



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica

Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2020 – Numero XXIV (1)

De Musica, 2020 – XXIV (1)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Filippo Focosi

Marco Gatto

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaeldrs, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano

Sommario

Sternenmomente. Karlheinz Stockhausen und die Morphologie der Zeit

Markus Ophälders

La configurazione del tempo nell'opera di Pierre Boulez: tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*

Manuel Mazzucchini

Fine della fine. Puccini e *Turandot*

Marco Mazzolini

Il concetto del *tempo* nella musica di Anton Webern

David Fontanesi

Allegati

Comporre il labirinto, narrarne il filo

Giorgio Netti

Recensione a Enrico Careri: *Sulla genesi della creazione artistica*

Una prospettiva musicale, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019

Matteo Chiellino

Una nota sulla pragmatica musicale

Salvatore Pistoia-Reda

Sternenmomente.
Karlheinz Stockhausen und
die Morphologie der Zeit

Markus Ophälders

Abstract

The article tries to investigate the problem of time by following a dialectical and morphological approach derived from Goethe's studies on nature and translated into a philosophy of time and history by Benjamin, but also from Husserl's internal time consciousness. This research focuses especially on composers like Messiaen, Stockhausen, Boulez and Xenakis. If Beethoven's conception of time was teleological and monistic – just as the Hegelian one – Messiaen elaborated a dualistic and Stockhausen a pluralistic one. More in detail the research involves concepts like translation, *aion* and *chronos*, thus eternity and continuity in time or the discretionary instant and the continuity of duration. Starting with the musical point of view it becomes also possible to take a look at the way, the several dimensions of time and their combinations work in other human spheres like history and policy or life and death.

Keywords: Time, dialectics, morphology, teleology, dualism, pluralism, translation, history, policy, life, death



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Rainer Maria Rilke

Wenn man sich auf die Zeit verstehen will, muß man auf den Tod reflektieren, auf das Moment, welches ihre natürlichste Erscheinungsform ausmacht. Auf den Tod reflektieren bedeutet, ihn zu säkularisieren, d.h. seine Gegenwart im Leben zu erkennen. Gegenstand dieser Erkenntnis sind Formen und diese Formen sind nie rein nur natürlich, sondern immer auch schon geistiger, in sich reflektierter Art. Zeit ist nicht einfach da; sie wird gemacht bzw. sie ist nur da, indem sie im Leben Form annimmt. Diese Formen jedoch sind nicht objektiv, gegenständlich im Sinne, daß sie dem Leben immer schon gegeben wären. Denn diese Formen sind das Resultat geistiger, reflexiver Arbeit. In diesem Sinne ist Zeit immer schon ein Ergebnis kultureller Interpretation und dies ausgehend von der Auffassung, welche die jeweilige Menschheit vom Tod hat. Zwischen der scheinbaren Kontinuität des Lebens und dem Augenblick des Todes spannt sich der Bogen aller möglichen Zeitformen, welche sich im Gegenzug denn auch immer sowohl auf die Natur als auch auf die Geschichte zurückreflektieren. Ein morphologischer Ansatz ermöglicht es, diese natürlich-geschichtliche Einheit in ihrer Tiefe und Ausdehnung zu denken und eben auch umzudenken. Es stellt sich auch hier wieder heraus, daß – wie Benjamin behauptet – der Tod die Zentralstation der Dialektik ist. In ihr kommen alle Züge zum Stehen, aus ihr fahren alle wieder ab mit neuen Zielen und anderen Bewegungsmustern. Leben, vor allem wirkliches Leben gibt es einzig durch den Tod hindurch. In diesem Bewußtsein, das Adorno nicht umsonst als gegen den Mythos gerichtet bezeichnet, schafft Musik ihre Formen, denn Musik ist in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, die Kunst

der Zeit. Doch ist sie dies nicht wie der homerische Odysseus, der dem Gesang der Sirenen gegenüber sich an den Bootsmast fesseln und die Ohren verstopfen läßt, weil dies vom rein rationalen Standpunkt aus die beste Gegenwehr gegen den Mythos darstellt. Musik ist antimythisch, weil sie ihm nicht glaubt, was er zu sein vorgibt. Der abstrakte Logos verfällt seinem Schein, Musik stimmt in seinen Gesang ein und dadurch bringt sie ihn zum Schweigen, wie Kafkas Odysseus, der weiß, daß der Gesang der Sirenen Schweigen ist. Orpheus, das mythische Urbild von Musik, behält die Oberhand gegenüber dem Tod und errettet Eurydike einzig solange, wie er sich auf sein Ohr verläßt; in dem Moment jedoch, in dem er meint, dem Geräusch ihrer Schritte nicht mehr trauen zu können, wendet er sich um, da er am Ende sehr abendländisch seinem, wie ein Hund vorauslaufenden und zurückkehrenden Blick, der immer schon ungeduldig wartend an der nächsten Wegbiegung steht, mehr Vertrauen schenkt als seinem kontemplativen, geduldigen Ohr. Dies ist der Untergang, dies der Tod, dem er seine rettende Stimme verleihen wollte. Aus diesem Grund heraus sind Rilkes Figuren durch ein betäubendes Schweigen voneinander isoliert: Eurydike, die So-geliebte, Hermes, der Gott des Ganges und der weiten Botschaft, der Erfinder der Lyra, die Orpheus spielt, und er selbst: Orpheus, der Musiker, der den Tod zu bezwingen trachtet. Der Ohrenmensch, der immer auf der Schwelle steht zwischen allem deutlich und rational Fixierten und dem sinnlich, ästhetisch, ja selbst leidenschaftlich Konfusen, unterliegt dem Willen zur Eindeutigkeit. Musik jedoch ist die Sprache, die beginnt, wo die anderen, eindeutigeren enden; deshalb sagt sie heraklisch mehr und Tieferes.

Auf die Zeit sich zu verstehen, bedeutet, im Stande zu sein, Festes zu verflüssigen und Fließendes zu verfestigen. Dem widersetzt sich scheinbar ein Ansatz wie der der Morphologie, der im Ausgang von der Natur entwickelt wurde. Denn auf den ersten Blick stehen die natürliche, zirkuläre, antike Zeit und die geschichtliche, linear ausgerichtete, jüdisch-christliche zueinander im Gegensatz. Allerdings ist ebenfalls darauf hinzuweisen, daß schon Aristoteles

morphologisch verfuhr und daß diese Herangehensweise von Hegel als Phänomenologie definiert wurde, deren Grundlage Geschichte und demnach Zeit ist. Der Gegensatz zwischen zirkulärer und linearer Zeit ist denn auch keineswegs statisch, sondern er bewegt sich dynamisch durch die Zeit hindurch und schließt vielerlei mit ein: Unumkehrbarkeit von Zeit oder die Möglichkeit, sie gegen ihre eigene Richtung laufen zu lassen; die mit der Umkehrbarkeit nicht zu verwechselnde ewige Wiederkehr eines Gleichen oder ständiger Wandel; Kontinuität oder Diskontinuität; ewige Gegenwart oder teleologisch ausgerichtete Bewegung; Identität oder Differenz; Statik oder Dynamik; Voraussehbarkeit von Zeit oder Abwesenheit einer Logik im zeitlichen Ablauf, wie etwa der kausalen, der zufolge ein Ereignis notwendigerweise als Folge eines vorausgegangenen erscheint, das dessen Ursache darstellt, sowie die jeweiligen Verhältnisse zwischen den einzelnen Momenten. All diese Elemente bilden eine Konstellation von Zeitmomenten, welche allesamt mit mehr oder weniger Gewicht für jede Form von Musik konstitutiv sind. Dementsprechend entpuppt dieser Gegensatz sich zumindest in der Musik als Widerspruch und ein Widerspruch kann dialektisch gedacht werden, wobei sich herausstellen wird, daß die genannten Momente aufs Engste miteinander verknüpft sind.

Auf die Zeit nun versteht sich bekanntermaßen unter allen menschlichen Praktiken am besten die Musik, und dies in steigendem Maße seit Anton Webern und zwar kurioserweise selbst dort, wo er Goethes Morphologie in der kompositorischen Praxis zum Einsatz bringt¹. Die für Musik charakteristische Zeit jedoch ist nicht nur ein Moment, welches untergründig die zirkuläre Naturzeit mit der linearen, der Geschichte eigentümlichen Zeit verbindet; sie fließt ebenso – in gewandelter Form – auch in der Tragödie oder in der Epik, etwa im Roman, und nicht nur im Bildungsroman, der vieles z.B. mit der

¹ Vgl., um sich eine Vorstellung von einem möglichen Verhältnis zwischen Goethes Morphologie und der kompositorischen Praxis in der Musik machen zu können, Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, Universal Edition, Wien 1960.

symphonischen Zeit gemeinsam hat. Auf die Zeit sich verstehen – musikalisch, tragisch oder episch – bedeutet vor allem erst einmal, fähig zu sein, ihrer nicht Rechnung zu tragen, ihrer als chronologisch immer gleichförmig und linear ablaufender, versteht sich: „*Lu cuntu nun metti tempu*“ sagt man in Sizilien, wenn man Geschichten erzählt, denn Erzählen braucht keine Zeit, es schafft sie, ebenso wie Musik. Die grundlegende Frage ist denn auch nicht allein in der Musik die, ob Zeit konstruiert oder lediglich ausgefüllt wird, d.h. ob ihre Gesetzmäßigkeiten dynamisch ins Spiel gebracht oder ob sie statisch fixiert und verdinglicht werden; ob Zeit aus der konkreten Koordination von Bewegungen sich konstituiert, oder ob sie als abstrakter Behälter betrachtet wird, der von Bewegungen und Handlungen angefüllt wird.

Anhand von Strawinskys *Sacre du Printemps* hat Olivier Messiaen 1944 – im anbrechenden sogenannten „Post-Webernismus“ – herausgearbeitet, daß Zeit unabhängig von den anderen musikalischen Dimensionen der Melodik und der Harmonik konstruktiven Prozeduren unterworfen werden kann, welche wiederum starken Einfluß auf die letzteren ausüben, so daß Zeit nach dem zweiten Krieg in den Mittelpunkt des musikalischen Komponierens und der musikalischen Theorie gerät. Hiervon legen nicht nur die Kompositionen Stockhausens oder Boulez' Zeugnis ab, sondern in mindestens ebensolcher Weise ihre jeweiligen theoretischen Überlegungen zu diesem Problem. In der Musik jedoch ist nicht allein der Rhythmus Ausdruck von Zeit, wie gemeinhin angenommen werden könnte, er ist es nur als dessen unmittelbarste Form. Musik ist überall Zeit; selbst dort, wo sie sich zu verräumlichen beginnt – von Debussy bis Nono etwa – tut sie dies aufgrund fundamentaler Zeitverhältnisse. Zeit ist denn auch selbst noch in ihrem kleinsten Mikrokosmos vorhanden, nämlich in der einzelnen Note als solcher. Pierre Schaeffer etwa hat die

musikalische Dauer als direkte Funktion der Informationsdichte einer Komposition definiert². Je nachdem von welchem Instrument diese Note mit welcher Intensität und welchem Anschlag oder Anstrich gespielt wird und wie lange sie nach dem Ertönen anhält, wird sie als einzelne Note, als Klang oder Timbre bis hin zum chaotischen Rauschen wahrgenommen. Ein lang anhaltendes *c* etwa ist linear, stabil und erlaubt fast nur, die Obertöne wahrzunehmen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch Rameau teilweise schon herausgearbeitet hatte; dieselbe Note mit derselben Dauer in der Partitur kraftvoll auf einem Gong gespielt läßt ein viel komplexeres Klangspektrum vernehmen, das dem nicht linearen Rauschen sich nähert und auch sehr viel instabiler ist, da es schneller verhallt. Es besteht also – in Bezug auf die Wahrnehmung, nicht so jedoch auf die schriftliche Fixierung – eine Dualität zwischen der Zeit (effektive Dauer) und der Frequenz (fixierte, wahrnehmbare Höhe) eines Tons, der in der Partitur durchaus derselbe bleibt. Die erstere unterliegt vielfältigen äußeren Einflüssen und Umständen, angefangen bei dem jeweiligen Instrument, und ist dementsprechend variabel, die letztere kann mit großer Präzision fixiert werden; deshalb spricht man auch von einer Dualität von Zeit und Unzerstörbarkeit, die natürlich in engster Beziehung steht zu der antiken von *chronos* und *aion*.

Allgemeiner gesprochen bestünde der tiefere Sinn von Musik also darin, daß ihre Zeit – und durch sie hindurch die anderen beiden Dimensionen – konstruiert werden kann und daß der Komponist ihr nicht – wie in der Vergangenheit – als innerer, psychologischer Zeit einfach unterliegt. Man spricht hier von einer Musik der rational konstruierten Zeit, die dementsprechend kein neutraler Behälter ist, der vom Komponisten mit Klangereignissen angefüllt wird. Im Ausgang von Bergson spricht Messiaen selbst auch von einem Dualismus der erlebten Dauer in der Musikwahrnehmung auf der einen Seite und der strukturierten Zeit der Partitur auf der anderen. Im Gegensatz

² Vgl. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, S. 248.

hierzu war die vergangene, sogenannte klassische Zeitauffassung monistisch³: Jedes Klangmoment besitzt ein schriftlich fixiertes, unteilbares dynamisches Potential, das durchgeführt wird und dadurch seine Entelechie in der Dauer ausbreitet. Dies hat aufführungsgeschichtlich auch dazu geführt, daß die Figur des Komponisten mit der des Dirigenten oder Kapellmeisters immer weniger zusammenfiel und daß der Komponist selbst an der Einstudierung seiner Werke immer weniger teilnahm. Interessanterweise steht dies nicht allein im Gegensatz zur vorhergegangenen Praxis, sondern auch zu der des 20. und 21. Jahrhunderts und zwar in steigendem Maße, je weiter die Geschichte fortschreitet. Die monistische Zeitauffassung läßt sich vor allem anhand der sogenannten klassischen Kompositionen Beethovens und philosophisch durch den geschichtlich-theoretischen Ansatz Hegels veranschaulichen. Wenn bei Beethoven noch die unscheinbarsten Motivmomente allesamt auf die Konstruktion des Ganzen hinauslaufen, wenn selbst die Melodik so eingerichtet wird, daß sie der harmonischen Selbstbehauptung der Tonalität in ihrer Einheit funktional untergeordnet wird, dann stellt seine Kompositionstechnik das Analogon zu Hegels Systematik dar, in der – angefangen bei der Naturphilosophie bis hin zum absoluten Geist – alle Wirklichkeit als Werden konzipiert wird, was natürlich in eminenter Weise dann für den Geist und seine Erfahrung seiner selbst durch die geschichtlichen Phänomene hindurch gilt. Es wird kein Einzelnes außerhalb seiner Funktion im Ganzen geduldet. Dies bedeutet, daß sowohl bei Hegel als auch bei Beethoven eine eminent teleologische Zeitauffassung herrscht, die eben deshalb als monistisch bezeichnet werden darf, weil sie vollkommen immanent ist, sich aus sich selbst heraus erstellt und nichts duldet, was sie transzendieren könnte, wie etwa weitgehend unveränderliche Formen, seien es die der schriftlichen Fixierung gegenüber denen der Interpretation, die der natürlichen Urphänomene bei

³ Zur Bezeichnung der einzelnen Zeitauffassungen in der Musik vgl. Gianmario Borio, “Lo spessore del presente. Sulla costruzione del tempo musicale nel XX secolo”, in: *Enciclopedia delle arti contemporanee*, hg. von Achille Bonito Oliva (Bd. 3: *Il tempo inclinato*), Mondadori Electa, Milano 2015, S. 36-57.

Goethe oder selbst universale Grammatiken, wie sie nicht allein die Sprachphilosophie, sondern auch die Musiktheorie im 20. Jahrhundert untersucht hat⁴. Diese Zeitauffassung wird in der Musik schon von Beethoven selbst in seinen reifen Werken, aber in der Folge vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Kritik unterzogen und zwar von der sogenannten offenen Form bis hin zur Improvisation, von der man sich erwartete, sie könne das ein für alle Mal Fixierte der Partitur transzendieren. In absoluter Verkürzung gesagt⁵ führt dies bei Beethoven dazu, daß das Resultat der Durchführung nichts anderes ist, als was schon in der Exposition vorhanden war und bei Hegel zu Behauptungen wie der, daß alles Reale rational sei und umgekehrt.

Die Synthese aus dem monistischen und dem dualistischen Ansatz nun stellt die pluralistische Zeitauffassung der postseriellen Musik dar, wie etwa die Boulez' oder Stockhausens, der wohl mit Recht als der Komponist bezeichnet werden darf, der sich am tiefsten mit den Strukturen der Zeit auseinandergesetzt und der nie Anleihen bei Malern oder Dichtern genommen hat, sondern seine Recherchen immer innerhalb des kompositorischen Handwerks⁶ betrieb⁷. Von seiner Konzeption einer „punktuellen Musik“ ausgehend soll hier das Augenmerk vor allem auf die „Momentform“ und auf die

⁴ Vgl. Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*, hg. v. Talia Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, S. 48.

