

CHARLES IVES: IL MUSICISTA DI CONCORD

È stato detto che uomini come Charles Ives nascono per caso, e una sola volta in un secolo; che sono, nella più gentile delle ipotesi, dei matti senza possibilità di riscatto; che sono eterni dilettanti, cui è negato il fortunato incontro con la conclusione artistica di un qualsiasi tipo di lavoro; sono state dette tante altre cose su questo compositore americano e nessuna ha retto al passare di venti, trent'anni. E il tempo ha finito per dare ragione a questo navigatore solitario, a questo padrone dei cieli e delle terre. I premi che gli furono concessi, l'appellativo di «padre della musica americana», il rispettoso ossequio di molti artisti d'oggi, stanno a provare — pur nell'iperbole delle manifestazioni d'affetto più esteriori — la solidità di un pensiero e di una pratica di vita.

Charles Ives nacque nel 1874 a Danbury, nel Connecticut, in un periodo che musicalmente era tutto «tedesco», compose musica per vent'anni dal 1896 al 1916, grosso modo; poi tacque, aspettando i frutti della sua abbondante semina, fino alla morte che lo prese nel 1954. Era un filosofo e un uomo d'affari, a suo modo; un pioniere o un missionario, come più piace. Credeva nella sua arte come si crede all'attività purissima di uno spirito che tende a raccogliere in sé le armonie dell'universo. Un uomo come questo non avrebbe potuto sperare in onori, riconoscimenti e commissioni di lavoro; né in amore, adulazione e imitazione da parte di colleghi o seguaci; né in comprensione da parte di chi considera l'andare avanti rispetto ai tempi e al pensiero come la più pericolosa delle follie. Un'altra persona avrebbe facilmente assimilato un facile quanto poco fruttuoso anarchismo. Ives pavimentò invece, religiosamente, la strada della sua ascesa spirituale verso il cielo della perfezione; e poté prima tacere e poi morire nella convinzione di aver fatto tutto il suo dovere di uomo.

Ives, come dicemmo, era nato nel Connecticut, nel territorio delle prime Colonie, non molto distante dal luogo ove sbarcarono i Puritani. Suo padre, George Ives, era un musicista estroso a sua

volta, direttore di bande militari al tempo della Guerra Civile; uomo di versatilità somma, George Ives era diventato un po' il tuttofare musicale della cittadina. Era organista, istruttore di cori, suonatore di strumenti a fiato; era un grande estimatore della « grande » musica, e apparteneva a quella felice categoria di « dilettanti » di cui si è spenta quasi completamente la memoria, almeno fra noi.

George Ives, da buon americano dell'Ottocento, aveva anche il gusto della esplorazione, dello sperimentare, della ricerca talvolta fine a se stessa. Alcuni di questi esperimenti possono essere, in sé e per sé, considerati bizzarri, come suonare un pezzo cameristico di Haendel con strumenti diversi da quelli indicati nella partitura: ma il solo fatto di pensare a cose di questo genere testimonia una particolare disposizione di spirito, un desiderio non frivolo di trovare ad ogni cosa la sua alternativa, o di giungere in qualche modo a risultati imprevisi. George Ives si interessava, musicalmente, di echi, di campane, di strumenti stranissimi, di prospettive musicali (stereofonia, in parole moderne) e così via; divertimento o no, i risultati potevano essere di una certa importanza. Se non altro, era escluso a priori ogni intoppo accademico — in musica gli scolastici sono peggiori che nelle altre arti sorelle — ed era esclusa a priori ogni musoneria: la mancanza di « savoir rire » dei professori di conservatorio è proverbiale. Al di là dunque di ogni pedanteria, il capobanda di Danbury, George Ives, prendeva sul serio i quarti di tono e gli accostamenti di diverse tonalità. Charles Ives racconta che spesso suonava col padre in una tonalità, mentre il padre eseguiva lo stesso brano in tonalità differente. Sarebbe assurdo dire che George Ives fosse per questo un precursore della politonalità; ma il fatto in sé è già molto istruttivo. L'ambiente non era certo quello, sofisticato, delle grandi « centrali musicali » europee, ma era quello di un grande villaggio cresciuto, in cui sono ancora vive le tradizioni comunitarie, religiose, spirituali; il villaggio che costituiva la spina dorsale della nazione americana, e che la nazione americana nutriva dei suoi fermenti più vivi. In questo ambiente un po' rustico, in cui pareva si potessero riconoscere i succhi più vivificanti della filosofia naturalistica francese, scoprire sempre nuovi rapporti fra uomo e uomo,

fra natura e uomo, fra cielo e terra, era non solo un fatto necessario per uno spirito attivo quanto uno spontaneo abbandonarsi alla memoria tonificante di un paesaggio spirituale che pareva non avere confini.

