

«e sia tua ogni cosa che mai non appartenne!»

Ein Nachruf auf Antonio Rostagno

di Markus Ophälders

markus.ophalders@univr.it

È con questo verso di Rainer Maria Rilke del settembre 1926¹ – uno degli ultimi, sparso, tra l'altro, tra i suoi quaderni e non legato ad alcun componimento poetico in particolare – che abbiamo voluto ricordarti un anno fa. È oscuramente chiaro che ogni cosa che non sia mai appartenuta ora è tua. Ma la questione non sta nelle cose, sta nei rapporti con le cose e tra gli esseri umani. Ecco che l'appartenenza c'entra solo fino a un certo punto e forse non c'entra affatto. *“und alles Nie-gehörende sei Dein!”*: Rilke pone un trattino tra “l'appartenenza” e il “mai” e il tempo verbale è un participio presente. Probabilmente l'unica appartenenza possibile si trova nella coscienza che nulla potrà mai appartenere – o, come è possibile tradurre diversamente, possedere – se non per un istante. Tale istante è sempre soltanto presente, mai collocato in un passato irrecuperabile o in un futuro irraggiungibile e questo è il senso del “mai”. C'è sempre soltanto l'eterna tensione tra il desiderio di appartenere o di possedere e la coscienza del fatto che mai sarà possibile per più di un attimo. Tale non-appartenenza è profondamente nostra e sono convinto che tale sia anche ogni vera forma di umanità e di libertà. Noi apparteniamo, e profondamente, ma mai a noi stessi, mai a enti particolari; ecco dove, in questo verso, si situa la libertà insieme all'immensa apertura a tutto ciò che è umano. Ogni appartenenza possibile viene costruita sempre a partire dall'oggi e necessita continuamente di essere ricostruita come ogni rapporto davvero umano. Tu questo hai rappresentato e continuerai a

¹ Cfr. Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, vol. II, pp. 324-325.

rappresentare per me. Se apparteniamo, apparteniamo ai rapporti che ancora ci sono e continueranno ad esserci, non a luoghi, tempi, lingue, culture o persone in quanto tali. È questo che significa il “mai”.

Rimpiango di aver conosciuto Antonio Rostagno solo nel dicembre 2016, grazie a Elena Polledri e Gianmario Borio che ci avevano invitati a un convegno su Hölderlin e la musica, presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini a Venezia. Il titolo era tratto da Hölderlin stesso: *Wechsel der Töne* (Alternanza dei toni), che è anche il titolo del libro collettaneo uscito nel 2019 e che ho avuto l'onore di presentare, sempre alla Fondazione Cini, nell'ottobre del 2021. Questo volume contiene uno degli ultimi contributi pubblicati² quando Rostagno era ancora in vita; il titolo del suo saggio è *Ende vom Lied. Hölderlins obscuritas und Fragment bei Kurtág und Rihm* (Fine del Lied. l'*obscuritas* in Hölderlin e il frammento in Kurtág e Rihm).

Tutti i nostri incontri sono in qualche modo stati caratterizzati da una certa casualità – solo due volte erano stati pianificati – ma la nostra amicizia è stata, fin dal primo scambio di parole, accompagnata da una indubitabile certezza: parlavamo, ognuno alla propria maniera, la stessa lingua – Antonio Rostagno da musicologo e musicista, io da docente di estetica e di filosofia dell'arte e della musica. Un po' riecheggiava, nel nostro rapporto, quell'insieme di aleatorio e di strutturalista che caratterizzava la musica dei primi anni del secondo dopoguerra così come la teoria che su di essa ha cercato di riflettere. Allora era presto divenuto evidente a tutti come la massima

² Cfr. *Wechsel der Töne. Musikalische Elemente in Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, a cura di Gianmario Borio ed Elena Polledri, Winter, Heidelberg 2019, pp. 219-253. Gli altri saggi a me noti sono: *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, pp. 49-81, e *Melancolia musicale contro tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna*, in: “Lea. Lingue e letterature d'Oriente e Occidente”, Nr. IX, 2020, pp. 373-390.

libertà e il massimo rigore confluissero in risultati simili; così anche la nostra amicizia ha seguito un analogo percorso. In linea però con le nostre rispettive esperienze, preferisco parlare di un certo rapporto tra composizione rigorosa e libera improvvisazione, rapporto nel quale mi riconoscerei maggiormente e che anche a Rostagno era molto caro. Penso alle sue riflessioni riguardo al modo in cui il suo amato Schumann componeva: durante le improvvisazioni al pianoforte egli immediatamente buttava sul pentagramma degli schizzi motivici, armonici e ritmici. Anche se il modo in cui tali appunti nascevano era del tutto istintivo e indeterminato, essi erano già, in qualche modo, ordinati dall'immaginazione sonora dell'artista. Successivamente Schumann prendeva tali frammenti e ne estraeva momenti da utilizzare in composizioni anche molto diverse tra loro³.

