

Maestro r(R)aro: nel segno di Schumann Un ricordo di Antonio Rostagno

di *Michela Garda*

michela.garda@unipv.it

The article is devoted to the memory of the late Antonio Rostagno (1962-2021). It focuses on Rostagno's commitment to musical aesthetics and attempts to highlight his original way of addressing the space between music and philosophy, following Rostagno's interest in Adorno and Schumann from a historical and theoretical perspective.

Keywords: Antonio Rostagno, musical aesthetics, Th. W. Adorno, Robert Schumann

Ho incontrato per l'ultima volta Antonio nel congresso di Verona del 2019 nel cinquantesimo anniversario della morte di Adorno. Il suo intervento, dedicato allo Schumann di Adorno, mi lasciò una profonda impressione. Conoscevo i suoi scritti, ma quella volta ebbi la percezione che egli avesse rivelato un aspetto centrale, direi intimo, del suo impegno intellettuale: gli esempi musicali che aveva registrato al pianoforte esploravano invece di illustrare; la sua lettura di Adorno testimoniava il suo ininterrotto colloquio con la filosofia; e poi Schumann, il suo grande amore intellettuale, che appariva come il prisma attraverso il quale passava anche tutta la sua passione per la musica. Talvolta un incontro innesca reazioni inaspettate, uniche, che illuminano e collegano i frammenti dispersi dell'attività di una persona nel tempo. Quel che mi diventò chiaro d'un tratto era la versione di Antonio dell'estetica musicale, il suo peculiare modo di esplorare e dissodare quel terreno che si estende tra due aree distinte che si attirano e, al contempo, resistono l'una all'altra: la filosofia e la musica.

Non cercherò di riportare sulla carta qualcosa che è balenato nella flagranza del momento, né di ritrovarlo nel commento della sua presentazione

al convegno. Intendo soltanto ricordare e perorare con questo minuscolo accenno personale l'importanza dell'esperienza della parola viva, dell'incontro personale che non sostituisce la lettura, ma che è insostituibile anche oggi nel nostro mondo iperconnesso. Tanto più che dovrò premettere qualche considerazione sulla parabola dell'estetica musicale nel Novecento per collocare la ricerca di Antonio nell'orizzonte del rapporto tra queste declinazioni del pensiero e della creatività. Si tratta di due aree che la tradizione occidentale ha pensato paradossalmente consanguinee, invitando con questo a sconfinare invece che di dialogare: dunque filosofia *della musica*, come estetica speciale che assorbe la musica come oggetto, investendola talvolta del compito di oltrepassare le possibilità concettuali della filosofia e di costeggiare l'oltre, come nel caso di un filone che da Schopenhauer si estende a Bloch e a Jankélévitch. L'estetica musicale del secondo Novecento si è distinta disciplinarmente dalla filosofia della musica, intesa come estetica speciale. Nel contempo si è emancipata dal ruolo di disciplina ausiliaria della musicologia, in cui l'aveva relegata Guido Adler nel 1885 e si è affermata come lo spazio di una riflessione sulla musica, sia nel senso di cogliere la dimensione autoriflessiva della musica stessa tanto nella dimensione del pensiero compositivo quanto in quello delle cosiddette 'poetiche' dei compositori, sia nel senso della ricostruzione dell'orizzonte estetico in cui si collocano le opere¹. In questo l'esigenza più forte che emerge progressivamente negli ultimi decenni del Novecento è stata quella dello sviluppo di un'estetica musicale musicologicamente informata. Tuttavia, oggi sta cominciando a risultare più produttivo pensare nei termini di una convergenza tra saperi diversi anziché domini ben delimitati. In questo senso l'estetica musicale, nella sua dimensione paradossale, nel suo stare tra

1 Guido Adler, "Umfang Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, pag. 5–20. Si veda Michela Garda, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma 2007, p. 10; per una più ampia discussione intorno al significato e alla funzione dell'estetica musicale cfr. soprattutto Gianmario Borio, "The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century", *Topoi*, XXVIII, 2009, pp. 109-117.

