

RADIOGENICITA' DELLA MUSICA

La tecnica ormai sviluppatissima delle riproduzioni radiofoniche e la già matura esperienza dell'ascoltatore, le quali forniscono ormai alla osservazione quella che scientificamente si direbbe una ricca esperienza clinica, consentono oggi di porre in termini precisi il problema di una radiogenicità - positiva o negativa - insita nelle singole musiche: una radiogenicità intrinseca, cioè, fuori dei dati mutevoli della maggiore o minore bontà tecnica delle trasmissioni.

Il problema non è certo nuovo; ma può essere comunque interessante la impostazione nei termini di una rigorosa ricerca tecnica. E tale impostazione, come vedremo, giova anche a sfatare alcuni luoghi comuni che una superficiale valutazione ha creato e diffuso.

Si è molto detto, e tuttora si continua ad affermare, che la riproduzione radiofonica, anche se tecnicamente perfetta, non può soddisfare ~~ex~~ compiutamente, poi che essa non determina mai quella atmosfera di emozione che si genera soltanto dal contatto diretto tra l'artista e il pubblico. Se in linea generale si può anche accedere a questa tesi, è però necessario rilevare come essa tenga conto, entro certi limiti, degli elementi deteriori dell'interpretazione e dell'emozione musicale. E' insomma quasi un rimpianto di quell'apparato spettacolare e magnetico, ~~ex~~ estraneo perciò al dominio della emozione pura, dal quale l'ascoltatore superficiale trae, spesso inconsciamente, i dati più appariscenti delle proprie sensazioni.

Non si vuol dire con questo che sia sempre condannabile il gesto dell'esecutore, il quale intende quasi aiutare l'uditore ad afferrare il contenuto ideale dell'interpretazione, o l'abitudine dell'ascoltatore di guardare l'esecutore in volto, per cogliervi il segno della commozione, presupposto indispensabile ad una esecuzione d'arte: ma si vuol dire che l'esecutore, se veramente è grande, riesce a comunicare sensazioni indimenticabili anche senza alcun apparato magnetico-spettacolare. Si pensi ad esempio a Gieseking, l'uomo meno spettacolare che sia dato concepire, e ai mirabili risultati della sua arte tutta fatta di ricchezza interiore e di prodigioso dominio delle sonorità. Che cosa avviene allora?

Portate Gieseking alla radio , ascoltate lo di fronte alla nudità dell'apparecchio meccanico che lo riproduce , e vi accorgete che l'emozione nata dall'ascoltazione radiofonica sarà perfettamente identica a quella che avrete provato ascoltando l'artista in una sala da concerto .

Se ne deve concludere ~~allora~~ che la radio , in linea di massima , lungi dall'annullare i valori emotivi dell'~~interpretazione~~ riproduzione musicale , è un efficace strumento di cernita dei valori interpretativi . Dico in linea di massima , perchè talune forme musicali sono necessariamente ~~s~~ sottratte a tale criterio valutativo : quelle cioè che , come il melodramma , poggiano la loro essenza sulla fusione dei tre elementi di musica , parola e azione e che , nella riproduzione radiofonica , rinunciando necessariamente all'elemento scenico , perdono larga parte del loro valore comunicativo . La perdita è poi tanto più sensibile in quelle opere o in quei brani (recitativi ecc.) nei quali la musica ha ruolo non preminente o addirittura subordinato rispetto alla parola e all'azione .

A questo proposito alcuni interessanti rilievi si potrebbero fare anche intorno al valore radiogenico della voce parlata e notare come la intonazione vanamente retorica o la recitazione ampollosa (fortunatamente superate nel gusto odierno) acquistino alla radio un carattere insopportabilmente ridicolo , dove per contro i valori musicali ed espressivi della parola che vogliono essere veicolo immediato di pensiero e di sentita emozione , acquistano una intensità di accento di strana potenza : basti pensare alla mirabile efficacia radiofonica delle dizioni di versi di un Ruggeri .

Eliminata dunque la questione della maggiore o minore emotività della riproduzione radiofonica in funzione del mancato contatto diretto tra l'artista e l'ascoltatore , rimane da esaminare un problema di natura strettamente tecnica . E' cioè la radio in grado di riprodurre il suono nel suo preciso colore e nei suoi precisi rapporti di intensità ? (Si badi che intendiamo assumere come unità di misura - e la ragione è ovvia - la riproduzione perfetta , almeno per quanto lo consente la tecnica odierna , e non la riproduzione media o addirittura inefficiente . ~~Del pari tralascia-~~

mo come superato l'argomento , pure importantissimo e fertile di interessanti considerazioni , dei poteri discrezionali del tecnico dei suoni e dell'arbitrio di costui di sovvertire i piani sonori che all'esecutore , e specialmente al direttore d'orchestra , sono costati un lungo lavoro di concertazione e che segnano l'elemento più rilevante del suo talento interpretativo ; pensiamo dunque , per l'esigenza della nostra indagine , a un tecnico dei suoni che assolva il suo compito nel più idoneo e musicale dei modi) .

Il problema è in verità assai più complesso di quel che possa apparire a prima vista , poi che nel valutarne i termini occorre tener conto di molteplici fattori . Anzitutto conviene esaminare , dal punto di vista della riproduzione , gli elementi fondamentali del suono , altezza relativa e timbre , quindi tener conto dei rapporti di intensità assoluta e relativa dei suoni ; infine considerare tutti i molteplici rapporti che derivano dalla coesistenza spaziale dei suoni e dalla loro funzione espressiva in tale coesistenza . Da tutte queste considerazioni vdremo nascere conseguenze interessantissime che ci indicheranno nell'elemento "radiogenicità" un punto di contatto con i prevalenti indirizzi tecnici ed estetici della musica del nostro tempo .

