

## Camillo Togni & i maestri del Novecento

L'Archivio Camillo Togni dell'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dando seguito al suo curatissimo e instancabile lavoro di rinascita della musica e della riflessione sull'estetica di Camillo Togni, ha pubblicato nel settembre 2006 (Olschki, Firenze, pp. 310, euro 32) il terzo volume della collana «Archivio Camillo Togni – Studi». Curato da Cecilia Gibellini, il volume presenta la corrispondenza di Camillo Togni con musicisti stranieri, in specie tedeschi e riunisce alcuni suoi scritti sul Novecento; riporta, inoltre, in un'interessante appendice curata da Giada Viviani, l'analisi (ed emendazioni all'edizione Universal) compiuta da Togni sulle *Variationen für Orchester* op. 31 di Arnold Schoenberg. Si tratta dunque di un libro imprescindibile, di contenuto ricchissimo: un grande mosaico che, accanto ai *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano* (Olschki, Firenze 2001), permette di situare e più nettamente capire il paesaggio umano del musicista bresciano a conforto della luminosità delle opere – nel frattempo catalogate e ampiamente descritte sia dall'autore di queste righe (*Domani l'aurora*, Olschki, Firenze 2004, pp. 190, euro 24), sia da Daniela Cima nel monumentale *Camillo Togni – Le opere* (Suvini Zerboni, Milano 2004, pp. 402, euro 32).

I *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale* si aprono in maniera brillante ed emblematica con la lettera del ventiseienne Camillo Togni alla sua «guida ideale», Arnold Schoenberg, in occasione del settantacinquesimo compleanno del

compositore, una lettera carica di incontenibile, commossa ammirazione, alla quale segue la risposta del venerato maestro, missiva piena di serenità, equilibrio e saggia gratitudine per tutti quanti gli avevano espresso la loro devozione.

### Tra Schoenberg & Webern

In essa Schoenberg fa riferimento alla sua estrema tenacia e fiducia nel proprio lavoro, scrivendo che: «*One does not give up, though facing the opposition of a whole world*», un'affermazione che per Schoenberg traduce la sua stessa esistenza artistica passata, e per Camillo diventerà – in modo quasi visionario – una sorta di *motto* esistenziale per tutto il suo futuro artistico. E fu proprio nel segno schoenbergiano che Camillo Togni – seppure senza il consiglio diretto del maestro, ma in quanto attentissimo «allievo postumo» – percorre le prime strade della scoperta, poi dello sviluppo, del suo intrinseco, personale linguaggio musicale. Linguaggio che, come ha felicemente osservato Mario Bortolotto, si colloca tra il cromatismo di alta densità di Schoenberg e la strumentazione di filigrana caratteristica di Webern: «L'espressionismo in musica non esiste, ovvero è Arnold Schoenberg», ha detto una volta Togni, esprimendo l'idea centrale della sua concezione dell'avanguardia storica viennese. Avanguardia non intesa come ricerca travagliata, voluta, imposta al fatto musicale, bensì come avvenimento logico e naturale integrante e integrativo

del lavoro quotidiano del compositore. «*Is not continuing necessarily overstepping?*», chiede intelligentemente Togni a Schoenberg in questa sua unica lettera all'autore dei *Gurrelieder*. Alla quale Schoenberg risponde richiamando il valore del volontariato, del servire la musica e non del servirsi di essa: «*Nobody wanted to be [Schoenberg], so I volunteered*». La vita, l'opera omnia, ma anche questi carteggi internazionali di Camillo Togni sono di questo una dimostrazione esemplare, paradigma di una ricerca estetica di essenziale fondamento etico e di trasparenza cristallina della sua stessa esistenza, sia umana sia musicale. Dalle ben 293 lettere trascritte, dove compaiono molti dei grandi nomi del Novecento musicale – tali Alfred Cortot, Wolfgang Steinecke, Lydia Stix, Hermann Scherchen, Eunice Catunda, Karl Amadeus Hartmann, Herbert Eimert, Heinrich Strobel, Reginald Smith Brindle, Karlheinz Stockhausen, Hans Alexander Kaul, Wladimir Vogel, Hans Werner Henze, David Tudor, Carla Henius, Rolf Liebermann, Dorothy Dorow, Elliot Carter, Brian Ferneyhough, Dietrich Fischer-Dieskau, Pierre Boulez, Aloys Kontarsky, Wolfgang Sawallisch, nonché il poeta T.S. Eliot – esce un enorme affresco che testimonia l'intensissima attività di Togni in quanto musicista nel più ampio significato del termine: compositore, interprete, accompagnatore, organizzatore, viaggiatore e, *last but not least*, instancabile ascoltatore. Dall'immenso magma epistolare emergono tre nomi, sia per la quantità,