domini intraducibili eppure entrambi radicati nel pensiero, richiede proprio una flessibilità particolare per individuare relazioni invisibili e portarle alla luce, come costellazioni, o ragnatele. Adorno descriveva questo tipo di procedura, parlando dei testi ben riusciti, ma questa straordinaria metafora si attaglia assai bene ad un possibile modo di pensare l'estetica musicale:

I testi elaborati come si conviene sono come ragnatele: fitti, concentrici, trasparenti, solidi e ben connessi. Essi attirano a sé tutto ciò che si aggira nei dintorni. Metafore che li attraversano per caso, diventano una preda nutriente. Materiali affluiscono da ogni parte. Per giudicare della solidità di un abbozzo, basta vedere se evoca le citazioni. Il pensiero che ha dischiuso una cellula della realtà, penetra senza violenza del soggetto nella cellula accanto. Dimostra di essere in rapporto con l'oggetto quando altri oggetti si cristallizzano intorno ad esso: Nella luce che dirige sul proprio oggetto, altri cominciano a scintillare².

Ben di rado ci si avvicina a questa riuscita. L'aforisma di Adorno abbaglia se lo guardiamo nel centro, ma illumina se lo teniamo di lato come una lampada per la lettura. Nel cono di questa luce vorrei avviarmi a raccogliere qualche indizio per individuare come Antonio lavorasse tra la musica e il concetto. Lo farò *nel segno* di Schumann, un autore che ritorna di continuo nella sua ricerca intellettuale. Questo compositore era profondamente coinvolto nell'esercizio di mettere in comunicazione musica e mondo in tutte le sue manifestazioni, nelle sue recensioni, nei suoi diari e nelle sue lettere, consapevole che i canali di questo traffico non fossero tanto chiari, ma sicuramente appassionanti. Robert lo afferma di una lettera a Clara, e riprendo questo passo da una citazione che non è di Antonio, ma di uno dei tanti studiosi e pianisti che aveva saputo attirare nella sua cerchia, Alexander Lonquich: «Mi interessa tutto ciò che succede nel mondo, politica, letteratura, uomini – penso ad ogni cosa nel mio modo, che attraverso la musica si sfoga, cerca una via d'uscita»³. L'impegno di Antonio era di risalire questa corrente a partire dalla musica, ricostruire la storia, i riferimenti culturali e cercare

² Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1979, p. 93.

³ Lettera di Robert a Clara del 15 aprile 1938, citato da Alexander Lonquich, in *Robert Schumann, Dall'Italia*, a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, LIM, Lucca 2014, pp. 24-5.

nella filosofia le ragioni della musica. In questo senso, credeva in una funzione rappresentativa dell'arte, come si legge in un'affermazione succinta, quasi nascosta nelle pieghe di un saggio dedicato ad un altro suo grande interesse, Dante: «L'arte, come sempre, è un'immagine complessa del reale, non un rispecchiamento fedele, un'immagine in cui si mescolano tendenze volontarie dell'autore e intenzioni e mentalità non chiare neppure all'autore stesso, presentimenti di un clima collettivo, che l'artista sente ma non consapevolizza»⁴. Ci si stupisce quasi che toccando un tema tanto importante e vasto non prenda il volo per discutere e scolpire la posizione. Ma ad Antonio non interessava la teoria per se stessa, ma ricostruire e far sentire le voci, la complessa trama polifonica da cui si definiscono progressivamente, nel corso della storia, i concetti e le teorie.