George Ives era un figlio del suo tempo: un tempo di grandi adunanze religiose, ove la « comunità » cantava amorosamente i suoi « inni » sacri e profani; un tempo di stupende evasioni marine; un tempo di spazi e libertà e possibilità di scelta, in cui il rigore moralistico si accoppiava alla impossibilità di confinare in limiti angusti la coscienza dell'individuo. Era figlio di quel tempo avventuroso e pratico che portò insieme alla conquista di un continente e alla organizzazione effettiva dello stesso. George Ives era un pioniere del suo piccolo mondo sonoro ma era un uomo imbevuto di praticità (sono cose che formano la « costante spirituale » dei migliori americani) e volle che il figlio, cui le cose paterne piacevano mirabilmente, si facesse le ossa come un qualsiasi ragazzo di città, nelle scuole di musica per bene. Lo mandò a Yale: il geniale maestro di banda sapeva che non si improvvisa nulla su nulla e che se non si ha una base solida, anche le idee più geniali non riescono ad esprimersi al meglio.

Riassumendo, si potevano ritrovare in Charles Ives alcune caratteristiche importantissime: un ambiente sano e vivo, animato da un padre assetato di novità e di esperienze progredite; un centro spirituale e religioso solidamente costruito, qual era il New England in senso lato; una religiosità che non è frequenza ai servizi ma rispetto delle leggi imposte dalla propria coscienza; e disinteresse per il commercio dei suoni e delle idee. In queste cose si ritrovavano il padre e il figlio, su una comune piattaforma ideale. Charles, dal canto suo, trovò che allo spirito di avventura si poteva unire la solidità vitale della esperienza, e che ad esse poteva appoggiarsi la cultura come attività di pensiero. L'avvio era il migliore possibile, sotto ogni aspetto. Ives ne profitto alla sua maniera, come ben pochi altri avrebbero fatto.

2. Ives aveva al suo fianco lo Spirito Universale dei trascendentalisti, e gli altri erano dei poveri diavoli ipocriti e paurosi. Così,

quando egli dedicò una sonata per pianoforte a Concord, e diede ai quattro tempi di essa i nomi di Emerson, Hawthorne, Alcott e Thoreau, la gente lo giudicò pazzo. La « Concord Sonata » fu composta fra il 1909 e il 1914, ma fu eseguita pubblicamente nel 1920, e salutata dalla critica con giudizi smarriti e sfavorevoli. È un lavoro lungo che presenta grandissime difficoltà di esecuzione; è un lavoro sorprendente e assolutamente nuovo nella concezione. C'è intanto una premessa d'ordine filosofico, e una dichiarata affermazione di fede. La Sonata « is an attempt to present one person's impression of the spirit of the transcendentalism that is associated with Concord, Mass... This is undertaken in impressionistic pictures of Emerson and Thoreau, a sketch of the Alcotts, and a *scherzo* supposed to reflect a lighter quality which is often found in the fantastic side of Hawthorne ». Così scriveva l'autore di questa ambiziosa sonata, ed era chiarissimo nell'espone le sue intenzioni. Descrivere lo spirito di Concord, e gli uomini principali di Concord, dar di questi una immagine il più possibile vera. Ma spiritualmente, e solo spiritualmente. Andiamo avanti: negli « Essays before a Sonata », Ives dice che Emerson è visto diritto sulla cima di un monte, « at the door of the infinite », ove non tutti hanno il coraggio di salire. E di là il grande profeta contempla le « eternities ». Hawthorne invece è preso nelle avventure fantastiche « into the half-childlike, half-fairylike phantasmal realms », e gli Alcott sono inquadrati nella loro casa felice: « it seems to stand as a kind of homely but beautiful witness of Concord's common virtue »; e racconta « the story of 'the richness of not having' ». Infine, accostandosi a Thoreau, Ives pensa a un autunno indiano, a un giorno « colored by the mist and haze over the pond » e c'è una « strange liberty in Nature » e una tranquilla luna piena.