⁵ Vor allem bei Beethoven, zumal in seinem Spätstil, aber auch bei Hegel, namentlich in seiner Auffassung des Tragischen, ist die Sachlage natürlich komplexer. Diesbezüglich erlaube ich mir zu verweisen auf Markus Ophälders, *The Weltgeist plays it. Notes on Hegel's Dialectical Thinking and Beethoven's Compositional Style*, in: *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Bethoven e la filosofia hegeliana*, hg. v. Letizia Michielon, EUT, Trieste 2018, S. 59 ff.; sowie Ders., *Hegel. The Death of Art and the Tragedy of Living*, in: „Studi Germanici“, Nr. 2, Roma 2013, S. 91-117.

⁶ Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Situation des Handwerks (Kriterien der „punktuellen Musik“)*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 5, DuMont, Köln 1963, S. 17-23.

⁷ Die ganze Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts kann als eine Geschichte der musikalischen Zeit verstanden werden. Vgl. Jérôme Baillet, *Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965*, in: *Les Écritures du temps*, hg. v. Fabien Lévy, Harmattan, Paris 2001, S. 157. Vgl. insbesondere auch Ivanka Stoianova, *Découvertes formelles et structures du temps dans l'œuvre de Karlheinz Stockhausen: „... Wie die Zeit vergeht ...“*, in: *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e del XXI secolo*, hg. v. Letizia

„Formelkomposition“ gerichtet werden. In seinem sowohl musikalischen als auch theoretischen Werk können grob zwei Ansätze unterschieden werden, wobei der erste jeweils die Oberhand behält: erstens die geschlossene und in sich kohärente Komposition, welche als organisches Netzwerk gewissermaßen in der Tradition des teleologisch ausgerichteten und zuletzt auf Wagner zurückgehenden Gesamtkunstwerks steht und, zweitens, das offene, sich verlierende Werk, in dem vielfältige Kompositionsstrategien und neue Techniken zur Anwendung kommen, die bis hin zur Improvisation gehen. Er selbst hat beide als Wille zur Form und Wille zum Abenteuer bezeichnet⁸, wobei jedoch das Prinzip der einheitlichen Ordnung des Ganzen, in der es keinen Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen gibt, wie gesagt, tragend bleibt.

Die Idee einer „Punktmusik“ oder „Sternenmusik“ geht höchstwahrscheinlich direkt auf Messiaens Studien zurück⁹ und sie besteht aus isolierten musikalischen Partikeln, die sich jedweder Linearität und Periodizität entziehen. Diese Musik nun ist nicht mehr teleologisch auf etwas hin ausgerichtet, sondern sie stellt die perfekte materielle Ordnung einer einheitlichen, kohärenten und organischen Gegenwart dar; es gibt keine Entwicklung mehr, wie etwa die Durchführung in der Sonatenhauptsatzform: Nichts Vorhergehendes oder Nachfolgendes ist mehr vonnöten, um die Bedeutung des einzelnen musikalischen Moments zu erfassen; dank der Hauptserie – die Stockhausen später als Formel bezeichnen wird und an der alle einzelnen Momente gleichermaßen teilhaben – ist im Mikrokosmos der Makrokosmos in seiner Gänze schon enthalten. Das schließt natürlich an Weberns Miniaturformen an, steht aber vor allem in klarem Gegensatz nicht nur zu Hegel oder zu Beethoven, sondern selbst zu Aristoteles, für den es von grundlegender Wichtigkeit ist,

Michielon, *Mimesis*, Milano 2012, S. 177, auf die ich mich auch im Folgenden in der Hauptsache beziehen werde. An dieser Stelle möchte ich Marco Mazzolini meinen Dank aussprechen, ohne dessen Hilfe meine Ausführungen nicht zu Stande gekommen wären.

⁸ Vgl. Stockhausen, „Wille zur Form und Wille zum Abenteuer“, in: Rudolf Frisius, Karlheinz Stockhausen, *Einführung in das Gesamtkunstwerk*, Schott, Mainz 1996, S. 183-214.

⁹ Vgl. Stoianova, *Découvertes formelles*, S. 181, sowie auch Baillet, *Flèche*, S. 163-164.

daß in einem Kunstwerk auf ein bestimmtes Moment notwendigerweise nur ein bestimmtes anderes folgen kann, denn die Ordnung zwischen den Einzelnen hängt von der des Ganzen ab und nicht umgekehrt. In der Punktmusik – aber auch in ihrer Weiterentwicklung hin zur Gruppenkomposition – stehen die Dinge jedoch genau umgekehrt, denn die Einzelnen sind die konstitutiven Bestandteile des Ganzen, von ihren inneren Strukturen und Beziehungen hängt die Kohärenz und Einheit der Beziehungen zu anderen Einzelnen und damit die organische Ordnung des Ganzen ab.

Aus dieser Klangkonstellation heraus entsteht im Folgenden – nun mit einem stärkeren Akzent auch auf der zeitlichen Komponente – die „Momentform“: Jedes musikalische Moment ist individualisiert, autonom in sich selbst zentriert, es ist formelle, von der sinnlichen Wahrnehmung wiedererkennbare Einheit und steht immer mit seiner näheren musikalischen Umgebung und mit der Gesamtheit der Komposition in Verbindung¹⁰. Dieses Moment kann vom Zeitlichen her eben sowohl statischer Zustand als auch dynamischer Prozeß sein oder eine Kombination beider, was die Momentform gegenüber den Punkten oder den Gruppen sehr viel komplexer, aber auch freier macht. Zwar ist sie kraft ihrer inneren Beziehungen jeweils einer globalen raum-zeitlichen Konzeption einheitlicher Form eingeschrieben, doch ist sie theoretisch offen für Beziehungen zu unendlich vielen weiteren Momenten. Das Werk, d.h. seine schriftlich fixierte Form hat keine wahrnehmbare Dauer, es nährt sich dem *aion*, nur die in chronologischer Zeit ablaufende Aufführung hat eine und die kann von Mal zu Mal sehr stark variieren¹¹. Um jedoch Mißverständnisse gegenüber der antiken, namentlich Platonischen Metaphysik zu vermeiden, ist beim Verhältnis von *aion* und *chronos* zu berücksichtigen, daß *chronos* nicht – wie sonst die Phänomene in ihrer Methexis gegenüber den Ideen

¹⁰ Vgl. Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 250.

¹¹ Vgl. Stockhausen, *Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 109.

– *eidolon*, also Simulakrum ist, sondern *eikon*, authentisches Bild oder Abbild des *aion*¹². Diese extreme Annäherung der Zeitmomente – die eben sowohl zweideutige und mehrdeutige Elemente enthält – führt dazu, daß so etwas wie eine ewige Gegenwart den Zeit-Raum des Narrativen, Ausgerichteten und Teleologischen einnimmt; Zeit steht für einen Augenblick still, sie unterliegt einer momentanen Vertikalisierung, die bis zu einer ewigen Augenblickshaftigkeit und Zeitlosigkeit reichen kann¹³. *Cum grano salis* handelt es sich um eine *Ek-stasis*: „Du Zeit, die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen“, schreibt Rilke in seinem berühmten Gedicht *An die Musik*¹⁴. Stockhausen spricht von einer Ewigkeit, die man nicht am Ende aller Zeiten antrifft, sondern in jedem einzelnen Moment¹⁵. Das Universum ist aufgesprengt in ein Multiversum. Einheit und Kohärenz zwischen den einzelnen Momenten entstehen nicht aus äußeren Formanalogien, sondern aus einer immanenten, ununterbrochenen Konzentration. Was Stockhausen hier in Bezug auf seine Komposition *Momente* (1961/62) als Formwerdung¹⁶ oder Form-Genese (man könnte auch sagen: Morphogenese) von innen heraus bezeichnet, steht natürlich in klarem Gegensatz zu einer als äußere Methode konzipierten Morphologie, die als immer wieder gleiche auf verschiedene Phänomene einfach nur angewendet wird. Sie ist nicht mehr eindimensional, homogen, linear und

¹² Vgl. Angelo Orcalli, *Tempo/Energia nel pensiero musicale del Novecento*, in: “Aisthesis” special issue, Firenze University Press, Firenze 2013, online: www.fupress.com/aisthesis, S. 224.

¹³ Vgl. u.a. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings. New temporalities. New listening strategies*, Schirmer Books, London/New York 1988, S. 375. Erst von der Radikalisierung dieser Vertikalisierung von Zeit aus konnte in der Musik auch eine sehr langsam wieder einsetzende Prozeßhaftigkeit von Zeit erneut zum Zuge kommen, nicht nur bei den hauptsächlichsten Vertretern der seriellen und postseriellen Musik Stockhausen oder Boulez, sondern auch bei Steve Reich in den U.S.A. oder bei den Spektralistern Gérard Grisey – für den gerade Stockhausens Komposition *Stimmung* in dieser Hinsicht ausschlaggebend war – und Tristan Murail in Europa. Vgl. Baillet, *Flèche*.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, *An die Musik*, in: Ders., *Poesie*, hg. v. Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, Bd. II (1908-1926), S. 250.

¹⁵ Vgl. Stockhausen, *Momentform*, S. 199.

¹⁶ Vgl. Stockhausen, *Nr. 13: Momente für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten*, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2, DuMont, Köln 1964, S. 130. Vgl. auch Stoianova, S. 195.

periodisch ausgerichtet, sondern punktuell und momenthaft innerhalb der allgegenwärtigen Ewigkeit des Werkes; *les extrêmes se touchent*: So wie im Platonischen *exaiphnes*¹⁷ Ruhe und Bewegung in eins gedacht werden, so denkt in dieser pluralistischen Zeitauffassung die Musik die beiden für die Möglichkeit von Zeit konstitutiven Momente des Augenblicks und der Ewigkeit bzw. der Unendlichkeit in eins. *Chronos* und *aion* sind nicht mehr untrennbar verschmolzen, wie in der monistischen Zeitauffassung, noch sind sie voneinander getrennt, wie in der dualistischen, sondern sie greifen ineinander in einer Doppelrhythmik, die Walter Benjamin als Ursprung oder dialektisches Bild bezeichnet hat und die, wie Weberns Kompositionsweise, auf Goethe zurückgeht. „Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein“¹⁸.

¹⁷ Vgl. Platon, *Parmenides*, 156 D-E.

¹⁸ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980-1989, Bd. I.1, S. 226. Diese allgemeine dialektische Konstellation kehrt bei Benjamin als Beweis dafür, daß in wahrer Erfahrung Individuelles mit der kollektiven Tradition in Verbindung tritt, auch im Einzelnen wieder, nämlich dort, wo er von der Dialektik der Glückseligkeit spricht: Es handelt sich um einen „zweifache[n] Willen: das Unerhörte, nie Dagewesene, der Gipfel der Seligkeit. Und: Ewiges Noch-Einmal der gleichen Situation, ewige Restauration des ursprünglichen, ersten Glücks“ (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, S. 202). Auch Hegels Erfahrungsbegriff ist in der Weise strukturiert, daß Veränderung durch Verdoppelung (er nennt es Außer-sich-sein) und nachfolgende Rücknahme in das An-und-für-sich-sein entsteht, wodurch das, was verdoppelt bzw. wiederholt wird, wieder zu sich zurückkommt, es gleichzeitig aber in dieser Rückkehr nun nur noch mehr oder weniger sich selbst ähnlich ist. Hier spielt also das gerade für die Musik so zentrale Problem der Wiederholung mit hinein, mit der die Glückseligkeit immer verbunden bleibt, zusammen mit ihr aber auch die Angst vor dem Tod, denn mit jeder Verdopplung oder Wiederholung wird gegen den Tod angepielt, was Musik, wie Adorno behauptet, zu einer antimythischen Kraft macht. Vgl. auch Iannis Xenakis, *Concerning Time*, in: „Perspectives of New Music“, Bd. 27, Nr. 1 (Winter 1989), S. 91-92.

Homogenität und Eindeutigkeit widersprechen denn auch den wesentlichen Grundformen von Zeit: Der zu ihrer Konstitution wesentliche Augenblick etwa ist – wie in den einzelnen Schriftformen – diskretional und damit diskontinuierlich, aber nur durch ihn hindurch, d.h. durch seine (Rück)Übersetzung in gelebte und bewußt interpretierbare Zeit kann Kontinuität konstruiert werden. Es dreht sich wiederum um das Problem, das die Musik als Dichotomie von mit diskreten Zeichen geschriebener Partitur und interpretativ in ein Kontinuum (rück)übersetzter Schrift kennt. Husserls 1928 erschienene *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* stellen eine ähnliche Konstruktion dar. Das Kontinuum erlebter, kontinuierlicher Zeit – also das innere Zeitbewußtsein oder musikalisch die erlebte Dauer der Aufführung – wird ausgehend von einem gelebten Augenblick durch Pro- tentionen zu zukünftigen Augenblicken und Retentionen zu Vergangenen in kontinuierlich wechselnden Verflechtungen erstellt¹⁹. Schon Kant allerdings hat Zeit als inneren Sinn mit der Arithmetik in Verbindung gebracht, welche in gewissem Sinne auf die Rhythmik verweisen könnte und die mit Musik im Ganzen und mit der Diskretionalität, d.h. der Diskontinuität der Töne – ihrem Ansetzen und Verklingen, ganz zu schweigen von den heutigen, noch weit mehr mathematisierten technischen Möglichkeiten, kontinuierliche oder diskontinuierliche Klangmaterie zu erzeugen – Wesentliches gemeinsam hat. Wenn zeitlich – wie Schelling²⁰ sehr dualistisch behauptet – all das ist, was sein Wesen nicht in sich selbst trägt, dann stellt Musik eben dieses Wesen selbst nicht nur dar, sondern sie komponiert es auch aus und läßt es dadurch

¹⁹ Vgl. ebenfalls Xenakis, *Concerning Time*, S. 87-89. In der chronologischen, erlebnishaf- ten, phänomenischen Abfolge von Zeit benötigt die Wahrnehmung Referenzpunkte; diese befinden sich in der Erinnerung, in der vorhergegangene Ereignisse sich – ähnlich wie bei Husserl – als Spuren niedergeschlagen haben. Hierdurch entstehen ein Vorher und ein Nach- her, die jedoch nicht auf derselben Ebene sich befinden, denn das erinnerte Vorher ist eine räumliche Übersetzung der empirischen, kausalen und kontinuierlichen Zeitverkettungen. Damit rückt die erinnerte erlebte Zeit in die Nähe der schriftlich fixierten oder verräumlichten und damit in die des *aion*.

²⁰ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie und Religion*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. C.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart 1860, Bd. 1.6, S. 45.

in seiner Doppelrhythmik zur Erscheinung kommen. Sie unterliegt nicht der Zeit, sondern sie schafft Zeit. Musik strukturiert Zeit aus und ist regelrecht Anathema zur abstrakten, homogenen, regelmäßigen, kanonisch gesetzmäßigen Abfolge von Zeit. Dies gilt auch schon für die polyphone Form des Kanons, welche Gleichzeitigkeit, Ungleichzeitigkeit und Übergleichzeitigkeit regelrecht auskomponiert, ohne dies jedoch der Willkür des Komponisten zu überlassen. Ebenfalls wird durch diese Form ein Prozeß der gegenseitigen Nachahmung bzw. Verständigung verschiedener Stimmen im akustischen Zeit-Raum in Gang gesetzt. Diese Form von Raum entsteht aus der Zeit und ist dynamisch, nicht rigide, sie ist erfinderisch findig und spielerisch. In diesem Zeit-Raum entfaltet sich ein vielschichtiges dialektisches Spiel zwischen Erinnerung und Vergessen, Kreation und Destruktion. Logik und Grammatik dieses Raumes sind Übersetzung und eben Metamorphose und seine Erscheinungsformen echohaftes Widerhallen, Verklingen und in verwandelter Form Wiedererklingen. Was so durch die Zeit hindurch entsteht, ist Ähnliches in Unähnlichem und umgekehrt, logisch gesprochen: Analogien. Durch diese kontinuierliche Übersetzungstätigkeit wird Kunst zur Überwinderin von Zeit, denn selbst was dem ungeübten Ohr einfach nur Wiederholung dünkt, ist im Grunde nichts anderes, als ein besseres, ideelleres Erkennen und damit wird das Phänomenische immer wieder von neuem in die Idee übersetzt.

Derartige fortwährende Übersetzungen in der musikalischen Aufführungspraxis schaffen ein jedes Mal von neuem anders erlebte Zeitabläufe. Gadamer hat für diesen Sachverhalt den Begriff der Eigenzeit eingeführt²¹, der sich ebenso mehrdeutig auf der Schwelle zwischen ontologischer oder urbildhafter und ontischer, phänomenischer Zeit bewegt, wie Boulez²² zufolge das musikalische Material der sogenannten „offenen Form“, deren jeweilige Dauer von der einen Aufführung zur anderen sich gerade deshalb auch stark ändern kann, obwohl die Partitur dieselbe bleibt. Dies gilt etwa für seine *Troisième*

²¹ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Stuttgart 1977, S. 54 f.

²² Vgl. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgeois, Paris 1989, S. 277.