Camillo Togni (1922-1993).

sia per l'intrinseca qualità delle lettere: René Leibowitz, Wolfgang Steinecke e Lydia Stix. Se il fitto carteggio con Steinecke (fondatore dei Ferienkurse di Darmstadt), si concentra su aspetti tecnici dell'organizzazione e preparazione dei concerti, pieno di mutua, rispettosa considerazione, quello con Lydia Stix (prima interprete nell'Italia del dopoguerra della *Lulu* di Berg a Venezia), rivela un rapporto di vera amicizia, di ammirazione professionale elevatissima, nonché una profonda comprensione della musica di Camillo da parte della cantante, e delle possibilità della stupefacente voce di Lydia da parte del compositore. Estremamente illuminante della concezione «viennese» di Togni è, nella lettera del 28 marzo 1955, l'indicazione che «più che la precisa intonazione della nota, importa soprattutto la parabola della frase», affermazione che si inserisce nella tendenza tipicamente «espressionista» di far transitare il flusso musicale di nota in nota (nell'orchestra, di strumento in strumento), sempre col massimo di tensione interiore, unica via per evitare l'esteriorità della musica suonata. Ambedue i carteggi (con Steinecke e la Stix) si collocano nel periodo *darmstadtiano*, ossia negli anni Cinquanta, e danno di esso una suggestiva quanto appassionante veduta. Un vero *corpus* entro il *corpus*

dell'epistolario di Togni costituisce lo scambio di lettere col celebre compositore, musicologo, direttore d'orchestra e grande divulgatore della dodecafonia, René Leibowitz (1913-1972). Togni aveva conosciuto Leibowitz nel maggio del 1949 a Milano, in occasione del Primo Congresso Dodecafonico, e intrattenne con lui un duraturo legame professionale e personale testimoniato proprio dal carteggio iniziato il 5 aprile 1951 e continuato fino alla scomparsa del compositore franco-polacco nel 1972 (con una sola lunga interruzione negli anni Sessanta). Leibowitz, che era stato ospite dei Togni a Gussago negli anni Cinquanta, aveva dell'amico un'elevatissima opinione umana e artistica: «*He [Togni] is, in my mind, one of the very best young Italian composers*» scrisse nel 1955 a Jacques Monod, curatore dell'americano *Contemporary Music Catalogue*. Fra i due musicisti si sente una notevole comunione di principi, una profonda amicizia. «Anch'io ho l'impressione che la nostra amicizia è una cosa piena di valore e, per me, molto importante e cara», scrive Leibowitz a Togni il 13 ottobre 1956.