Doveva tuttavia esservi un legame, fra queste impressioni di Concord, poiché Concord non era solo un gruppo di case, ma quasi la solidificazione dello spirito e della saggezza e della cultura. In questo cielo limpido, ove quegli uomini stavano a contatto con l'universo e il trascendente, armonie sublimi venivano scandite e ripetute dagli echi con meravigliosi effetti. Dovendo renderle con i poveri mezzi dell'espressione musicale, Ives pensò a quel monumento del pen-

siero che è la « Quinta » di Beethoven, e prese quelle poche note martellanti del tema iniziale, e le svolse a suo piacere per tutto l'arco della composizione. Quelle quattro note divennero il tessuto connettivo di tutta la musica; quelle note significavano un legame indissolubile con tutta una civiltà, quella di tipo ateniese del Goethe o di Heine, e del Beethoven più ispirato, quella civiltà di tranquilla fiducia che i « concordiani » ripetevano nella elevazione del loro spirito. Una citazione pura, un richiamo evidente, fatto in un modo così singolare, sta alla base di una delle più belle creazioni musicali del nostro secolo.

Giudicare la musica dalle didascalie non è buon principio, in generale; ma qui, nel caso di Ives, l'eccezionalità dell'opera ci costringe a cercare di provare, nel mondo dei suoni, che la realizzazione fu fedele alle premesse. Se dimentichiamo per un momento Concord e i suoi uomini, avremo tuttavia sempre davanti agli occhi una composizione di estremo interesse, per la modernissima, stupenda strutturazione delle parti, per i ritrovati « tecnici » che per quel tempo erano certo fra i più arditi, e per la solidità del tutto insospettata — in convivenza pacifica con quanto si è detto — delle basi tradizionali della cultura musicale. Ma se proiettiamo, su uno schermo immaginario, le figure, i libri, il paesaggio, lo stile, il pensiero, le forme vitali della cittadina del Massachusetts, l'orizzonte si arricchirà di sconosciuti incanti: segno che l'amore degli uomini si ricongiunge al proprio originatore, in un cielo limpidissimo.

Il primo tempo della sonata, « Emerson », è strutturalmente filosofico e formalmente aulico; c'è una grande libertà di invenzione, e la presenza di una spiritualità accesa viene accentuata dall'uso intellettualistico del famoso tema di Beethoven. L'ascesi e la conquista della suprema conoscenza sono « descritte » con una progressione di purità e di intricate armonie. Lo « scherzo », che prende nome da Hawthorne, è invece una singolare rievocazione di un mondo misterioso e spesso agghiacciante sostenuta da toni di strana ed eterea serenità. Ma il tema beethoveniano è trattato drammaticamente, e serve da preambolo a una danza che è prima vivace e poi si frantuma in una serie di « effetti » misteriosi. La terza parte, « The Alcotts », ripropone il tema romantico in chiave idillica e pa-

storale; c'è solennità ed estasi, mentre, passando davanti alla « white house of Emerson », si giunge alla pacifica dimora degli Alcott: ed ecco che, dalle variazioni sul tema accennato, si giunge a una apertura popolaresca, un motivo di danza popolare, lievissimo, che — con una coloratura da « bei tempi andati » — ci dà l'esatta sensazione di quella felice e invidiabilissima « richness of not having ». Ma evidentemente l'effetto più grande e completo Ives lo riversa su Thoreau, e infatti l'ultimo tempo della Sonata è un grande affresco dei luoghi cari all'autore di *Walden*, ed è un sublime atto d'amore e una grandissima affermazione poetica. Nella piena luce di una ardente e piena trascendenza, il mondo di Thoreau brilla come un esempio, come un invito possente.

Questo produsse Ives sotto l'influsso dei numi di Concord e per amor loro; ma se questa « Sonata » è un dichiarato atto di omaggio, tutta la sua opera si ispira più o meno ai principi del trascendentalismo. Non amava coloro il cui spirito dorme o resta inattivo, e per quanto poteva cercava di scoprire sempre più grandi « quantità » di universo. Il mondo, e nel caso specifico il mondo della musica, era come un grande continente inesplorato, nel quale era doveroso addentrarsi. La sua visione del « totale spirituale » gli imponeva di superare ogni convenzione e ogni meschinità, a costo di andare oltre ogni limite umano. All'estremo limite del suo coraggio e del suo spirito di iniziativa sta il progetto della « Universe Symphony », concepita intorno al 1910 e mai conclusa. Dovevano esservi varie orchestre, e migliaia di voci, sparse nelle valli, sui pendii collinosi e fin sulle montagne... dovevano esserci la terra e il cielo, in questa musica. Nel 1936 ne abbozzò il piano: la prima parte era dedicata alla formazione dei campi e delle montagne (guardate: è l'amore per la natura semplice, pura, non contaminata); la seconda alla evoluzione della natura e dell'umanità, che erano idealmente collegate assieme; e infine la terza parte era « l'elevazione del tutto allo Spirito ». Ives ogni tanto aggiungeva qualcosa a questa immensa costruzione, e saliva sui gradini di essa verso lo Spirito. E poiché la scalata all'immensità dello spirito non finisce mai, così anche la Sinfonia rimase incompiuta. E come avrebbe potuto essere conclusa? E chi l'avrebbe mai eseguita? E chi ne avrebbe colto i fervori? È pro-