Sonate (1957) oder auch für Stockhausens *Klavierstück XI* (1956) sowie für *Stimmung* (1968). Die Form einer Komposition entsteht denn auch aus ihren materialen, d.h. klanglichen, zeitlichen Abläufen heraus, denn die Werkdauer liegt, wie gesehen wurde, nicht innerhalb der erlebten, empirischen Zeitabläufe. Diese Prozesse folgen auch bei Gadamer einer Doppelrhythmik, die sich zwischen Phänomenischem und Idealem abwickelt, wobei auch hier eine besondere Beziehung des *chronos* zum *aion* als *eikon* zum Tragen kommt. Diese Mehrdeutigkeit der Eigenzeit oder, genereller ausgedrückt, der jeweiligen Vermittlungen zwischen Urbildern und Phänomenen stellt die Grundlage der ambivalenten Stellung der Musik zur Zeit dar, d.h. ihre Eigenzeit hängt davon ab, daß sie gleichzeitig in der Zeit ist und außerhalb ihrer. Dies steht in direktem Zusammenhang mit Goethes Konzeption des Urphänomens sowohl in der natürlichen Metamorphose als auch in seiner Kunstphilosophie, wo es in die Metapher der Mütter übersetzt wird²³. In der Musik ist es als offene Form thematisiert worden und es nimmt keineswegs Wunder, um Gadamers Eigenzeit weiterzudenken, daß eben diese Mehrdeutigkeit in der Vielzahl der Möglichkeiten ihrer Bestimmbarkeit am Ende in festliche Zeit mündet, d.h. in die Zeit, die in der Zeit die andere Zeit verwirklicht. Es handelt sich denn auch nicht um eine Zeit, die sich auf etwas hin bewegt, sondern um eine Art Gegenwartszeit, in der Vergangenes und Zukünftiges sich gleichzeitig sind und die immer schon da ist und sich so mit der der Ewigkeit zu decken beginnt, wie eben ein Fest nicht erst erreicht werden muß, sondern immer schon im Gange ist bzw. begangen wird. Gadamers Eigenzeit kann nicht allein in diesem Sinne als Analogon zu Stockhausens Momentform angesprochen werden. Im Kunstwerk wie beim Fest wird Zeit von ihrem pragmatischen Ausgerichtetsein bzw. von der Auffassung befreit, sie sei leere Zeit, über die man verfügt, um sie mit bestimmten Inhalten aufzufüllen. Die

²³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, 2. Teil, „Finstere Galerie“, in: Ders., *Werke*, hg. v. E. Trunz (Hamburger Ausgabe), dtv, München 2000, Bd. 3, S. 190f. (vv. 6173f.).

Eigenzeit ist im Gegensatz hierzu eigene Zeit, sie ist einem bestimmten Phänomen eigen, einem Kunstwerk, einem Fest eben oder einem natürlichen Lebensabschnitt bzw. ganzen geschichtlichen Epochen als organischen, mikrokosmischen Einheiten in einem makrokosmischen Verlauf. Es geht nicht mehr nur darum, wie Varèse es wollte, den Klang zu organisieren, sondern um eine Organisation der Gegenwart, d.h. der während der Aufführung real wirkenden Zeit²⁴. Es handelt sich um die Form von Zeit, welche in der Antike *scholè* oder *otium* genannt wurde und der denn auch die zum Lebenserhalt notwendige, alltägliche und zur Arbeit erheischte Zeit des *negotium* entgegengestellt wurde.

Eine derartige Souveränität in Sachen Zeit stellt die Grundlage für Stockhausens Formelkomposition dar, die in dem Zyklus *Licht* (1977-2002) ihre abschließende Darstellung erhalten hat. Auch wenn die Beziehungen zwischen ganzheitlichem, organisch-kohärentem Ordnungsprinzip – einer Superformel, die in drei Unterformeln aufgeteilt wird – und Formimmanenz der einzelnen Momente umzuschlagen scheint, läßt der Autor keinen Zweifel: Es handelt sich nicht um ein übergeordnetes, vielleicht sogar abstraktes, auf das Klangmaterial einfach nur angewandtes Prinzip, sondern „die *Formel* ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform“²⁵. Dabei sieht er das Verhältnis zwischen Makro- und Mikroform wie das zwischen Hochsprache und Dialekten und dies nährt die Formelkomposition wiederum der Goetheschen Metamorphose, aber auch der Webernschen Kompositionstechnik an. Denn eine Formel ist ein lebendiger Leib, der durch Morphogenese seine eigene Form gebiert und nicht Form schon ist, die erst in einem zweiten Moment zu Fleisch und Blut käme. Diese Form besteht aus Gliedern und kleineren Organismen, die untereinander und mit der Formel in vielfältigem Zusammenhang stehen, so wie die Dialekte mit der Hochsprache. In Bezug auf die Zeit schafft diese Form ihre eigene Zeit, denn in der Musik ist, wie gesehen wurde, die in den

²⁴ Vgl. Orcalli, *Tempo/Energia*, S. 244 u. 245.

²⁵ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 5, DuMont, Köln 1989, S. 667.

drei Dimensionen beschreibbare Form in grundlegender Weise Zeit; Form entsteht aus der Zeit, Form ist Zeit und sie sind nicht zu trennen, wie es das Verhältnis zwischen *aion* und *chronos* gezeigt hat. Dieser äußerst enge, jedoch nicht zwanghafte Zusammenhalt ermöglicht es, daß in der Formelkomposition Autonomie und Notwendigkeit so ineinander spielen, daß der Kontrast zwischen freiem, intuitivem und vollkommen bestimmtem, rationalem Spiel die formierende Kraft ausmacht, die in der Formel schon enthalten ist, sich aber erst im Spiel selbst und der dieses Spiel ganz besonders charakterisierenden doppelten Rhythmik entfaltet.

In diesem Sinne könnte Zeit folgendermaßen definiert werden: Sie ist nicht nur monistischer und teleologisch ausgerichteter Prozeß, sondern ebenfalls eine Konstellation, deren verschiedene Konfigurationen auf eine ursprüngliche Form zurückgeführt werden können²⁶. Diese Form oder Formel ist eine rationale Konstruktion, die den Platonischen Ideen oder, wenn man will, der *musica mundana* des Severinus Boethius gar nicht so unähnlich ist²⁷. In dieser Weise ist Zeit demnach nicht mehr auf noch zu erreichende Ziele hin ausgerichtet, sondern sie ist eben sowohl dualistisch, wie ja auch Goethe alle Phänomenkonstellationen auf eine begrenzte Anzahl von Urphänomenen zurückführt. Dies mag zu einer konzisen Definition von Musikzeit führen: Musik als teleologischer Prozeß und als ewige Wiederkehr des immer wieder Neuen. Diese Urform der Zeit nun ist der Erfahrung allerdings einzig durch (serielle, mehr aber noch postserielle) Musik mit pluralistischer Zeitauffassung zugänglich, wobei jedoch immer auch die sinnlichen und ästhetischen Momente der Wahrnehmung und der jeweiligen Aufführung und Interpretation mit hineinspielen. Perfekte Sukzession von Klangmomenten, also Melodik, und ihre vollkommene Gleichzeitigkeit oder Harmonik etwa sind die von einer solchen rationalen und ordnenden Struktur durch fortwährende Metamorphose

²⁶ Vgl. ebenfalls Borio, *Il tempo musicale*, S. 46.

²⁷ Vgl. Orcalli, *Tempo/Energia*, S. 223-224. Vgl. ebenfalls Platon, *Timaios*, 37 D sowie Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel, Leipzig 1916, S. 63.

erzeugten Extreme, und dies gilt, wie Pousseur herausgearbeitet hat, in besonderem Maße eben auch schon für Webern. Die Tatsache, daß diese Struktur rational ist, ermöglicht eine fortwährende Kommunikation zwischen den beiden Formebenen, die nun eben nicht mehr – wie noch bei Platon oder bei Goethe – voneinander getrennt sind und hierdurch auch das wieder einholen, was Napoleon Goethe gegenüber als Idee in der Politik bezeichnet hat: eine Idee, die „doppelrhythmisch“ aus den phänomenischen und empirischen raum-zeitlichen Momenten heraus erwächst, wie die Musik aus den klanglichen sich bildet, diese aber gleichzeitig auch ordnet und zu einer neuen Einheit strukturiert, wobei immer beides ineinandergreift: Wiederherstellung von Ordnung auf der einen Seite und Unvollendetes auf der anderen. In diesem Sinne spricht Stockhausen im Gegensatz zu Goethe – dem alles Erfinden nichts weiter ist als ein Finden anderer Art – von Entdeckung eines schon Vorhandenen, aber noch nicht Gefundenen, und der eigentlich kreativen Erfindung neuer Formen²⁸. Zeit ist nicht absolut, behauptet denn auch Iannis Xenakis²⁹, doch ist sie allgegenwärtig. Zeit kann demnach – und nicht allein in der Musik – rational oder ideal konstruiert werden, ohne dadurch zu einem abstrakten Behälter oder, genereller gesagt, Faktor zu werden, dem man sich passiv zu unterwerfen hätte. Die mikrokosmisch wirkende Zeitauffassung ist demnach auch makrokosmisch verbindlich, in der Musik nicht anders, als in rational konstruierter Geschichte oder in den Formen politischen Handelns, die ihrerseits Freiheit und Notwendigkeit in eine fruchtbare Konstellation zu bringen haben. In diesem Sinne kann der Geist der musikalischen Zeit selbst für den Zeitgeist fruchtbar gemacht werden.

Was die Musik während der jüngsten Vergangenheit in Sachen Zeit herausgearbeitet hat, ist demnach unmittelbar auch im faktischen Makrokosmos der geschichtlichen und politischen Zeit anzutreffen. Es bewahrheitet sich

²⁸ Vgl. Stockhausen, *Erfindung und Entdeckung / Ein Beitrag zur Form-Genese*, in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, S. 223.

²⁹ Vgl. Xenakis, *Concerning Time*, S. 84.

hier in Bezug auf die Musik das, was Aristoteles hinsichtlich der Poesie schreibt: Sie ist philosophischer als die Geschichte, denn sie ist universeller, durch sie können Erfahrungen gemacht werden, die andererseits nicht möglich sind. Ähnliches gilt ebenfalls für den Mikrokosmos der individuellen Einzelerfahrungen, vor allem dort, wo diese sich selbst auf den Grund gehen wollen. Nicht allein Husserls inneres Zeitbewußtsein bildet hier einen zentralen Punkt, denn den gelebten Augenblick nicht nur dunkel und als immer schon vergangenen zu erfahren, sondern als gegenwärtige Präsenz, Jetztzeit oder, wie bei Stockhausen, als allgegenwärtige Ewigkeit, bedeutet radikal gefaßt, das Sterben im Leben zu erfahren. Es ist die Erfahrung eines ewigen Augenblicks, welcher der des Festes sich nährt. Doch dies macht ihn nicht einfach zu etwas Positivem. Es kommt darauf an, den Tod und seine Zeitlichkeit zu säkularisieren, d.h. innerhalb der chronologisch ablaufenden Zeit Momente zu schaffen, welche ihren Fluß anzuhalten und umzulenken fähig sind. Damit wird eine Beziehung geschaffen zwischen dem chronologischen, aber authentischen Abbild (*eikon*) und dem Urbild (*aion*) und dies bezieht die variierende Wiederholung (*chronos*) – um Schönbergs entwickelnde Variation anders zu übersetzen – mit ein, denn es gibt keine Regel, ohne daß sie wiederholt würde. Tod und seine Säkularisierung bedeuten eben vor allen Dingen dies: Zeit anhalten zu können und hierauf beruht alle Möglichkeit – nicht zuletzt die, augenblickshafte Zeit in die Ewigkeit zu verlängern, den Augenblick in sein Gegenteil umschlagen zu lassen. Daran arbeitet Kunst von jeher, sei es Scheherazade, die Literatur als solche oder die Geschichte der Musik.

**La configurazione del tempo nell'opera di
Pierre Boulez:
*tra esprit de géométrie ed esprit de finesse***

Manuel Mazzucchini

Abstract

In the early 1950s, composer, conductor and essayist Pierre Boulez embarked upon an inquiry into the notion of time in music whose outcomes are yet to be thoroughly assimilated. Some of the most important results lie in the conceptualization of *mobile* and *smooth time*, which comes up with new possibilities for the artist to unfold the compositional process beyond the craftship of time signature and dynamics on the sheet alone; a theoretical struggle that Boulez, in opposition to his teacher Olivier Messiaen, was already trying to solve at the beginning of his Darmstadt years, as is shown by the disjointed, yet a priori hyper-organized time shaping of *Structures Ia*. His research paved also the way for a different and more accurate framework of time in music itself, as it tried to outline the structure of a musical piece which includes not only the otherwise unruly happenstances of the execution, but the living experience of the listener too.

Keywords: Boulez, time, Darmstadt, philosophy of music, philosophy of art



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Se la premessa necessaria di ogni ricerca è la posizione del problema, questa risulta tanto più complessa quanto più la *Wirkungsgeschichte* dell'oggetto di indagine coincide nella sua essenza con l'esperienza dell'esserci. Interrogarsi nuovamente circa la dimensione del tempo nell'opera di Pierre Boulez può avere un senso fintantoché non si dimentica questa constatazione. Due sono i motivi. Innanzitutto, al netto di ogni considerazione storico-musicologica, l'aspetto del tempo in Boulez presenta delle sfaccettature che trascendono il campo esclusivamente tecnico della partitura, nella misura in cui si approda a quello che, per usare le parole di Gisèle Brelet, è il «tempo vissuto» dell'esecuzione (e, come vedremo, dello stesso processo creativo); in secondo luogo, per il fatto che la comprensione della stessa poetica bouleziana esige, e da parte del fruitore e dello studioso, una presa d'atto critica nei confronti del nuovo modo di fare musica, il quale, ancora velatamente nella cosiddetta Seconda scuola di Vienna e in maniera esplicita da Darmstadt in poi, affronta direttamente la questione assiologica dell'umano in un serrato dialogo con gli sviluppi scientifici e tecnologici più recenti.

Dopo le vette del solipsismo romantico, di fatto, si assiste ad un mutamento di paradigma che porterà anche i compositori più saldamente ancorati a quella tradizione – da Schönberg a Messiaen – a respingere, in ambito musicale, ogni tipo di onirico sensualismo e di ridondante sentimentalismo, reputati alla stregua di meri espedienti anacronistici ed estranei all'intima natura della musica, in nome di una rinnovata attenzione all'elemento *tettonico* della creazione per ciò che concerne il livello formale, mentre l'abbandono dell'elemento fantastico e allegorico della rappresentazione ne sarà il contraltare sul piano narrativo (nemmeno quarant'anni separano il *Pelléas et Mélisande* e la *Lulu!*). Tale è la temperie culturale in cui il giovane Boulez si forma e inizia a muovere i suoi primi passi nell'arte della composizione musicale. Sebbene Boulez, nel corso della sua lunga e prolifica carriera, maturerà nei confronti di questa *koinè* un ragionevole rifiuto, essa comunque lo condizionerà in maniera irreversibile; questo significa, nell'ambito del nostro interesse, che la

sua stessa concettualizzazione del tempo subirà delle radicali revisioni, e nondimeno continuerà a persistere un fondamento speculativo ravvisabile nell'intera sua produzione.

Un aspetto squisitamente teoretico, dunque, assieme all'esigenza di un nuovo orientamento estetico inscritto in una nuova concezione della musica, sono la linfa vitale dell'operare bouleziano. Questo duplice temperamento emerge con maggiore limpidezza in seno alla tematizzazione del tempo musicale, il materiale della creazione più sapientemente maneggiato da Boulez. Che cos'è, per Boulez, il tempo? E qual è il ruolo che occupa all'interno della sua poetica?

1. Il tempo e le sue declinazioni

In *Penser la musique aujourd'hui*, testo seminale che raccoglie e rielabora le riflessioni del periodo darmstadtiano, giace la risposta ai suddetti interrogativi. Essa si sviluppa secondo diversi ordini prospettici: non una, ma molteplici formulazioni del concetto, che occorre sempre tenere insieme al fine di avere ben chiaro il quadro complessivo.