Cominciamo dunque a considerare il suono nei suoi elementi .

L'altezza relativa dei suoni non si può dire sia oggi ostacolo ad alcuna riproduzione radiofonica : i moderni mezzi di selezione e di riproduzione dei suoni , che permettono accorgimenti diversi secondo le diverse zone della gamma , consentono una fedeltà quasi assoluta , per quanto concerne sia l'intonazione che la purezza delle singole note . Eliminati quasi del tutto i battimenti nel registro grave , gli acuti fischianti e le altre impurità che un tempo accompagnavano regolarmente le trasmissioni , ogni suono può trovare la sua precisa localizzazione tonale , senza la minima distorsione . Certo non siamo ancora alla perfezione , ^{dunque} ancora può valere il criterio di massima che nelle regioni estreme della gamma , sia al grave , quanto $\frac{1}{2}$ e ancor più $\frac{1}{4}$ all'acuto , il suono non mantiene intatta sem

pre la forma delle vibrazioni o genera false e fastidiose vibrazioni di risonanza. ~~Ma~~ siamo già ad un ottimo punto e si può ritenere per sicuro che un ulteriore progresso sarà rapido .

Quanto al timbro vi sono invece molte considerazioni da fare . E' anzitutto da rilevare come sia praticamente perfetta solo la riproduzione di quegli strumenti nei quali il timbro ha ~~un~~ ^{di esso} carattere più spiccatamente meccanico e le ~~are~~ variazioni ^{di esso} sono meno legate alla mutevole pressione del fiato o , più ancora , del dito dell'esecutore : in prima linea il pianoforte , poi il clavicembalo , l'arpa ; la chitarra e gli strumenti congeneri ; in misura assai minore , invece , è radiogenico l'organo, e ciò deriva da cause di rapporti spaziali tra i suoni ~~che~~ che esamineremo in seguito .

Gli strumenti ad arco possono essere riprodotti con buona efficacia , sopra tutti il violoncello e la viola , i cui registri sono più centrali rispetto alla gamma complessiva dei suoni musicali . Mutevole per contro è il rendimento radiofonico del violino , specialmente nel registro acuto , nel quale la riproduzione accentua considerevolmente le asprezze dei suoni e dà ai flautati una risonanza lievemente falsata dal punto di vista timbrico (per incidenza noterò che il violino è lo strumento radiofonicamente più pericoloso , come quello nel quale la fonte del suono è più mobile rispetto al microfono a causa delle inevitabili ondulazioni del corpo che l'esecuzione violinistica comporta) . Il contrabbasso riesce ottimamente negli accenti freddamente severi o grotteschi , meno efficacemente negli accenti tragici o misteriosi che pure gli sono propri : questa è d'altronde caratteristica di tutti gli strumenti gravi il cui suono , in genere , appare alla radio singolarmente appiattito , scarsamente vibrato e quindi diminuito in emotività .

Buonissima è , nella maggior parte dei casi , la riproduzione del timbro degli strumenti a fiato , e superiore - in media - a quella degli archi . Ottima in particolare la riproduzione dei legni ; meno felice quella degli ottoni , il cui clangore perde in chiarezza nella riproduzione radiofonica . La caratteristica e singolarmente evocativa voce dei corni non riesce inoltre a mantenere in tutti i registri la sua suggestione .

La tendenza della radio ad accentuare gli elementi grotteschi o caricaturali dei suoni - tendenza che abbiamo già rilevata di sfuggita - rende particolarmente felice la riproduzione dei saxofoni e , in generale , degli strumenti da jazz . Del pari la connaturata disposizione della radio a riprodurre i suoni di natura più strettamente meccanica rende ottimi gli effetti degli strumenti a percussione , eccettuati forse taluni effetti di timpani che più restano lontani dall'efficacia originale .

Quanto alle voci , la riproduzione è timbricamente più felice nel registro centrale di ciascuna . Gli acuti , specialmente nel soprano e nel tenore , hanno spesso spiacevole risonanza metallica o timbro singolarmente legnoso . Le note gravi della voce femminile acquistano frequentemente un suono ottuso , sforzato (difetto che però è da collegare direttamente con le particolarità di emissione della voce) , mentre le note , anche gravissime , della voce di basso guadagnano addirittura in efficacia . Queste ^{osservazioni} hanno però soltanto un carattere largamente orientativo , perchè molto dipende dal timbro e dal ^{che} genere di emissione delle singole voci . ^{Ad esempio} Le vibrazioni molto metalliche , specialmente nel registro acuto , sono di molto effetto sulla scena , alla radio infastidiscono e generano facilmente suoni impuri . Per contro voci anche di limitatissima intensità , a vibrazione più larga ed uniforme , raggiungono risultati mirabili . La mutevolezza nel rendimento radiofonico delle voci si spiega con il fatto che le singole voci hanno caratteri timbrici distintivi infinitamente ~~superiori~~ più vari di quelli di ogni altro strumento e sono , per di più , strettamente legate al modo di emissione e alla pronuncia . E' importante notare comunque come esista un modo di cantare squisitamente radiofonico e come occorra che il cantante si sorvegli attentamente e modifichi molti atteggiamenti della sua tecnica consueta . Se così non fa , le più strane sorprese possono essere riservate a lui e agli ascoltatori .