babile che i trascendentalisti di Concord abbiano apprezzato — se ci è permesso immaginarlo — questo cosciente «salire verso la Completezza» di Charles Ives, e che non abbiano nulla da obiettare se lo collochiamo d'ufficio nelle loro file, se gli costruiamo una piccola casa di tronchi dietro la «white house of Emerson» e la tranquilla dimora degli Alcott.

3. Una celebre fotografia ci mostra Charles Ives con una rozza barba brizzolata, con un cappello a tesa larga sulla testa, e con l'aspetto del solido agricoltore; non avrebbe potuto essere diversamente. C'è un'altra immagine che ce lo fa vedere in colletto duro, giovane, con una solida testa da ragazzo di buona famiglia, ma è una fotografia che non trova una rispondenza immediata nel concetto che di lui, ormai, ci siamo fatti. Ora quest'uomo — conscio di avere una infinità di cose da dire, pieno di una forma del tutto personale ma onestissima di religiosità — finì per tramutarsi in un uomo d'affari di successo. Aveva cominciato a far sentire la sua musica alla «gente del mestiere», e ne aveva avuto solo scherni addolciti dalla buona educazione. «La tua musica offenderà le orecchie, non piace», gli avevano detto, e lui aveva risposto: «scrivo ciò che *sente* il mio orecchio». La gente continuava a sostenere che era matto, e Ives meditò, si concentrò in se stesso e prese una decisione molto importante: se doveva fare della musica, ebbene non sarebbe stato «il delicato orecchio» del suo prossimo a indicargli la strada. I suoi principî morali gli impedivano di scendere a compromessi e per lui l'espressione musicale era un fatto da lasciar giudicare prima di tutto alla sua onesta coscienza. Ma così, non avrebbe mai potuto vivere di musica, e sarebbe entrato in quel sottobosco di ingegni falliti che finiscono per perdere tanto spesso la strada verso la saggezza. E poiché Ives era un saggio, decise di guadagnarsi la vita con una attività «commerciale» per poter poi scrivere musica in completa indipendenza: si impiegò presso una casa di assicurazioni, per cinque dollari la settimana. Qualche anno prima del 1910 si mise in proprio — assieme a un collega — e trent'anni dopo poté ritirarsi dagli affari — la sua salute non gli permetteva più un

impegno così pesante — da padrone di uno dei più grossi complessi assicurativi americani, la Ives & Myrick.

Caso abbastanza singolare, il successo di Ives assicuratore non si basa sul solito *cliché* dell'uomo d'affari; ma è il prodotto del modo di pensare e della filosofia del suo creatore. Ives aveva dei grossi ideali di giustizia e non poteva pensare che l'assicurazione dovesse essere solo un puro fatto monetario. Esisteva un diritto alla vita, e un dovere alla continuità della vita: l'uomo avrebbe dovuto assicurare i suoi anni futuri, a favor suo e dei famigliari, e allora sì che avrebbe potuto essere indipendente e più facilmente giusto. Nulla più del bisogno distrugge l'autonomia dell'individuo, e la tranquillità è uno dei doni più belli che un uomo può fare alla sua vecchiaia. E questo beneficio doveva andare soprattutto alla gente povera; il ricco ha sempre una infinità di fortune. Così Ives applicò su larga scala un sistema di piccole polizze, predicò l'obbligo *morale* di garantirsi il futuro, convinse, parlando in termini filosofici, la gente semplice come nessun altro avrebbe osato, allora, tentare. Oggi la cosa non fa più colpo, i concetti assicurativi di Ives sono diventati patrimonio comune. Ma allora la « gente d'affari » lo giudicava un matto senza speranza, come « la gente di musica ».

