
CARLO MOSSO, COMPOSITORE DEL NOVECENTO

di Davide Ficco

Mai come nel XX secolo la musica colta occidentale ha vissuto un periodo così fervido di ricerche, contrasti e innovazioni, espressione di scelte compositive, estetiche, ma anche politico-filosofiche, forti e spesso in antitesi fra loro. Tutto si è mosso con rapidità e il divenire di questa evoluzione, se paragonato al lento sedimentare dei secoli precedenti, appare vorticoso ed esponenziale. D'altronde, la musica ha accompagnato e rappresentato, come ogni altra forma d'arte e di pensiero, una concatenazione di eventi drammatici ed epocali, di cambiamenti sociali ed economici la cui concentrazione è stata del tutto eccezionale. Per questo motivo, sul Novecento già molto era stato scritto, analizzato e discusso prima che lo stesso secolo si chiudesse.

Carlo Mosso (La-Seyne-sur-mer, Tolone, 1931-Alessandria, 1995) fu bibliotecario presso il Conservatorio di Torino dal 1962 al 1974 e vice-direttore del Conservatorio di Alessandria dal 1973 al 1976, dove già insegnava Composizione Principale dal 1971; fu nominato direttore dal 1976 al 1985, riprendendo poi la docenza fino alla scomparsa, avvenuta in questa città nel 1995. Compositore e musicologo, fu uomo del Novecento e visse pienamente, a livello intellettuale, artistico e umano, gli eventi di cui fu testimone.

Dopo questa prima parte, dedicata alla figura del compositore, presenteremo nel prossimo numero della rivista alcune delle sue pagine per chitarra, scelte in una produzione piuttosto corposa e pienamente inseribile nel contesto compositivo generale, di cui rappresenta una parte di rilievo sotto tutti i punti di vista.

Le opere per chitarra sola evidenziano una concentrazione in tre aree temporali: a) 1970/1972; b) 1976/79; c) 1986/93:¹

a) *Quattro Danze nello Stile Modale* (1970); *Forskalia* (1972);

b) *Omaggio a Manuel de Falla* (1976) "*lira cordial de plata refulgente...*" (F. Garcia Lorca); *Quaderno Primo* (1977); *Tre Canzoni Piemontesi* (1976); *Canzone Veneziana* (1977); *Quattro Studi* (1979); *Quaderno Secondo* (1979);

c) *Quaderno Terzo* (1986); *Preludio* (1993).

La musica da camera con chitarra, invece, è rappresentata da quattro composizioni, scritte tra il 1970 e il 1988:² *Canzoni* per violino, viola, violoncello, pianoforte a quattro mani e chitarra (1970); *Fantasia* per chitarra e pianoforte (1980); *Preludi* per quattro chitarre (1987) e *Tropo II* per violino, chitarra e violoncello (1988).

Incompiuti, un pezzo concertante per chitarra e piccola orchestra, e un quintetto per chitarra e archi.³

1. MARCO SANTI, *Carlo Mosso: Catalogo generale delle Opere*, Bèrben, Ancona.

2. *Ibid.*

3. STEFANO AGOSTINO EMILIO LEONI, *L'Opera per Chitarra di Carlo Mosso*, booklet CD *Carlo Mosso Works for Guitar*, Stradivarius STR 33638, 2003.

La testimonianza del passato e le scelte estetico-compositive

La parola *testimonianza*, scrivendo di Mosso, assume una valenza emblematica; egli, infatti, non ha condotto nuove battaglie in campo musicale né esplorato confini oltremodo arditissimi: ha lavorato su codici e linguaggi pienamente consolidati seguendo, nello specifico del repertorio chitarristico, due percorsi: il primo, rappresentato da una sintesi asciutta, inquieta e ricca di spunti, fatta di pagine spesso brevi e varie nella forma e nel linguaggio; il secondo, teso al recupero sia della modalità in generale che dei modi propri delle melodie popolari, piemontesi o meno, di cui Mosso fu studioso e conoscitore. Questo secondo filone, che per brevità definiremo “modale”, si è sviluppato parallelamente a quello “moderno”. (Entrambe le definizioni sono esemplificative e usate al solo scopo di identificare i due indirizzi).

