

La fantasia come motore del pensiero: ricordo di Antonio Rostagno

di *Gianmario Borio*

gianmario.borio@unipv.it

In this short article I recall some significant episodes of my intellectual relationship to Antonio Rostagno. The double meaning of the word "phantasy" allows me to refer both to a discontinuous and paratactic musical form, deeply connected with the Romantic experience, and to Rostagno's capacity of opening unexpected perspectives on known facts. I comment upon passages of his writings, talks and letters. I conclude with a reflection on the convergent elements of Hölderlin and Schumann, a topic which belongs to our common research fields.

Keywords: musical theory, Romanticism, Hölderlin, Schumann



Antonio Rostagno

(16 dicembre 1962 – 1 ottobre 2021)

Il termine ‘fantasia’, sul quale Antonio Rostagno si è soffermato di frequente nei suoi lavori sulla musica romantica, mi sembra essere una cifra per comprenderne la personalità. Intendo fantasia non solo nel senso comune della capacità di pensare l’inusuale, di creare immagini di ciò che è reale o anche solo possibile, ma anche nel senso tecnico della musica. Nel suo trattato di composizione, influente per la generazione post-beethoveniana, Adolf Bernard Marx rilevava che “nel concetto di fantasia è iscritta l’idea che essa non possa seguire una strada determinata né avere una forma determinata; infatti la sua sostanza consiste nel fatto di avere abbandonato tutte le forme determinate”¹. Questo impulso continuo verso la trasformazione del noto, componente chiave della poetica romantica, è il tratto caratteriale di Rostagno che è emerso con più evidenza nelle nostre conversazioni. La fantasia innescava un processo di esplorazione che poteva anche portare ad affermazioni paradossali, talvolta palesemente lontane dal loro referente, che però proprio mediante questa ricercata lontananza avevano il potere di stimolare chi lo ascoltava. Spesso, sorridendo, constatavamo di trovarci d’accordo nell’essere in disaccordo. Il suo procedere in modo paratattico, collegando cose e pensieri di diversa natura, risultava scomodo alla mia attesa di razionalità nei confronti degli oggetti estetici, delle teorie e dei processi comunicativi della musica; ma proprio quella sfida dell’improbabile era ciò che mi rimaneva maggiormente impresso dopo essermi intrattenuto con lui.

Nel 2005, dopo avere letto alcuni suoi scritti e apprezzato suoi interventi convegnistici, decisi di coinvolgerlo nella seconda fase del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale *Storia dei concetti musicali*. Quel progetto – le cui pubblicazioni sono nel frattempo diventate un riferimento per gli studi musicali in Italia – implicava un lavoro di raccolta e selezione di fonti, la valutazione della loro portata storica e un serrato confronto con gli altri

¹ Adolf Bernard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, dritter Theil, Leipzig 1845, (1868⁴), p. 336.

partecipanti del gruppo di ricerca². Rostagno è stato uno dei componenti più attivi e propositivi di quel gruppo. La sua disponibilità al confronto con opinioni diverse, al dialogo costruttivo e alla definizione progressiva delle tematiche è stato un tassello fondamentale per la riuscita del progetto. L'articolo che ha pubblicato nel terzo volume della serie mostra un intellettuale raffinato, che dispone di un vasto orizzonte culturale ed è pienamente consapevole dell'approccio interdisciplinare necessario alla *Begriffsgeschichte*³. Egli non solo ripercorre con notevole conoscenza delle fonti la lunga parabola storica che va dagli enciclopedisti alla fine del XIX secolo, ma collega anche l'evoluzione semantica del concetto di melodia al "processo della civilizzazione". La sua argomentazione è guidata da un'ipotesi forte: che i mutamenti a cui il concetto fu sottoposto da musicisti e filosofi in quella fase storica non siano pienamente comprensibili se svincolati dal processo culturale di emancipazione dell'individuo; pertanto l'"età della melodia" risulta coincidere con il graduale affermarsi degli ideali democratici.

