

Recensione a Arnaldo Morelli,
Il teatro della vista e dell'udito.
La musica e i suoi luoghi nell'età moderna

Matteo Chiellino

Arnaldo Morelli, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Ed. Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.

La prima idea con la quale Arnaldo Morelli ci invita a familiarizzare durante la lettura de *Il teatro della vista e dell'udito* è la necessaria collaborazione ed interdipendenza tra due diverse discipline che, volenti o nolenti, hanno spesso condiviso lo stesso spazio vitale: musica e architettura.

Il terreno di lavoro scelto dal musicologo romano risulta senza dubbio lungi dall'essere "scarso d'orme": visioni simboliche, metaforiche, mistiche, numerologiche e strutturali hanno da sempre saturato la stretta intercapedine che resta aperta ogni qual volta le due discipline vengono a specchiarsi. Tale affollamento di prospettive, rinforzato da una terminologia comune¹ – assecondata dall'analogia formale –, trova una propria linearità nel Rinascimento; da qui tende a modellarsi sia per mezzo di teorici musicali come Vicentino² che per mano degli stessi architetti: Palladio, ad esempio, asserisce che

¹ «Un rapporto longevo, che è sempre stato in grado di rigenerarsi e adattarsi ai profondi mutamenti della cultura dal medioevo ai giorni nostri, sfruttando le facili suggestioni dei numeri e di un lessico comune, comprendente termini quali ritmo, proporzione, armonia, misura, simmetria, ed altri ancora» MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VII.

² VICENTINO NICOLA, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.



come «le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri»³.

Nello specifico, spazio architettonico e prassi musicale vengono a saldarsi ogni qual volta si riconosce alla musica una particolare “funzione-occasione”: «lo spazio architettonico non era un contenitore neutro per la musica che vi risuonava; e la musica, di rimando, era tutt’altro che indifferente al luogo cui era destinata»⁴. L’emancipazione, la musica assoluta e l’autonomia estetica sono temi ancora lontani; al loro posto, architettura spaziale e prassi esecutiva collassano all’interno della *funzione* che la musica ha in una particolare *occasione* “architettonica”. L’esperienza musicale va assumendo quindi i connotati di dispositivo teatrale, mentre quest’ultimo viene delocalizzato e ricalibrato in ogni occasione, confermandosi come *teatro della vista e dell’udito*.

Arnaldo Morelli, professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l’Università dell’Aquila nonché direttore di *Ricercare*, tira le somme dopo oltre venti anni di ricerche; nel farlo però, depura il rapporto tra musica e architettura dalle sopracitate tendenze di indagine ed auspica una nuova prospettiva storiografica tutta basata sull’indagine storica, al fine di «considerare le parti di un edificio in relazione alle pratiche musicali che in esso potevano aver luogo»⁵ ed interrogando quest’ultime dal punto di vista fisico-acustico, storico-sociale ed antropologico. Spazi musicali e posizione dei musicisti risultano quindi essere «rivelatori della mentalità di un’epoca e del senso che la musica assumeva per un determinato gruppo sociale in un dato contesto, talvolta in modo più eloquente di quanto potrebbe esserlo una qualsiasi partitura»⁶.

L’esposizione dei quattro capitoli – coadiuvata da un meraviglioso apparato iconografico – si sviluppa nel solco di un approfondimento contenutistico sempre maggiore. Dopo un’introduzione allo stato dell’arte, Morelli

³ Cit. in RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell’età dell’Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p.113 (ed. originale: *Architectural principles in the age of Humanism*, London, Waborg Institute, 1949)

⁴ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VIII

⁵ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. VII

⁶ Ivi, p. VIII

apre il primo capitolo “inseguendo” gli spostamenti di organi e cantorie nelle chiese italiane del Rinascimento e riqualificandone *après-coup* le trasformazioni architettoniche; schiarisce così i motivi del passaggio dalla prassi polifonica “a cappella” a quella “concertata per voci e strumenti” mentre ridimensiona il ruolo che in questo ha avuto la riforma tridentina. Dall’*ecclesiasticus* si sposta poi allo *stylus cubicularius*⁷ analizzando luoghi e modalità di esecuzione nelle corti italiane del Seicento; «dalle camere delle musica alle musiche per la camera», ripensa i generi di oratorio, cantata accademica e serenata da una prospettiva inconsueta ma «molto più aderente alla realtà delle pratiche musicali di quanto non siano certi criteri tassonomici ereditati dall’Ottocento»⁸.