Volendo ordinare la produzione solistica per chitarra secondo un metro stilistico-compositivo e non cronologico, la classificazione si fa quindi trasversale:

alla rivisitazione modale di antiche melodie popolari e all'omaggio a stili e modi etnici appartengono le *Tre Canzoni Piemontesi* (1976), l'*Omaggio a Manuel de Falla* (1976) e la *Canzone Venexiana* (1977), quest'ultima schiettamente tonale, con un ritorno modale nella sola sezione centrale;

al recupero della modalità, in generale, le *Quattro Danze nello Stile Modale* (1970) e i *Quattro Studi nei modi di re, mi, fa e sol* (1979);

alla serialità o a un assai libero impiego di tonalità e cromatismo, attraverso scelte formali varie (talvolta con pentagramma senza battute), appartengono le pagine “moderne”, e cioè i *Tre Quaderni* (1977, 1979 e 1986, rispettivamente formati da nove e sette brani, con l'ultimo rappresentato da una unica *Passacaglia*), e il *Preludio* (1993), prima e unica pagina di una raccolta di preludi, che il compositore avrebbe voluto dedicare alla chitarra, al pari della sua precedente e omonima produzione per pianoforte (1986-1990).⁴

Mosso, sin dalle prime esperienze, ha voluto scavalcare i linguaggi di derivazione ottocentesca tradizionale e con essi ambiti espressivi e contenuti formali ampiamente consolidati nel gusto comune, non solo del pubblico, ma anche dei musicisti; ha voluto dare (o meglio, restituire) una veste nobile e propria alle melodie della musica popolare di più antica discendenza, senza contaminare però con superficiali tinte arcaicizzanti il recupero di quella modalità non canonica, ma arricchita da secolari e genuini modellamenti, che aveva fatto da culla al nascere di quelle musiche. Per esprimersi nella modernità, invece, ha scelto un distillato e a-retorico transito di memorie musicali, spesso rapide, nitide, apparentemente fini a se stesse e prive di un desiderio di ulteriore, quanto forse inutile, sviluppo. Alcune di queste pagine sono di matrice seriale (a volte “imperfetta”), ma con ampia libertà di colorazioni tonali o modali. Per interpretare ciò che suggerisce Stefano Leoni,⁵ l'assenza apparente di causa ed effetto fa di queste pagine un esempio raro di essenza “negativa” della figura del compositore, quasi come se il materiale musicale fosse emerso organizzandosi in modo autonomo per pura volontà di manifestarsi. Naturalmente il processo compositivo di Mosso è stato frutto, invece, di una tersa, “iluminista” volontà razionale.

Questo taglio compositivo, prima di essere una scelta estetica e artistica, potrebbe rappresentare un modo di pensare l'atto creativo in sé, un particolare utilizzo generativo della memoria, che quasi identifica il processo compositivo con quello psichico.

Il processo creativo nelle pagine “moderne”: una ipotesi filo-bergsoniana

Come suggerito anche da Angelo Gilardino,⁶ questo *modus* potrebbe portare alle intuizioni di Henri-Louis Bergson (1859-1941); il filosofo francese, infatti, ha messo in discussione la linearità temporale della nostra vita emotiva profonda: la *durata* di ogni evento, scandita superficialmente da un tempo reale, sarebbe quindi differente per intensità e diacronia se letta nei suoi va-

4. LEONI, *ibid.*

5. *Ibid.*

6. ANGELO GILARDINO, *Approfondimenti*, “I Quaderni del

Conservatorio A.Vivaldi di Alessandria”, n. 2, 1998, pp. 31-36 riproposto su *I Tre Quaderni per Chitarra di Carlo Mosso*, “Guitart”, Avellino, n. 12, ottobre 1998.

III - ARABESQUE

Tranquillo (♩ = sempre eguale)

p eguale

pp

mf p

rall. molto. p

a tempo

ritmico f

rall. a tempo p mf p

pp poco rall.

Carlo Mosso: Arabesque da Quaderno I. (1980). Ed. Bèrben. Per gentile concessione.

lori più interiori. Conseguente la constatazione di una certa insufficienza dei codici di comunicazione verbale, troppo semplici e grossolanamente omologanti.

In particolar modo, però, di Bergson potrebbe apparire vicino al procedere di Mosso quel *flusso* di pensieri e di sensazioni che cessano di esistere nel momento stesso in cui emergono, inclassificabili e inordinabili, espressione autentica della realtà interiore (che solo così si identifica con la realtà assoluta, nel suo divenire costante). In questo flusso, spiccano le *intuizioni*, viste come ritorno consapevole dell'intelligenza verso l'istinto; esse sono considerate più rapide dell'intelligenza razionale (incapace, secondo Bergson, di cogliere l'essenza della realtà) ed espressione autentica della natura delle cose.