In proposito sarebbe interessante studiare analiticamente le caratteristiche della emissione vocale radiogenica , ma devo rinunciare a farlo in questa sede ; mi limito perciò ad additare il problema all'attenzione altrui , convinto che un tale studio sarebbe importante anche per evitare l'attuale inconveniente delle numerose schiere di voci , specialmente femminili , che si succedono ai microfoni e che , buone o almeno discrete

all'audizione , si rivelano pressochè insopportabili alla trasmissione . Sembra purtroppo che il problema non turbi i sonni dei nostri maestri di canto , i quali , nella maggior parte dei casi , rimangono ligi alle più viete regole del loro tradizionale empirismo , convinti che , se mai , debba essere la radio a piegarsi a quelle formule che han dato gloria a qualche stentorea voce del passato . Come ho detto , non posso qui approfondire l'argomento ; ma vorrei che i troppi maestri di canto di cui è cosparso il cammino della nostra musica si risolvessero a studiare l'argomento attribuendogli tutta l'importanza ch'esso deve avere .

In materia di voci noterò ancora che , fuori del campo del "bel canto" (vecchia e orribile espressione) , mirabili effetti radiofonici si ricavano dai piccoli complessi vocali (ottimi esempi ne offre il jazz e il folklore negro-americano) , specialmente se le voci possiedono la tipica crudezza di emissione , quasi da strumento , degli americani . Qui si verifica lo stesso fenomeno che rileveremo poi a proposito dei piccoli complessi strumentali : che cioè la radio condensa , raccogliendolo in una ristretta cassa armonica , tutto quello che in una sala quasi si dirada e perciò non soddisfa . E' dunque ormai acquisito che il jazz , specialmente nelle sue manifestazioni vocali , è intimamente legata alla radio , che ne potenzia considerevolmente i caratteri dinamici ed espressivi .

Passiamo ora a considerare i rapporti di intensità tra i suoni : e qui già il terreno diventa più difficile . E' impossibile , come sappiamo , ottenere su tutta la gamma di intensità una eguale purezza e , ciò che più conta , un eguale colore di suono . Se voi graduate infatti l'apparato ricevente su una intensità x , otterrete i pianissimi d'orchestra di giusta espressività , di suono sensibile e morbido ; però nei fortissimi rileverete che il suono diventa frastuono , se non nel senso di una assoluta indistinzione dei vari elementi fonici , almeno nel senso di una squilibrata sovrapposizione dei piani . E in quel frastuono perderete i contorni dell'architettura musicale del pezzo , gli archi acquisteranno sgradevole asprezza , i legni freddezza e crudità di suono , le vostre orecchie si affanneranno inutilmente ad afferrare il preciso disegno dei bassi , e ,

se la struttura della composizione è prevalentemente contrappuntistica , l'effetto che ne seguirà sarà quello di discernere le voci così confusamente come lo spettatore troppo vicino di una corsa automobilistica può discernere le macchine che gli sirecciano dinanzi .

D'altro canto se , per ovviare a simile inconveniente , graduate l'apparecchio su una intensità y , otterrete purezza di suono e precisione di linee nei fortissimi , ma nei pianissimi vi troverete di fronte ad un suono incorporeo e inespressivo assolutamente detestabile . Allo scopo di porre riparo a questo insolubile dissidio , il radioascoltatore ricorre per solito all'espedito di aumentare l'intensità nei pianissimi e diminuirla nei fortissimi , manovrando l'apparecchio come la leva di un motore ; ma non è a dire quanto l'espedito ~~urti~~ il musicista , che sente così alterati tutti i valori dei diversi piani sonori e che , a simile palese falsificazione del significato espressivo di una musica preferisce la parziale insoddisfazione nella intensità massima o in quella minima della gamma . E' necessario però affermare subito che si tratta anche qui di valori relativi , perchè ad esempio la riproduzione radiofonica di una mazurka di Chopin non creerà mai problemi del genere .

Per contro è anche necessario notare come , nella riproduzione di un brano musicale , i suoni non abbiano soltanto un valore in quanto considerati nei loro reciproci rapporti di intensità , che debbono venire mantenuti inalterati rispetto all'esecuzione originale , ma anche nel loro contenuto di intensità assoluta . Per scendere sul terreno di esempi evidenti , l'episodio centrale della polacca in la bemolle maggiore di Chopin (quello imperniato sulle ottave ostinate della mano sinistra) ha una funzione espressiva solo in quanto il suono raggiunga quella determinata intensità assoluta che il compositore aveva in mente , quella che Horowitz o Rubinstein vi possono dare in una sala da concerto (e non in un teatro) . Anche qui però siamo sul terreno di valori relativi , perchè ~~massimizza~~ la funzione espressiva di una musica può essere legata più o meno all'esigenza di riproduzione dell'intensità originale , da un massimo di fedeltà assoluta a un minimo di tollerabile alterazione .