Nel *Doktor Faustus* Adrian Leverkühn viene definito da Thomas Mann, con il calco dal latino, come *Tonsetzer*, ovvero colui che pone o posiziona i suoni gli uni rispettivamente agli altri. In questa direzione, l'improvvisazione si potrebbe tradurre come un "*dem Ton folgen*", seguire il suono, inseguire le sue implicazioni, la sua *entelécheia*. In tedesco si usa ancora, tra i modi di dire, *aus dem Stegreif* per parlare dell'improvvisazione e questa espressione tradurrebbe all'incirca il latino *extemporale*. Un'improvvisazione, in tal senso, starebbe dunque fuori dal tempo, fuori dal tempo comandato e regolato, quello cronologico, aritmetico. Sulla falsariga del conio del termine *u-topia*, ad opera di Tommaso Moro nel 1516, si potrebbe avanzarne un altro, simile: *u-chronia*⁴. Un'improvvisazione sarebbe dunque, in qualche modo, anche

³ Cfr. Antonio Rostagno, *Schumann e Bellini (e Donizetti): melodia e melodie*, in: *Robert Schumann. Dall'Italia*, a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, LIM, Lucca 2014, pp. 197-233.

⁴ Ben intesi, non si tratta di un semplice gioco di parole. Dalla mitologia cosmologica della Grecia arcaica, attraverso Eraclito e Platone, il continuum dello scorrere temporale cronologico, il *chronos* – che *strictu sensu* non può avere consistenza dal momento che è costretto a gettarsi continuamente di istante in istante – è sempre stato contrapposto all'*aion*, l'altro del tempo che conosciamo, l'eternità che si dischiude proprio a partire dall'istante stesso nel momento in cui quest'ultimo potesse arrestarsi, fino ad arrivare a Schopenhauer

l'anticipazione di una libertà – non solo musicale – ancora a venire. Penso che Rostagno non si sarebbe trovato in disaccordo e – azzardando – persino Adorno, in fondo, ha nutrito simili propensioni⁵: solo chi è massimamente rigoroso può essere libero, solo chi sa essere profondamente libero conosce il rigore. Sia musicalmente sia filosoficamente, in qualche modo si tratta di desideri e ciò non ne sminuisce minimamente la portata teorica perché – ciò di cui spesso ci dimentichiamo – è il desiderio che fa nascere il concetto e più profondo è il desiderio più cresce la probabilità che il concetto sia forte e rigoroso. Pare che l'espressione *aus dem Stegreif* sia stata introdotta da Johann Matthias Gesner, Rettore della *Thomasschule* di Lipsia, nel 1730, proprio nel momento della massima creatività di Bach. Come si sa – grazie alla mediazione del figlio Philip Emanuel – nel 1747 Bach improvvisò per Federico il Grande di Prussia sulla base di un tema fornito dallo stesso Re. Tuttavia, Bach non volle che tali libere improvvisazioni fossero subito fissate su carta come composizioni perché il suo pensiero musicale era molto più complesso e, dunque, ritornò a Lipsia per scrivere e comporre appunto con rigore il suo testamento, *Musikalisches Opfer* (Offerta musicale). Letteralmente l'espressione tedesca indicherebbe la situazione istantanea in cui, con il piede nella staffa (*Stegreif*, antica parola per *Steigbügel*), si resta fermi in sella al cavallo (*ohne abzusteigen*) oppure in cui si è appena smontati (*unmittelbar nach dem Absteigen*). In italiano “essere con il piede nella staffa” significa esser pronti a partire, sia a cavallo sia, in senso figurato, con qualche altro mezzo. Un'improvvisazione nasce sempre dalla necessità di dover partire, ci si trovi all'inizio oppure alla fine – sempre presunta – di un incontro. Rostagno questo lo ha profondamente compreso nell'opera di

che riconosce proprio alla musica la capacità di arrestare il flusso del tempo. Stockhausen, infine, concepisce una verticalizzazione del tempo che renda possibile la realizzazione dell'eternità in ogni istante e la definisce come l'organizzazione del presente.