Ives — le cui ambizioni erano di quel tipo rarissimo che consente le più grandi soddisfazioni interiori anche senza la pubblicità del successo — fu ampiamente soddisfatto dei buoni esiti delle sue teorie assicurative. Gli affari lo aiutavano nella musica e la musica negli affari: c'era una interdipendenza completa fra l'una e l'altra cosa. E d'altra parte come dubitarne? Nello Spirito Universale in cui credeva, Ives aveva trovato posto per queste facce distinte della Unità trascendentale: come Emerson, egli credeva nell'unità delle cose. E in quello Spirito che lo proteggeva e lo conservava, c'era posto per ogni tipo di lavoro che servisse a migliorare il proprio Io, che servisse a far vivere in coerenza con i propri principî. A un certo punto Ives guadagnò somme altissime, ma tenne per sé solo ciò che stimava giusto e necessario. Le ragioni erano due: una generale, per cui non dovrebbe esistere un distacco troppo grande fra il guadagno individuale e quello collettivo, e una religiosa, secondo cui un uomo che guadagni troppo rispetto al suo prossimo si

trova in grave pericolo morale. Ma soprattutto, il troppo guadagno e il grande squilibrio dei redditi significavano per lui una alterazione delle armoniose leggi della natura, della natura benigna che teneva prigioniero il suo spirito. Una natura che non aveva confini convenzionali, e che era grande come nessuno può immaginare; una natura le cui leggi e il cui « diritto » sono fermi come roccia, a sfidare il tempo, i mutamenti, le eclissi. Ives avrebbe potuto facilmente diventare un uomo politico, un messia sociale, o semplicemente un sindacalista; ma la sua vergine natura di trascendentalista lo tenne su un piano di completo individualismo, al di fuori delle correnti e delle esperienze del momento. La conseguenza di questo modo di pensare, ai fini pratici e musicali, fu che Ives non ebbe allievi e seguaci diretti; ma come accade a questi uomini, che ai contemporanei sembrano essere fuori dalla realtà, gli allievi e seguaci, almeno per quanto concerne i valori spirituali dell'arte, vengono dopo, a distanza di tempo. Per Ives c'è un'altra difficoltà da superare. Come musicista divenne irripetibile anche per la grandezza e la personalissima qualità delle sue opere.

4. La « scrittura » musicale di Ives è assai ricca di interesse per gli specialisti. È noto che il musicista di Danbury (o di Concord?) giunse per proprio conto a fare le scoperte musicali che tanto chiasso fecero in Europa, talvolta prima degli altri. Ma il fatto tecnico, in un uomo come Ives, non è preponderante, anche perché egli non applicò mai rigidamente dei « sistemi ». Goddard Lieberson scrisse, presentando un disco di Ives, che « The fact that Ives explored polytonality and other forms of dissonance before they had occurred to either Stravinsky or Schönberg is interesting, but only coincidental. Being first does not make Ives' music better or worse than other music... ». E questo è vero, perché sarebbe certo ingiusto esaminare la musica di Ives solo dall'aspetto della collocazione dei suoni, e non invece da quello delle sue cause spirituali. Partendo da queste, possiamo dire che la musica di Ives ha due « costanti »: una è la complessità evocativa, che produce un discorso ricco di incisi, di deviazioni, di ritorni, di riassunti; l'altra è la continuità delle citazioni. La prima è il prodotto immediato della ricerca di una

unità espressiva che si allarga smisuratamente e non conosce confini, e che necessita di essere continuamente arricchita e, quindi, complicata. La seconda, importantissima, fa rivivere un clima e un tempo: le citazioni di Ives, a parte quella celebre di Beethoven, vengono generalmente dal folklore americano; sono canti, danze, e melodie popolari che hanno « qualità universale », e sono la più limpida espressione della natura americana. Non era certamente una semplice imitazione o un puro prestito a mente fredda, ma un riconoscimento e un riconoscersi: anche Emerson, l'aquila di Concord, ragionava in questi termini. Ed era certo la rusticità di quei temi, presi a volo o ricordati mirabilmente, di quei temi semplici cantati da girovaghi o suonati da menestrelli, suonati nelle feste paesane, cantati nelle ricorrenze religiose, che dava a Ives quel sollievo e quella unicità che tanto gli servivano. Anche Thoreau, che era meno raffinato di Ralph Waldo, amava le cose semplici e « primitive »: gli scoiattoli rossi che gli correavano fra i piedi mentre scriveva, i passeri e i leprotti che lo visitavano erano la forma animale di quell'armonia che il canto popolare riportava, per altre vie, all'orecchio di Ives.