Da questo duplice ordine di considerazioni già si può derivare un primo largo criterio di valutazione in ordine al grado di radiogenicità di una composizione musicale , criterio che ci conduce alle seguenti conclusioni:

- la radiogenicità della voce è mutevole e aleatoria ; stranamente povero è in ogni modo il connubio della voce con il pianoforte ;
- lo strumento solista è di norma più radiogenico del gruppo strumentale omogeneo e dell'orchestra ;
- l'orchestra , dal canto suo , è tanto meno radiogenica quanto più sale da un ristretto organico alla grande massa sinfonica ;
- il piccolo complesso è considerevolmente radiogenico , specialmente se vi hanno parte i fiati , le cui varietà timbriche hanno efficacissimo rilievo ;
- il connubio tra il pianoforte e i fiati è , dal punto di vista della riproduzione radiofonica , particolarmente felice .

Considerando quindi i diversi stili strumentali , particolarmente per quanto riguarda l'orchestra sinfonica , noteremo anche che da una radiogenicità massima dell'orchestra mozartiana si scende progressivamente ad una radiogenicità minima dell'orchestra lisztiana o straussiana : la radiogenicità è cioè tanto minore quanto più si va da un sostanziale equilibrio dei piani sonori verso le violente e improvvise opposizioni di sonorità . E' poichè questo carattere dinamico più direttamente si può accordare con il romanticismo , specialmente con quello programmatico della fase estrema , potremo concludere , con una generalizzazione molto approssimativa , che lo stile classico (e neo-classico) è , in linea di massima , più radiogenico di quello romantico . Generalizzazione , ho detto , molto approssimativa . Chè in-fatti i confini , in questa come in tutte le cose del mondo , sono estremamente incerti : e di molti altri elementi occorrerà tener conto per valutare la radiogenicità dei singoli stili .

In primo luogo conviene formularsi una domanda : sarà più radiogenico , di massima , un tessuto strumentale prevalentemente armonico o uno prevalentemente contrappuntistico ? Va da sè che la risposta parrebbe ovvia in favore dell'armonia . E' infatti evidente che la radio , in quanto

strumento riproduttore , per definizione non può rendere la stessa chiarezza lineare di una esecuzione originale . Ed è esigenza fondamentale di ogni tessuto contrappuntistico che le parti si lascino intendere nei loro singoli sviluppi così che l'effetto nasca dal sovrapporsi dei vari piani orizzontali , dei quali ognuno deve conservare la propria individualità , mentre il senso armonico è generato non già da un insieme di note precisamente individuate ma dalla risultante dell'accordo come complesso (un accordo , poniamo , di settima diminuita vi colpisce come entità sonora perfettamente riconoscibile , senza che occorra prima individuare la rispettiva posizione delle note nè riconoscere quali di esse e come siano raddoppiate) . Appare in conseguenza che un tessuto armonico dovrebbe essere , di norma , più felicemente riproducibile .

Ma anche qui la questione non si può porre in termini così semplici . Infatti , se consideriamo le musiche di natura contrappuntistica , rileveremo subito come esse si facciano tanto più radiogeniche quanto più il tessuto contrappuntistico ha una larga vitalità spaziale e quanto più esso è ricco di varietà timbrica , fino a raggiungere risultati felicissimi . D'altra parte , se consideriamo lo stile armonistico , dovremo fare anche qui una osservazione analoga : le disposizioni armoniche strette , vorrei dire schiacciate , risultano grigie e pesanti , così come inefficaci e sordi appaiono gli impasti timbrici uniformi . E allora , al di fuori e sopra la distinzione tra tessuto armonico e contrappuntistico , occorre porre alla base della valutazione di radiogenicità della musica il criterio della spazialità e della varietà timbrica .

Questa è la ragione per la quale , ad esempio , Brahms riesce scarsamente radiogenico , per certa sua maniera chiusa di scrittura musicale , per certe disposizioni raccolte e per il gusto di armonizzazione "a gruppi" affidata - nello strumentale - a famiglie di strumenti analoghi . Sullo stesso piano possono essere posti , per citare altri esempi , Franck , la cui scrittura nasce in molta parte dalla sensibilità e dalla pratica organistica , e Mussorgski , che accentua i procedimenti armonici stretti e di natura rudimentale .

Qui cade acconcio anche il discorso della minore radiogenicità dell'organo , la cui scrittura prevalentemente stretta conserva nella riproduzione radiofonica la originale severità dello strumento ma accentua sensibilmente gli elementi di grigiore che all'organo , in ultima analisi , sono conaturati .

ancora in tema di polifonia , discende per logica conseguenza dalle osservazioni fatte sopra circa l'uniformità dei timbri , che meno felice sarà il risultato delle combinazioni foniche di uguale natura e , in particolare della polifonia vocale ; e , per quest'ultima , in grado tanto maggiore quanto più il tessuto polifonico sarà denso di parti .

Vi è inoltre un'altra considerazione da fare sulla funzione espressiva delle singole musiche , ed è questa : sonorità o aggregati sonori che tendano alla indeterminatezza , all'evanescenza , alla macchia di colore , sono sempre radiofonicamente meno felici delle sonorità nette e precise , ~~di~~ delle linee/ espressive ben definite . Si potrebbe anche aggiungere che ciò che vi può essere di torbido e di inquieto in una musica ci emoziona generalmente meno alla radio che ad una audizione diretta .