Rostagno conosceva a fondo la storia, la teoria, le tecniche musicali e la prassi esecutiva del XVIII e XIX secolo sia per quanto riguarda la musica strumentale che il teatro musicale; nell'ultimo decennio si era acuito il suo interesse per la composizione novecentesca, che egli affrontava a porzioni mettendo a frutto l'esperienza e le nozioni accumulate nei suoi studi sui secoli precedenti. Pierluigi Petrobelli, uno dei capostipiti della musicologia moderna nel nostro paese, è stato il coordinatore della sua tesi di dottorato (*La musica per orchestra nell'Italia dell'Ottocento*, discussa nel 1999) e ha sostenuto con convinzione i successivi passi della sua carriera: dall'assegno postdottorale all'Università La Sapienza alla borsa di studio della University of Chicago e ai successivi contratti presso l'ateneo romano. La conoscenza approfondita del

² Cfr. *Storia dei concetti musicali*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili vol. 1 (Armonia, Tempo), vol. 2 (Espressione, Forma, Opera), Roma: Carocci, 2007; *Storia dei concetti musicali*, vol. 3 (Melodia, Stile, Suono), a cura di Gianmario Borio, Roma: Carocci, 2009.

³ Cfr. Antonio Rostagno, "Tra natura e storia: il concetto di melodia da Rousseau al positivismo", in *Storia dei concetti musicali*, vol. 3, pp. 71-85.

repertorio e della critica musicali faceva di Rostagno un collega ideale, anche perché questo ampio raggio di competenze si associava a un insieme di qualità umane: l'affabilità, la capacità di ascoltare gli interlocutori, l'elasticità nel trovare soluzioni ai problemi e l'acutezza nel concepire nuovi percorsi di ricerca.

All'ampio raggio di conoscenze, che includevano aspetti cruciali della letteratura e della filosofia, si aggiungeva uno spiccato intuito per le problematiche emergenti e le innovazioni istituzionali. È stato Rostagno a suggerirmi la tematica, il taglio e la struttura di una manifestazione che procede con successo dal 2014 coinvolgendo, oltre a l'Università La Sapienza, le Fondazioni Giorgio Cini (Venezia) e Giorgio Zanotto (Verona) e di recente l'Università Ca' Foscari: *The Symphonic Sound of Romanticism* – una serie di conferenze sui direttori d'orchestra che sono stati determinanti per la ricezione del sinfonismo romantico nel XX secolo. Si tratta di un'operazione più ambiziosa di quella, di per sé comunque non semplice, di inserire i profili biografici nel loro quadro culturale; la richiesta che abbiamo avanzato ai conferenzieri inviati è quella di delineare la sostanza dello stile interpretativo di un certo direttore mediante l'indagine su una o più esecuzioni. Per ottenere tale risultato, lo studioso deve creare un sistema di relazioni tra l'analisi del testo, i dati sulla formazione tecnico-professionale e culturale dei direttori, la conoscenza dei contesti operativi e delle istituzioni musicali. Sin dai colloqui preliminari Rostagno ha insistito sull'obiettivo di trasmettere a una vasta platea le nozioni e la qualità di riflessione che i conferenzieri hanno raggiunto con le loro ricerche. Le avventure scientifiche da lui intraprese erano sostenute da una spinta etica, un senso del dovere istituzionale e del mandato sociale. Questo atteggiamento si è trasmesso ai colleghi contattati che hanno svolto con responsabilità e consapevolezza il compito a loro affidato. Le lezioni di Angelo Foletto su Claudio Abbado, Hans-Joachim Hinrichsen su Wilhelm Furtwängler, Cesare Fertonani su Herbert

von Karajan, Michele Girardi su Carlos Kleiber, Gianfranco Vinay su Leonard Bernstein e Damien Colas su Elliott Gardiner hanno avuto luogo in sedi di grande visibilità, beneficiando del favore di un pubblico variegato, numeroso e interessato. L'immissione delle video-registrazioni su un apposito sito è servita da trasmettitore di questi contenuti nel tempo e nello spazio⁴.