Quanto alle scoperte tecniche, se vogliamo insistere a chiamarle così, esse erano il prodotto del suo spirito di ricerca e della sua ansia di « migliorare », di esprimere il massimo dell'esprimibile. La struttura della sua musica assomiglia a quella di una grande pianta, le cui fibre sono complicate e i cui canali meravigliosamente disposti: eppure è la pianta sola che si avverte, nella sua ricchezza di tronco e rami, di foglie e boccioli. Esaminare la grande pianta della musica fu per Ives scoprire una dopo l'altra le relazioni fra le sue cellule, e passar oltre a ogni convenzione. Per un uomo come lui, abituato alle singolari esperienze del padre, le dissonanze non erano certo cose spaventose, se servivano lo Spirito Universale, e così la politonalità era una cosa necessaria se l'espressione lo richiedeva. Ogni artificio dialettico, ogni arditezza costruttiva, erano motivati dalle esigenze della sua anima. Ives credeva poi che il sistema di « cominciare col complesso, col complicato, per finire nella semplicità, nella limpida dimostrazione », fosse superiore ad ogni altro. Ma che fatica impone a chi ascolta, e quali problemi pone a una critica

impreparata, e quali nuove abitudini deve far prendere al comune ascoltatore!

Un'altra nota singolare nel temperamento di Ives è l'assoluta indifferenza per le difficoltà di esecuzione che la sua musica spesso offre. Egli non indietreggiava di fronte alla duplice e contemporanea direzione d'orchestra, come nel caso della « *Unanswered Question* »; o alla coesistenza di ritmi diversi. A volte la sua musica era al di là delle possibilità della voce umana, ma non gliene importava; a volte era del tutto irrealizzabile, oppure avrebbe provocato spese eccessive per le prove. Talvolta veniva lasciata agli esecutori una discreta libertà di improvvisazione. È noto, infine, che per una canzone per voce e pianoforte egli pensò di far suonare quattro battute da un quartetto d'archi, che non avrebbe dovuto poi fare altro. Non è davvero facile conciliare le esigenze del mestiere con simili concetti « antieconomici ».

5. La musica di Ives è legata quasi tutta al primo ventennio del nostro secolo; la terza sinfonia, per esempio, fu composta fra il 1901 e il 1904, la « *Unanswered Question* » è del 1908, le « *Sonate per violino e pianoforte* » più o meno del primo decennio del secolo. Orbene, quello era un periodo di grossi rivolgimenti musicali: le esperienze di Debussy erano già un fatto scontato, la modernità delle concezioni del maestro impressionista avevano ottenuto universale riconoscimento. Il 1912 aveva visto la nascita del « *Pierrot lunaire* » di Schoenberg, e l'anno prima si era ascoltato il « *Petrushka* » di Strawinsky. Impressionismo, politonalità, neoclassicismo, « *music for everyday use* », *jazz*, quarti di tono... fino alle macchine suonanti di oggi. Ma Ives, che aveva usato poliritmi e politonalità prima di Strawinsky, combinazioni delle dodici note prima di Schoenberg, « *quarter-tones* » prima di Haba, dissonanze di sapore folkloristico prima di Bartòk, dovette attendere il 1939 per sentire per la prima volta l'occhio del pubblico su di sé.

I suoi inizi erano stati marcati dalla cultura musicale germanica, e le sue composizioni sinfoniche recano impresso lo stile dell'orchestrazione alla « tedesca »; ma in questa cornice di compiutezza tecnica e di « rotonda espressività » veniva immesso in quan-

tità enormi il materiale folkloristico americano e il pensiero filosofico trascendentalista. I grandi romantici tedeschi, è vero, inserirono musica viva — tratta dal patrimonio musicale del loro popolo, e anche da quello dei popoli vicini — e sentimenti di uomo vivo e cosciente in una splendida cornice naturale che risultava eterna. La « Quinta » di Beethoven immetteva — con occhi e cervello nuovi — la vita in un paesaggio già consacrato dallo scorrere dei secoli. In questo Ives era vicino ai grandi musicisti del passato, anche se la sua « scrittura » era tutta proiettata in un futuro non ancora del tutto chiaro.

In poche parole, Charles Ives percorreva, pur usando le stesse scarpe, una strada del tutto distinta da quella dei suoi celebri contemporanei. Quelli avevano proceduto a drastiche cancellature, e avevano ridotto la scena musicale a un monologo dell'io cosciente, spesso difficile o quasi indecifrabile; Ives aveva chiamato sulla scena, invece, folle sempre più numerose, vi aveva ammassato fondali sempre più vasti, aveva aumentato a dismisura i pensieri e le occasioni, gli stimoli e gli spiriti; gli ottocenteschi avevano animato il vecchio paesaggio pastorale, sostituendo al gregge le armate, ai sospiri la passione, alla educazione formale la dichiarazione ardente, ma avevano finito per mettersi a parlare in prima persona, e il loro « io qui, io là » era diventato, a forza di esagerazioni, quanto mai noioso e seccante: Ives invece, dal canto suo, parlò in nome della collettività, e disse « noi » senza superbie e senza finzioni. Il suo canto era universale, come il paesaggio che riscopriva e faceva rivivere, e che era quello eterno che ci circonda. Lo straordinario era che le voci di questa moltitudine, di questo « noi », si esprimono in un linguaggio che è moderno e complesso come quello dei citati contemporanei, ma che è addolcito dal rispetto della tradizione e dall'uso delle « citazioni ». Le ricercatezze espressive, la preziosità del discorso, si fondono — come in nessun altro musicista — con la forza viva della « parlata popolare ». L'unico musicista europeo che possa mettersi su un piano teorico accanto a Ives risulterà Bela Bartók.