Date queste premesse , ci riuscirà facile renderci ragione del fatto che , ad esempio , Mozart è più radiogenico di ~~Beethoven~~ ^{Lucia del Solu} (specialmente ~~del Beethoven dell'ultima maniera~~) , ~~Beethoven lo è più di Chopin~~ ^{Lucia del Solu} , e Chopin a sua volta lo è più di Schumann ; o del fatto che Schubert è squisitamente radiogenico , Wagner no . E , sempre sulla stessa linea di ragionamento , troveremo che , tra Debussy e Ravel , la riproduzione radiofonica , mentre disperderà del primo le maggiori ragioni di bellezza , accentuerà del secondo la classica linearità ; troveremo che Casella è più radiogenico di Respighi , che Strawinski , specialmente nella sua fase più evoluta , sembra nato per la radio , che Rimski-Korsakof supera in radiogenicità tutti i grandi russi del suo tempo , che Ciaikowski ci appare spesso ancora più retorico e disperso che all'audizione diretta , che Hindemith e Honegger ci soddisfano compiutamente , il primo più ancora del secondo .

Tutto questo vale , in genere , la condanna radiofonica del programmatismo e dell'impressionismo . Potremmo dire in altre parole che quando la musica , nella fonte di ispirazione e nei procedimenti tecnici , nella sua funzione espressiva infine , si accosta più alla letteratura e ~~in~~ alla pittura , essa è meno radiogenica ; mentre più radiogenica si fa quando tiene più della scultura o , ~~meglio~~ ^{meglio} ancora , dell'architettura .

Ma un ulteriore passo si può compiere per arrivare a considerazioni ancor più interessanti . Se infatti esaminiamo i moderni compositori di tendenza atonale-dodecafonica , rileveremo che certe crudità , necessaria conseguenza dell'inconsueto , alla radio ~~di~~ ^{di} appaiono forse meno crude che all'audizione diretta ; dirò , quanto meno , che attraverso la radio ci può sembrare quasi di familiarizzarci più spontaneamente con quelle musiche e di assimilarle più agevolmente .

Con questo non voglio affermare che Schönberg o Webern o Alban Berg o Dallapiccola siano da considerare i corifei della musica di domani per questa loro aderenza istintiva ai dati ~~di~~ ^{della} radiogenicità nè che la loro importanza in campo tecnico possa essere tanto decisiva nella storia della musica come lo furono in altra età le conquiste zarliniane applicate al genio di Monteverdi . Chè anzi mi sembra essi rinuncino , per petizione di principio e per intransigenza teorica , a troppe cose alle quali il cuore umano non potrà mai rinunciare , scostando come importuno il respiro di umanità , ravvisabile attraverso la vitalità lirica , che deve essere alla base di ogni manifestazione dello spirito ^{con} nel dominio delle matematiche e nelle più spersonalizzate astrazioni, come nel mondo della creazione artistica ; e mi pare addirittura che vogliano invadere troppo i sacri confini della personalità umana stabilendo dei canoni per l'invenzione del tema , l'elemento più indistruttibilmente soggettivo di ogni accadimento musicale . Non voglio dunque dire che Schönberg e i suoi siano la legge di domani ; anzi , fedele alle ultime conseguenze che il Ferrarì seppe trarre dal pensiero di Vico , ritengo che nel gran ciclo dei ricorsi il domani non appartenga dispoticamente nè alla radio nè a Schön-

berg , rivoluzionario contro il dissolvimento romantico-impressionista ,
nè ai reazionari che lo combattono , ma ad una successiva fase di felice
sintesi del dualismo in atto , fase della quale ancora non appaiono chia-
ri segni e che pure porterà all'abbandono di molte posizioni dall'una e
dall'altra parte . Ma , per riprendere l'argomento che ci interessa , ~~rit~~
^{penso} ~~tengo~~ che la radio sia la guida più felice nel mondo della rivoluzione ,
voglio dire nel mondo atonale-dodecafonico , ~~rende~~ che pur bisogna conos-
cere intimamente . E ritengo anche che la radio , in quanto suono ri-
prodotto , possa essere presa un poco come unità di misura oltre che come
veicolo delle odierne esperienze musicali . Chiarirò più avanti questo
concetto come sintesi ultima dei miei ragionamenti .

Qualche altra osservazione in margine a ciò che finora è stato detto
Illuminerà il problema in alcuni suoi aspetti particolari . Vi sono dati
di espressività , e quindi di emozione , che contribuiscono fortemente
a determinare la radiogenicità di un'opera . Tra questi classificherei
in prima linea : l'incisività , il dinamismo drammatico , gli accenti di
estasi , la serenità , gli atteggiamenti di contemplazione quasi superu-
mana . Sui primi elementi è specialmente fondata la radiogenicità di Bee-
thoven , sugli altri quella di Bach , autori che per altri versi si sa-
rebbero potuti ritenere scarsamente radiogenici .

In questo rilievo abbiamo ulteriore conferma della scarsissima radio-
genicità di Brahms , il cui oscillare tra classico e romantico , tra i-
stintivi abbandoni e linee severe e contenute è tanto efficace all'audizio-
ne diretta quanto alla radio si vela di grigiore . I medesimi caratteri
antitetici tra l'intenzione costruttiva e il "rendimento" radiofonico
sono evidenti - per logica conseguenza - anche negli epigoni brahmsiani
e , per citarne qualcuno a noi più vicino , nello stesso Martucci .

Anche in ciò possiamo dunque ravvisare la condanna radiofonica di uno
stile , cioè del neo-classicismo brahmsiano e postbrahmsiano , come quello
che (parlo sempre da un punto di vista strettamente radiofonico) non ha

il coraggio di abbandonare completamente gli schemi poetico-sonori del romanticismo , le vaste e in certo senso pletoriche concezioni orchestrali , per rivolgersi decisamente alla linea come architettura - cioè all'equilibrio contenuto delle masse - e alla ampia spazialità delle parti . Sempre sulla base delle stesse considerazioni , si spiegherà facilmente la squisita radiogenicità di Vivaldi , la cui musica ha un formidabile senso spaziale , una vitalità drammatica evidentissima , senza ricorso alle grandi opposizioni sonore ma per effetto di pura animazione interiore , e una preziosa incisività di espressione .