Di notevole interesse è il capitolo dedicato alla prassi policorale nelle chiese romane dell’età barocca. Quantità e qualità diventano, nelle mani dell’*ecclesia triumphans*, strumenti di “pubblicità”⁹: decine di cori «autoportanti»¹⁰ disposti su piattaforme lignee – insieme con lumi e profumi – riqualificano il dramma liturgico come «maestoso teatro»¹¹ politico; in questo contesto, l’apparato musicale tende a reggere – sopra le proprie larghe spalle – la maggior parte del simbolismo politico-liturgico.

Dal resoconto che ci consegna André Maugars¹², musicista francese che nel 1638 ascoltò il vespro in Santa Maria sopra Minerva per la festa di san Domenico, le caratteristiche strutturali della prassi policorale non accettavano né compromessi né confronti geografici:

⁷ Cfr. Scacchi MARCO, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Varsavia, Peter Elert, 1649

⁸ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. 69

⁹ «Attributo sonoro dell’autorità, requisito pedagogico delle classi egemoni, strumento di propaganda e di persuasione: sono questi i poli che sottendono il campo della “pubblicità” in cui si muove la musica del Seicento» BIANCONI LORENZO, *Storia della musica a cura della SIDM Vol.5: Il Seicento*, EDT Musica, Torino, 2018 (1981), p. 72.

¹⁰ «A differenza della prassi in voga nell’Italia settentrionale (...) nella prassi romana ciascun coro è identico agli altri in quanto a numero e altezza delle parti vocali, e, soprattutto, le parti di ciascun coro formano una struttura musicale armonicamente completa. Tali caratteristiche consentono ai cori di essere autonomi ovvero – per usare un termine architettonico – “autoportanti”» MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p.75

¹¹ Cfr. STEFANI GINO, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, p. 21

¹² MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell’udito. La musica e i suoi luoghi nell’età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp.79-80

«Questa chiesa è assai lunga e spaziosa, e ha due grandi organi posti ai lati dell'altar maggiore, dove erano stati disposti due cori di musica. Lungo la navata c'erano otto cori, quattro da un lato e quattro dall'altro, collocati su dei palchi di legno alti otto o nove piedi, parimenti distanziati l'uno dall'altro a guardarli tutti. Ogni coro, come d'uso, aveva un organo positivo: ciò non deve destare meraviglia, dal momento che a Roma se ne possono trovare più di duecento, quando a Parigi a malapena se ne troverebbero due accordati allo stesso corista. [...] Accanto a ciascuno dei cori c'era una persona che non faceva altro che tenere gli occhi sul tempo. [...] Talvolta tre, quattro o cinque cori cantavano insieme, e qualche altra volta le voci di tutti i cori duellavano l'uno contro l'altro, poi altri due rispondevano. Un'altra volta tre, quattro o cinque cori cantavano insieme, poi una, due, tre, quattro e cinque voci soli: e al "Gloria Patri" tutti e dieci i cori riprendevano a cantare insieme».¹³

La magnificenza e spettacolarità della "trama performativa" – definita «spettacolo sinestetico»¹⁴ da Stefani – non può non essere letta nel segno di una posizione sempre maggiore che «la percezione – un tempo guardata con estremo sospetto – prese a occupare al centro della scena»¹⁵. Seguendo questo *fil rouge* ci si imbatte non soltanto nelle mirabolanti invenzioni del Bernini¹⁶, ma si assiste anche a quello sviluppo tecnico-scenografico – foraggiato dal «nuovo modo di considerare il mondo e con esso la fascinazione per l'atto stesso della percezione»¹⁷ – che avrebbe portato notevoli trasformazioni nel percorso della "messa in scena operistica" dalla Roma del 1600 alla Venezia del 1637. Infatti, prima che la liturgia le desse la forma di «spet-

¹³ MAUGARS ANDRÉ, *Responsè faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italia*, Rome, 1639, presentation, notes ed traductions par Joël Heullion, Paris, GKC, 1992. Testo francese con traduzione italiana si leggono anche nell'articolo *André Maugars: «risposta data a un curioso sul sentimento della musica d'Italia»*, trad. it con testo francese a fronte a cura di Jean Lionnet, «nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, pp. 681-707:684-685.

¹⁴ STEFANI GINO, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 20-21.

¹⁵ ISACOFF STUART, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino, 2003, p. 20.

¹⁶ «Il vento del cambiamento aveva già investito le arti. In Italia il grande scultore Gian Lorenzo Bernini aveva trasformato l'idea stessa della percezione in un'avventura esaltante. [...] Il suo spettacolo forse più immaginifico, *L'inondazione del Tevere*, prevedeva che da un argine straripasse una gran massa d'acqua; l'ondata minacciava di travolgere il pubblico terrorizzato e veniva fatta defluire all'ultimo momento» ISACOFF STUART, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino, 2003, p. 21.