Tutto questo si inserisce nel più ampio concetto bergsoniano di evolucionismo spirituale, dove la vita stessa è un flusso continuo di energia vitale in evoluzione, non rappresentabile da singoli fotogrammi, e dove la materia si oppone o è essa stessa modificata dalle azioni.⁷

In letteratura, troviamo una traduzione di questo pensiero già nella *Recherche* di Proust (di cui le tesi bergsoniane sarebbero considerate quasi una "profezia", anche se lo scrittore di Auteuil si distanzia parzialmente da questa paternità) e poi nel "*Monologo di Molly*", dell'*Ulysse* di Joyce.

In campo musicale, invece, la teoria bergsoniana della *durata* sembrerà essere, secondo

Vittorio Mathieu (1923), declinata da Debussy nel modo di condurre le sue lunghe melodie.⁸

Le figure di riferimento e lo sviluppo dello stile: tecnica e fantasia, espressione e commozione

Ciò che caratterizza il lavoro di Mosso, abbiamo visto, è sia la profonda considerazione del passato (da cui spiccano la modalità gregoriana e il rinascimento italiano, fino al Seicento), quanto delle evoluzioni più recenti, quali le istanze della scuola di Vienna e, in misura diversa, le esperienze francesi dei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo, linguaggi e modi che hanno esercitato una chiara influenza sulle sue composizioni.

All'individuazione di modelli di riferimento e alla creazione di figure portanti, ha contribuito senz'altro l'impegno didattico dei suoi maestri presso il Conservatorio di Torino: Luigi Perrachio e Felice Quaranta, compositore, quest'ultimo, al quale egli fu legato da profonda amicizia.

Quale emblema del Rinascimento italiano, citiamo innanzitutto Frescobaldi, da Mosso eretto a esempio di libertà e genialità: padrone dei mezzi compositivi tradizionali, il compositore ferrarese aveva infatti violato i confini di questi fino alla stravaganza, offrendo esemplari esercizi di sviluppo di un'idea musicale, finanche piccola e apparentemente banale o insignificante, proponendola in una continua *metamorfosi*.⁹ Questa capacità, nuova ed enormemente feconda, ha

7. Data la vasta bibliografia a riguardo, citiamo il solo titolo che segue:

NICOLA ABBAGNANO, *Storia della Filosofia*, Tascabili Editori Associati, Milano, 2000, Vol. VI, Cap. III: Bergson; Cap. V: Croce

GIOVANNI FORNERO, SALVATORE TASSINARI, *Le Filosofie del Novecento*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2002, Cap. 8: "Bergson e il bergsonismo"; Cap. 9: "La cultura italiana del primo Novecento e lo storicismo assoluto di Croce"; Cap. 18: "La Scuola di Francoforte, Benjamin e il freudomarxismo".

8. VITTORIO MATHIEU, *Bergson: Il profondo e la sua espressione*, Torino, 1954, p. 62. [...] "Inoltre Bergson, "filosofo degli artisti", come lo chiama S. Langer, è, con la sua filosofia, in comunione reale con molti aspetti dell'arte a lui contemporanea: "il disciogliersi dei corpi nella qualità della luce, che avviene con l'impressionismo, le diafane figure evanescenti dei drammi di Maeterlinck, il puro variare qualitativo d'una linea melodica continua e

sfumata che troviamo in Debussy possono darci un'idea di ciò che Bergson intende per durata, assai più fedele che qualsiasi ricostruzione concettuale" [...];

ELIO FRANZINI, *L'estetica francese nel '900. Analisi delle teorie*. Cap. II. *Il problema dell'Arte in Bergson*, Unicopoli, Milano 1984. [...] "È vero che Bergson scrive che la melodia, continuità indistruttibile in cui tutto il passato entra nel presente e con questo forma un tutto indiviso ed indivisibile, può venire assimilata alla durata interiore nella sua "musicale" fluidità, ma egli aggiunge anche che l'identificazione è impossibile perché la melodia musicale ha ancora troppa qualità e determinazione mentre invece occorrerebbe "cancellare la differenza fra i suoni, poi abolire i caratteri distintivi del suono medesimo, e non conservare che la continuazione di ciò che precede in ciò che segue - molteplicità senza divisibilità e successione senza separazione - per ritrovare, infine, il tempo fondamentale" [...]

