id., *Divagamento per orchestra. Suite dal balletto "Elogio della follia"*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1986, coll. privata

tei e eleati. Egli riesce a conciliare il “tutto scorre” della serialità – o nel suo caso della pluriserialità – con il respiro della quiete, che ottiene grazie a fasce sonore, ripetizioni e quant’altro. L’organicità del proprio sapere musicale è in lui un fare dialettico e comunicativo, da vero figlio di Croce e lettore di Hegel.

Con spirito crociano, Prosperi pensa che «l’arte è fuori dalla politica, e che ognuna delle quattro attività dello spirito (arte, filosofia, morale, vita pratica), vive – deve vivere – autonomamente, poiché un’arte fatta per guadagnare, non è arte; un’arte fatta perché sia morale, non è arte; una filosofia che coniugasse utile e verità tradirebbe la sua ricerca di verità artistica»¹²⁶. Come ricorda Pinzauti, Prosperi «ha sempre creduto (crocianamente, come dice) che la musica avesse soprattutto il compito di “dir qualcosa” e di non essere un semplice trastullo del cervello. E “dir qualcosa”, oggi, non solo è difficile, ma c’è addirittura chi ne teorizza l’impossibilità materiale, anzi l’inutilità; mentre Prosperi ha il torto, agli occhi degli ultimi “avanguardisti”, di seguire le immagini della sua fantasia, il proprio mondo di emozioni, e non si accontenta della calligrafia, anche se di fatto ha il gusto delle partiture chiare, ariose, ben calibrate, sostanziate da delicatezze timbriche che possono far pensare perfino ad una specie di neo-impressionismo». D’altronde è vero per Prosperi che l’inattualità di allora si storicizza, mentre l’avanguardia diventa presto vecchia¹²⁷.

Prosperi, la storia, il futuro

Molti vollero vedere in Prosperi una volontà animosa di appartarsi proprio nei confronti di Dallapiccola, scambiando una legittima e indipendente ricerca identitaria come fatto personale. L’*Epistolario Dallapiccola-Prosperi*, che segue questa nota e la completa (pp. 215-235), restituisce oggi alla luce un rapporto riservato fra i due che è stato, invece, per quarant’anni, un esempio straordinario di fratellanza artistica assoluta, ancor più ragguardevole per come il discepolo, poi collega, poi amico, seppe far proprio il dovere morale di rispondere sempre e solo alla propria coscienza, fedele a sé stesso e al suo imprescindibile spirito di libertà. L’amicizia privata fra Dallapiccola e Prosperi, sconosciuta ai più, è un vero esempio di grandezza umana, perché straordinaria nonostante le scelte artistiche del compositore più giovane non fossero in linea con quelle del maestro. È questo che la distanza di alcuni anni dalla loro scomparsa ci permette ora di verificare grazie ai materiali d’archivio: Dallapiccola scrive a Prosperi da New York o da Berlino, gli dice «frater», lo invita in trattoria al compimento del suo *Ulisse* (che era compimento di sé stesso), gli rivela la sua stanchezza, gli ricorda – in una intimità epistolare possibile solo a chi ha saputo essere, e per lungo tempo, spiritualmente fratello – di essere ormai «canuto come il mare»¹²⁸. Prosperi accorre ai richiami, ai puntuali incontri nel salotto dallapiccoliano, all’intenso colloquio artistico, umano e spirituale.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ M. RUFFINI, *Interviste a Carlo Prosperi* cit., IV.

¹²⁸ L. DALLAPICCOLA, *Lettera a Carlo Prosperi*, Il 2 ottobre 1968, Berlino, in ACGV, Fondo Carlo Prosperi.

Da padre in figlio. Dal padre al figlio. Dall'*Elogio della follia* Prosperi ricavò una suite, *Divagamento per orchestra* (1986), e chi scrive può rivelare di aver provato in prima persona quanto Prosperi doveva aver provato con Dallapiccola: la composizione è infatti dedicata «A Mario Ruffini, mio allievo di ieri, mio collega d'oggi, mio caro amico di sempre, con affetto» come dono per il conseguimento del Diploma di Composizione. Una dedica che segnava il passaggio a una amicizia ormai libera da vincoli e gerarchie scolastiche, e che suona incredibilmente simile a quella da lui stesso ricevuta quindici anni prima da Dallapiccola, poco prima della morte («mio antichissimo allievo, mio vecchio amico, mio giovane collega»¹²⁹). Una linea che Prosperi dunque rinnova. Lo stesso Prosperi, nel 1980, si era fatto interprete di questa continuità, portando l'autore di questa nota nel sacro salotto dallapiccoliano, al cospetto di Laura Dallapiccola: era un sabato pomeriggio, e «cominciarono cose che non hanno ancora finito di cominciare».