¹⁷ Ivi, p. 20

tacolo sinestetico» per mezzo della prassi policorale, la «fascinazione per la percezione» trovò un notevole terreno di assestamento nelle “opere barberiniane”. Durante il pontificato di papa Urbano VIII (1623-1644), i Barberini poterono godere di un teatro semipermanente di 3500 posti avvalendosi di splendide scenografie ed incredibili macchine progettate dallo stesso Bernini; con il declino di papa Urbano VIII, l’asse della vita operistica si inclina verso Venezia trasfigurando, ma portando sempre con sé, la matrice romana. Potrebbe, quindi, esser questo uno dei possibili sfondi tematici da tenere presente durante la configurazione della prassi policorale romana in «maestoso teatro».

Bisogna aggiungere che, in questo contesto, l’idea di teatro – alla quale rimanda il titolo del testo ed alla quale accennavamo ad inizio scritto – va ricalibrandosi e modellandosi sull’occasione che le darà forma; il dispositivo-teatro dev’esser quindi inteso non come luogo fisico e prestabilito ma, come lascia intendere Josè Ortega y Gasset nei suoi studi teatrologici, in quanto «la cosa stessa, la stessa realtà-teatro»¹⁸ che ne *materializza* il luogo¹⁹. Nascendo dall’occasione, il luogo teatrale – inserito nel contesto liturgico – non può quindi esimersi dall’essere “dispositivo codificatore” di una realtà che, muovendosi «dal pubblico allo spettatore»²⁰, restituisca una particolare lettura di sé stessa.

Inabissandosi in quest’ultimo filone tematico, Morelli termina il suo scritto proponendo una notevole analisi riguardo l’immutabilità – soltanto apparente – del cerimoniale papale nella prassi musicale della Cappella Pontificia. Mentre la funzione politica smaschera il conservatorismo ecclesiastico – nei secoli tenuto alto dallo *stylus antiquus* dei cantori –, è nella difficoltà di classificare lo stile esecutivo della Cappella Pontificia che si focalizza l’attenzione dell’autore; questa situazione si rivela, infatti, come “sintomatica” rispetto l’auspicata necessità di riqualificazione di generi e forme musicali.

¹⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, trad. Andrea Fantini, Ed. Medusa, 2006, p.34

¹⁹ «L’inerenza reciproca della cosa e del luogo si manifesta nel fatto che la cosa può essere considerata come una sorta di *materializzazione del luogo*, come un *là materializzato*». PIANA GIOVANNI, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell’immaginazione*, Ed. Guerini, Milano, 1988, p.31

²⁰ DE MARINIS MARCO, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore, Roma, 1999, pp. 91-95

Lo «stil di cappella» rappresenta, in effetti, un *unicum* «certificato dall'autorità papale [...] uno stile che va oltre la polifonia scritta, dal momento che richiede consuetudine con prassi non scritte e abbraccia pratiche musicali ormai raramente praticate, come le antifone e gli introiti in contrappunto su canto fermo, o il falso bordone»²¹. I rapporti funzionali con il cerimoniale sono dunque fortissimi, tanto da «adattare perfettamente i tempi del canto, la sua dinamica e il suo andamento alle esigenze della liturgia papale»²²; inoltre, la variegata provenienza geografica dei cantori (Francia, Fiandre, Spagna, Portogallo, Paesi Bassi) contribuisce a rifuggire etichette troppo specifiche quali *stylus antiquus*, stile «a cappella», contrappunto «osservato» oppure «schola musicale romana».

Più che la sterile necessità di essere inserito in categorie o generi, Morelli percepisce la complessità feconda di tale fluidità tassonomica, ricercando un'unità *solo* sul piano storico-sociale; così, dando l'impressione di essere rimasto «sempre identico a sé stesso»²³, lo «stile di cappella» trova la propria ragion d'essere nella funzione politica del cerimoniale papale e si carica, per mezzo di quest'ultimo, di un «valore universale e sovranazionale nel regolare gerarchie e controversie fra gli stati cattolici»²⁴.

Ripensando gli schemi tassonomici della *Musikwissenschaft* ottocentesca, Morelli propone dunque – nell'orizzonte della musicologia storica – una nuova prospettiva storiografica attraverso la quale riesaminare il *senso* di generi e forme musicali. Lo studio sui “luoghi di esecuzione” diventa, quindi, uno strumento per «cogliere nella musica scritta le tracce di pratiche non scritte che ne sono a fondamento»²⁵ e «per contribuire a scrivere una storia generale – intesa come *historia civilis* – finora elaborata tenendo in ben poco conto l'esperienza musicale».²⁶

²¹ MORELLI ARNALDO, *Il teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, p. 111

²² Ivi, p. 111.

²³ Ivi, p. 112.

²⁴ Ivi, p. 110.

²⁵ Ivi, p. X.

²⁶ Ivi, p. XI.