9. "La Zizzola", Bra, 13-12-1957, p. 3.

suggerito a Mosso la base, il nucleo fondamentale del suo operare, rappresentato da due poli: la *tecnica stilistica* da una parte e la *fantasia*, nello sviluppo di un'idea musicale, dall'altra.

Riferendosi a una tecnica e non a un compositore, invece, Mosso ha identificato nella *fuga* un sistema di "generazione perenne del linguaggio", che nel corso dell'evoluzione della musica ha rappresentato un riferimento, un baluardo e un mezzo di transito e di conferma tra sistemi musicali vecchi e nuovi; ad esempio, durante il declino del gregoriano o della forma sonata (Beethoven), al sorgere della dodecafonia (Schoenberg), o come ritorno dopo una precedente fase evolutiva (Stravinsky e i Balletti Russi).¹⁰

Venendo a un passato più recente, troviamo negli autori francesi a cavallo tra Ottocento e Novecento importanti elementi di riferimento. Mosso definì Debussy "il più seducente Orfeo che la storia musicale abbia avuto" e studiò di Ravel l'equilibrio formale e le preziosità timbriche, individuando in entrambi la volontà di affrancarsi dall'asse tonale di tonica/dominante,* oltre che di rappresentare la realtà sotto forma di impressione formatasi all'istante. Di Satie, invece, colse l'ironia, elemento non secondario che in Mosso talvolta emerge.¹¹

Per quanto riguarda la musica d'oltralpe, è forse dovuta un'affettuosa considerazione: Mosso, infatti, nacque in Francia da famiglia piemontese originaria di Bra (CN), e lì visse fino all'età di dodici anni, respirando quell'aria che, forse con celata nostalgia, avrebbe fatto rivivere più nei modi leggeri e preziosi del proprio pensare senza gravità, che in omaggi espliciti o nell'utilizzo di questa o quella tecnica "francese".

Abbiamo potuto capire quanto Debussy e Ravel siano stati importanti nella formazione della sua personalità musicale; ma il compositore che lui vide come innovatore, più sensibile dei precedenti al mondo esterno e quindi forse più in sintonia con la figura di musicista che Mosso vedeva propria, fu Igor Stravinsky:



Carlo Mosso (a sinistra) con Mario Rossi, direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino (Archivio Storico del Circolo Toscanini, Torino)

"[...] alle profumate mollezze dei francesi, di colpo, il russo Stravinsky opponeva una primitiva dinamica sonora, animata da una forza barbara, sensuale e impietosa [...] [sensualità] maschia e genuina, lontana da qualsiasi forma romantica e sentimentale [...]".¹²

Possiamo considerare un omaggio allo stile del compositore russo la *IV Danza Modale*, del '70, di cui riportiamo la seconda pagina (vedi p. 42).

Per Mosso non il sentimentalismo romantico, nè l'impressione crepuscolare avrebbero potuto sostituire l'*espressione*, intesa come "ricerca soggettiva nella minima espansione formale".¹³ Nel suo anelito di purezza dei mezzi e dei fini, egli considerò quindi attentamente la lezione novecentesca viennese, ma lo fece in modo coerentemente critico: difese, infatti, Schoenberg rispetto agli altri rappresentanti della Scuola di

10. "Agimus", anno VI, n. 1, novembre 1960, p. 11.

* Approdando, secondo un'espressione di Roland-Manuel, alla "tonalité-modalisé", processo di limitazione-integrazione tra tonalità e modalità iniziato già da Liszt, utilizzato da Respighi e approfondito in Francia da Debussy a Messiaen, che l'ha teorizzato.

11. *Appunti su Erik Satie*, Archivio del Centro Studi Carlo Mosso, Torino.

12. "La Zizzola", Bra, 12-04-1957.

13. PAOLA GLENDA SALVADEO, *Carlo Mosso: l'Uomo e il Musicista*, Tesi di Laurea in Storia della Musica, Relatore G. Pestelli, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a.2001-2002, p. 24.

Musical score for Carlo Mosso's "Danza modale IV, p. 2". The score consists of eight staves of music. The first three staves are in a common time signature and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and includes dynamic markings *f* and *fp*. The fifth staff continues with *fp* and *f* markings. The sixth staff features alternating *f* and *p* dynamics. The seventh staff includes *f* and *p* markings, a "non rall." instruction, and a five-measure rest. The eighth staff concludes with a *ff* dynamic marking and a final cadence.