Un'ultima osservazione rimane da fare intorno al ritmo : che cioè , di norma , quanto più l'elemento ritmico è rilevato , tanto più la composizione guadagna in radiogenicità , mentre i ritmi imprecisi perdono la loro vaghezza originale e acquistano piuttosto sapore di incertezza . Talune ossessioni ritmiche (vedi il Bolero di Ravel) o certo sfrenarsi di ritmi quasi primordiale (vedi il Sacre du Printemps di Stravinski) conservano alla radio tutta la loro efficacia e rendono con perfetta aderenza l'idea dinamica voluta dal compositore : forse perchè dalla radio - che è macchina - ci riesce quasi più facile cogliere l'elemento insistente o addirittura ossessionante del ritmo , che , in definitiva , palesa nella sua generazione una sostanziale natura meccanica .

Giunti a questo punto dei nostri ragionamenti , possiamo raccogliere dalle molteplici osservazioni fatte una serie organica di conclusioni e additare un teorico "optimum" di radiogenicità . Dovremo dunque affermare che , in linea di massima , il raggiungimento di quell'optimum comporterà un insieme di criteri nell'invenzione musicale e nella sua successiva elaborazione , i quali possono essere tradotti nei seguenti punti :

1°) rinuncia alle grandi masse sinfoniche e ai vasti agglomerati sonori; meglio sarà dare per contro la preferenza ai piccoli complessi , che giochino più sulla diversità timbrica dei singoli strumenti che sulla

efficacia delle enormi compagini sonore . Ciò significa , in ultima analisi , rinuncia all'orchestra sinfonica tradizionale e , in particolare, alle grandi masse di archi , la cui ragione d'essere è evidente nel golfo di un grande teatro o di una grande sala , ma non sussiste più in quel prodotto "concentrato" che è l'esecuzione radiofonica . Più vigorosi e personali , nella composizione che voglia essere radiogenica , si affacciano invece i fiati e gli strumenti a percussione .

b) abbandono , nelle forme musicali idealmente legate alla scena , di ogni elemento troppo subordinato all'azione ; abbandono totale , dunque , del concetto di teatralità nella sua comune accezione . Occorrerà piuttosto rivolgersi ad un genere di azione che lasci il campo più ampio alla fantasia e ponga lo spettatore in condizione di ricostruire da sé gli elementi scenici sulla scorta della sua stessa sensibilità e del testo musicale . In questo senso va osservato che le forme dell'oratorio , della cantata e , in genere , delle rappresentazioni sacre o profane secondo lo schema classico , sono considerevolmente radiofoniche , come quelle che lasciano all'uditore la facoltà di supporre gli elementi scenici - che non occorre aderiscano necessariamente ad un modello preciso - senza il disturbo dei personaggi immobili o dell'azione rudimentale , dati negativi che all'ascoltazione diretta rendono più stridente , e perciò meno accettabile , la convenzione che è alla base di tutti quei generi musicali .

c) perfetta dosatura degli effetti timbrici dei singoli strumenti . A questi infatti non bisognerà chiedere se non ciò che essi radiofonicamente possono dare , individuando di ciascuno il rendimento migliore e i migliori effetti dal punto di vista radiofonico nei diversi registri, evitando più ancora che di consueto di spingerli nelle regioni estreme e rivedendo opportunamente le classiche regole della strumentazione . Così , come abbiamo già accennato , gli effetti di tragica solennità o di sconfinato mistero non si dovranno appoggiare eccessivamente al registro grave degli strumenti bassi , il cui suono riesce alla radio ap-

piattito e più pronto perciò , lungi dal mistero o dalla tragedia , agli effetti caricaturali . ; così anche , ad esempio , certi effetti di penetrante dolcezza non si dovranno ricercare troppo nel registre acutissimo dei violini o certi effetti marziali nel solo concerto degli ottoni . E su tale argomento basteranno questi cenni esemplificativi ; chè altrimenti ci avvieremo a compilare - e si potrebbe benissimo - un vero trattato di strumentazione radiofonica .

d) rinuncia ai grossi effetti strumentali ottenuti con le vaste opposizioni di sonorità . I limiti dinamici dovranno essere contenuti in confini più ristretti , comunque signo orientati , verso una marcata intensità , cioè , o verso sonorità più moderate . In altri termini potremmo dire , e anche a questo proposito , che occorre orientarsi verso l'architettura , la quale non è opposizione ma armonia di masse . La vitalità dinamica di una composizione può egualmente sussistere per effetto di una animazione puramente interiore , senza che sia necessario giungervi attraverso i grandi contrasti di intensità fonica .

e) non portare mai le sonorità su un piano di intensità eccezionale , poiché , se anche nella riproduzione potrà venire mantenuto inalterato il rapporto delle sonorità nei loro piani rispettivi , tali sonorità rimarranno però sempre tanto più lontane dalla loro risonanza naturale , quanto più saranno spinte verso i limiti estremi dell'intensità : in tal caso , per conseguenza , il risultato espressivo sarà tanto più lontano dal patthos originale , che è sempre vincolato con rapporto diretto all'intensità sonora concepita dall'autore (si pensi ad esempio all'effetto di una marcia trionfale affidata al clangore degli ottoni e al pieno di tutte le parti orchestrali , effetto che nella riproduzione radiofonica perde necessariamente , con la diminuzione dell'intensità assoluta dei suoni , anche molta parte della sua efficacia emotiva).