Se volessimo, del resto, isolare una definizione campione, crederemmo di trovarla qui: «[il tempo] È l'iscrizione in un tempo cronometrico determinato, di un più o meno grande numero di unità» (Boulez 1963, pp. 62-63). La parola chiave, diversamente da quanto si potrebbe presumere, non è "tempo cronometrico", bensì *unità*. Oltre che trattarsi di una *petitio principii* completamente inutile sul piano conoscitivo, se, infatti, Boulez pretendesse di ricavare una definizione del tempo dalla scansione aritmetica del cronometro, il suo tentativo non sarebbe affatto così eteroclito, al contrario, sarebbe immancabilmente consono a tutta una inveterata storia del pensiero musicale. Il tempo cronometrico, per definizione, richiede che tutti gli elementi all'interno di un'estensione prestabilita siano sussumibili sotto un *métron* comune; pertanto, ogni variazione qualitativa è esclusa in partenza, pena la non misurabilità

dell'elemento diversificato, che solitamente rientra in altre classificazioni. Il tempo del cronometro, che per convenzione e abitudine viene chiamato semplicemente "tempo" nella nostra quotidianità, non è, per amor del vero, tempo, ma spazio. Questo tipo di tempo, in estrema sintesi, non è che il risultato spazialmente misurabile del movimento di A in B, essendo A e B i due punti di riferimento della misurazione. Il tempo cronometrico di cui si occupa Boulez, invece, funge semplicemente da matrice: è un tempo cronometrico speciale che esclude la sussunzione in sé delle singole unità ivi iscritte, ponendosi, ciò malgrado, come il loro proprio elemento di misurabilità. Il segreto riposa in quelle che Boulez chiama, appunto, unità. Porre in tensione dialettica delle unità di tempo differenti significa disporre le note all'interno della composizione secondo paradigmi temporali non uniformi. In altre parole, ogni unità di tempo contiene in sé sola la legge mediante cui il tempo si configura. Da questa definizione cellulare, sulla quale torneremo a breve, si ramificano, come si è detto, ulteriori definizioni e relativi corollari: ciascuna di queste nuove occorrenze risponderà al tipo di rapporto instaurato dalla singola unità di tempo col gioco complessivo della partitura.

Prima di procedere analiticamente, è bene osservare l'evidenza che ci si presenta fin da subito: per Boulez, il tempo corrisponde alla germinazione di unità complesse numericamente scandite. Ora, se il solo tempo cronometrico non è sufficiente per connotare il tempo effettivo di un'opera, ciò è significativo del fatto che ciascuna opera crea il suo tempo, nella misura in cui l'intreccio tra l'oggettiva misurazione del battito e la singolarità temporale delle unità che costituiscono l'architettura sonora permette l'apertura di una diversa e più genuina possibilità di esperienza del tempo. Ciò non si discosta (anzi, va precisamente incontro) dall'osservazione di Giovanni Piana secondo cui un'accurata analisi del concetto di tempo ci porterebbe a parlare di temporalità dell'esperienza anziché di esperienza della temporalità (cfr. Piana 2007, pp. 122-124); la *cronopoiesi* che emerge dal lavoro di Boulez è tale proprio perché nega l'esperienza del tempo come dato immediato. Il tempo non è un'entità astratta, ma nemmeno una regione assoluta che funge da sensorio

delle nostre forme della conoscenza, come se la facoltà di individuare il passaggio da un prima a un dopo dipendesse da un orologio, non importa se “interiore” o esteriore, totalmente slegato dalla natura del processo e dei rapporti ad esso sottesi. La scansione numerica che Boulez ritiene di mantenere come paradigma della misurazione, e lo vedremo nello specifico, è sempre innerata dalla struttura relazionale degli eventi sonori che presiedono alla temporalità complessiva dell’opera.

Eppure, anche questo sia chiaro, si parla pur sempre di tempo, non di tempi al plurale; nessun relativismo si profila all’orizzonte bouleziano, nessun arretramento rispetto al metodo della scienza rigorosa. Una delle differenze più rimarchevoli tra Boulez e molti dei suoi contemporanei – il John Cage del periodo aleatorio in particolare – sta esattamente in questo: egli non volle mai abdicare alle regole dell’arte e della disciplina musicale in nome di impulsive fantasticherie spacciate per libertà. «[S]chivare le difficoltà con il libertinaggio, giustificandosi attraverso considerazioni psicologiche e parapsicologiche tutto sommato piuttosto banali», è sintomo di «dilettantismo», «pigrizia mentale» e «inconsistenza intellettuale. Così facendo, si rappezzavano i miti più degenerati di un romanticismo di scarso valore: si ristabiliva, in effetti, il primato della "fantasia", dell'"ispirazione"» (Boulez 1963, pp. 23-24). Prescindendo dalla ricostruzione oltremodo stereotipata del Romanticismo, giustificata solo dalla tonalità polemica del passaggio, Boulez non ha torto nella sua chiamata alle armi contro talune troppo facili intemperanze: incrinare il primato del tempo cronometrico non è sufficiente per legittimare la possibilità in generale di una esperienza concreta del tempo, ed altrettanto fallace è abolire il problema accontentandosi di lasciare libero sfogo a tanti tempi privati e, per ciò stesso, incommensurabili. La proliferazione di più unità di tempo, quindi, non permette di idealizzare la dimensione sovratemporale a cui partecipano nei termini di una semplice moltitudine indifferenziata e anarchica.

Si tratterà dunque di vedere lo sviluppo di una simile concezione del tempo e quali sono le sue conseguenze.

2. L'ordine geometrico del tempo

Nel 1949 Olivier Messiaen, già maestro di Boulez, diede alla luce i *Quatre études de rythme*, un'opera destinata ad avere un'influenza decisiva nella formazione del compositore di Montbrison. Il secondo dei quattro studi, *Mode de valeurs et d'intensités*, simboleggia la prima scintilla dello stile compositivo che passerà alla storia della musica col nome di serialismo integrale. 36 note equamente ripartite in tre stringhe da 12 si combinano con un numero predeterminato di livelli dinamici (7), attacchi (12) e durate (24), di modo che ogni altezza della serie, assemblata a priori col resto dei parametri in maniera unica, non possa ripetersi se stessa – e qui termina l'affinità con la dodecafonia – senza con ciò ripetere anche quell'attacco, quell'intensità e quella durata a cui è legata.

Se si è detto che l'opera è soltanto la prima scintilla del serialismo integrale, è precisamente perché essa sfiora l'ambito della serialità, senza abbracciarla. Non ci troviamo davanti a delle serie propriamente dette, bensì, come d'altronde segnala lo stesso titolo, a dei modi. Messiaen non imposta i parametri musicali seguendo la logica consequenziale immanente alla serie, giacché lo scopo precipuo della sua composizione consiste nel creare degli agglomerati sonori che si possano esprimere come un tutt'uno nel corso dell'esecuzione. La determinazione dello sviluppo interno dell'opera riposa tutta nelle mani del compositore, il quale lavora sull'assegnazione dei diversi parametri a ciascuna delle 36 note assecondando un gesto che non risponde ad altre regole che non siano quelle prefissate dal compositore medesimo, diversamente da ciò che avviene nella teoria seriale.

Ad ogni buon conto, è altrettanto lampante che il punto di arrivo alla serializzazione completa si trova ad un passo di distanza. Tale passaggio è perispicuo: anziché fondere "arbitrariamente" le note con i relativi parametri, basta inserire anche questi all'interno di una serie. Ed è proprio il compito che svolgerà Boulez, nel suo ostinato sforzo di conciliare il bisogno di sperimen-

tazione sonora col rigore della legge. La celebre massima di Schönberg, desunta dal secondo dei *Sei pezzi, op. 35* – «che vi sia una Legge [...] ciò dovresti salutare quale miracolo! E che vi sia chi si ribella, non è che una banale ovvietà» – trova segnatamente in colui che della "morte di Schönberg" ha fatto il suo manifesto un raffinato compimento.

Va da sé che il serialismo integrale non può, per definizione, escludere dalla serie nessun parametro, ivi compreso il tempo. La premessa alla nuova forma del tempo proposta da Boulez coincide dunque con la sua matematizzazione. In questa prima fase del suo lavoro artistico, il tempo non funge ancora da elemento perturbatore dell'intero sistema e non ha nessun posto di rilievo, poiché viene appunto trattato alla pari di qualsiasi altro parametro. L'opera di riferimento è il primo libro delle *Structures* (1952), specialmente *Structures Ia*, per due pianoforti.

Sintomatico dello spirito di quegli anni è già il titolo, *Structures*: impossibile astenersi dal pensare a tutta una corrente *strutturalista* di studi che attraversa i settori più disparati, dalla critica letteraria all'antropologia, dalla filosofia alle scienze psicologiche. Uno dei tratti peculiari dello strutturalismo e che accomuna le diverse discipline, sta, a grandi linee, nel porre nuovamente in risalto l'interrogazione intorno all'umano, un termine la cui stessa tenuta semantica, ugualmente all'ipotesi dell'esistenza di una "natura umana" indipendente, inizia a diventare di dubbia legittimità. Un contrassegno dell'attitudine antiumanistica del periodo lo si può riscontrare nelle stesse *Structures* bouleziane.

Come nei *Modes* di Messiaen, la pietra angolare della composizione è una serie preformata di note che interagiscono, ciascuna in maniera rigidamente organizzata, con un valore corrispondente dei parametri sonori per volta; tuttavia, diversamente dall'opera del suo maestro, laddove i modi si presentano coesi e autosufficienti nella veste di raggruppamenti atomici fissi, in *Structures Ia* la serializzazione agisce su tutti i livelli della composizione, includendo nelle stringhe numeriche della serie anche le indicazioni dinamiche, le durate e i modi di attacco. Gli agglomerati sonori di Messiaen si trasformano così

nelle unità iperserializzate di Boulez: l'unico compito che rimane al compositore è decidere l'ordine di esecuzione della prima serie e la densità degli elementi, dacché lo svolgimento del processo creativo, in tutte le sue estensioni, si limita a dipendere dal meccanismo endogeno dell'opera.

Ad ogni altezza, durata, indicazione dinamica o intensità e modo di attacco viene assegnato un numero da 1 a 12 (10 saranno solo gli attacchi), in modo da avere, per ciascuna caratteristica del suono, un valore numerico equivalente con cui scambiarle. Ora, operando sulla serie originale – la medesima dei *Modes*, in omaggio a Messiaen – una trasposizione in verticale di ogni nota ma con lo stesso ordine di intervalli; applicando alle 12 stringhe nate dalla trasposizione i moti retrogrado, inverso e retrogrado dell'inverso; consci ormai del fatto che ciascuna altezza è sempre indissolubilmente accompagnata da un valore parametrico corrispondente, potrà nascere un vero e proprio codice matematico mediante cui soggiogare l'intera composizione. Racconta Boulez:

In quale modo potevo darmi da fare per eliminare dal mio vocabolario ogni traccia di eredità? Affidando a organizzazioni cifrate il compito di prendere a carico le differenti tappe del lavoro creativo. Avendo scelto uno stato di materiale *già dato*, gli davo, per mezzo di una rete di cifre, un'autonomia perfetta, sulla quale non dovevo più intervenire se non in modo non impegnato, esterno, non disturbando affatto questi meccanismi automatici. [...] Da ogni parte, soltanto degli stati del fatto sonoro, che godevano di una specie di indipendenza secondo i loro propri meccanismi di esistenza, potevano rendere conto delle mie intenzioni, del mio progetto (Boulez 1979, pp. 192-193).

Si confronti il seguente schema, ripreso dalla celebre analisi di *Structures Ia* apparsa nel 1958 sul quarto numero di «die Reihe» per mano di György Ligeti. Esso rappresenta una delle due matrici impiegate da Boulez al momento della creazione:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

Si nota a colpo d'occhio che l'intero svolgimento del pezzo sarà deducibile dalle stringhe numeriche presenti nelle matrici: basterà sostituire, nella trascrizione in partitura, il numero col suo parametro corrispondente per conoscere a priori quale altezza, attacco, intensità e durata inserire.

Il ruolo dell'artista, come peraltro si evince anche dalle parole di Boulez, presenta qui delle curiose assonanze col Dio cartesiano, il quale, com'è noto, una volta dato origine all'universo, non interviene più nell'ordine della creazione; nella metafisica di Descartes (che Boulez conosceva), parimenti che in questo brano delle *Structures*, tutto ciò che accade all'interno della creazione è perfettamente spiegabile mediante le sue leggi senza dover addurre la causa prima del Dio/compositore, dal momento che le leggi da egli assegnate *a principio* all'opera sono sufficienti per rendere ragione di ogni evento, quando non di prevederlo.

Ma poteva, questo radicale *esprit de géométrie*, bastare come fondamento per una diversa esperienza del tempo? Senza dubbio, la regolarità cronometrica del battito è compromessa. La continuità degli elementi misurabili nello

spazio, il presupposto di ogni misurazione, si sfrangia nell'assolutamente discreto *découpage* numerico delle *Structures*: è come se l'esecuzione di ciascuna misura al pianoforte esigesse l'azzeramento del cronometro, cancellando appunto ogni sensazione di continuità con la misura precedente e con quella successiva (e nessun interprete, nemmeno i Kontarsky, può sopperire a tale mancanza). La compattezza dei "mattoni" sonori di cui è fatta l'opera non è in grado di cagionare alcuna conciliazione degli stessi al livello superiore della totalità, anzi, il bisogno di una mediazione soggettiva da parte dell'ascoltatore è di proposito negato a priori dall'autosufficienza meccanica del pezzo. È dunque corretta l'intuizione di Piana secondo cui «un continuo cambio del valore metronomico (quindi dell'unità di scansione) potrebbe generare dal punto di vista dell'ascolto una totale ametria – per quanto il brano possa essere scritto pedissequamente in battute» (Piana 2007, p. 369). Non solo: è persino vanificata ogni pretesa di sussumere le singole unità iperserializzate sotto un genere comune, segnatamente il tempo cronometrico, poiché ciascun blocco interagisce solo in apparenza col successivo, essendo lo stesso problema dell'interazione escluso dall'ordine della composizione (per esempio, l'avvicinarsi delle note non è sottoposto ad alcuna regola o trasgressione del dettato armonico, in quanto il loro accadere non dipende che dalla cifratura della matrice).

Eppure, la risposta è no, ciò non è abbastanza. Azzerare ogni volta il cronometro non equivale ad alterarne il funzionamento. Per riprendere quanto è stato osservato in precedenza, rilevare la contraddizione intrinseca ad un materiale della creazione musicale quale è il tempo cronometrico, mostrando il vicolo cieco in cui potrebbe incorrere la sua consueta realizzazione, non è sufficiente per rendere plausibile a livello artistico una nuova esperienza del tempo.

3. Nuovi orizzonti?

La stessa serializzazione del tempo non è che il primo tassello all'interno di quella destituzione del vecchio linguaggio musicale che Boulez si prefigge come scopo. L'eclissi di un intero sistema compositivo, infatti, può portare con sé il rischio di feticizzare il suono, se essa non è accompagnata da un adeguato orientamento estetico, ovvero da una bussola che fissi la rotta verso terre inesplorate. La navigazione a vista induce il compositore d'avanguardia sprovvisto a soffermarsi eccessivamente sugli elementi microscopici del proprio lavoro, sulla sterile sperimentazione e intorno a sottigliezze tecniche ingiustificate, dimenticandosi della necessità di mediazione tra il particolare e l'universale che da sempre contraddistingue il fare artistico autentico.

Nel nostro caso, il tempo assume certamente una determinazione antitetica rispetto alla tradizionale misurazione cronometrica, benché, come si è osservato poc'anzi, esso non abbia ancora una valenza speciale e irriducibile in rapporto agli altri elementi della creazione sonora; ciò nonostante, rimane d'altronde rimarchevole il fatto che la deducibilità del tempo dalla serie risponda solo ed esclusivamente al grado di sviluppo intrinseco dell'opera. Il tempo non è più una regione fissa, non è più il solo tempo cronometrico a decidere delle durate, se non nella loro forma più semplice. In altre parole, il tempo stesso diventa suscettibile di variabilità, anziché limitare la sua funzione a quella di unità di misura degli eventi che accadono tra un certo numero di intervalli.

L'organizzazione del tempo secondo una metrica regolare più o meno elaborata, o secondo una metrica irregolare e sostanzialmente dissimmetrica nel suo principio, l'utilizzazione stessa di cellule ritmiche o di tutt'altro procedimento di organizzazione, fondandosi su rapporti esclusivi, implicano, per così dire, un'esperienza del tempo vissuto come principio di base. [...] La ritmica globale proveniva dunque, non da un'organizzazione periodica a cui si sarebbe riferito il tempo, ma da una statistica dell'incontro. Il segno di riferimento più

importante con il quale arriviamo a misurare il tempo era, di conseguenza, sottratto alla percezione: essa era ridotta a fondarsi su un'altra categoria, in cui i punti di confronto deliberatamente non esistono più, ma in cui l'unico approccio possibile consiste in una valutazione della prossimità o dell'allontanamento con la densità in evoluzione costante. La percezione del tempo riceveva, da questo fatto, un colpo particolarmente duro, perché si metteva a soqquadro una delle abitudini più ancorate nel subconscio: quella di misurare il tempo musicale con una specie di oscillazione pendolare (Boulez 1979, pp. 194-195).

Il tempo delle *Structures* non può coincidere con nessun altro tempo, ed esige pertanto la piena consapevolezza della sua unicità. Ad ogni modo, per quanto la nozione di tempo assoluto sia stata abolita, resta tuttora da chiarire come questa possa essere risolta in una vera e propria intersoggettività del tempo, in cui il tempo cronometrico e il tempo del vissuto con-crescono piuttosto che escludersi o confutarsi reciprocamente.