Carlo Mosso, Danza modale IV, p. 2. (Ed. Bèrben, per gentile concessione)

Vienna, sottolineandone l'assenza di artifici e, ad esempio, definendo l'allievo Berg "insincero" e più lacunoso nel discorso.¹⁴

Carlo Mosso vide nell'"onestà tematica", quindi, la via coerente per comporre e scelse, nelle sue pagine più moderne, di utilizzare gli intervalli *dissonanti* poiché era ormai "dissonante" l'individuo rispetto alla realtà che lo circondava. Egli applicò concretamente questa scelta già nel periodo di approfondimento della dodecafonia, unendo le tecniche polifoniche contrappuntistiche (quali il Ricercare) alla grammatica di quelle prime avanguardie novecentesche, sintesi che molto spesso avrebbe utilizzato nei suoi lavori successivi.

Troviamo, proprio nella produzione per chitarra, questa scelta originale: alcuni significativi esempi di scrittura contrappuntistica, gemellata con quella seriale e diatonico-modale, sono *Forskalia*, l'*Imitazione*, l'*Omaggio* (rispettivamente i tempi II e VIII del *Quaderno I*) o la *Passacaglia* (*Quaderno III*), dove la serie cromatica o le cellule generative più brevi sono elaborate secondo le tecniche traspositive dodecafoniche e/o quelle contrappuntistiche (*moto contrario*, *retrogrado*, *aggravamento* e *diminuzione*).

Nell'esempio seguente, riportiamo i primi tre righi delle *Imitazioni*, secondo brano del *Quaderno I*.

Molto moderato

Poco più animato

È significativa una sua affermazione del 1981, che chiarisce con semplicità quanto abbiamo analizzato del suo operare: "[...] Ogni artista in qualche modo è un rivoluzionario, perchè l'importanza non sta tanto nell'inventare materiali nuovi, ma nell'usarli".¹⁵

Il legame di Mosso al passato non deve però fuorviare: le sue Muse non vissero solo lontano nel tempo o in un passato recente, ma anche nella contemporaneità, influenzando la sua personalità artistica. Due delle figure di maggior rilievo, in questo senso, sono Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) e Gianfrancesco Malipiero (1882-1973), conosciuti durante la vacanza di studio a Venezia nel 1956.

Ghedini è visto come il più classico, misurato, capace di coniugare *mestiere*, *fantasia* e *ricerca formale*, tre doti che Mosso vede molto

14. "La Zizzola", Bra, 01.11.1957.

15. "La Domanda", Alessandria, anno III, n. 5, maggio 1981.

vicine al suo modo di pensare la musica. Sebbene i contemporanei accusino il musicista cuneese di astrattismo e aridità, Mosso lo affianca a Frescobaldi: anche in lui, infatti, vede il superamento del “colore” e della “immagine” e una ricerca della forma che definisce quasi metafisica, accomunandone idealmente il pensiero agli organisti tedeschi del Nord (sec. XV) e alle loro speculazioni matematico-filosofiche.¹⁶

Malipiero è diverso e quasi opposto. Il compositore veneziano aveva anch'egli considerato inapplicabili alla modalità i criteri di sviluppo ereditati dall'Ottocento, ritenendo che questi andassero ricercati nel loro stesso ambito e nei grandi musicisti dell'epoca (riferendosi alla dorata eredità Italiana del Cinquecento); cercò quindi la propria strada, con risultati allora ritenuti stravaganti se non arbitrari: fu accusato di “frammentismo” o di “pannellismo” e di essere incapace di sviluppare un tema, ovviamente secondo i dettami di allora.¹⁷ Invece, fu il fluire di variazioni, o meglio *metamorfosi* di stampo frescobaldiano a guidare il fantasioso compositore nel suo andare controcorrente, disciplinato negli equilibri e nello stile solo dalla propria volontà.¹⁸ Di Malipiero, però, rimase in Mosso qualcosa di particolare. Vedremo, negli intenti del Gruppo Sperimentale Giovani Compositori Torinesi, di cui Mosso teorizzò l'opera, quale importanza venne riconosciuta alla *commozione*. Ecco una seconda parola-chiave per capire Mosso (dopo *testimonianza*); egli la impiegò spesso, citando Malipiero: *l'intima commozione*, che noi possiamo interpretare come quella fiamma, profondamente individuale e interiore, che avrebbe dovuto far da motore nel comporre, mantenendo viva l'umanità di questo atto espressivo, senza mai lasciare il sopravvento al puro tecnicismo o a intenti comunicativi superficiali.