⁵ Cfr. Theodor W. Adorno, *Amorbach*, in: Id, *Parva Aesthetica*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, vol. 10.1, p. 306; nonché: Id, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: Id, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. 14, pp. 49-50.

Schumann, figura di soglia, quanto poche altre, tra simili contrapposte e complementari esperienze, attraverso la necessità di iniziare a partire dalla fine. Rostagno ha colto questa centralità decentralizzata in Schumann, questo suo non più e il suo non ancora; ne ha percepito, oltre che colto nella riflessione, il senso utopico, autenticamente romantico, al di là del suo proverbiale pessimismo. Ed è questo che ha cercato di salvare nell'artista, ma non in quanto musicologo e, tanto meno, da accademico, ma da uomo con un profondo senso della libertà e della dignità di essere un uomo libero.

Il confronto tra musica e filosofia riecheggia con forza nel *denkendes Komponieren* (composizione pensante), concetto che Rostagno usa per parlare di Kurtág. Tale definizione fa eco con il *denkendes Dichten* (poetare pensante) di Hölderlin, altra figura di artista per la quale il continuo confronto con la filosofia era indispensabile. Infatti, aveva studiato allo *Stift* di Tubinga insieme a Hegel e Schelling. Non solo, ma anche a partire da simili costellazioni e idee nasce in Antonio Rostagno il continuo bisogno di confrontarsi con il pensiero filosofico e con la riflessione teoretica. Rostagno aveva sempre presente il caso di Adorno che non ha mai dato ascolto fino in fondo al suo maestro di composizione, Alban Berg, che gli continuava a ripetere che, prima o poi, avrebbe dovuto decidere tra Kant e Beethoven. Certamente, Rostagno non può essere caratterizzato nello stesso modo, ma l'impostazione non è lontana. Il suo lavoro cerca di confutare ad ogni passo il noto aforisma di Friedrich Schlegel, secondo il quale, in ciò che si chiama filosofia dell'arte (o, nel nostro caso, della sola musica), suole sempre mancare una delle due, o la filosofia o l'arte⁶. Il suo bisogno continuo di confrontarsi con la filosofia rende Rostagno un rappresentante della musicologia al quale la ricerca filosofica è molto attenta e grata oggi, come certamente lo sarà nel futuro.

⁶ Cfr. Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente* [Lyceums-Fragmente], Nr. 12, in: Id, *Kritische Schriften und Fragmente*, a cura di Ernst Behler e Hans Eichner, Schöningh, Paderborn 1988, vol. 1, p. 239.

Ci saremo incontrati probabilmente solo quattro volte: a Venezia, a Milano, e con sua moglie Angela Brunengo, prima di un concerto organizzato da Milano Musica, a Verona dove l'avevo invitato come relatore al convegno nazionale della Società Italiana di Estetica e poi, nel dicembre del 2019, di nuovo a Verona dove avevo organizzato un convegno sulla filosofia della musica di Adorno in occasione dei 50 anni dalla morte. L'ultimo scambio di conversazione è stato nei mesi di maggio e giugno del 2021, riguardo a un progetto a cui stava lavorando: un convegno su Leopardi e la musica, una tematica praticamente mai indagata. Avrebbe dovuto tenersi a Recanati, su richiesta del Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Come suo solito, intendeva far parlare di questa interessantissima tematica voci plurime; voleva, come nei suoi scritti, far interagire punti di vista anche molto differenti. I primi ad essere stati chiamati in causa, oltre ai colleghi musicologi, erano, ovviamente, docenti di letteratura italiana, ricordo che aveva invitato il mio collega veronese Massimo Natale. Poi Rostagno mi propose di completare insieme il quadro coinvolgendo alcuni filosofi.

Proprio tale modo di pensare per costellazioni maggiormente mi affascinava. Rostagno riusciva sempre a mettere insieme tanti pensieri anche molto contraddittori tra di loro per farli parlare, interagire e illuminarsi a vicenda. Tutto ciò, a volte, ha reso contraddittorio perfino il suo proprio pensiero ma, allo stesso tempo, tale contraddittorietà porta con sé anche una forte carica dialettica nella quale mi riconosco. Sostiene Walt Whitman: “Forse che mi contraddico? | Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico, | (sono vasto, contengo moltitudini.)”⁷. Una simile contraddittorietà può essere rintracciata anche in Schumann, non solo perché ha creato nuove forme sostanziali a partire da un approccio interpretato, spesso erroneamente e con semplificazione, come puro soggettivismo. Quanto alla soggettività e