L'arte musicale del Novecento – che ha in Boulez uno dei suoi punti apicali – tematizza per la prima volta la necessità di porre all'interno della composizione una possibilità di esperienza del tempo totale e concreta, piuttosto che parziale e frammentaria. Laddove una generale riflessione sul tempo è sempre stata presente, in forme più o meno esplicite, nella riflessione filosofica e artistica dei secoli passati, l'istanza di tenere assieme e plasmare sul piano formale ciascun tempo – tempo dell'opera, tempo dell'esecuzione, tempo del singolo ascoltatore, tempo del pubblico – ad un livello superiore costituisce invece un fattore di novità. Se il successo o meno di tale impresa è tuttora oggetto di dibattito e contestazione, ciò dipende forse in misura minore dalle soluzioni avanzate che dalla natura spinosa della questione, che semmai costringe a continue riformulazioni della domanda guida alla luce di sempre nuovi elementi (si pensi solo alla notevole attenzione, anche mediatica, suscitata di recente dalla tesi del fisico Carlo Rovelli, secondo la quale il tempo tradizionalmente inteso sarebbe addirittura un concetto figlio dell'illusione e come tale bisognerebbe sbarazzarsene).

Dal punto di vista dell'arte della musica, la serializzazione del tempo di *Structures Ia*, di conseguenza, non poteva che spianare la strada ad ulteriori approfondimenti.

4. La musica come arte del tempo

Uno degli sviluppi più ragguardevoli di questo percorso è rappresentato dalle ricerche contenute nel già citato *Penser la musique aujourd'hui*. Diverse, si è detto, le occorrenze del problema, e altrettanti i punti focali verso cui convergono le proposte di risoluzione. D'altronde, e giustamente Enrico Fubini lo sottolinea,

[1]la musica d'avanguardia spesso si presenta oggi all'esecutore, e in un certo senso anche all'ascoltatore, come un campo di possibilità, entro cui si deve operare una scelta che inciderà sull'opera stessa; la quale non sarà dunque più un *dato*, ma una proposta, un'indicazione di massima, uno stimolo a ricostruire un ordine, una forma organica. Non è che con ciò si voglia affermare che la passività sia la condizione d'ascolto nella musica classica; tuttavia ascoltare significava in fondo riconoscere, ritrovare nell'ambito della nuova creazione, attraverso un attivo processo interpretativo, una forma, un linguaggio già noto, cogliere un discorso costruito secondo un'interna necessità, che ci suonava sempre familiare pur nelle sue novità. Nella musica postweberniana non si tratta più di riconoscere, di ritrovare: i musicisti si appellano direttamente alla coscienza individuale perché unifichi, formi, organizzati liberamente ciò che non è che un campo di possibilità aperto, di cui non sempre l'autore sa prevedere gli esiti possibili (Fubini 1968, p. 253).

Sarà interessante constatare il passaggio di Boulez da un sostanziale rifiuto nei confronti di una concezione come quella testé delineata da Fubini (*Structures Ia* ne è un esempio cristallino) all'adesione alle sue linee di fondo. Soffermiamoci dunque sulle proposte elaborate nel periodo di Darmstadt.

Grossomodo, la musica ha sempre proliferato all'interno di regioni statiche di tempo, all'interno delle quali avviene un preciso numero di eventi controllati. Peculiarità dell'arte musicale è quella di moltiplicare tali regioni n volte fino ad ottenere dei campioni fissi: la frequenza degli eventi all'interno di ciascun campione fisso è misurata dall'indicazione metronomica, che altro non fa che misurare, appunto, cronometricamente, il tempo. Tali regioni sono statiche poiché ogni cambiamento del campione fisso altererebbe il numero di eventi ivi inscritto nella sua interezza. Alterando la frequenza, muta perciò il tempo di esecuzione previsto (dal tardo XVII secolo in poi, tali mutazioni troveranno posto in partitura nelle indicazioni dinamiche). Le regioni statiche, di conseguenza, non mutano, ma si avvicendano: anziché essere loro stesse soggette a mutamento interno, questo è semmai cagionato dalla giustapposizione dei campioni fissi di durata (da ♩ = 120 a ♩ = 150, per esempio; il cambiamento di campione fisso e, pertanto, di regione statica, origina un riscontro a livello percettivo del cambiamento di tempo).

Siffatto avvicinarsi di tempi fissi – dal tempo di una regione al tempo di un'altra regione – è alla base del fenomeno che Boulez chiama tempo mobile. Sia a livello percettivo che compositivo, lo sfasamento provocato dal passaggio da un tempo fisso all'altro dà luogo ad una differente esperienza della temporalità, pur restando, va da sé, nell'alveo del tempo cronometricamente misurato. Rientrano in questo schema tutte le possibili combinazioni che decidono di questo passaggio, riassumibili nei due estremi: accelerando o ritardando, a seconda che il campione fisso successivo aumenti o decresca in rapporto al suo antecedente. Sarà il compositore a controllare in fase di scrittura il tempo mobile, con l'aggiunta, la sottrazione, la moltiplicazione o la divisione dei battiti, con l'alterazione del metro e del valore di durata delle singole note, con la manipolazione degli abbellimenti, e via discorrendo.

L'estensione del tempo mobile, d'altro canto, non è completamente riconducibile al dominio del tempo cronometrico: «Il tempo non va concepito unicamente come campione fisso; è suscettibile di variabilità, determinata o no

con precisione. Nel primo caso, si otterrà: *accelerando* o *ritardando*, passando da un campione fisso a un campione fisso differente; nel secondo, il campione di durata non avrà un valore definito da un tempo cronometrico preciso». Il tempo cronometrico subisce pertanto l'influenza di variabili che si pongono anche al di fuori del suo dettato, in quanto non cronometricamente misurabili a loro volta. «[F]enomeno acustico concreto, gesto di esecuzione, relazione psico-fisiologica di questi due fatti (durata di vibrazione, tempo necessario agli intervalli disgiunti, lunghezza di respiro)» (Boulez 1963, p. 54): queste non sono che alcune delle pieghe che subentrano in fase di esecuzione a sfumare l'obiettività temporale dell'opera, sebbene non corrispondenti ad alcuna indicazione cronometrica precisa. Talvolta, del resto, basta poco, come il timbro o persino la morfologia di uno strumento, per adulterare inevitabilmente lo svolgimento temporale di un pezzo; ad esempio, nell'ambito dell'orchestrazione, per provocare la vibrazione ottimale delle corde di un contrabbasso, e quindi per lasciar risuonare distintamente la nota, si consiglia in genere di eseguire l'attacco in leggero anticipo rispetto al resto dell'organico – è cioè necessario che il contrabbasso *comprima* il tempo affinché possa mantenere il *medesimo* tempo dell'orchestra. Infine, si osserva che il tempo mobile è inscindibile dallo sviluppo del tempo controllato dall'oscillazione del metronomo, nella misura in cui, restandone a margine, è in grado di connotarne, in maniera determinata o indeterminata, la modalità di esperienza.

In ragione di quanto si è esposto, è evidente che l'esperienza del tempo in musica (ma non solo) non potrà che porsi per essenza come esperienza sintetica. Giovanni Piana pone la questione nei seguenti termini:

La durata è colta in inerenza a processi. Ad esempio, in inerenza a suoni. Essa ha a sua volta delle condizioni: in particolare, affinché si dia un'esperienza della durata è necessario che l'esperienza stessa sia un processo. Il percepire deve essere concepito come un flusso continuo di momenti, di fasi, ognuna delle quali sia agganciata alla fase anteriore e sia pronta ad agganciarsi alla fase successiva, cosicché il contenuto attuale della percezione da un lato

mantenga la presa sul contenuto appena passato, dall'altro si protenda ad afferrare il contenuto percettivo che sta per avvenire. Si tratta appunto delle ritenzioni e delle protenzioni di cui parla la filosofia fenomenologica (Piana 2007, p. 123).

Se è vero che i suoni «non sono semplicemente nel tempo, ma sono *in virtù* e *in funzione* del tempo» (Piana 2007, p. 120), allora l'opera di Boulez non solo costituisce un'eccellente prova empirica di tale assunto, ma mostra anche in maniera esemplare l'emergere stesso del tempo dalla peculiare conformazione che i singoli eventi sonori assumono e in relazione tra loro e alla totalità organica della composizione. Portare ad un livello ulteriore siffatta complessità organizzata significa, nel caso di Boulez, integrarla col flusso percettivo dell'ascoltatore, operando su di esso tramite il ricorso ad espedienti sonori che vanno direttamente ad influenzare gli eventi da cui la temporalità del pubblico dipende e prende forma. Per dirla con una metafora, la composizione assume quasi la sagoma di un finissimo lavoro di sartoria, in cui le cuciture che uniscono gli scampoli del tempo dell'opera e del tempo dell'ascoltatore sono celate dall'abilità del sarto di presentarci l'abito nella sua elegante interezza, corrispondente al tempo globale dell'opera.

Boulez prosegue nella sua disamina identificando due categorie generalissime entro cui circoscrivere la propria riflessione teoretica sul tempo: il tempo pulsato e il tempo amorfo, che corrispondono rispettivamente, sul piano geometrico, ad una superficie striata e una superficie liscia (tale che, da una parte, tempo pulsato e tempo striato, tempo amorfo e tempo liscio dall'altra, saranno espressioni sinonimiche). Così suonano le definizioni per esteso:

Nel tempo *pulsato*, le strutture della durata si riferiscono al tempo cronometrico in funzione di una individuazione, di una *segnalazione di rotta* – potremmo dire – regolare o irregolare, ma sistematica, essendo la pulsazione l'unità più piccola (il minimo comune multiplo di tutti i valori utilizzati) oppure un multiplo semplice di tale unità (due o tre volte il suo valore). [...] Il tempo *amorfo* non si riferisce al tempo cronometrico che in maniera globale

[...] Solo il tempo pulsato è suscettibile di essere operato dalla velocità, accelerazione o decelerazione: l'individuazione regolare o irregolare sulla quale si fonda è infatti funzione di un tempo cronometrico più o meno ristretto, largo, variabile; la relazione del tempo cronometrico e del numero di pulsazioni sarà l'indice di velocità. Il tempo amorfo sarà solamente più o meno denso a seconda del numero statistico di eventi che accadranno durante un tempo globale cronometrico; la relazione di questa densità con il tempo amorfo sarà l'indice di occupazione (Boulez 1963, pp. 99-100).

Ascrivibili al tempo liscio sono tutti quei fenomeni non conteggiati nella pulsazione del tempo cronometrico, che ordina lo svolgimento di un'opera secondo il numero e la velocità di esecuzione delle singole striature. «[N]el tempo liscio, si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo. Queste due relazioni mi sembrano essenziali nella valutazione teorica e pratica delle strutture temporali; esse sono le leggi fondamentali del tempo in musica» (Boulez 1963, pp. 107-108), rileva Boulez. Riteniamo che sia precisamente il tempo liscio il suo lascito più importante. Per la prima volta, viene concettualizzata una *clavis aurea* che consente al compositore di plasmare dei materiali sonori abitualmente delegati alla contingenza quando non al caso, come spesso accadeva in quegli anni.

5. La forma globale dell'opera

Una musica totalmente aleatoria, di fatto, rappresenta un vicolo cieco tanto quanto la serializzazione integrale, il verso della medaglia. I due poli della ricerca sperimentale di allora erano opposti solo in apparenza, dal momento che, da un punto di vista strettamente musicale, il risultato a cui pervennero fu lo stesso: da una parte, l'iperserializzazione, la quale soffoca ogni genuina possibilità di crescita della composizione, dall'altra un ribollente e sconclusionato magma di rumori aneddotici che tutto sommato, all'ascolto, non dif-

ferisce granché dalle opere rigidamente determinate che si proponeva di combattere. Essi peraltro condividono la medesima cecità nei confronti della mediazione del soggetto, abolito o deframmentato in una sterile molteplicità di impulsi. È inutile abusare di effetti di choc, di rumori non trasponibili, di suoni ambientali; assai più fruttuoso ai fini di una vera disciplina artistica è semmai evitare che degli elementi sfuggano all'organizzazione se non quando previsto, e fare in modo che ogni evento risponda della sua necessità. In alcune delle composizioni bouleziane del periodo, come *Le Marteau sans maître* (1955) o il ciclo di *Pli selon pli* (1957-1962 la sua prima versione), si possono contemplare gli effetti di questa nuova poetica del suono anche sul piano sperimentale.

Occorre inoltre disporre dello stesso luogo dell'esecuzione, della sua acustica, del suo pubblico, eccetera, come se fossero un indice di ripartizione di strutture, piuttosto che lasciarli semplicemente nel catalogo delle variabili imprevedibili. È così che avranno origine i tentativi più significativi di conciliare il tempo del vissuto col tempo globale della composizione, il quale, come ormai sappiamo, è sempre l'esito di quella peculiare *discordia concors* di tempi pulsati e tempi amorfi. Una tendenza che vedrà la sua acme in *Répons*, eseguita in prima assoluta al Festival di Donaueschingen del 1981. Muovendosi intorno alle nuove frontiere sonore inaugurate dalla strumentazione elettronica, già sfruttate in passato nell'opera *...explosante-fixe...*, Boulez imbastisce con *Répons* una vera e propria topologia del tempo. Se la prima, fulgido esempio di *work in progress*, pone le basi per l'apertura dell'opera d'arte musicale a indicazioni di tempo estranee alla sua logica immanente tramite l'alterazione dei timbri nel corso dell'esecuzione, sì che la collisione tra i tempi della composizione segnalati in partitura, il tempo dell'esecuzione e il tempo vissuto del compositore mediato nel sempre rinnovato sforzo creativo, viene ad iscriversi nel tempo globale dell'opera; *Répons* le consolida disponendo spazialmente le sorgenti di tempo e organizzandole in anticipo rispetto al momento dell'esecuzione. Esecutori, strumentazione elettronica e computer (ivi compresi, tra questi, gli altoparlanti presenti nella sala!) si *rispondono* – il

paradigma è il responsorio, forma musicale risalente alla tradizione del canto gregoriano – e interpellano a vicenda in un incalzante dialogo tra sezioni sonore, impasti timbrici, solisti e campionamenti digitali, dando vita ad un intreccio di tempi striati e tempi lisci che non tralascia di annoverare il pubblico tra i suoi fattori. Ciò che il pubblico esperisce e che può cogliere della conversazione dipende precipuamente dalla sua prossimità o lontananza da ciascuna delle sorgenti del suono, tanto che il luogo occupato dal singolo spettatore è determinante ai fini della ricostruzione del contenuto complessivo dell'opera (l'esecuzione del 2015 presso la Gashouder della Westergasfabriek di Amsterdam prevedeva, dopo un breve intervallo, una replica del pezzo previo il cambio di posto degli spettatori). Il ruolo svolto dal pubblico è quindi totalmente attivo, nel senso evocato dalle parole di Fubini già menzionate; ma lo è di per sé anche ai fini della composizione, nella misura in cui il vissuto dei singoli partecipa dell'obiettivazione formale dell'opera, e nello specifico della dimensione globale del suo tempo.

Tali accorgimenti conservano tuttavia la loro origine nella "scoperta" del tempo mobile e del tempo liscio come materiali organizzabili della creazione. Essi sono innanzitutto dei modelli di estensione del dominio artistico, in quanto rappresentano la possibilità di concepire una sfera dell'esperienza che includa anche quelle variabili da sempre considerate extraestetiche. Boulez ha mostrato con sapiente efficacia che organizzare musicalmente gli eventi estranei alla misurazione secondo il battito può essere conseguito.

Il tempo vissuto entra così a pieno titolo in seno alla legge immanente dell'opera, senza che questo comporti, d'altra parte, la sua totale sottomissione al sistema, pena il fallimento dell'opera stessa.

Bibliografia

BORTOLOTTO M., *Relevés de maître*, «Nuova Rivista musicale italiana», III/2, 1969

BOULEZ P., *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris 1963

- *Necessità di un orientamento estetico*, in *Pensare la musica oggi*, tr. it. L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1979

BRELET G., *Esthétique et création musicale*, Presses universitaires de France, Paris 1947

CAMPBELL E., *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2010

FUBINI E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1968

LIGETI G., *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*, «die Reihe», 4, 1958

PIANA G., *Barlumi di filosofia della musica*, Lulu press 2007

Fine della fine

Puccini e *Turandot*

Marco Mazzolini

Abstract

Il presente contributo formula un'ipotesi sulle ragioni che impedirono a Puccini di portare a conclusione la sua opera *Turandot*. Di tali ragioni indaga le origini e il progressivo costituirsi lungo l'intero arco dell'attività creativa di Puccini. Il saggio esamina le interrelazioni fra la componente drammaturgica e la componente musicale nel finale di ciascuna opera, considerando i modi in cui gli equilibri fra le due dimensioni si evolvono da un'opera all'altra. Vengono individuate le traiettorie lungo le quali, nei lavori pucciniani, il finale d'opera, da problema formale legato a un genere specifico, si trasforma in questione linguistica. Viene mostrato come tale modulazione profonda governi la scelta dei soggetti, il taglio delle scene, la plasmazione dei personaggi, e tutti gli elementi costitutivi dello stile pucciniano. Tale dinamica viene letta come progressivo accostamento ai confini del linguaggio tonale, parte dei mutamenti linguistici che segnano l'epoca di Puccini. In questo senso, *Turandot* viene interpretata quale soglia linguistica.