16. “Musica d'Oggi”, anno IV, n.1, gennaio 1961, pp. 11-15.

17. *Ibid.*

18. CARLO MOSSO, *Il Teatro di G. F. Malipiero*, in *Storia dell'Opera*, Vol. I, Tomo II, UTET, Torino.

[...] Il pessimismo, ch'è alla base di tutta la poetica malipieriana, è la diretta conseguenza del rifiuto degli ideali del mondo ottocentesco. Malipiero è uomo del Novecento e, in quanto tale, vive drammaticamente il crollo delle illusioni beate di una cultura che, troppo ottimistica, aveva fiduciosamente posto il singolo individuo, quasi divinizzandolo, in una dimensione metafi-

Mosso comprese e difese entrambi i compositori italiani, analizzandone e divulgandone il lavoro e gli intenti, così vicini ai propri. Anch'essi, in un certo modo, si erano posti come osservatori distaccati del presente, ormai separatisi dal loro mondo, e nel rifiuto di vedere il XIX secolo come unico al quale riferirsi si erano fatti testimoni della nostra tradizione più alta, facendola rivivere e portandola avanti attraverso strade differenti.

A chiusura di questo paragrafo, dedicato alla formazione della personalità musicale di Mosso, riprendiamo da Stefano A. E. Leoni un profilo del compositore: “ [...] Carlo Mosso [...] ha osservato orizzonti lontani nella convinzione – limite, ma anche modestia – d'esser non gigante, ma uomo, e di statura tutta umana, ma di star comunque seduto ben saldo, e a buon diritto, sulle solide spalle di giganti. E quindi di poter vedere più in là: oltre. [...]”¹⁹

Filosofia, politica e mondo musicale

Carlo Mosso seguì il proprio percorso, a volte dolorosamente “diverso”, con scelta coerente e difficile; egli si ritrasse dalle lusinghe delle tendenze dominanti negli anni '50 e '60, che nel caso della Scuola di Darmstadt erano fortemente connotative e omologanti, se non talvolta settarie, seppur politicamente vicine a lui, di dichiarata fede marxista. Mosso, quantomeno in quegli anni, si era professato filosoficamente crociano,²⁰ mentre in anni successivi è certo il suo avvicinamento alla filosofia di T. W. Adorno²¹ e la vicinanza alle posizioni del critico e musicologo Massimo Mila, che fu per lui un riferimento.

Egli diede corpo alla propria poetica musicale e chiarì la sua posizione già negli anni di studio, o immediatamente successivi. Percorrendo rapidamente quel passato, troviamo un Mosso

sica che, in definitiva, lasciava campo libero a qualsiasi avventura.[...]”

19. STEFANO AGOSTINO EMILIO LEONI, *L'Opera per Chitarra di Carlo Mosso*, booklet CD *Carlo Mosso Works for Guitar*, Stradivarius STR 33638, 2003.

20. Testimonianza di Giorgio Agnelli del 16-06-2003. Per la relativa bibliografia vedi nota 7.

21. Data la vasta bibliografia a riguardo, citiamo il solo titolo che segue:

NICOLA ABBAGNANO, *Storia della Filosofia*, Vol VII, Tascabili Editori Associati, Milano, 2000, Cap. II: “La Scuola di Francoforte”, pp. 155-175 (T.W.Adorno).

venticinquenne a Venezia, nel 1956, per una vacanza di studio su invito dell'allora Ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Penta, evento che il compositore descrisse in un articolo-diario sulla rivista "Agimus", poi commentato positivamente dallo stesso Ministro;²² successivamente scrisse, non solo di musica, ma anche in qualità di opinionista (come si direbbe oggi), su "La Zizzola" (letteralmente "colpo, fatto non trascurabile"), settimanale di Bra, affinando la sua figura di musicologo e critico (1957-1958).