⁷ Walt Whitman, *Foglie d'erba. Il canto di me stesso*, a cura di Alessandro Ceni, Feltrinelli, Milano 2015, p. 110.

alla contraddittorietà, è proprio Hegel ad affermare, tre anni prima che Schumann nascesse, che occorre concepire la verità non soltanto come sostanza, ma altrettanto come soggetto⁸. È curioso notare come la musica di Schumann – che parte da brevi schizzi e indubitabilmente dalla soggettività del compositore, che non è da confondere con il soggettivismo, tanto che in una lettera del 1838 a Clara Wieck scrisse “penso ad ogni cosa nel mio modo, che, in seguito, attraverso la musica cerca di sfogarsi e di trovare una via d’uscita”⁹ – e la monumentale sistematicità hegeliana, per la quale solo l’intero è il vero, siano in vari punti convergenti. Infatti, per Hegel, i momenti particolari sono portatori di verità in quanto fenomeni dello spirito; anzi, lo spirito necessita dei fenomeni particolari quali proprie manifestazioni perché altrimenti non sarebbe spirito. Anche per Schumann la musica è lavoro di riflessione, si potrebbe quasi dire, sempre con Hegel, lavoro del concetto. Lo dimostra tra l’altro anche il fatto che Schumann sia il primo compositore a sentire la necessità di riflettere anche in maniera concettuale sulla musica e sul proprio modo di comporre. Certamente la musica non consiste nell’elaborazione logico-concettuale ma, come il concetto per Hegel, anche la musica è portatrice di verità; entrambe costruiscono le proprie forme a partire dai momenti particolari che, in costellazione con altri, formano l’intero. L’idea di una fenomenologia dello spirito si trova precisamente in questo approccio: i singoli particolari, le figure soggettive storicamente divenute, sono vere nel momento in cui si manifestano sebbene, con il progresso del divenire dello spirito, saranno successivamente superate. In questo senso è da intendere anche un’altra famosa affermazione di Hegel secondo la quale la verità non è rappresentata semplicemente dal risultato di un processo in divenire, bensì dal risultato insieme al suo stesso processo di elaborazione¹⁰. Si potrebbe

⁸ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 13.

⁹ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Eva Weissweiler, Roter Stern, Frankfurt a.M. 1984, vol. I, p. 146.

¹⁰ Cfr. Hegel, *Fenomenologia dell spirito*, cit., pp. 4-5.

persino intravedere in questa concezione la musicalità del pensiero hegeliano, quella *dynamis* che attraverso lo svolgimento – in musica lo sviluppo – porta a realizzazione ciò che nei temi esposti fin dall’inizio era già presente *in nuce*. Lo testimonia anche la stretta parentela terminologica di *Durchführung* (sviluppo) in musica e *Ausführung* (esecuzione) nella dialettica hegeliana. Naturalmente qui l’interlocutore di Hegel è il suo coetaneo Beethoven, come Adorno ha acutamente intuito.

In questo modo si costituisce l’intreccio tra filosofia e musica che Rostagno ha continuato a indagare e a esplorare. Quanto alla dialettica della soggettività di Schumann – che non è mai soltanto racchiusa nell’individualità, come vuole certa ideologia borghese, bensì rappresenta una polifonia di voci che l’hanno attraversata in passato e l’hanno formata, le hanno dato il materiale della propria esperienza, del proprio io¹¹ – Rostagno ha individuato un’ulteriore contraddittorietà sintetizzandola in un concetto di grande profondità: la concezione di anti-forma. Karl Kraus avrebbe sentito consonanza con una propria affermazione: “Chi ha dei pensieri pensa anche in mezzo alle contraddizioni”¹². Certamente questa concezione, per dir così, di “composizione negativa” rappresenta una delle più forti ragioni che hanno spinto Rostagno a ricostruire l’interpretazione che di Schumann ha tracciato Adorno, ovvero il più profondo interprete di Hegel nel Novecento e, allo stesso tempo, tra i più strenui difensori di una soggettività individuale vigile e criticamente autoriflessiva, oltre che autore di una *Dialettica negativa*¹³. Se Schumann cercava di scoprire i nessi tra il mondo e la musica, si può sostenere a buon diritto che un’opera d’arte rappresenta il mondo così come

¹¹ È precisamente per questo motivo che, a partire dalla cultura greca ed etrusco-romana, si forma il concetto di persona come maschera teatrale, significato originale del greco πρόσωπον dal quale deriva il termine latino. L’attore non è se stesso quando recita, ma assume le sembianze del ruolo che interpreta. Similmente ognuno è personato, attraversato dai suoni e dalle voci degli altri che parlano attraverso di lui.