Nel 2018 Rostagno e io siamo stati invitati a una matinée nel quadro del XVI Convegno della Società Italiana di Estetica, che era significativamente intitolato *Ascoltare l'estetica*. Nella suggestiva cornice della Sala Maffeiana del Teatro Filarmonico di Verona Elio Franzini introdusse un "dibattito a due voci", il cui obiettivo era quello di tracciare linee di congiunzione tra la teoria musicale e l'estetica filosofica. Dal fatto contingente di avere proposto riflessioni sui due aspetti cruciali della musica del XIX secolo, che comunemente vengono definiti con i termini 'classico' e 'romantico', è scaturito un campo di articolazione concettuale che va al di là dell'analisi dei processi storici. Ricordo questa manifestazione con particolare nostalgia perché è stato uno dei momenti più intensi del nostro rapporto intellettuale; il piacere del confronto era potenziato dalla sensazione, che abbiamo condiviso, di raggiungere una platea di spiriti raffinati e avvezzi al ragionamento critico, insomma di avere lo straordinario privilegio di mettere il sapere musicologico al servizio di un discorso culturale più ampio. Per motivi cronologici spettò a me di aprire il dibattito, cosa che feci con una ricognizione delle tracce della filosofia di Hegel nei trattati sulla forma musicale pubblicati in area tedesca nel corso del XIX secolo⁵. La terminologia e il processo argomentativo dei libri di Marx, Johann Christian Lobe, August Reissmann, Benedict Widmann, Salomon Jadassohn e diversi altri autori – incentrati sulle composizioni

⁴ <https://progettotssor.wordpress.com/>

⁵ La conferenza che tenni a Verona è stata pubblicata in una versione più ampia; cfr. Gianmario Borio, "L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo", in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, a cura di Letizia Michielon, Trieste: Edizioni dell'Università di Trieste, 2018, pp. 113-128.

strumentali di Beethoven – palesano l'influenza del pensiero hegeliano; dunque non è tanto la musica di Beethoven a manifestare un'assonanza con i processi razionali del filosofo quanto il modo in cui gli studiosi dell'immediata posterità ne hanno interpretato le strutture sintattiche. Questa osservazione apre uno scenario, a cui ebbi modo solamente di fare brevi cenni: la lettura dialettica della forma beethoveniana, metodologicamente coerente e basata su precisi reperti analitici, è stata fonte di ispirazione per intere generazioni di musicisti diventando parte stessa del nostro modo di guardare al compositore; l'incompiuta monografia beethoveniana di Adorno è l'esempio più autorevole di tale persistenza.

Anche la relazione di Rostagno, dedicata a Schumann, si collocava nella prospettiva della ricezione. Tuttavia egli la considerò come un lungo e sistematico processo di distorsione che aveva una delle sue più importanti radici proprio in quel primato che i teorici del XIX secolo attribuivano al linguaggio musicale in quanto costruzione razionale. Tracce di questa impostazione si possono cogliere nelle recensioni della prima esecuzione e della seconda edizione a stampa della Seconda Sinfonia che Franz Brendel e Alfred Dörfel pubblicarono nella *Neue Zeitschrift für Musik* rispettivamente nel 1846 e 1848; Rostagno le citò proprio per mostrare una certa ritrosia ad accettare quelle componenti "soggettive" della musica che si oppongono a una sistemazione teorica. Il complesso, ma anche lineare, processo di ricezione di Schumann – che è contrassegnato da tendenziose revisioni degli autografi, un'attenzione limitata a poche opere e un appiattimento dei momenti contraddittori – fa del compositore "un caso paradigmatico di 'passato non elaborato'", uno schermo sul quale diverse generazioni proiettarono i loro desiderata. Rostagno definì ciò che è stato messo tra parentesi per più di un secolo come "la sua concezione di anti-forma", il fatto che Schumann abbia messo in gioco istanze soggettive e talvolta autobiografiche che sono recalcitranti nei confronti delle forme codificate e delle modalità espressive condivise. È una sorta di contraddizione pura che produce un'irritazione