Furono però due in particolare le iniziative a livello artistico-culturale che gli permisero di esprimersi compiutamente: il Gruppo Sperimentale Giovani Compositori Torinesi, fondato nel 1958, di cui fu teorico, e il Circolo Toscanini di Torino, nato nel 1957. A essi, per doverosa citazione, dobbiamo affiancare le attività dei *Concerti del Rettorato*, della *Camerata Musicale Alfredo Casella* e del *Trio di Torino*, che diedero spazio alla sua figura.

Il Gruppo Sperimentale Giovani Compositori Torinesi, fondato da Mosso, Riccardo Marchetti, Alessandro Lanzi, Giorgio Agnetti e G. Carlo Chiamello, ebbe finalità ambiziose, pervase di impegno ed entusiasmo giovanile: "Scopo comune la ricerca di un linguaggio musicale sviluppato sugli elementi della tradizione variamente intesa, includendovi tutta la musica del Novecento fino a Webern [...]", come enunciato in occasione della presentazione de "Il Miraggio", pubblicazione trimestrale che dava voce al loro impegno (1959).²³ Il "miraggio", non era che l'Arte, "intesa come qualcosa di assolutamente nuovo nei mezzi e nella sostanza rispetto a quella del passato".²⁴

L'ambito quasi naturale in cui le idee del Gruppo trovarono modo di concretarsi fu il Circolo Toscanini di Torino,²⁵ operante dal 1957 al 1978, iniziativa socio-culturale nata nell'ambito del P.C.I. (A.R.C.I.)

e in cui spiccarono, fra gli altri, i nomi di Enzo Lalli, fondatore, Carlo Parmentola, musicologo, e di Michele Messerklinger, percussionista della Sinfonica R.A.I. di Torino, fine e impegnato musicista. In campo musicologico, invece, il lavoro del gruppo fu seguito e appoggiato esternamente da Massimo Mila.

Il Circolo nacque con tre precisi intenti che trovarono riscontro nella sua attività: sollecitare il pubblico all'ascolto di nuove proposte, anche con interventi nelle scuole (a tal fine fu promosso un importante convegno specifico nel 1962), al fine di creare una generazione nuova e più aperta di ascoltatori; coinvolgere nelle manifestazioni musicali una classe politica in generale indifferente a queste proposte; rinnovare le idee musicali dei compositori e degli esecutori offrendo i mezzi e i luoghi per operare.

Il risultato doveva essere, e fu, un fruttuoso incontro, sviluppato anno per anno, di esperienze tra il pubblico, i compositori e gli interpreti.

Abbiamo visto come Carlo Mosso abbia delimitato un preciso ambito in cui riversare il proprio impegno, inserendosi in un mondo musicale pervaso da convinzioni diverse e correnti ben delineate e forti.²⁶ Egli più volte espresse con chiarezza la propria posizione: nel 1960, ad esempio, per quanto riguarda il modo in cui alcuni compositori avevano voluto riutilizzare stili e tecniche del passato, Mosso denunciò la mancanza di fantasia e originalità, e l'approccio passivo di fronte all'eredità della tradizione, utilizzata per produrre "contraffazioni" o "imitazioni";²⁷ riferendosi invece ai contemporanei (1961), il compositore trovò nelle parole dell'amico Lanzi una sicura consonanza nel ritenere importante la distinzione tra il produrre stupore e interesse e l'indurre a *commozione*, baluardo ideale contro la "tecnologia", musa delle nuove correnti.²⁸

22. "Agimus", anno II, n. 1, ottobre 1956. GIOVANNI PENTA, lettere del 17-08-1956 e 29-12-1956, Archivio del Centro Studi Carlo Mosso.

23. "Il Miraggio", Torino, anno I, n.1, novembre 1959, pag. 2.

24. PAOLA GLENDA SALVADEO, *op. cit.*, p. 7.

25. L'Archivio Storico-Musicale del Circolo A. Toscanini, conservato presso la sede dell'ARCI Nuova Associazione di Torino in Via Cernaia, 14, è stato do-

nato all'ARCI Nuova Associazione da Enzo Lalli e Raffaele Annunziata. È stato riordinato da Tommaso Valletti e Andrea Maggiora con la collaborazione di Lucia Cerutti, coordinati da Enzo Lalli.

26. "La Domanda", Alessandria, anno III, n. 5, maggio 1981.

27. "Il Miraggio", anno II, n.2, aprile 1960, pag. 4.

28. "Il Miraggio", anno III, n. 1-2, gennaio 1961, pag. 1.