Keywords: Puccini, *Turandot*, tonalità, drammaturgia musicale



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

The present contribution tries to identify the reasons that have prevented Puccini from finishing his opera *Turandot*, addressing the possible origins of such impediment and its gradual development throughout Puccini's entire creative activity. This essay explores the interrelation between the dramaturgical and the musical components in the *finale* of each opera, analysing the ways in which the equilibrium between the two dimensions shifts from an opera to the other. In this essay, the author will highlight the way in which, in the Puccini's operas, the *finale* turns from being a formal problem tied to a specific genre into a linguistic matter. The essay will show how this deep transformation affects the choice of subjects, the scene frames, the alteration and adaptation of the characters, and all constitutive elements of Puccini's style. This evolution is interpreted as a progressive approach to the boundaries of the tonal language, certainly a distinctive mark of Puccini's era, and, in this sense, *Turandot* is interpreted as a linguistic threshold.

Keywords: Puccini, *Turandot*, tonality, musical dramaturgy

1. La fine

Nell'orizzonte linguistico della tonalità *finire* equivale a *compiersi*. La forma, svelandosi progressivamente lungo lo spazio e il tempo, procede da sé a sé stessa sino a che, alla fine, *diventa* compiutamente ciò che è sin dal principio. È causa e fine di sé stessa, è entelechia. In quanto tale, sviluppa un dinamismo autoriflessivo, armonico e deterministico.

Tale dinamismo forma l'essenza stessa del linguaggio tonale, e si individua nell'unità linguistica fondamentale della tonalità, la triade. Entità fenomenica primaria, la triade è il riflesso di una metafisica intemporalità: passato, presente e futuro vi convivono, distinti ma non separati. Lo intuisce bene il

giovane Schumann (1834): «Triade = Tempi. La terza è la mediazione fra passato e avvenire come presente. *Eusebio*».¹

Secondo Hegel, nella triade «il concetto dell'armonia [...] è espresso nella sua forma più semplice»,² intesa come «relazione di differenze qualitative, anzi di una totalità di tali differenze, in quanto trova il proprio fondamento nell'essenza della cosa stessa», cioè come «consonare» («Zusammenstimmen»)³. La triade contiene in potenza ogni movimento sonoro, e la forma corrisponde all'attualizzazione e alla manifestazione sul piano esistenziale, nella successione spaziotemporale, di ciò che nella triade giace, sul piano essenziale, allo stato latente e potenziale come simultaneità.

La triade può conseguire la piena autoaffermazione solo attraversando stati che la negano, vale a dire accordi che negano, pur senza sopprimerla, la *concininitas* in cui consiste l'armonia. La forma ha dunque una struttura teleologica e il movimento in cui consiste è ancipite: descrive un itinerario nel quale ogni passo che si allontana è anche un passo che fa ritorno. La triade è l'alfa e l'omega della forma, così che divenire significa essenzialmente tornare: il senso ultimo della dinamica formale è un costante differenziarsi da sé per procedere verso di sé. Il ridursi alla triade («Rückgang zu Dreiklängen») è ritorno dell'identità a sé stessa («Rückkehr der Identität zu sich»): in tale movimento consiste il vero.⁴

Con inflessione platonica⁵ venata di gnosticismo, il pensiero tonale concettualizza tale dinamica come *caduta*, o, in termini musicali, *cadenza*. Nella cadenza i tempi, che nella triade si distinguono senza ancora separarsi, si se-

¹ «Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. *Eusebius*»: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 6. *Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* (trad. mia).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. II, 2, b. Trad. it.: *Estetica, secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, a cura di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani, 2013.

³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte I, Cap. II B 1 c.

⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. II, 2, b.

⁵ Cfr. *Fedro*, 243e-257b.

parano: la medesima entità (la triade, appunto) si manifesta in due stati spaziotemporali differenti. La triade si affaccia ad uno specchio e la sua immagine si duplica: la cadenza, il mutamento più elementare, consiste in una autoriflessione: l'identità si converte in somiglianza, il moto può distinguersi dalla quiete, il prima dal dopo.

La cadenza che esprime il movimento fondamentale del ritorno all'identità è quella che consiste nella successione di triade di dominante e triade di tonica. Essa corrisponde perciò all'articolazione più elementare del fenomeno sonoro in quanto emanazione di un ordine sostanziale, armonico, già sempre fondato. In tale cadenza la forma *perficitur*, e per questo essa è denominata *perfetta* ("compiuta"). Ma ognuno dei mutamenti che costituiscono la forma è parte della caduta nello spaziotempo, dunque ogni moto è inscritto in una cadenza. Vi sono pertanto molte specie di cadenza, ognuna delle quali piega il moto fondamentale espresso dalla cadenza perfetta secondo una peculiare inclinazione dinamica (acustica e psichica). In questo senso, ogni cadenza è espansione e ramificazione della fine, capillare prefigurazione del compimento e sua imperfetta prolessi. La fine della forma è pertanto immanente ad ogni movimento sonoro, e ogni suono si affaccia sul momento in cui la forma è finita e regna il silenzio. Attraverso la trama delle cadenze, la primordiale dinamica autoriflessiva della triade – il suo originario autorispecchiamento – si irradia sino alle più sottili fibre della forma, permeando ogni specie di movimento (armonico, motivico, timbrico). Per questo la forma tonale si articola mediante una sintassi fondata sull'iterazione, la ricorrenza periodica, la rima (motivica, armonica, timbrica), vale a dire su costellazioni di rispecchiamenti concentrici, scimmia della originaria identità.

La necessità ontologica della manifestazione della forma si esprime anche come necessità logica, in un senso (e dunque con una funzione sintattica) omologo a quello espresso dal rapporto tra causa ed effetto. Così, se ogni movimento formale è riconducibile ad una cadenza, ogni cadenza è ricondu-

cibile ad una causa, e l'intera forma è interpretabile come una catena deterministica di cause. Il principio tonale è il correlato acustico del principio di causa, come la prospettiva ne è il correlato ottico.

Nei melodrammi pucciniani il paradigma costituito, sul piano musicale, dalla triade si incarna, sul piano drammaturgico, nella protagonista femminile. Quest'ultima è unità linguistica fondamentale, di per sé campo di tensioni vitali (psichiche, morali) e di virtualità latenti. Come la triade – mediante le dinamiche armoniche, motiviche e timbriche – si dispiega nello spazio-tempo dando luogo alla forma musicale, così il carattere della donna si esplica come destino dando vita all'intreccio drammatico. Per un verso, infatti, «nella musica la piena identità è possibile solo in quanto dispiegamento temporale dei suoi momenti»,⁶ e per l'altro «le differenti parti del tempo risultano connesse in un'unità nella quale l'io realizza per sé la propria identità con sé stesso».⁷ Inoltre, come il principio dinamico nella dimensione musicale è la cadenza, vale a dire il primordiale autorispecchiamento che contrappone la triade a sé stessa, così il fondamento delle dinamiche drammaturgiche è la contrapposizione fra la protagonista e un'entità femminile ad essa speculare avente funzione antagonista o deuteragonista.

Già nelle *Villi* Puccini intuisce che tale entità speculare può essere esterna alla protagonista o trovarsi all'interno del suo animo. Anna, sola figura femminile individualmente connotata, è infatti parte di una duplice antinomia. Da un lato, quella che – fuori di lei – la contrappone a un doppio contraltare: individuale (l'anonima “sirena”, che non compare sulla scena) e collettivo (l'orda delle Villi). Dall'altro, quella che – in lei – la contrappone a sé stessa: Anna è infatti provvista di due nature, l'una virginale e santa (Atto II, N. 6, 29+2 e Atto II, N. 8, 43), l'altra vampiresca e vendicativa. Tale schema si concentra e si semplifica in *Edgar*: la casta Fidelity, “bella e gentil” (Atto III,

⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. I2°, 2, b.

⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte III, Sez. III, Cap. 2°, 2, a.

27-2), si rispecchia nell'antagonista Tigrana, campionessa di una specie erotica blasfema (Atto I, da 29), demonicamente voluttuosa (Atto II, 15) e corrotta (Atto III, da 21+3). In entrambe le opere l'amore benigno soccombe, Fidelia venendo addirittura soppressa – vittima innocente – dal suo contraltare.

Con *Manon Lescaut* la riflessività si trasferisce tutta nell'animo della protagonista, circostanza che viene tradotta drammaturgicamente mediante l'introduzione del motivo dello specchio: Manon è la prima eroina pucciniana a specchiarsi e la prima ad essere priva di un personaggio antagonista, proprio perché *ella stessa* è il proprio antagonista. Alla visione (allo specchio) del proprio stato reale (ciò che ella è), Manon contrappone infatti la rappresentazione del proprio stato immaginario (ciò che ella *non* è). Tra questi poli si innesca il desiderio che precede e genera ogni altro desiderio: far corrispondere la realtà alla rappresentazione, mutare il non essere in essere. In questo senso, la donna è, allo stesso tempo, il soggetto e il primo oggetto del proprio desiderio: si articola un'autoriflessione profonda che rappresenta, al contempo, l'origine della dinamica identitaria e il movente primordiale del dramma. Quest'ultimo, pertanto, non è che lo svolgersi di una sorte predestinata, che spinge la donna verso una fine inscritta in lei sin dal principio ("la metà d'ogni donna sta segnata nel palmo della mano...": *La rondine*, Atto I, 37+3). In *Manon* compaiono anche due contraltari collettivi, un gruppo di vergini (Atto I, da 10+6) e una parata di prostitute (Atto III, da 21), che non si contrappongono alla protagonista, incarnando anzi gli opposti tra i quali si iscrive il suo animo inquieto.

Nelle opere successive il tema dello specchio ricompare costantemente: Musetta "dovette appena nata domandare uno specchio" (*La bohème*, Introduzione del libretto al Quadro III), la prima preoccupazione di Tosca, dopo che ha spacciato Scarpia, è affacciarsi a uno specchio per darsi un'aggiustatina ai capelli (*Tosca*, Atto II, 63), Butterfly fa i conti con sé stessa davanti allo specchio (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 83-1) e perfino la casta Minnie non rinuncia a specchiarsi per darsi un po' di trucco. E più si afferma

il carattere autoriflessivo della protagonista, più la deuteragonista perde consistenza drammaturgica, arretrando progressivamente verso lo sfondo, fino ad ammutolire e a convertirsi in effige. In *Bohème* il rapporto fra i contraltari (Mimi e Musetta) attenua il carattere oppositivo a vantaggio di una relazione di complementarietà e coappartenenza; in *Tosca* l'Attavanti è poco più di una figura dipinta; il rilievo drammatico di Kate (*Madama Butterfly*), già scarno nella versione 1904 dell'opera, viene ulteriormente ridotto nella versione definitiva (al punto che Puccini può definire *Butterfly* «opera a donna sola»: Gara, 456)⁸; e la Micheltorena (*La fanciulla del West*) compare fugacemente, solo nelle parole di Minnie. Quando, nella *Rondine*, il contraltare torna in primo piano, la sua relazione con la protagonista è mutata in modo sostanziale: Magda e Lisette sono immagini divise di un medesimo volto. Un “*grande specchio*” (così la didascalia di scena introduttiva all'Atto I) campeggia con invadenza sulla scena iniziale: l'Io si moltiplica in più Io mutuamente convertibili. Al culmine di questo processo, la distinzione fra il volto che si specchia e la sua immagine riflessa si accresce sino a divenire scissione, la superficie dello specchio svanisce e le due immagini condividono lo stesso spazio: né Turandot né Liù cercano il proprio volto in uno specchio.

2. Il principio della fine

2.1 Essere deserto: *Manon*

Le eroine delle prime due opere di Puccini non hanno alcun bisogno di specchiarsi: sono la quiete della piena identità in sé. Inevitabilmente, le loro vicende si sviluppano sullo statico schema di un manicheismo erotico. Per *Manon*, invece, la piena identità non è *data*, perché alla realtà com'è, l'immagine che lo specchio le restituisce, ella oppone la realtà come *non* è, la realtà come

⁸ Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, G. Ricordi & C., 1958; nel presente contributo viene citato col nome del curatore seguito dal numero della lettera riportata.

desidera che sia, e solo convertendo quest'ultima nella prima può riconoscere sé stessa. Il desiderio si manifesta proprio in questo processo di autocoscienza,⁹ del quale l'autoriflessione è il principio fondante. Ma, appunto perché *eccede* la realtà data, il desiderio è, per definizione, un'irrealtà. Affacciandosi allo specchio, Manon si affaccia ad un'irrealtà, cioè ha la rivelazione di un nulla e di un vuoto. Un nulla: il proprio *Non io* come oggetto assente del proprio desiderio. Un vuoto: la distanza che la separa da tale oggetto, e dunque dal proprio autoriconoscimento. Diventare sé stessa – diventare ciò che è – significa, per Manon, colmare questo vuoto conferendo realtà a quel nulla. Questo appunto è il senso del trucco e del suo strumento principale, lo specchio. Truccandosi allo specchio, Manon istituisce un apparato illusionistico che indebolisce la distinzione fra realtà e apparenza: la mascherata di cipria, pomate, nèi finti, minio ecc. la trasfigura nella rappresentazione che ella ha di sé. Il meccanismo seduttivo è dunque anzitutto autoseduttivo, e Manon non è soltanto il soggetto e il primo oggetto del proprio desiderio, ma anche il principale strumento della propria seduzione.

Ma più il volto artificiale si separa dal volto naturale, più si allarga in Manon il vuoto in cui consiste il desiderio. Tale vuoto si manifesta anzitutto come indifferenza: l'animo di Manon è incapace di posare in uno stato definito, perché per lei uno stato vale l'altro ("bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di seduzione", così la descrive la Premessa al libretto). L'indifferenza, che le spalanca la bocca in uno sbadiglio (Atto II, 13-1), procede da un disordine essenziale, che è assenza di orientamento, caos, deserto, vuoto nulla. Manon «nel profondo deserto cade» (Atto IV, 11-9) perché solo in una realtà ridotta a deserto può specchiarsi e conseguire, oltre ogni autorappresentazione, la propria verità, l'autentico riconoscimento di sé in quanto «deserta donna» (Atto IV, 11-1).

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, IV.1; trad. it.: *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Vincenzo Cicero, Rusconi, Milano, 1995, p. 263: «l'autocoscienza (...) è desiderio [*Begierde*] in generale».

Secondo la nota distinzione di Agostino,¹⁰ è detto “fine” sia ciò che consuma (*consumit*) sia ciò che porta a compimento (*perficit*). Altro infatti è *consumere*, altro *consummare*: «Consumere enim, perdere est: consummare, perficere».¹¹ Ma nella fine di Manon i due significati si mescolano. La vicenda di Manon, infatti, *perficitur*: la morte della donna è sancita da una cadenza perfetta. Ma a perfezionarsi è una consunzione: l’epilogo è un lento svuotamento, puro *consumere*.

Il motivo musicale che identifica Manon è già sul nascere il motivo della sua fine: i due primi suoni sono infatti tutto ciò che ne resterà. Analogamente, i motivi che aprono l’opera sono apparentati a quelli delle danze e della morte di Manon. Mediante la mistione di origine e fine, la musica istituisce una dimensione in cui l’ordinata successione degli istanti è virtualmente sospesa (dimensione nella quale si dispone la rete dei motivi ricorrenti). Ad essa corrisponde, sul piano drammaturgico, un’attenuazione del dato deterministico nella concatenazione degli eventi, i quali infatti, all’approssimarsi della fine, assumono un carattere arbitrario e accidentale (per quale ragione o scopo Manon e Des Grieux si trovano a vagare nel mezzo di un deserto?). Tale intemporalità, che attraverso la musica permea l’azione fino ad offuscarne la causa e il fine, proietta sulla scala della macroforma drammatico-musicale lo stadio primordiale del linguaggio musicale tonale, lo stato prefenomenico e puramente potenziale della triade, nel quale tutti i tempi sono mescolati. Alla luce della vicenda di Manon, che consiste in una inesorabile desertificazione, anche il nucleo del linguaggio appare a Puccini desertico: disorientamento essenziale, assenza, vuoto. È sul vuoto della quinta vuota dello sbadiglio di Manon che si accorda la musica (Atto II, da 13-1 a 13+6), e, man mano che la donna diviene il deserto che è sin dal principio, il motivo che la identifica si contrae, si comprime, si mutila, sino a ridursi a due soli suoni. Incarnata in

¹⁰ *Esp. in Sal.* 54,1.

¹¹ *Esp. in Sal.* 56,2.

Manon, la triade stessa si identifica con il deserto: deserto è il luogo d'origine e fine della forma, e il cuore del linguaggio è vuoto nulla.

2.2 *Euridice alla Barriera d'Enfer: Mimì*

“Ma l'amor mio non muore”: non tutto, di Manon, finisce: del motivo che la identifica restano due suoni, qualcosa procede oltre la fine. Così, i *la* delle sue ultime sillabe proseguono nei *la* ripetuti di Mimì (Quadro I, da 25+12) e torneranno, piegati a *lab*, alla morte di quest'ultima (Quadro IV, da 29-8).