Lou Harrison scrisse di Ives che « era grande di innocente immensità »; altri lo paragonarono a Walt Whitman, dissero che era il Whitman della musica americana. Walt Whitman, il grande

individualista, poteva essere abbastanza vicino nel pensiero al gruppo di Emerson: i suoi ideali di giustizia, il suo culto per la democrazia, sussistevano — sia pure in altra forma e con altri colori — anche nel cuore di Ives. Emerson aveva lodato in termini di alta eloquenza i *Leaves of grass*, al loro apparire. E Whitman aveva scolpito nella pietra, alla maniera dei profeti del vecchio testamento, i principî fondamentali del vivere civile e democratico. Si era levato da un pulpito, e con la voce aveva percorso gli spazi americani, gridando e declamando e cantando. « Spontaneous me Nature » aveva scritto, raccogliendo in essa tutto il suo amore per la libertà e per la vita. Ma il paragone fra Ives e Whitman può farsi soprattutto in termini di spazio: per l'uno e l'altro non esistevano confini o misure limitatrici. L'uno e l'altro — pur con opposte ambizioni — riunivano in un fascio le immensità e le moltitudini e in un modo o nell'altro parlavano con la voce di Dio (o per lo meno ritenevano di duplicare con la loro voce quella del Creatore).

La coscienza dello spazio, le « prospettive democratiche », le difese della giustizia, la religiosità e l'universalità che sono in Whitman, si ritrovano — nelle forme idonee al personaggio e al tempo in cui visse — anche nel nostro Charles Ives, musicista e uomo d'affari. Charles Ives diede a suo modo un nuovo ritratto dell'America migliore, dei suoi luoghi, dei suoi spiriti e delle sue tradizioni; diede forma a un paesaggio americano veritiero ed esistente non soltanto nelle memorie e nell'intelletto. Non ebbe timore di rinunciare a quelle glorie artistiche che gli furono negate fino al passaggio dalla età matura alla vecchiaia. Il suo « verbo » si pone come « contributo » alla verità e all'arte. I musicisti americani cantarono e canteranno parti staccate del loro continente: Ives lo cantò tutt'uno, nella sua complessità spirituale e nella sua unità umana. Così uomini terra e cielo si congiungevano in una radiosa e pacifica visione. Così il « progetto » della « Universe Symphony » diventava necessario, era la logica conclusione di tutta una vita regolata da incrollabili principî. Era il « Song of Myself » di un uomo che era, come qualità di carattere e come figura umana, lontano mille miglia dal bardo di Long Island, da quello che potrebbe definirsi con qualche ragione il « trascendentalista emotivo ».

6. In short, must a song
Always be a song!

Secondo l'uso e seguendo una tradizione comune della musica americana, Ives compose un buon numero di «songs». «Some of them cannot be sung», dice egli stesso. Altri sono di assai difficile esecuzione; tutti in ogni caso presuppongono una esperienza precisa nei due campi del «canto tradizionale» e dell'«art song». È interessante — dal nostro punto di vista — far notare che i testi scelti da Charles Ives per queste sue composizioni provengono dalle più disparate esperienze e da direzioni spesso opposte. Versi di Milton e Longfellow stanno accanto a poesie d'occasione apparse sui giornali; vi sono poesie religiose, scritte da reverendi, c'è una poesia di Kipling, traduzioni dal russo e versi originali dello stesso Ives. Ma gli elementi base di queste «liriche» sono tutti scelti in modo da comporre un quadro preciso e vivente delle «tradizioni americane». Esiste ad ogni buon conto un disco che raccoglie 24 (su 114) *songs* di Ives, cantati da un valoroso soprano, la Boatwright, mentre al pianoforte siede un pianista di stupende qualità, John Kirkpatrick. I temi di queste canzoni sono interessanti: nel 1890 c'è una invocazione religiosa:

Hold thou thy cross before my closing eyes
Shine through the bloom and point me to the skies.