permanente, spesso neutralizzata dai critici con riferimenti a una sindrome maniaco-depressiva mai veramente dimostrata. Schumann mise un punto interrogativo sui fondamenti della musica occidentale; per questo Rostagno ha dedicato alla sua opera una porzione rilevante dei propri studi.

Il “dibattito a due voci”, che si tenne in quell’intensa mattinata di fronte a un pubblico attentissimo, ha un risvolto che riguarda il metodo della ricerca musicologica: capire come il processo comunicativo della musica – soprattutto di quella definita “assoluta” – si svolga in una tensione tra il sistema linguistico, a cui tutti i soggetti (compositori, esecutori, teorici e ascoltatori) necessariamente aderiscono, e le istanze non oggettivabili sul piano concettuale e non qualificabili in termini funzionali. Le ricognizioni che avevamo fatto a Verona si sono rivelate preziose per la formulazione del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale del 2020: *Improvvisazione – composizione: la doppia identità della musica europea*. Chiesi a Rostagno di coordinare l’unità de La Sapienza affrontando questa dialettica in un periodo storico – la seconda metà del XIX secolo – per cui alcuni hanno postulato un declino della pratica di improvvisazione a causa della centralità attribuita al testo. Rostagno sospettava in questa ipotesi un fraintendimento di tutto ciò che emerge dalla ricerca storica; egli riteneva che l’improvvisazione avesse lasciato dei segni tangibili nelle fonti musicali di Schumann e tali segni fossero rivelatori di quell’impronta autobiografica, quasi psico-biologica, che ha reso impervio processo della sua ricezione. Per la formulazione del progetto Rostagno mi mandò una serie di appunti tra cui vi è la seguente osservazione: “È una forma di improvvisazione privata, di autoanalisi, che si fonda su due elementi: da un lato il movimento fisico della mano sulla tastiera provoca ‘connessioni espressive’ (Dilthey) non coscienti e non grammaticalizzate, dall’altro la modalità improvvisativa tende [...] ad una libera fantasia. Sono manifestazioni di una nuova concezione dell’Io non riconducibile al principio di identità.” Questa riflessione lascia intendere un

significativo approfondimento di ciò che Rostagno aveva scritto in apertura della monografia su *Kreisleriana*, riallacciandosi a due aforismi di Schumann: “[...] il ‘mettere insieme’ frammenti disomogenei e il ‘giocare con le forme’ note, ma interpretate con un significato ‘segreto’, sono sintomi di un nuovo atteggiamento e della consapevolezza che qualcosa è radicalmente cambiato, che il ‘periodo artistico goethiano’ è giunto alla fine”⁶.

In anni recenti Rostagno aveva notato che la resistenza nei confronti di tali “segreti”, riscontrabile nella critica musicale e nella saggistica musicologica, ha trovato uno stravagante contrappeso nelle intuizioni di alcuni compositori del secondo Novecento che tentarono di recuperare il frammento e la discontinuità come componenti di un linguaggio musicale imbevuto dalla *Lebenswelt*⁷. Su questo piano si sono nuovamente incrociate le nostre strade. Nel 2016 ho organizzato insieme a Elena Polledri un convegno sulla ricezione del pensiero e della poesia di Friedrich Hölderlin nei compositori del XX secolo presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini; l'obiettivo era di istituire una rete di scambio virtuoso tra germanisti e musicologi per venire a capo di una problematica così variegata e complessa. Conoscendo i suoi interessi, ho chiesto a Rostagno di affrontare le composizioni di György Kurtág e Wolfgang Rihm. L'intreccio tra le nostre indagini è evidente nel libro che è seguito al fitto scambio di informazioni e prospettive che ebbe luogo nel convegno di Venezia⁸. In quello che Hans-Joachim Hinrichsen ha definito un “saggio di straordinaria lucidità” Rostagno individua negli approcci dei due compositori due modi opposti e complementari di affrontare l'*obscuritas* che permea una porzione significativa della produzione di Hölderlin: “Kurtág