Comincio da un esempio, fra i tanti, di queste risalite verso gli orizzonti in cui prende forma un pensiero. Esso prende le mosse da un brandello di una recensione di Schumann ai *Marienlieder* op. 39 di Karl Bank del 1842, non inclusa nell'edizione italiana degli scritti del compositore⁵. A Schumann piaceva partire dal particolare per arrivare al concetto che deponeva in un piccolo aforisma incastonato in qualche parte del testo. Anche ad Antonio piaceva partire da minuscole citazioni che davano luogo a imponenti ricognizioni. Il punto riguarda uno dei più discussi concetti musicali nell'Ottocento, ma non solo, quello di melodia. Il saggio si apre proprio con uno di quei punti di condensazione del testo, cui si è appena fatto cenno,

⁴ Rostagno, *L'ultima trasformazione di Francesca. La donna guerriera e il perturbante nella Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai e Gabriele D'annunzio*, in *Anime affannate. Francesca da Rimini e Ugolino della Gherardesca nelle riletture musicali fra Otto e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno, Neoclassica Roma 2021 (Nel settimo centenario della morte di Dante), pp. 49-81: 62 sg.

⁵ Mi riferisco qui al saggio *Schumann e Bellini (e Donizetti): Melodia e melodie*, in *Robert Schumann. Dall'Italia*, cit., pp. 197-233. Parlando di 'concetti musicali' non si può dimenticare qui l'eccellente contributo di Rostagno, *Tra natura e storia: il concetto di melodia da Rousseau al positivismo*, in *Storia dei concetti musicali. Melodia, stile, suono*, a cura di Gianmario Borio, Carocci, Roma 2007, pp. 71-85.

scovato con l'occhio dell'intelligenza in una recensione apparentemente anodina:

Non tutto quello che si canta facilmente è melodia; c'è una differenza tra melodia e melodie: *Chi ha melodia, ha melodie; chi ha melodie non sempre ha melodia*; il bimbo canta le sue melodie, ma la melodia si sviluppa più tardi. Nei due primi accordi ad esempio della sinfonia Eroica c'è più melodia che in dieci melodie belliniane⁶.

Pare proprio che qui, all'improvviso, Schumann risponda ad un interlocutore nel bel mezzo di una discussione animata. Ed ecco che il saggio di Antonio apre a ventaglio su quelle voci, implicite ed esplicite, che sono il teatro nascosto, consapevole ma per lo più inconsapevole, dell'affermazione schumanniana, dunque, Johann Gottfried Herder, Karl Philip Moritz, Friedrich Schlegel, lo storicismo hegeliano, la filosofia dunque, ma anche le concitate voci di un dibattito più concreto e radicato nella storia, voci che contribuiscono attraverso le etichette di "canto italiano" e "melodia belliniana" alla «mitopoiesi del carattere italiano melanconico e rinunciatario, non senza accuse di effeminata debolezza»⁷ dunque M.me Se Staël, Heinrich Heine, ma anche François Guizot, Edgar Quinet, Jean Charles Léonard Simonde Sismondi, Vincenzo Gioberti e Cesare Balbo, mentre si apre l'inquieta stagione della formazione dei nazionalismi. Ma si leggerà nel testo, anche di Giacomo Leopardi e di Giuseppe Carpani e di altri pensatori e scrittori di musica italiani.

Quando si affrontano le grandi figure di un'epoca, la più grande sfida è di mettere in relazione i grandi filosofi con i grandi compositori. L'esempio adorniano del tentativo di mettere in relazione Hegel e Beethoven e di trovare il nesso tra la musica e la logica concettuale serve da sfida quanto da monito. Antonio raccoglie la sfida con tatto intellettuale: sviluppa il tema della congruenza tra le idee sviluppate dall'estetica filosofica e quelle presentate

⁶ Ivi, p. 197.

⁷ Ivi, p. 199

dai compositori, rilevando due voci distinte eppure consonanti: la concezione hegeliana della musica come risuonare dello spirito nella sfera dell'interiorità soggettiva, e le parole di Schumann a proposito delle melodie di Berlioz che «acquisteranno un significato» soltanto per coloro che «sanno ricantarle dal proprio intimo più profondo»⁸.