In Mosso si configurò, quindi, una posizione centrale: contro il passato affrontato senza nuova fantasia e mezzi originali di elaborazione e contro i “moderni”, cui avrebbe voluto dare una lezione di umanità; di fatto, egli perseguì un sogno neo-umanistico, con l’Uomo al centro dell’asse comunicativo, prospettando un parallelo con l’Umanesimo e il Rinascimento, periodi ai quali non a caso egli si legava idealmente. Per lui, come per i giovani amici del Gruppo, questo doveva avvenire coerentemente, preservando la purezza degli intenti e la sincerità espressiva dell’individuo artista.²⁹

Il Fondo Sinigaglia e l’eredità popolare piemontese

Carlo Mosso, negli anni in cui ricoprì il ruolo di bibliotecario presso il Conservatorio di Torino, si interessò con impegno del Fondo Leone Sinigaglia, nato nel ’71 con la donazione dell’intero *corpus* di canti popolari piemontesi (circa 500) raccolti, classificati e parzialmente armonizzati dal Compositore stesso.

Sinigaglia, insigne etnomusicologo torinese (1868-1944), allievo di Dvorak e amico di Mahler

e Brahms, aveva inteso proseguire e completare l’opera che lo aveva avvicinato a questo ricco repertorio inesplorato (i *Canti Popolari del Piemonte* del Conte Costantino Nigra, 1888), raccogliendo negli anni nuovi testi e melodie sulla collina di Torino, a partire dal 1902.

La cura del Fondo Sinigaglia diede a Mosso il materiale per proporre lui stesso nuove armonizzazioni e interpretazioni di quella eredità. Sicuramente, le *Tre Canzoni Piemontesi* per chitarra sono inseribili in questo ambito.

Per un ulteriore approfondimento, segnaliamo la recente tesi di laurea “*Carlo Mosso: l’uomo e il musicista*”, discussa da Paola Glenda Salvadeo lo scorso anno presso l’Università di Genova (relatore Giorgio Pestelli), gli scritti di Angelo Gilardino³⁰ e di Stefano A. E. Leoni,³¹ che in occasioni diverse hanno avuto modo di dare il loro autorevole contributo musicologico, il catalogo generale delle opere, edito da Berben e curato da Marco Santi,³² e, non ultimo, il lavoro editoriale e critico condotto dal Centro Studi Carlo Mosso di Torino,³³ presieduto da Andrea Lanza, con il supporto delle Edizioni Giancarlo Zedde di Torino.³⁴

29. “Il Miraggio”, anno III, n. 1-2, gennaio 1961, pag. 1.

30. ANGELO GILARDINO, “Suonare News”, Milano, Dicembre 2002, p. 33; ANGELO GILARDINO, *Approfondimenti*, “I Quaderni del Conservatorio A.Vivaldi di Alessandria”, n. 2, 1998, pp. 31-36 riproposto su *I Tre Quaderni per Chitarra di Carlo Mosso*, “Guitart”, Avellino, n. 12, ottobre 1998; ANGELO GILARDINO, *Manuale di Storia della Chitarra*, vol. II, Berben, Ancona, pp. 108, 112.

31. STEFANO AGOSTINO EMILIO LEONI, “I Quaderni del conservatorio Vivaldi di Alessandria”, n. 1, marzo 1996; LEONI, voce “Carlo Mosso” ne *La Nuova Enciclopedia della Musica*, Garzanti, Milano, 1996, p. 560; LEONI, CD *Il Pianoforte nel Novecento*, G. Vercillo, Rustyrecords, 1994, RUS 553033.2, note di copertina; LEONI, *L’Opera*

per Chitarra di Carlo Mosso, note di copertina CD Stradivarius STR 33638, *Carlo Mosso Works for Guitar*, pp. 5-12

32. MARCO SANTI, *Carlo Mosso: Catalogo generale delle Opere*, Bèrben, Ancona.

33. Il Centro Studi Carlo Mosso di Torino (c/o Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, Via Mazzini 11, 10123 Torino; www.conservatorio-torino.it) è stato fondato nel marzo del 1997 ad opera della Prof.ssa Verecondi Mosso e di amici, allievi ed estimatori del Maestro, tra i quali citiamo Andrea Lanza, Marco Santi, Rosy Moffa e Luciano Fornero, Direttore del Conservatorio di Torino.

34. Edizioni Giancarlo Zedde, Via Duchessa Jolanda 12, 10138 Torino; www.zedde.com