f) dal punto di vista del contenuto ideale di una musica , sarà di norma radiofonicamente più felice un orientamento aromantico . Ma questa è affermazione che va accolta con molta cautela , poi che già abbiamo visto come siano vaghi i confini in questa materia . E chi prendesse la proposizione troppo alla lettera rischierebbe di fare musica priva di umanità e

fallirebbe egualmente lo scopo : chè tale musica nè sarebbe radiogenica nè sarebbe opera d'arte , indipendentemente da qualsiasi strumento riproduttore .

g) tra le voci e gli strumenti , la predilezione , dal punto di vista della radiogenicità , va attribuita di norma a questi ultimi . Occorrerà pertanto rinunciare , di massima , alla prevalenza dell'elemento vocale in un testo musicale . Questa è una ulteriore dimostrazione della scarsa radiogenicità dell'opera lirica , e in particolare di quelle opere nelle quali , come si suol dire , il palcoscenico tende a prevalere sul contenuto sinfonico . E' ovvio però che anche in questo campo vi è un punto di equilibrio nel quale si possono raggiungere risultati felicissimi . Decisa dovrà essere invece la rinuncia alle grandi forme corali , che per intrinseca natura , risultante dalla loro uniformità timbrica , sono scarsamente radiogeniche .

h) adozione di un tessuto armonico che abbia vasta vitalità spaziale e costante varietà timbrica . Il discorso vale tanto per gli strumenti solisti quanto , e a maggior ragione , per i complessi . Le disposizioni delle parti converrà che siano late , mentre nessun vantaggio di radiogenicità porteranno i forti raddoppi (si veda in proposito l'esempio dell'orchestra Straussiana che all'audizione diretta può anche apparire piacevolmente pletorica , ma che alla radio ci risulta talvolta insopportabilmente piena ; certi accordi , sostanzialmente semplici ma densi di note dal registro più grave a quello più acuto , non ci dicono infatti , alla radio , nulla di più di quel che ci direbbero gli stessi accordi se , entro analoghi limiti spaziali , fossero resi più agili , con la riduzione delle parti all'essenziale) .

i) anche i tessuti contrappuntistici converrà siano largamente spaziali , che le parti abbiano ampio gioco nei loro movimenti e che quelle finitezze , in particolare , giochino sulla diversità timbrica per rendere più chiaramente individuati i rispettivi disegni .

l) in ogni modo , qualunque sia la natura specifica del tessuto musicale , sarà sempre necessario che tra i diversi piani sonori , concepiti così in

linea orizzontale come in linea verticale , vi sia un senso costante di spaziosità e di volume . Vorrei esprimere il concetto con una frase tipica : che cioè corra sempre l'aria tra i diversi piani sonori .

m) le sonorità e le linee espressive , come abbiamo ampiamente chiarito in precedenza , dovranno essere tendenzialmente definite . Ripetiamo che l'impressionismo , la macchia sonora , il colore sfumato e avanescente , sono scarsamente radiogenici . Sulla musica dovrà sovrastare più il senso architettonico che il senso pittorico , più l'equilibrato gioco del-

le linee e delle masse che il chiaroscuro dei colori . *Potremmo dire che in questo senso la vera*
violenta è nascosta dal ripetersi il nome più come un'aria che come
n) i caratteri emotivi eleggibili saranno a preferenza quelli dell'in-

cisività , del dinamismo drammatico (ma interiore e non spettacolare) , della serenità , della contemplazione . La creazione dell'artista che si pone al di sopra delle passioni umane , perchè in sè le ha già assorbito e vinte , e guarda alle passate esperienze quasi da una sfera vicina alla divinità o all'annullamento assoluto (qualche cosa di simile all'intravisto nirvana di Rabindranath Tagore) è generalmente una determinante di radiogenicità : lo dimostrano G.S.Bach , il Beethoven dell'ultima maniera e certi astratti , spersonalizzati atteggiamenti dei contemporanei .

o) il ritmo avrà una funzione chiarificatrice nel senso della radiogenicità : i suoi caratteri di compiutezza e di incisività saranno buon presupposto per avviare l'idea musicale verso una realizzazione costituzionalmente radiogenica .

p) nessuna audacia , in campo armonico , contrappuntistico o strumentale, come nessuna originalità di atteggiamenti espressivi è aprioristicamente negata alla composizione che voglia essere radiogenica ; chè anzi il veicolo della radio sembra ^{essere} l'ottima guida a feconde esperienze .

La ricetta , come si vede , è notevolmente complessa . E naturalmente potrà accadere che taluno , ritenendola giusta , la prenda alla lettera , ne applichi scrupolosamente tutti i canoni , e si ritrovi poi tra le mani un'opera lontana da ogni radiogenicità : perchè , è ovvio , in-

terviene anche in questo campo il quid imponderabile che non può essere valutato con alcun metro e che , nel caso nostro specifico , ha le sue radici tanto nella particolare sensibilità dell'artista quanto , forse , in fattori puramente casuali . Indipendentemente dai possibili risultati , tengo in ogni modo a chiarire che non penso affatto di aver pronunciato una parola definitiva : ho soltanto inteso applicare all'indagine del problema un criterio analitico e additare le conclusioni che mi apparivano logiche , conclusioni alle quali altri potrà apportare un contributo di esperienza , arricchendole o addirittura modificandole .