Così come il maestro istriano ritrova Joyce nel compimento magistrale della sua opera ulissica quale suo grande ispiratore letterario, nello stesso modo Prosperi ritrova nell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuxseux il suo maestro. Qui, in mezzo a decine di Fondi dedicati ai massimi autori della letteratura del Novecento, compaiono due soli musicisti, la cui memoria è raccolta nel Fondo Luigi Dallapiccola e nel Fondo Carlo Prosperi, l'uno accanto all'altro, in una corrispondenza e contiguità fisica che assumono valore ontologico¹³⁰.

La morte è definitiva solo con la morte della memoria; tutta la nostra storia personale è, ancor più e ancor prima della somma delle cose che sappiamo, la somma di tutto quello che abbiamo dimenticato. Per questo grande fiorentino del Novecento era prioritario l'esempio del lavoro, il vedere come la conoscenza tecnica e l'atto creativo si trasformassero in fare produttivo e in valori, in organizzazione di idee che diventavano Scuola. Egli era uno dei numeri primi di quella complessa organizzazione in cui riconosciamo la nostra civiltà e la nostra cultura moderna. Attraverso il discanto con l'opera di Luigi Dallapiccola, coscienza di un intero secolo, abbiamo ricostruito le opere e i giorni di Carlo Prosperi, e scavato nell'immenso pozzo della memoria, nei suoi abissi, nel tentativo di rendere effabile l'ineffabile, e sondabile l'insondabilità del tempo, della storia e delle cose umane.

¹²⁹ Cfr. la nota 11.

¹³⁰ Per il Fondo Carlo Prosperi, cfr. M. RUFFINI, *Il Fondo Carlo Prosperi all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuxseux*, pp. 19-23; cfr. inoltre M.C. BERNI, *Il Fondo Carlo Prosperi: criteri di ordinamento e catalogazione informatica (Vieuxseux)*, pp. 665-667. Per la nastroteca privata di Prosperi, donata dalla figlia Giuliana al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, cfr. M. LIGABUE, *Salvaguardia e digitalizzazione del Fondo Audio Prosperi*, pp. 669-673. Per completezza di informazione, dobbiamo citare anche i Fondi musicali dedicati dall'Archivio a Federico Ghisi e Alberto Savinio.

BIBLIOGRAFIA

1938, DALLAPICCOLA; 1939, DALLAPICCOLA; 1946, CROCE; 1950, DALLAPICCOLA; 1951, DALLAPICCOLA; 1953, BUSSOTTI; 1954, DALLAPICCOLA; 1955, DALLAPICCOLA; 1958, DALLAPICCOLA; 1959, BETOCCHI; 1959, DALLAPICCOLA; 1959, MILA; 1963, ULIVI; 1964³, ARZENI; 1964³, TH. MANN; 1967, BETOCCHI; 1968, DALLAPICCOLA; 1968, MILA; 1970, BETOCCHI; 1970, DALLAPICCOLA; 1971, MILA; 1972, PROSPERI; 1974, BETOCCHI-PROSPERI; 1974, DALLAPICCOLA; 1974, PROSPERI; 1975, PROSPERI; 1977, PROSPERI; 1980, DALLAPICCOLA; 1983, «ENCICLOPEDIA GARZANTI»; 1984, BALDACCI; 1984-1986, RUFFINI; 1986, PROSPERI; 2002, RUFFINI; 2003-2004, FINOCCHI GHERSI; 2003-2004, LUZI; 2004, RUFFINI; 2006, RUFFINI; 2007, ALBERTI; 2007, BARTOLI BACHERINI; 2007, BECATINI; 2007, BELLUGI; 2007, BERNI; 2007, BUSSOTTI; 2007, CHESSA; 2007, COMPANY; 2007, DALLAPICCOLA-PROSPERI; 2007, FRANK-PANIERI; 2007, GRONDONA; 2007, LIGABUE; 2007, MAGNOLFI; 2007, MANGHETTI; 2007, MAURI; 2007, NEGRI; 2007, ORSELLI; 2007, PANIERI; 2007, RAGIONIERI; 2007, RUFFINI; 2007, SCALFARO; 2007, SEIDEL MENCHI; 2007, SILVA; 2007, SOLDINI; 2007, SOMIGLI; 2007, SPERENZI; 2007, STOIANOVA; 2007, TORTELLI; 2008, RUFFINI.



Silvio Loffredo, Profili paralleli di Carlo Prosperi e Mario Ruffini, 1988 ca, schizzo a penna su carta, mm 150x210, coll. privata