Mimì è la parte consunta e sepolta di Manon, che risuscita dal buio delle scale come dall'oltretomba. La sua voce compare prima della sua persona. In lei la corruzione morale di Manon è divenuta guasto fisico, senza per questo perdere in potenza seduttiva: il rossore malsano del volto (Quadro III, 22-5) è il suo belletto, e nella sua tosse consiste la sua seduttività. È infatti proprio il suo “viso d'ammalata” a suscitare l’“*interesse*” di Rodolfo (Quadro I, 26-4), perché l'infermità di una donna bella può soggiogare un uomo.¹²

La parte sana e vivente di Manon, la Manon intatta dalla consunzione, è invece Musetta. La sua persona appare prima della voce, il suo “*fare civettuolo e allegro*” e il “*sorriso provocante*”, sono ammirati da tutti. Come Manon, è sensuale e vana, bizzosa e sfrontata. E mentre la vocalità di Mimì è semplice, spesso pigolante, malaticcia, scossa da singhiozzi e colpi di tosse, l'indole vocale di Musetta è irrequieta, piccante, ipersensibile, fatta di sbalzi, volatine, staccati e accenti. Musetta è in tutto opposta all'amica, al punto che la sua risata sfacciata fa da eco alla sentenza di morte per Mimì (Quadro III, 25). E tuttavia la relazione fra le due donne supera l'antinomia istituita in *Villi* e in *Edgar*, poiché esse non sono entità contrapposte bensì complementari. La seduttività di Musetta si riflette nei singhiozzi di Mimì (Quadro III, da 10+2), e quest'ultima riecheggia il corpo vocale dell'amica (Quadro II, 24+4 e 26-1). Una coappartenenza confermata in prossimità della fine, quando le

¹² Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 108.

due ragazze si scambiano le rispettive sembianze vocali: Musetta canta sullo sfondo di un tema di Mimì, con la vocalità parlante e atrofizzata che era stata di quest'ultima (Quadro IV, 14), e Mimì, a sua volta, canta con un'immateriale allusione al fare seduttivo di Musetta (Quadro IV, 17).

L'antinomia che si indovina nella struttura del personaggio di Manon diviene evidente in Mimì, anche in questo caso nell'istante della sua fine, della cui importanza e peculiarità Puccini era pienamente consapevole («la morte [*scil.* di Mimì] la voglio come l'ho ideata io, e son sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale»: Gara, 109). L'intera scena della morte si svolge su un pedale di dominante, e infine Mimì muore su una cadenza sospesa (Es. 1).

Es. 1: *La bohème*, Atto IV, da 29-5

In questo passaggio cruciale, dunque, la dimensione ottico-scenica della vicenda di Mimì *finisce*, mentre la sua dimensione acustico-musicale *non finisce*. Ciò che si ode non corrisponde più a ciò che si vede: i due aspetti del linguaggio drammaturgico-musicale hanno perduto l'orientamento comune e si sono sciolti l'uno dall'altro, imboccando direzioni opposte. Un equilibrio si è rotto: l'unità dell'*Io* è irrimediabilmente incrinata. La coesistenza di finire e non finire disorienta lo spaziotempo: se in *Manon* il succedersi delle azioni è pervaso dall'intemporalità, qui il tempo si raprende fino ad arrestarsi, solidificandosi su una corona (Quadro IV, 29-1: viene prescritta una “lunga pausa”). Il deserto, il vuoto nulla che circonda Manon, ha invaso Mimì, che pertanto è donna ancor più «deserta» di Manon.

L'idea di compimento, costitutiva della concezione teleologica della forma, implica che la fine di una forma si identifichi con il suo fine (con la sua causa finale). Ma la morte musicale di Mimì separa il fine dalla fine, e in questo modo pregiudica ogni possibilità di compimento. Mentre Mimì muore sulle campane a morto dell'orchestra, frammiste al chiacchiericcio di Rodolfo e Marcello, un respiro di archi si assottiglia, mettendo gradualmente a fuoco un *mib* (Quadro IV, 29-2), cioè il suono che all'inizio di tutta la vicenda corrispondeva alla parola "buio" (Quadro I, 30+10). Assenza di compimento significa impossibilità del raggiungimento di sé attraverso il ritorno a sé: la musica non riconduce Mimì a sé stessa, bensì al nulla che l'ha generata, al buio del sottoscala che è il suo Ade.

2.4 Caduta perfetta: Tosca

«Si fece addirittura silenzio, e il Maggiore fece suonare la *Tosca* e, mentre il grammofono incominciava ad avviarsi, disse malinconicamente: "Una volta volevo sposare la Geraldine Farrar". Poi la voce di lei dall'imbuto uscì nella stanza, e salì in ascensore – voce di donna che sbalordiva quegli uomini ubriachi, ed ecco, l'ascensore si mosse con lei come sfrecciando in alto, non giunse ad alcuna meta [*Ziel*], si abbassò di nuovo, si risospinse in aria. Le gonne di lei si gonfiavano per il movimento, questo su e giù, questo indugiare su una nota tenuta a lungo, e di nuovo sollevarsi e sprofondare, e in tutto ciò questo sgorgare, ed esser però sempre afferrati ancora da un nuovo spasmo, e di nuovo zampillare: era voluttà [*Wollust*]. (...) la nuda voluttà che nelle città è sparsa su ogni cosa, che non può più distinguersi da omicidio, gelosia, affari, corse di automobili [*Automobilrennen*], – ah, non era più neppure voluttà, era smania di avventure, – no, non era smania d'avventure, bensì un coltello piombato giù dal cielo, un angelo sterminatore, una follia angelica [*Engelswahnsinn*] – la guerra?»¹³

¹³ Cfr. Robert Musil, *Grigia*, in *Drei Frauen*, 1924, ma su un appunto del 1915 (trad. mia); trad. it.: *Tre donne*, traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1960.

Il vuoto (Manon) e la sospensione del tempo (Mimi), si specificano in Tosca come assenza di meta (*Ziel*, nelle parole di Musil). Il fine, che nella morte di Mimi è disgiunto dalla fine, in Tosca è assente. La dimensione cieca e impersonale della materia, che albeggia nell'indole di Manon, in Tosca irrompe in primo piano: moto privo di *télos*, febbrile transito biologico da uno stato all'altro, caos violento. Per Tosca l'intero mondo è animato da uno spasmo voluttuoso (Atto I, da 27) che *eccede* ogni determinazione individuale, ogni categoria razionale (Atto I, 30+9), ogni distinzione morale (Atto I, 37+18). L'eccedenza del desiderio, che in Manon apre il vuoto in cui si innesca l'identificazione di sé, agli occhi di Tosca anima ogni cosa. Ed ella stessa ne è l'incarnazione.

Il carattere eccedente della genialità erotica di Tosca si rispecchia nella sua morte musicale. La scena del suo suicidio, acme dell'intera vicenda, consta di tre momenti (Es. 2): una successione cromatica di triadi eccedenti; un grido a voce sola che articola una triade eccedente, il cui ultimo suono, nel momento in cui l'orchestra rientra, si precisa come dominante; e infine il lancio nel vuoto, che coincide con la cadenza perfetta.

Es. 2: *Tosca*, Atto III, da 40 alla fine dell'opera

Spol. (Spoletta fa per gettarsi su Tosca,
 (additando Tosca a Ah! To - sca, pa - ghe - rai ben
 Spoletta grida:)
 Sciarr. È lei!

Tosca ma essa balzando in piedi lo respinge così violentemente da farlo quasi cadere riverso nella botola della
 Spol. Col-la mia!
 ca - ra la sua vi - ta...

Tosca
 scala, quindi corre al parapetto e dall'alto grida:)
 O Scar - pia, a - van - ti a

Tosca **Andante mosso** (si getta nel vuoto – Sciarrone ed alcuni soldati, saliti con-

Dio! _____

Andante mosso

41 *fff* *tutta forza con grande slancio* *sostenendo*

fusamente, corrono al parapetto e guardano giù – Spoletta rimane esterrefatto, allibito.)

(sipario rapido)

La prima fase non è riconducibile ad un orizzonte tonale univoco, poiché la triade eccedente esprime uno stato «ohne Ziel», privo di direzione, di desinenza, di identità tonale definita (nella *Harmonielehre* Schönberg la annovera

fra gli accordi “vaganti” [*vagierende Akkorde*]).¹⁴ L’identità tonale dell’ultima triade eccedente è ricostruibile solo *ex post*. Il suo tempo è il futuro anteriore: tale triade *sarà stata* un accordo alla dominante, mentre nel tempo presente non è alcunché di determinato. Secondo le categorie di Schumann, poiché passato e avvenire sono indefiniti, non può darsi fra essi mediazione alcuna, il che rende impossibile il presente: in questo accordo la *presenza* è sovrastata da un alto contenuto di *assenza*. È accordo estatico (cioè, appunto, eccedente) per antonomasia, ed è questa *ek-stasis*, questo eccedere dal proprio presente, a spingere Tosca nel vuoto. E se l’orchestra ritorna all’ordine dell’armonia, la voce rimane per sempre sospesa: è «il grido (...) al quale nulla risponde e al quale, anche, nulla sottrae la forza del gridare, e che dunque si leva, senza contrappeso [*Gegengewicht*], e non può cessare, anche quando ammutolisce», il grido che getta l’infelice, che «nel fondo dello specchio» ha ritrovato «una nuova meta [*Ziel*]». ¹⁵

Nella dimensione acustico-musicale vi è diffrazione indefinita dello *Ziel*, che provoca una esasperazione del possibile, causando la condizione di *ek-stasis*. Nella dimensione ottico-scenica, al contrario, vi è concentrazione suprema dello *Ziel*, che viene tutto assorbito dall’atto di morire. Se Manon è invasa dal vuoto per indifferenza della meta, Tosca “*si getta nel vuoto*” (Atto III, 41) perché precipita verso la sola meta esistente, la meta di ogni meta, che è il suo speciale modo di morire: perché «lo scopo [*Ziel*] di ogni vita è la morte», e «l’organismo vuole morire solo a suo modo». ¹⁶ La dimensione acustico-musicale della scena esprime una premessa (arsì, protasi, causa, potenza, moto), la dimensione ottico-scenica una conseguenza (tesi, apodosi, effetto, atto, quiete). La dimensione acustico-musicale, nella sua indifferenza

¹⁴ Cfr. la sezione *Der übermäßige Dreiklang*, nel capitolo *An den Grenzen der Tonart* in Arnold Schönberg, *Harmonielehre. III. Vermehrte und verbesserte Auflage*, Wien, Universal-Edition, 1922, pp. 292-296.

¹⁵ Franz Kafka, *Unglücklichsein*, in *Erzählungen*.

¹⁶ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, V.

tonale, nella sua *assenza*, corrisponde ad uno stato di pura potenzialità: è l'infinito possibile, che equivale (come già per Manon) al vuoto nulla. La dimensione ottico-scenica, il corpo riverso sul palcoscenico, esprime invece lo stato puramente attuale del mero accadere. La materia nella sua mera contingenza è infatti *caso*, nel senso di ciò che semplicemente accade, senza una speciale causa o fine. Qui non si tratta più del *cadere nel tempo* dello Spirito hegeliano come passaggio verso l'Assoluto. Qui si tratta di puro *clinamen*, poiché «le cose stanno così perché così stanno, e non perché così debbano assolutamente stare»,¹⁷ e «tutto l'accadere e l'essere-così è accidentale [*zufällig*]». ¹⁸ L'infelicità che nutre l'indole erotica di Tosca è il rammarico di chi sente che esistere non è nulla più che cadere nel vuoto, che il *casus* grammaticale che plasma il linguaggio e i casi in cui consiste l'esistenza esprimono il medesimo destino del *lapsus* di Adamo. L'inerzia che faceva caracollare Manon come una ballerina maldestra qui è cresciuta a dismisura: una smisurata inerzia esistenziale (morale, linguistica) spinge Tosca giù dagli spalti di Castel Sant'Angelo, come un melanconico *Gegengewicht*. Per questo, mentre Manon “cade lentamente” (*Manon Lescaut*, Atto IV, 18+6), Tosca cade “bene” (Atto III, 30+9), a strapiombo. In questo, la Tosca “parlante” eguaglia nella vita la Tosca “cantante”, così brava a cadere sulla scena, e trasforma la cadenza perfetta in perfetta caduta.

2.5 *Cosmesi cosmica: Madama Butterfly*

Nel mondo tutto è caso e nulla è ordinato a un fine, ma per esistere occorre fingerne uno. Questa, almeno, è l'opinione di Butterfly, la cui esistenza consiste nel fingere la possibilità di un compimento dell'amore. In obbedienza alla finzione del futuro corregge il presente e riformula il passato, allestendo un'iperbolica regressione ad uno stato pseudoinfantile che renda in lei tutto immaturo e bambinesco: l'amore (Atto I, da 128+4), la civetteria (Atto I,

¹⁷ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1339-40.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.41.

49+11), la voce (Atto I, 73-3), il pianto (Atto I, 110+7), il sorriso (Atto I, 112-2), la sottomissione (Atto II, Parte I, 46), la grazia (Atto II, Parte I, 59+4), le emozioni (Atto II, Parte II, 34+10), i moti affettuosi (Atto II, Parte II, 35). Ma Butterfly procede oltre: per riformulare la propria origine è pronta a convertirsi (Atto I, da 79+5) e a battezzarsi. Costruendosi una vita immaginaria, si estromette dalla propria vita reale, ponendosi letteralmente *fuori di sé*: la proiezione estatica che caratterizza l'ultimo istante di vita di Tosca suggella tutto il tempo dell'esistenza di Butterfly.

Per Butterfly, come per Manon, la seduzione è anzitutto inganno autoseduttivo e offuscamento illusionistico delle apparenze: con le proprie mistificazioni Butterfly intende sedurre sé stessa, e si imbelletta il viso al punto che, struccata, non si riconosce nemmeno più (Atto II, Parte I, da 83-1). Ma, di nuovo, procede ben oltre Manon, perché copre di trucco l'intera realtà, per non vederne il volto autentico: la sua cosmesi diviene cosmica. Solo dopo l'ultima notte della sua vita, trascorsa insonne, le è dato di vedere la realtà per quello che è. Nel momento esatto in cui, la sera, Butterfly prende a farsi truccare, le cose incominciano a perdere la loro evidenza, e come il suo volto sparisce sotto il trucco, così anche il volto della realtà scompare, allagato dal buio: “*comincia il tramonto*” (Atto II, Parte I, 82+6), “*È sera*” (Ivi, 89-5), “*Scende sempre più la notte*” (Ivi, 89) e infine “*È notte*” (Ivi, 90). L'espressione di tale trasfigurazione della realtà è affidata a una lunga pagina puramente strumentale, un «intermezzo-nottata» che l'autore trovava particolarmente riuscito («arrivo a dire che mi son sorpassato»: Gara, 322) e che, com'è noto, secondo l'originaria intuizione non era interrotta da alcuna cesura. Nel punto più profondo della notte (Atto II, Parte I, 90) la voce umana ricompare, ma non appartiene ad alcun personaggio, e non pronuncia alcuna parola: è un coro a bocca chiusa. Il verbo annega nel suono, l'Io nei molti: la musica regredisce a una condizione di *in-fanzia*, ad uno stadio anteriore alla formazione della parola e della soggettività. Ciò che la psiche di Butterfly tenta artificiosamente per ingannare sé stessa, la musica lo produce naturalmente, rivelando

una realtà opposta a quella che la donna si finge: il mondo notturno, sprovvisto di un soggetto e di un verbo, delogicizzato, infante, riduce al silenzio il mondo diurno, articolato dal linguaggio.

Il ritorno della luce si dispiega lungo un arco di quattro fasi, simmetriche a quelle dell'annottare: “*comincia l'alba*” (Atto II, Parte II, 7), “*L'alba sorge rosea*” (Ivi, 8), “*spunta l'aurora*” (Ivi, 8+6), e infine “*Al di fuori risplende il sole*” (Ivi, 10+13). Tutte le didascalie che nella partitura scandiscono l'avvento del nuovo giorno (come del resto quelle relative al calar della notte) sono assenti nel libretto, e sono state aggiunte da Puccini in partitura (è noto, del resto, quanto Puccini sia stato colpito dagli effetti luministici dispiegati nel dramma di Belasco). L'attenzione all'aspetto luministico si spinge fino alla definizione del più piccolo dettaglio: in occasione della ripresa bolognese dell'opera, Puccini raccomanda a Toscanini di «ottenere l'effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d'olio al sorgere della prima alba» (Gara, 430), e avverte che «l'ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà divenire completamente buia, con pochissima ribalta, e quando il bambino esce dalla porta d'uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale» (Gara, 431). Il senso della nuova luce che schiaccia Butterfly (Atto II, Parte II, da 44+17) va dunque ben oltre la letteralità naturalistica. Ma è evidente che dal puro intento realistico già si affrancano le luci (sole, luna, lampade, candele) e le ombre di *Bohème*, così piene di sovrasensi e di rimandi allusivi, a partire dal *mib* che – lo si è visto – fonde la morte di Mimì alla parola “buio”. E del resto anche nell'alba dell'ultimo giorno di Tosca, nell'eccesso veristico dello scampanio, si agita un presagio: per questo Puccini sopprime le didascalie descrittive di Illica, così schiacciate sulla dimensione naturalistica (lo stesso Illica se ne lamenta con Giulio Ricordi: Gara, 221).¹⁹

¹⁹ Si può appena immaginare quanto a Puccini dovette apparire stucchevole la descrizione che D'Annunzio gli fece dell'alba nella lettera da Pietrasanta del 7 agosto 1906, quando era ancor vivo il progetto per la *Rosa di Cipro* (Gara, 481).