¹² Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, in: Id, *Schriften*, a cura di Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, vol. 8, p. 111.

¹³ Cfr. Adorno, *Negative Dialektik*, in: Id, *Gesammelte Schriften*, cit., vol. 6.

è, soltanto un poco spostato e modificato, come sostiene una dottrina teologale ebraica. Rostagno si è mosso esattamente nella stessa direzione e, per modificare il mondo anche nella sua rappresentazione concettuale, ha fatto interagire una polifonia di voci molto variegata e molteplice. Da un tale approccio profondamente sapiente risulta una stratificazione di senso, una costellazione nella quale i particolari momenti s'illuminano a vicenda e in cui a volte – come sostiene sempre Rostagno – l'autore stesso non sempre è consapevole dei nessi che possono nascere da simili accostamenti. A volte una tale stratificazione può chiamare in causa anche un autore che non viene nemmeno citato. In questa maniera Spinoza, ad esempio, nell'idealismo e nel romanticismo tedeschi, è presente come un fiume carsico che ricorda la presenza del Lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt*¹⁴ nel terzo movimento della *Seconda Sinfonia* di Mahler che, come sottotitolo recita "Resurrezione", interpretabile anche come rinascita della forma in maniera diversa rispetto al passato. Tale è anche il posto che Schumann occupa nelle riflessioni adorniane e che Antonio Rostagno ha indagato, esplorato e portato alla luce.

Voler affermare, come Schumann, una nuova espressività a partire dalla propria soggettività, con la consapevolezza che le forme passate più o meno vincolanti non erano più frequentabili – come la forma-sonata che proprio in quegli anni, dopo aver rappresentato il contenitore più frequentemente utilizzato dai compositori, almeno da Haydn a Schubert, si stava anche teoreticamente rielaborando¹⁵ – sfocia inevitabilmente in risultati pieni di contrasti. Ma svolti ed eseguiti in modo dialettico, tali contrasti possono condurre a soluzioni assai interessanti e molto rilevanti in quanto, oltre ad

¹⁴ La melodia di questo Lied viene poi ripreso, sempre e anzi anche di più come una specie di fiume carsico, da Luciano Berio nel terzo movimento della *Sinfonia*.

¹⁵ Cfr. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Nabu Press, Charleston 2012; nonché 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, Impromptus, Trieste 2018, pp. 113-128, per un serrato confronto tra tale rielaborazione e Hegel.

essere contraddittori, essi sono anche complementari e spingono a una superiore e nuova unità. Infatti, come sostiene Goethe: “ciò con cui siamo d'accordo ci rende inattivi, è la contraddizione che ci rende produttivi”¹⁶. L'affinità spirituale tra Rostagno e Schumann è stata anche questa: trovare nuove forme dopo il declino di quelle tradizionali, anche nella musicologia, dopo Adorno, dopo Mario Bortolotto¹⁷. L'idea che ispirava il convegno su Adorno era esattamente questa: cercare di pensare la musica in modo diverso, con Adorno ma anche oltre Adorno.

Desidero ricordare infine il grandissimo spessore umano e morale di Antonio Rostagno, oltre al suo luminoso lavoro scientifico. Credo che siano intrinsecamente legati. La portata del suo insegnamento, scientifico e umano, si può rintracciare oggi nei suoi allievi che lo hanno seguito in tutte le sue avventure. Mi ricordo ancora, quando era venuto a Verona per il convegno su Adorno, che mi aveva chiesto di dargli qualche informazione per far sì che i suoi allievi potessero passare qualche notte in città, perché volevano seguirne i lavori. Rispetto alle usanze accademiche c'era tra loro un rapporto completamente diverso. Questi stessi allievi, proprio nel momento in cui questi nostri contributi vengono pubblicati, stanno organizzando, sempre a Verona, una giornata di studi in suo ricordo. Sarà una lunga vicinanza.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Aufbau-Verlag, Berlin 1982, p. 516.

¹⁷ Cfr. per una disamina approfondita dei rapporti tra filosofia della musica ed estetica musicale alla ricerca di nuovi approcci scientifici, Michela Garda, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma 2007.