Poco più tardi il tema del cielo ritorna con «Where the eagle cannot see»; ma insieme c'è un poemetto che loda le passeggiate ottobrinc: «Walking». Nel 1914 una poesia di Vachel Lindsay si mischia alla citazione di «Fountain», l'inno della *Salvation Army*: e il «song» mantiene il titolo: «General William Booth enters into heaven». Per inciso, l'iniziativa di Booth «for evangelization and betterment of the poor and degraded», non era certo lontana dalle idee sociali di Ives. Potremmo citare a lungo, ma preferiamo fare una semplice osservazione: i testi potevano venire da qualsiasi esperienza, purché fossero testi di comprensione universale: dalla poesia romantica come dalla filastrocca infantile, da un ricordo di famiglia come da una celebrazione patriottica, dall'Europa come dal Nuovo

Mondo, dall'anonimo come dal grande poeta. C'era tuttavia una «costante» da cui Ives non si sarebbe mai allontanato e cioè che quei versi, da qualunque parte venissero, fossero espressione di chiara e verace universalità, e potessero stare armoniosamente a contatto d'anima col musicista loro.

I Cowell, biografi di Ives, hanno detto che «il padre della musica americana» ha dato ai giovani un grande incitamento e che ogni americano che si occupi di musica è debitore, quanto a coraggio e indipendenza, del gran vecchio del New England. E questo è vero, a distanza di tanti anni, anche perché Ives — a suo rischio — dimostrò che «guardare nel proprio io con coraggio» — come aveva indicato Thoreau — era impegno non facile ma necessario. Ed è anche vero tuttavia che l'insegnamento più importante, ma forse meno seguito, è quello che sta alla base di tutto il suo lavoro musicale: sperimentare ma a ragion veduta, esplorare spazi sempre più grandi ma con una ragione precisa per farlo; non lasciarsi prendere la mano dalle tecniche fini a se stesse ed essere in grado di scegliere sempre la propria strada; scrivere musica per chiare esigenze interiori e per esprimere il meglio; dare alla musica una funzionalità spirituale.

Insegnamenti di questo genere possono andar bene per tutti, artisti, e non artisti, e non vanno certamente perduti. L'interesse per la musica di Ives è cresciuto di anno in anno, anche se le esecuzioni non sono molto frequenti. Nel 1947 la sua «Terza Sinfonia» ebbe il premio Pulitzer. La critica cominciò a scavare dentro il «mistero» Ives. Gli editori ora stampano senza riluttanza la musica dell'uomo di Danbury. Nel 1954 Balanchine creò una coreografia, «Ivesiana», basata su sei composizioni di Ives fra le quali «Central Park in the dark», «Hallowe'en», «The Unanswered Question», «Over the pavements». Malgrado alcune cattive interpretazioni del celebre coreografo — che materializzò senza dubbio tutto il rigoroso edificio spirituale che sta alla base, per esempio, della «Domanda senza risposta» — «Ivesiana» fu un successo. Ives, dunque, poté chiudere la sua vita conosciuto e ammirato, premiato e eseguito: ma quanti anni erano passati, anche se non invano? Quanto aveva dovuto attendere per vedersi riconosciuto nel suo valore? Quante

umiliazioni aveva dovuto patire? Da molto tempo silenzioso, malgrado tutto questo Ives moriva, ottantenne, con l'anima pacificata, dopo una vita vissuta in armonia con l'Universo.

Egli era stato un uomo nel quale ogni americano avrebbe potuto riconoscersi: era stato anche lui un uomo della frontiera, e si era sempre più spinto avanti, verso le nuove terre, i nuovi pascoli, i nuovi miraggi. Aveva costruito, o aveva tentato di costruire, cose sempre più grandi, e aveva amato la sua terra e i costumi del suo paese come può amarli un figlio grato e affezionato. Era stato felice quando avevano notato in lui, e lo avevano finalmente capito!, la stoffa del pioniere dei tempi eroici, dal braccio solido e dal cuore volto alla Bibbia. L'uomo che ha davanti lo spazio, come Ives, come ogni grande americano questo spazio possiede. Questo spazio, e questo crescere di statura fino a misure mitiche, hanno dato vita alla Balena Bianca e alla Sinfonia dell'Universo: risultati antipodici, ma fratelli in ogni senso, diretti verso l'alto o verso il basso, verso il cielo o verso il mare, col sorriso o con l'insulto, con la spiritualità o il materialismo. Volendo arrivare all'assurdo, Ives è un cacciatore di frontiera in cerca di prede sempre più grosse, come scrisse Glauco Cambon di Davy Crockett. Senza irriverenza, Crockett e Ives sono i due lati opposti ma coesistenti del « carattere » americano.

MARIO PASI