⁶ Antonio Rostagno, *Kreisleriana di Robert Schumann*, Palermo: L'Epos, 2007, p. 13.

⁷ Cfr. Antonio Rostagno, „Nuova soggettività: György Kurtág, Wolfgang Rihm e Schumann”, in *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 16/1 (2010), pp. 25-65.

⁸ Cfr. „Wechsel der Töne“. *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, hrsg. von Gianmario Borio und Elena Polledri, Heidelberg: Winter Verlag, 2019, in particolare Gianmario Borio, „Zur parallelen Rezeption von Hölderlin und Schumann in der kompositorischen Landschaft nach 1968“, pp. 195-217, e Antonio Rostagno, „Ende vom Lied: Hölderlins *obscuritas* und Fragment bei Kurtág und Rihm“, pp. 219-253.

scava l'*obscuritas*, il significato “anagogico” (secondo l’accezione dantesca) della parola poetica, la “parola plurale” hölderliniana. Rihm ne esplora invece il lato opposto, la *claritas*: uno “splendore” di suono e di forma, la simmetrica alternanza dei toni.”⁹ Dopo questo esordio, che scopre uno scenario inedito e stimolante, Rostagno richiama le sporadiche ma significative testimonianze dell’interesse di Schumann per il poeta: “Il primo segnale è precocissimo: nel 1824 il quattordicenne Schumann mostra già attrazione per i ‘vierzigjähriges Nachtleben’ di Hölderlin. Nel 1832 i *Tagebücher* testimoniano come Schumann intuisse già la funzione della *obscuritas* nella propria riflessione estetica: “Das Positive, Klare ist das Unbeweisliche, Unbegreifliche; das Negative, das *Dunkle* das Begreifliche, Beweisbare” [Il positivo, chiaro, è indimostrabile, inconcepibile; il negativo, *l’oscuro* è l’elemento comprensibile, dimostrabile]. Infine l’autografo dell’ultima raccolta pianistica schumanniana, *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853), portava il sottotitolo *An Diotima* (poi eliminato nella stampa e sostituito dalla dedica “*Der hohen Dichterin Bettina gewidmet*”), allusione *obscura* che né Clara, né Brahms, né Joachim seppero decifrare (evidentemente non conoscevano né le numerose liriche hölderliniane, né il romanzo *Hyperion*).”¹⁰

Questo fitto intreccio di dati e idee è paradigmatico per Rostagno. Le testimonianze dello sporadico interesse di Schumann per Hölderlin perdono il loro carattere occasionale perché vengono ricondotte sotto l’egida dell’*obscuritas*; il suo riconoscimento intellettuale e trattamento estetico appare come il trait-d’union tra due protagonisti della stagione romantica che solitamente non vengono associati. Un’annotazione del compositore sul proprio diario serve a mettere a fuoco un capovolgimento concettuale rivelatore di tutto il suo pensiero: è la chiarezza, uno dei principi

⁹ Rostagno, „Ende vom Lied“, p. 219 (cito dalla versione originale in lingua italiana). Cfr. la recensione di Hans-Joachim Hinrichsen pubblicata in *Arbitrium* 40/1 (2022), pp. 1–14.