### Solitudine artistica

Si ha la sensazione che respirino la stessa aria – quella («d'altri pianeti», dice il *Pierrot Lunaire*) del modello più caro ad ambedue: Arnold Schoenberg. Non per caso l'analisi più dettagliata mai fatta da Camillo Togni ha per oggetto le *Variationen für Orchester* op. 31, un brano profondamente analizzato da Leibowitz nel saggio *Introduction à la musique de douze sons* (Arche, Paris 1949). Nei corsi estivi di Darmstadt, Togni aveva conosciuto anche l'altro esegeta della dodecafonia, Pierre Boulez, ma è a René Leibowitz che il bresciano tiene più strettamente – e questo per motivi innanzitutto intrinsecamente musicali. Nel bino-

mio Boulez-Leibowitz si osservano (in quegli anni) due distinte linee di pensiero: quella di Boulez che riteneva compiuta l'operazione fatta da Schoenberg, dovendo la musica andare avanti, certo ritenendo dal maestro austriaco le premesse seriali, ma generalizzandole a tutti i parametri del sonoro, ossia in un segno di filiazione piuttosto weberniano, se non già chiaramente messiaeniano; e quella di Leibowitz, il quale sosteneva che la musica di Schoenberg fosse proprio la realizzazione di tali premesse future, pur attenendosi scrupolosamente all'estremo rigore delle configurazioni seriali prescelte. Fra l'una e l'altra concezione è evidente che Togni si è collocato sin dall'inizio, e nettamente, *du côté de chez Leibowitz*. Ed è questa opzione estetica, o, per così dire, questo restare fuori da qualsiasi moda che lo portò su una strada solitaria, quella dove è stato catalogato come «epigono di Schoenberg». Il carteggio intrattenuto con Leibowitz è anche un continuo oscillare fra il grigio della solitudine e l'azzurro della creazione artistica e, alla fine, della morte stessa. Nella solitudine artistica tanto di Togni quanto di Leibowitz ritroviamo una sorta di trascrizione musicale del pensiero espresso nel lontano 1962 dallo scrittore Alessandro Spina: «Io non so come si possa oggi scrivere qualcosa di decente senza dimenticare tutti». L'intenso carteggio tra Togni e Leibowitz (che comprendeva anche lo scambio di libri e spartiti musicali) si interrompe dal 6 gennaio 1962 al 17 novembre 1971, a causa di motivi personali di ciascuno, per essere ripreso con energia nel 1971. L'ultima lettera di Togni, datata 3 settembre 1972, non è mai stata letta da Leibowitz, che si era spento a Parigi il 28 agosto di quell'anno. Una curiosità del carteggio internazionale di Camillo Togni è la quasi assoluta assenza di contenuto tecnico-compositivo, particolarmente nelle lettere indiriz-

zate proprio a Leibowitz, un compositore di grande spessore tecnico. Una sola delle 293 lettere tratta di problemi riguardanti eminentemente la composizione, le scelte prese e le opzioni estetiche messe in opera. Difatti Togni spiega al compositore inglese Reginald Smith Brindle, il 16 marzo 1955, alcuni aspetti centrali della sua prassi compositiva, toccando anche «il problema dodecafonico-seriale», e aggiungendo che nella sua opera, *Ricerca* del 1953, «analogamente alla struttura sonora, la struttura ritmica dei sei studi deriva direttamente dalla serie, e cioè viene ad essere strettamente determinata dalla ampiezza degli intervalli di cui la serie stessa si compone [...] Finalmente: struttura architettonica, struttura ritmica e struttura sonora, progressivamente implicandosi riconducono ad un unico principio generatore: la serie dodecafonica». Questa unica lettera «tecnica», in uno stile vicinissimo a quello delle leggendarie «note analitiche» ai suoi pezzi, è l'eccezione che conferma la regola. Per Togni il lavoro vero e proprio lo si faceva al tavolo di composizione, con tutto il rigore e la precisione possibile e immaginabile, mentre l'epistolografia aveva una funzione del tutto diversa, occupandosi di aspetti pratici, quotidiani, organizzativi poco rivelatori della sua profonda essenza creativa.