L'esplorazione rimarrebbe tuttavia appesa alle parole e ai concetti se alla vertiginosa risalita non corrispondesse un'ampia discesa 'a volo circolare' per catturare le incarnazioni musicali degli abbandoni infantili schumanniani alle melodie ingenuie e il lavoro per la conquista della melodia «svilupata, maturata attraverso la storia, carica di significati che richiedono la riflessione, cooperazione attiva e atteggiamento interpretante da parte dell'ascoltatore»⁹. Tra gli esempi, bellissimi, che Antonio fa saltar fuori dalla sua profonda conoscenza del compositore, ve n'è uno, semplicissimo e icastico, che molti lettori conosceranno: *Im wunderschönen Monat Mai*, il primo Lied del ciclo *Dichterliebe*, op. 40. L'analisi musicale illustra come quella melodia sia resa «aperta e mobilissima» dal lavoro della riflessione compositiva. Un primo arricchimento dell'esito dell'analisi risulta dallo scavo filologico che porta alla luce lo schizzo preliminare del Lied, ma un ulteriore potenziamento è offerto soprattutto da uno di quegli straordinari esperimenti di Antonio che consistono nel mettere a confronto l'esempio schumanniano con una versione 'normalizzata' alle convenzioni stilistiche dell'epoca, da lui stesso composta. Nel caso specifico la melodia schumanniana «viene condotta secondo una compiutezza fraseologica prossima allo stile della melodia operistica italiana, corredata da un percorso armonico scevro di autonomia significativa e limitato a quanto è implicito nella melodia»¹⁰. Il cammino della riflessione e la maturazione attraverso la storia non potrebbero risultare più evidenti.

⁸ Ivi, p. 210.

⁹ Ivi, p. 222.

¹⁰ Ivi, p. 223 e 224-25 per l'esempio musicale.

La stessa micrologica attenzione che ho cercato di illustrare attraverso la rilettura di questi passi, la stessa circolarità tra musica e filosofia si realizza su scala ben più ampia nella monografia dedicata a *Kreisleriana*, il suo maggior lavoro su Schumann. Questo compositore ha accompagnato Antonio anche nel suo confronto sofferto con la contemporaneità, o meglio con l'epoca definita neomoderna, di cui ha seguito il dibattito sociologico e politico relativo alla definizione del paradigma di riconoscimento, attraverso le teorie dalla più celebre *Consumer Culture Theory* (CCT), alla *Consumer Compliance*, o ancora il principio della *Consumer Satisfaction*¹¹. Il disagio di percepire l'inattualità della propria postura etica ed estetica rispetto al tempo presente lo induce a convocare nella discussione una sterminata lista di voci critiche e di esaminare esempi musicali e letterari dall'opera veneziana seicentesca al *Giordano Bruno* di Francesco Filidei e Stefano Busellato (2015). Soprattutto lo conduce ad invocare la melanconia nera, facendola virare da condizione psichica ed estetica a strumento critico e di resistenza al cattivo esistente:

Il Carnevale, il tempo della festa, la maschera, il nascondimento del malessere, del disagio, del bisogno, sono divenuti *l'habitus* della vita quotidiana, di ogni minuto della nostra vita. In sintesi, nell'attuale paradigma del riconoscimento, la vita intera nel post-capitalismo neoliberista è una maschera, una festa forzata, un Carnevale, un "simulacro". E il problema profondo è che questa forzatura è autoimposta, implicitamente scelta e voluta, non subita, non dipende più da un fattore oggettivo esterno: non conta *essere* forti e ricchi, ma conta *essere riconosciuti* come tali, e se non *si è* adeguati al simulacro, *si vuole essere riconosciuti* tali subordinando ogni realtà sostanziale a quella riconoscibilità. Per cui il comportamento che *imita* uno *status* di benessere, prosperità, eterna giovinezza diviene una maschera che il soggetto si autoimpone per spontanea scelta, non liberamente bensì indotto inconsapevolmente dal sistema della CCT [...] Questa maschera quotidiana, questa festa di ogni giorno, questa olocrazia, ha perso qualsiasi aura di "liberazione" ed è oggi subordinata solo alla presentazione di forza, ad ottenere il "riconoscimento" della propria adeguatezza da parte della comunità di appartenenza. Semmai, allora, ciò che occorre non sono altre feste, altre maschere e altri carnevali, ma smascheramenti, visioni di