¹⁰ Rostagno, „Ende vom Lied“, p. 220.

fondamentali del classicismo musicale, a essere enigmatica; invece l'oscurità è riconoscibile e affrontabile sul piano concettuale. Neppure Brahms, che pure tra il 1868 e 1871 metterà in musica l'*Hyperion Schicksalslied*, seppe cogliere il campo semantico legato al nome 'Diotima'. Nella ricostruzione di Rostagno questa distanza – in corrispondenza concettuale con quella postuma nei confronti Clara, che nelle sue edizioni “regolarizzerà” le impervietà del marito – assume un carattere anticipatore di quella scissione della poetica musicale a cui egli lavorò assiduamente negli ultimi anni. Non è facile raccogliere le sfide che Rostagno ha lanciato alla ricerca musicologica e i dubbi che ha espresso sull'estetica della modernità. Lo faremo rileggendo e meditando sui complessi reticoli di eventi, persone, oggetti e idee che ci ha lasciato.

Nota bibliografica

BORIO, Gianmario, “L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo”, in L. Michielon (a cura di), *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, Edizioni dell'Università di Trieste, Trieste 2018, pp. 113-128.

—, “Zur parallelen Rezeption von Hölderlin und Schumann in der kompositorischen Landschaft nach 1968”, in B. Gianmario, E. Polledri (a cura di), *Wechsel der Töne. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Winter Verlag, Heidelberg 2019, pp. 195-217.

—, *Storia dei concetti musicali*, vol. 3 (Melodia, Stile, Suono), Roma, Carocci 2009.

BORIO, Gianmario, GENTILI, Carlo (a cura di), *Storia dei concetti musicali*, vol. 1 (Armonia, Tempo), vol. 2 (Espressione, Forma, Opera), Roma, Carocci 2007.

BORIO, Gianmario, POLLEDRI, Elena (a cura di), *“Wechsel der Töne”. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Winter Verlag, Heidelberg 2019

HINRICHSEN, Hans-Joachim, „Gianmario Borio / Elena Polledri (Hgg.), „Wechsel der Töne“. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten. Winter, Heidelberg 2019. 308 S., € 46,-.“, *Arbitrium*, XL/1, 2022, pp. 1-14

MARX, Adolf Bernard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, dritter Theil, Leipzig 1845, (1868⁴).

ROSTAGNO, Antonio, “Ende vom Lied: Hölderlins *obscuritas* und Fragment bei Kurtág und Rihm“, in B. Gianmario, E. Polledri (a cura di), *“Wechsel der Töne”. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Winter Verlag, Heidelberg 2019, pp. 219-253.

—, “Nuova soggettività: György Kurtág, Wolfgang Rihm e Schumann”, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XVI/1 (2010), pp. 25-65.

—, “Tra natura e storia: il concetto di melodia da Rousseau al positivismo”, in *Storia dei concetti musicali*, vol. 3, pp. 71-85.

—, *Kreisleriana di Robert Schumann*, L'Epos, Palermo 2007.

Nota biografica

Gianmario Borio è professore ordinario presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. È stato docente ospite presso diverse università europee e americane, nel 2013 *Distinguished Visiting Professor Compagnia di San Paolo* presso l'Italian Academy for

Advanced Studies in America (Columbia University, New York). È membro dell'Accademia Europaea, *corresponding member* dell'American Musicological Society e *corresponding fellow* della British Academy. Ha fondato e dirige la collana di studi *Musical Cultures of the Twentieth Century* (Routledge, London) e la rivista online *Archival Notes*. È stato Responsabile scientifico di unità di ricerca del COFIN 1995-1996 *La musica strumentale tra il 1950 e il 1990 – Materiali per un atlante*; Coordinatore scientifico del PRIN 2002 *Terminologia dell'estetica musicale: sei concetti chiave*; Coordinatore scientifico del PRIN 2005-2006 *Storia dei concetti musicali*. È principal investigator del PRIN 2020 *Improvvisazione – composizione: la doppia identità della musica europea*. I suoi ambiti di ricerca sono le tecniche compositive del XX secolo, la storia delle teorie musicali e l'esperienza audiovisiva.