## Sovrapposizioni razionali

La seconda parte di questo libro ci offre 17 scritti di Camillo Togni di carattere musicologico, dedicati ad alcuni dei più notevoli compositori della prima metà del Novecento (Schoenberg, Stravinskij, Webern, Debussy e Bartòk), al filosofo della musica Theodor W. Adorno e ai maestri e amici pianisti Alfred Cortot e Arturo Benedetti Michelangeli. In *La musica, oggi*, conferenza del 1948, Togni get-

ta uno sguardo sul panorama musicale europeo di quei giorni soffermandosi in particolare su Igor Stravinskij e Arnold Schoenberg, figure «che in certo modo sembrano riassumere in sé tutto il travaglio spirituale e tecnico proprio dell'arte musicale del nostro tempo». Togni avverte nel compositore russo la funzione predominante del ritmo, inteso come un eccitante dinamico del discorso musicale (sebbene ancora legato all'ideale sonoro orchestrale dell'ultimo romanticismo), un melodismo di radici popolari o derivato dalla musica negra e, infine, la tendenza a celebrare e confermare nella costruzione formale quei lavori architettonici che la storia della musica gli proponeva. Identifica così in Stravinskij un «istinto monumentale di fissare per l'eternità, di imbalsamare quasi la storia della civiltà europea». Posizione in certo modo antitetica attribuisce a Schoenberg, considerando la sua evoluzione musicale come «il passaggio dal cromatismo wagneriano e post-romantico all'uso libero di tutte le gamme cromatiche senza subordinarle a un centro tonale prestabilito, con la sistemazione definitiva di questo mondo atonale nella grammatica dodecafonica contemporanea». In una esegesi di alta componente ermeneutica, Togni dichiara, alzando i toni: «Spiritualmente, l'espressionismo di Schoenberg rappresenta l'estrema difesa e affermazione della libertà dell'uomo, non sopraffatto dalla impersonalità della tradizione di un gusto», parole che richiamano la frase della sua lettera a Bengt Hambraeus del 18 settembre 1951, posta in apertura di questo volume: «*Dodecaphonic way of composing is the only help – I think – for a musician of our time to put in order his ideas*».

Degli altri scritti meritano un rilievo del tutto particolare le considerazioni fatte da Togni sull'opera 33 A di Arnold Schoenberg. Le due analisi, una del 1960, l'altra del 1980, confermano l'importanza fondamentale che Togni

attribuiva a questo brano, una «tappa di importanza capitale nella produzione schoenberghiana e nella storia della evoluzione della musica seriale». Detto pezzo incomincia con una successione di sei «accordi» di quattro altezze ciascuno (Togni li chiama *strutture*), nella sua esatta successione seriale, e qui Togni ha riconosciuto il principio *in nuce* dell'organizzazione verticale della serie. La nostra lontana intuizione che sia stato questo pezzo a dare avvio alle verticalizzazioni delle serie tipiche di Togni, e di configurare la migliore porta di accesso al suo universo musicale, trova in queste analisi un'importante conferma. L'esordio del *Klavierstück* op. 33 A è stato sicuramente la fonte di ispirazione diretta, il *point de départ* per tutta la riflessione e posteriore costruzione della più notevole invenzione tecnica di Camillo Togni: le *sovrapposizioni razionali* della serie. E anche solo per questo, il volume di cui abbiamo parlato è da considerare un'essenziale contributo alla rinascita musicale del grande compositore bresciano.

Concludiamo richiamando la complessa lezione morale di Schoenberg (e dell'eredità di Schoenberg) che Camillo Togni così riassumeva, parafrasando un detto del cardinale Bevilacqua: «Le idee si difendono *non* per quello che rendono, *ma* per quello che costano». Una lezione tanto più importante nella società contemporanea, nella quale il mercantilismo e l'utilitarismo dilaganti sembrano invadere il mondo dell'arte, in un movimento che fa delle *ombre* di Arnold Schoenberg, René Leibowitz e Camillo Togni figure necessarie, di abbagliante, stravolgente luminosità.

**Paulo De Assis**

*Paulo de Assis, portoghese, pianista, compositore, musicologo. Ha completato il Concerto per pianoforte e orchestra lasciato incompiuto da Camillo Togni e lo ha eseguito in prima assoluta al Teatro La Fenice di Venezia l'8 ottobre 2006.*