¹¹ Antonio Rostagno, "Melanconia musicale contra tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna", *Lea. Lingue e letterature d'Oriente e Occidente* IX, 2020, pp. 373-390: 374 sg.

profondità tragiche, sguardi nell'abisso, melanconia nera, riconoscimenti della nullità dell'esser umano attuale¹².

Al di là degli esempi letterari minuziosamente elencati in nota, la cifra della melanconia nera come esito della tensione irrinconciliabile tra estroversione e introversione, soggetto e collettività, offre l'occasione per una lettura intensa di un brano pianistico schumanniano, *Faschingsschwank aus Wien*, op. 26, lettura radicata tanto nella condizione sociale del compositore viennese quanto nell'ardito percorso filosofico interpretativo che intreccia le tematiche del tragico sviluppate da Nietzsche con sollecitazioni derivanti dalla filosofia adorniana, del quale ripropone il potenziale critico della musica:

Altrettanto carico di significato è il deflagrare dell'Intermezzo in Mi bemolle minore, una delle più lancinanti melodie del pessimismo di Schumann, che in generale quanto a pessimismo non scherzava: questa è maschera? Dove sarebbe la sospensione gioiosa, dove la liberazione dalla vita umiliata della società del potere? Non è forse, esattamente al contrario, la rappresentazione dell'essenza tragica dell'uomo, che Schumann riconosce in sé stesso più chiaramente proprio nel clima del Carnevale, nell'isolamento quasi autistico: la sola reale essenza dell'uomo, la sola senza maschera. Feste, maschere e carnevali non sono liberazioni, ma prese di coscienza della esteriorità, della fallacia di quel "paradigma del riconoscimento" precedentemente descritto: questo dice Schumann, e la situazione di oggi come l'ho descritta in inizio mi porta a sottoscrivere in pieno la posizione del compositore romantico. Il rapidissimo finale non è una redenzione, ma una "sonora disfatta", che non indica vie d'uscita dalla melanconia nera.¹³

Come emerge dalle ultime pagine del saggio dedicato alla negazione dello spirito del carnevale nella musica d'arte moderna, Antonio era anche fieramente avverso alle mode culturali e soprattutto alla loro cristallizzazione in principi indiscutibili. L'accettazione acritica delle posizioni del cosiddetto *body turn*, sollecita dal suo punto di vista una vigile attenzione per la sovraesposizione del corpo, per il capovolgimento dell'"errore di Cartesio" nel suo opposto. Non è tuttavia la voce di un benpensante a parlare, preoccupato di dove si andrà a finire nel regime della libertà indiscriminata e del carnevale

¹² Ivi, p. 375 sg.

¹³ Ivi, p. 378 sg.

permanente; è la voce di chi presta orecchio alla musica, adornianamente, cogliendone la capacità di essere strumento di conoscenza delle condizioni storico-sociali che soffocano la soggettività. Il mondo tardo-capitalista adorniano è diverso dal regime sociale del riconoscimento, ma la musica che Antonio fa parlare attraverso analisi, interpretazione e critica, continua a parlarci dell'umanità negata:

La musica dice sempre la verità più potente e insopprimibile del soggetto, dando voce a ciò che lo trascina senza finzioni, senza maschere e senza nascondimenti dello stato profondo di una società: l'esempio della rappresentazione musicale del Carnevale nella storia recente lo ha ampiamente confermato con la sua assordante apoteosi del vuoto melanconico, della falsità del tempo della festa, ormai del tutto inutile e persino negativo nella "società del riconoscimento" esteriore, nella continua festa dell'irresponsabilità umana. In tal senso la musica del carnevale nella neomodernità denuncia la durissima necessità di abolire ogni festa in quanto inevitabilmente falsa e falsante; le due vie 'uscite opposte sono quella della melanconica del vuoto esistenziale, e quella del ritorno alla responsabilità del tempo del lavoro¹⁴.