Come conclusione ultima dei trascorsi ragionamenti , occorre ora porsi una domanda : è possibile che la ricerca della radiogenicità abbia influenzato o sia per influenzare il corso della tecnica e dell'estetica musicale ? Certo , esaminando il problema , balzano all'occhio evidenti talune coincidenze significative : chè infatti molti elementi , già da noi considerati come fattori di radiogenicità , rappresentano precisi orientamenti della musica contemporanea . In prima linea menzioneremo : il gusto dei piccoli complessi , il poco culto del melodramma , la ricerca minuziosa degli effetti timbrici dei singoli strumenti , la tendenza a concepire gli strumenti stessi con una loro individualità precisa , fuori degli agglomerati di famiglie strumentali (in tal senso si potrebbe ravvisare nelle tendenze attuali un anelito di personalizzazione delle singole voci strumentali , contrapposto al senso corale del sinfonismo ottocentesco) , un senso di contenutezza e quasi di ritegno nel gioco delle sonorità , la ricerca di spazialità nel tessuto musicale , la funzione preminente del ritmo , e sopra tutto l'abbandono di ogni legame con l'impressionismo pittorico e l'orientamento delle linee musicali verso concezioni squisitamente architettoniche (si esprima questa ricerca attraverso l'espressionismo , attraverso i ritorni neoclassici o attraverso il culto del più sostanziale barocco) .

Abbiamo già visto , inoltre , la potenziale radiogenicità dell'atonalismo dodecafonico , che ha un substrato matematico-geometrico , non nel

sensu di una geometria dei volumi (come avviene per i neoclassici o i neo-barocchisti), ma nel preciso senso di una geometria piana ^{(intersecazione}
di linee ~~melodiche~~ ^{melodiche nello spazio sonoro partenti da un}
Viene dunque fatto di chiedersi: l'esistenza della radio ha influen- ^{zato}
zato o influenzerà il corso della storia musicale, oppure i due fenomeni ^{di punto di vista naturale}
sono del tutto indipendenti e consistono soltanto per una ragione casuale?
L'esistenza della radio non si può certo dire che abbia influenzato il
corso della storia musicale, poichè tutti gli orientamenti tecnico-este-
tici che abbiamo considerati sono anteriori alla radiofonia come veicolo
di espressioni musicali. Rigettiamo ^{anche} ~~per~~ l'idea che l'esistenza della
radio sia per influenzare sensibilmente quel corso, poi che sarebbe avvi-
liante riconoscere alla macchina il potere di determinare in senso assolu-
to l'evolversi di un fenomeno così sostanzialmente spirituale come è quel-
lo artistico. Ma neppure possiamo accettare l'idea che i due fenomeni
siano indipendenti; chè anzi essi sono strettamente interdipendenti, ce-
me espressioni di uno stesso atteggiamento storico.

L'arte infatti, che non ha se non pochissimi canoni immutabili, ed
è per contro in funzione di ciascun momento storico quale si riflette
nello spirito umano, concentra in sè il senso concreto di un'epoca, quel
senso che è la risultante di molteplici fattori fisici, etici ed esteti-
ci. Allo stesso modo le conquiste della scienza sono il risultato con-
creto e - potremmo dire - l'espressione, non incidentale ma riflessa e
necessaria, di un ^{età} ~~periodo storico~~. Ne deriva che la coincidenza dei
due fenomeni è ben più che fortuita, poi che ambedue nascono dalla stes-
sa fonte generatrice.

Potremo dunque vedere nella concomitanza tra gli orientamenti musicali
contemporanei e l'analitica esplorazione del criterio di radiogenicità
una precisa prova della giustezza storica, cioè della precisa localizza-
zione nel tempo, di quegli stessi orientamenti musicali.

Potremo allora concludere che la radio non è soltanto un veicolo ma
anche uno strumento di introspezione: che essa ci consente spesso di va-
lutare, sulla base del criterio di radiogenicità, la rispondenza di u-

na creazione musicale ai canoni estetici del nostro tempo . E le potremo attribuire un'importanza nella storia della musica , sia per questa sua funzione di elemento misuratore , sia perchè non pochi musicisti di oggi , se anche non scrivano espressamente per la radio (e tanto più , si intende , quando lo fanno) , hanno di mira un criterio di radiogenicità, pensano cioè alla radio e al fatto che le loro musiche potranno essere radioriprodotte .

Tutto questo , si capisce , finchè lo spirito umano non sentirà bisogno di nuovi orizzonti e non cercherà nuovi orientamenti espressivi a nuove esigenze .

Allora forse l'uomo assoggetterà la macchina , lungi dall'esserne soggiogato ; lo spirito prevarrà , e tutti vorranno ancora fremere di incontenuti entusiasmi . Allora forse , anche in musica , sarà superato l'attuale angoscioso dubbio : che cioè la meccanicità di molti orientamenti tecnico-estetici e la stessa rispondenza di quegli orientamenti ai canoni della radiogenicità , e quindi alla macchina , non siano ^{proprio} la loro condanna sul piano di un'etica spaziente verso orizzonti più ~~lontani~~ ^{vasti} delle tormentose insoddisfazioni di questo nostro tempo .

Sergio Magnani

Torino 19 settembre 1946