Proprio perché l'arte è una complessa immagine del reale, più o meno inconsapevolmente convogliata dall'artista nell'opera, essa suscita nella rappresentazione il disagio per il cattivo esistente. Tuttavia tramonta in questo quadro quella promessa di felicità che Adorno riconosceva come la contro-figura del lavoro della negazione. Nell'epoca delle passioni tristi, a cui forse già appartenevano Schumann e il romanticismo, soltanto l'etica del lavoro sembra essere un argine. Antonio la incarnava con spirito partecipativo, austero e appassionato insieme, alimentato dal suo immenso interesse per la cultura e la storia¹⁵. Chi lo ha conosciuto sa che è stato un maestro amatissimo, circondato da molti discepoli: un maestro *raro*.

¹⁴ Ivi, p. 389

¹⁵ Miguel Benasayag e Gérard Schmidt, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 20-22; gli autori riprendono a loro volta la definizione spinoziana delle passioni tristi che non si riferiscono "alla tristezza e al pianto, ma all'impotenza e alla disgregazione", diagnosticandone la pervasività nel ventesimo secolo e, si potrebbe aggiungere, nel ventunesimo.

Nota bibliografica

- ADLER, Guido, “Umfang Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, pp. 5-20.
- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1979.
- BENASAYAG, Miguel, SCHMIDT, Gérard, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004.
- BORIO, Gianmario, “The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century”, *Topoi*, XXVIII, 2009, pp. 109-117.
- GARDA, Michela, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma 2007.
- NOVARA, Elisa, ROSTAGNO, Antonio (a cura di) *Robert Schumann, Dall'Italia*, LIM, Lucca 2014.
- ROSTAGNO, Antonio, “Tra natura e storia: il concetto di melodia da Rousseau al positivismo”, in G. Borio (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Melodia, stile, suono*, Carocci, Roma 2007.
- , “Melanconia musicale contra tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna”, *Lea. Lingue e letterature d'Oriente e Occidente*, IX, 2020, pp. 373-390.
- , “L'ultima trasformazione di Francesca. La donna guerriera e il perturbante nella Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai e Gabriele D'annunzio”, in A. Rostagno (a cura di), *Anime affannate. Francesca da Rimini e Ugolino della Gherardesca nelle riletture musicali fra Otto e Novecento*, Neoclassica, Roma 2021.

—, “Schumann e Bellini (e Donizetti): Melodia e melodie”, in E. Novara, A. Rostagno, *Robert Schumann. Dall'Italia*, LIM, Lucca 2014 pp. 197-233.

Nota biografica

Michela Garda insegna Estetica musicale e sociologia della musica presso il Dipartimento di musicologia e beni culturali in Cremona (Università di Pavia). Ha approfondito alcuni concetti musicali centrali del Novecento in *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (Carocci 2007). I suoi attuali interessi di ricerca si concentrano sulla nozione di performatività con particolare riguardo alla voce. Su questi temi ha curato, con Eleonora Rocconi, il volume *Registrare la performance. Testi, modelli e simulacri tra memoria e immaginazione* per Pavia University Press 2016 e con Serena Facci, *The Female Voice in 20th Century*, Routledge 2021. Negli ultimi anni ha approfondito alcuni filoni degli scritti teorici wagneriani legati al tema della voce senza parole, al *Gesamtkunstwerk* e alla concezione del mito.