Il nuovo mattino reca dunque una medesima consapevolezza a Butterfly e a Puccini, in virtù della quale entrambi, il personaggio e il suo autore, si fanno «accorti del vero» (Atto II, Parte II, 22+21). Butterfly decreta la morte del suo vecchio mondo, riconoscendone la finzione (Atto II, Parte II, 38-4). Allo stesso modo, Puccini intuisce la finzione dell'arte (la sua natura formale, retorica, radicalmente illusoria), e comprende che essa non raggiunge il vero pretendendo di rappresentarlo, ma può mostrarlo riconoscendosi come finzione. Anche per lui, come per Butterfly, «s'è spento il sole» (Atto II, Parte II, da 20-5) e tuttavia la luce è «troppa» (Atto II, Parte II, 45-10).

I gesti di Butterfly, vani perché indirizzati a un fine irreali, si arenano progressivamente nell'immobilità. Il frutto guasto della regressione che la donna si è imposta mediante l'inganno autoseduttivo è una paralisi morale che diviene presto astenia, rendendo la vita di Butterfly l'espansione della corona posta da Puccini sull'istante della morte di Mimì (*La bohème*, Quadro IV, 29-1). Progredendo nell'immobilità, Butterfly si approssima al suo autentico compimento, che, come nel caso di Tosca, è lo stato cadaverico. Uno stato che ella stessa indovina nel momento in cui, specchiandosi, contempla il proprio volto struccato, tanto che, in orchestra, il suo respiro appena affannato (Es. 3a) riecheggia da lontano l'ansimo, violento come un mantice, di Manon morente (Es. 3b).

Es. 3a: *Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 83-1 a 84

Butterfly (... a Butterfly, mentre questa si guarda in un piccolo specchio a mano e dice tristamente:) *rall.* -----

Non son più quel - la!...

Butt. **Andante sostenuto** ♩ = 52

Trop - pi so - spi - ri la boc - ca man - dò _____ e

Andante sostenuto ♩ = 52

pp

Butt.

l'oc - chio ri - guar - dò _____ nel lon - tan trop - po fi - so.

p *cresc.*

Es. 3b: *Manon Lescaut*, Atto IV, da 2+3 a 2+14

Lento **a tempo**

(Des Grieux, ferito da queste parole, dimostra collo sguardo e cogli atti uno spasimo profondo)

33 Manon *a piacere* (rassicurando Des Grieux)

- men - te! No! che dis - si?... u - na va - na, u - na stol - ta pa - ro - la...

Lento col canto **a tempo**

37 Man *affrettando e affannando*

Deh! ti con - so - la! Chieg - go bre - ve ri - po - so...

41 Man *rit.* *rall. molto*

Un so - lo i - stan - te... Mio dol - ce a - man - te

All'inizio dell'Atto II "*Butterfly è stesa a terra, appoggiando la testa nelle palme delle mani*" (Atto II, Parte I, 2; il libretto indicava: "*Butterfly sta ritta e immobile presso un paravento*"), più tardi depreca i propri dèi "*senza muoversi*" (Atto II, Parte I, 4+5: didascalia assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi "*si sdraia per terra*" consolandosi nell'aspettativa del

ritorno di Pinkerton (Atto II, Parte I, 11+5: altra didascalia assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), “*rimane immobile, rigida come una statua*” nell’attesa (Atto II, Parte I, 89+9), e, sola, “*rimane sempre ritta e immobile*” (Atto II, Parte I, 90+31: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi spia l’arrivo di Pinkerton “*sempre immobile*” (Atto II, Parte II, 4+4: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), quindi, al pensiero di una disillusione, resta “*come se avesse ricevuto un colpo mortale: irrigidita*” (Atto II, Parte II, 36: assente nel libretto, aggiunta da Puccini in partitura), poi “*rimane immobile*” all’idea di abbandonare il figlio (Atto II, Parte II, 39), e ancora “*rimane immobile*” dinnanzi al reliquiario contenente il pugnale (Atto II, Parte II, 51).

L’inerzia di Butterfly è la versione rallentata del volo di Tosca, perché esteso all’intera esistenza: ella infatti – come vede bene Pinkerton (Atto I, 47+5) – è una bambola, e in quanto tale è colma «solo del rudimentale pensiero di cadere».²⁰ La sua progressiva astenia e la sua verginità immaginaria divengono emblema dell’impotenza di un linguaggio il cui rapporto con il mondo, mediato dalla pseudoinnocenza e dalla pretesa di verità del naturalismo, appare insincero e illusorio. Nemmeno la musica, infatti, riesce più a concludersi in una cadenza perfetta, e sfocia in un conato di cadenza, uno spasmo musicale assai più potente e crudo di una sospensione alla dominante: l’accordo di sopradominante in primo rivolto (Es. 4).

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Puppen*, in *Sämtliche Werke* VI, 1065 (trad. mia). Trad. it. in Rilke-Baudelaire-Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Passigli Editori, 2007.

Es. 4: *Madama Butterfly*, ultime quattro battute dell'opera

The musical score shows the final four measures of the opera. The vocal line begins with a 'Sipario rapido' (curtain rising) and ends with a 'molto allargando' (rushing to the end). The piano accompaniment includes markings for 'allarg.' (rushing to the end) and 'stentato' (staccato).

La cadenza sospesa, dunque, da *Bohème* a *Tosca* a *Butterfly*, si è progressivamente spostata in avanti, sino a raggiungere l'ultima battuta dell'opera. In *Bohème* e in *Tosca* lo strappo ontologico determinato dalla fine dell'individuo è una dissonanza che può ancora essere armonicamente risolta entro il confine della vicenda drammatico-musicale. Con *Butterfly* esso diviene insanabile, perché la dissonanza si trasmette dall'individuo al mondo, così che è quest'ultimo a non essere più compiuto in sé stesso. Non vi è recondita armonia di sorta, né possibilità di compimento: dov'è compimento, è illusione, trucco. È una menzogna a cui è condannato anche il linguaggio, ed è un'anticipazione della morte, in quanto fingere un compimento significa conformarsi deliberatamente a un non essere, vale a dire anticipare la morte. L'illusione rappresentativa è smascherata come trucco micidiale e inganno bello. Ma vedere il vero faccia a faccia non ripara l'infelicità che ne consegue. L'illusione viene dunque ironicamente assunta per vera, perché permette di sopportare la realtà.

2.6 *Angeli e lampadine: Minnie*

Lo schema drammaturgico-musicale di *Butterfly* si rovescia nel suo simmetrico nella *Fanciulla del West*. In *Butterfly* la componente ottico-scenica della

vicenda drammatica conosce una fine, mentre la componente acustico-musicale non finisce, resta sospesa. *La fanciulla del West*, viceversa, è musicalmente conclusa (la musica *finisce* con una cadenza perfetta) ma sospesa scenicamente: l'esito della vicenda di Minnie è un congedo, il compimento del suo destino è *altrove e non ora*. L'*ekstasis*, l'uscire da sé stesse di Tosca e Butterfly, si è mutata, in Minnie, in un'uscita di scena. Non è dunque più necessario che l'eroina muoia sulle scene, anzi, è indispensabile che *non* muoia, e che se ne vada sulle proprie gambe. E una volta uscita, Minnie "mai più ritornerà" (Atto III, 44+5), proprio come l'ultimo accordo di *Butterfly* non risolverà mai, non farà mai ritorno alla tonica. In un processo che culmina in *Butterfly* e *Fanciulla*, il rapporto fra ciò che si vede e ciò che si ode è dunque mutato: l'*esperienza* è mutata, e con essa il soggetto e la relazione che il linguaggio intrattiene con il reale. L'oggetto della rappresentazione drammatico-musicale esce dal quadro, oltrepassando il limite di ciò che in tale linguaggio è rappresentabile. In termini hegeliani, la negazione (della triade, dell'identità) non viene più negata, cosicché non può più darsi *ritorno*. Nella prospettiva tonale, questo corrisponde all'impossibilità di compimento, di pienezza d'essere, di *parousia*, e dunque, in definitiva, di forma. Con i mezzi della tonalità viene sancito il definitivo superamento del principio tonale. La compiutezza e l'unità del reale che il linguaggio drammaturgico-musicale tonale postula, e che presume cogliere attraverso la rappresentazione di una forma, diviene mera parvenza e sfugge tra le dita.

L'impossibilità di un compimento equivale alla distruzione di ciò che fonda il pensiero tonale: il principio di armonia. Privato della struttura teleologica, il principio di armonia come frutto della consonanza delle differenze si scioglie nel più generale principio di equivalenza come frutto dell'indifferenza. E appunto nell'ambiguo territorio di transizione fra armonia ed equivalenza si collocano le successive opere di Puccini. Esse vivono della tensione fra questi due poli, testimonianza di uno spirito che oscilla costantemente fra la trascendenza e l'immanenza più radicale.

In *Fanciulla*, e in particolare nel personaggio di Minnie, i due principi antagonisti sono per la prima volta posti a diretto confronto. Ad un mondo fondato sull'idea di identità come entelechia e sulle corrispondenti gerarchie si oppone un mondo segnato dall'assenza di *télos*, in cui regna l'indifferente equivalenza fra gli enti (perché è il fine a stabilire le gerarchie) e la loro mutua interscambiabilità. Così, al dinamismo armonico innescato dall'indole erotica essenzialmente spirituale di Minnie si oppone, quale antagonistica leva dell'azione, il motivo drammaturgico materialistico della ricerca dell'oro, simbolo e garante del principio di equivalenza universale e di universale convertibilità.

Il motivo dell'oro e della venalità percorre l'intero arco delle opere di Puccini, gradualmente acquisendo forma e consistenza drammaturgica. Già nelle *Villi*, Anna, che pure disdegna la ricchezza per amore di Roberto (*Le Villi*, Atto I, N. 4, da 20+9), è pronta a sposarlo solo perché questi ha ereditato (*Le Villi*, Atto I, N. 2, da 4). Il denaro, poi, è la via maestra per conquistare Manon (*Manon Lescaut*, Atto II, da 8+16), che abbandona l'amante preferendogli gli agi di «un palazzo aurato» (Atto II, da 5), e la cui avidità è causa di rovina (*Manon Lescaut*, Atto II, da 49+8 a 52). E se la sfacciata Musetta si accompagna a vecchi danarosi, perfino Mimì viene avvistata in una carrozza in compagnia di un ricco signore (*La bohème*, Quadro IV, da 1+11). Tosca, preparandosi a fuggire con Cavaradossi, si affanna a racimolare oro e gioielli (*Tosca*, Atto III, 22). Solo Butterfly, che – un tempo ricca – si è corrotta a causa della miseria (*Madama Butterfly*, Atto I, da 44-8 a 47+4) e fa i conti degli ultimi spiccioli prima dell'arrivo di Pinkerton (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, da 6), respinge le profferte del ricco Yamadori. Sulla stessa linea si pone Minnie, che custodisce l'oro dei minatori ma lo spregia apertamente. Rifiutando di baciare Jack in cambio di denaro (Atto I, da 64+7), ella rifiuta l'identificazione di soggetto e oggetto e la reificazione dei rapporti che deriva dalla mutua convertibilità assicurata dall'equivalenza. E se trasforma sé stessa in merce di scambio, offrendosi come posta al gioco in una partita a carte

cruciale (Atto II, da 72+6), è per far prevalere un principio armonico (la salvezza di Johnson, condizione del compimento dell'amore). In questo è opposta a Manon: Minnie, sacrificandosi come posta al gioco, salva l'amato; Manon, spingendo l'amato a sacrificarsi come posta al gioco, ne causa la perdizione.

Il confronto fra i due mondi si gioca anche in una dimensione drammaturgica più generale: la concezione della luce. In *Fanciulla* si accentua il sovransenso simbolico connesso in *Butterfly* al motivo drammaturgico della luce.²¹ La luce naturale con la quale si apre il dramma si ritrae tramontando lungo tutto l'Atto I, e viene gradualmente cancellata dalla luce artificiale, come un volto viene a poco a poco ricoperto da uno spesso strato di cerone. L'intero Atto II si svolge nella notte, e soltanto nell'Atto III riappare l'alba, un'alba algida e soffocata, e "a poco a poco" il giorno torna a rischiarare la scena. La partitura è costellata da una quantità impressionante di didascalie di scena riguardanti accensione, spegnimento, spostamento di luci, lampade e lanterne. Viene addirittura prescritto il baluginare della brace dei sigari, che nel *Tabarro* diverrà elemento decisivo della trama. L'artificio della luce è trasfigurante: al chiarore circolare di una lampadina elettrica Minnie sembra perfino un angelo (Atto I, da 115+3).

Se Anna (protagonista delle *Villi*) vorrebbe farsi piccola come un fiore e *Butterfly* trova nella piccolezza un rifugio, Minnie è invece oppressa dallo «scontento d'esser così piccina» (Atto I, da 103). L'autocoscienza riflessiva che aveva spinto le eroine pucciniane fuori da sé stesse le è ignota (Johnson

²¹ Per la prima assoluta della *Fanciulla del West* Puccini poteva disporre del poderoso e avanguardistico arsenale illuminotecnico del Metropolitan, allestito nel 1903 dalla Kliegl Brothers Universal Electric Stage Lighting Company. Per utili considerazioni concernenti gli aspetti illuminotecnici nell'opera pucciniana cfr. Ellen Lockhart, *Photo-Opera: La fanciulla del West and the staging souvenir*, «Cambridge Opera Journal», 23, 3 (2012), 145-166; e Helen Greenwald, *Realism on the Opera Stage: Belasco, Puccini, and the California Sunset*, in Mark A. Radice (ed.), *Opera in Context: Essays in Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, Portland, Amadeus Press, 1998, 279-296.

le dice: «Voi non vi conoscete»: Atto I, 114+8). Il suo specifico erotico è sognante e fortemente spiritualizzato, dotato di un carisma di seduzione benigna pressoché privo di civetteria, la cui prerogativa è una virtù redentrice: ha “un’anima buona e pura” (Atto I, 114+12), legge le Scritture ai minatori, purifica con un bacio (Atto II, 31+4), cerca nell’amore un’“estasi santa” (Atto II, 31+16), impartisce benedizioni (Atto III, 44-1) e parla le parole di dio (Atto III, 44+1). È colei che – commentando Sal 51(50),9 – corregge l’errore di Butterfly, che della possibilità di rigenerazione aveva fatto un perversimento.

Il dato selvatico già affiorato nell’incompiutezza pseudoinfantile di Butterfly (che è farfalla o scoiattolo, secondo Pinkerton), si precisa in Minnie nel senso di una ferinità superiore, oltreumana, che contiene un principio di angelicazione. La seduttività della sua specie erotica vanta un’efficacia cristica, vale a dire purificatrice e salvifica. Impaziente ed eletta, Minnie articola una vocalità estrema, che spazia in ambiti molto ampi (fino alla quindicesima) e che, all’apice del dramma, si semplifica in incisi melodici selvaggi e in urla forsennate da animale celeste (Es. 5).

Es. 5a: *La fanciulla del West*, Atto II, 27+3

(S’apre la porta, che sbatte violentemente a più riprese; tutto si agita dal vento che entra furioso e raffiche di neve penetrano nella stanza. Minnie e Johnson abbracciandosi si baciano con grande emozione, dimentichi di tutto e di tutti)

Largo vibratissimo $\text{♩} = 56$

Minnie

ff

Ah! _____

Largo vibratissimo $\text{♩} = 56$

fff *strepitoso*

Es. 5b: *La fanciulla del West*, Atto III, da 29 a 30

Allegro vivo ♩ = 138
(*come grido selvaggio*)

Minnie
Joe Ah! Ah! Ah!
Harry *p* È Min-nie!..
Trin *p* È Min-nie!..
Ten. 1.
Ten. 2. (*alcuni*) *p* È Min-nie!..
Bassi *p* È Min-nie!..

29 **Allegro vivo** ♩ = 138
pp *p* *come gridi*

Es. 5c: *La fanciulla del West*, Atto III, da 33-2 a 34

Minnie (qualcuno dei minatori risolutamente si avvi-
Non ti te - mo! Ah! _____
33 *cresc. moltissimo*
ff

cina a Johnson. Minnie d'un balzo si pone dinanzi a Johnson spianando la pistola: i minatori si ritraggono; un altro gruppo di minatori si avanza minaccioso, ma indietreggia davanti alla pistola spianata da Minnie)

Minnie

Es. 5d: *La fanciulla del West*, Atto III, da 36

Minnie (si stringe più accanto a Johnson, appoggia il viso
A - van - - ti! _____
Rance (come pazzo di rabbia)
Fi - nia - mo - la! Bi -
36

sulla sua spalla continuando a fissare la turba con uno sguardo di sfida, sempre spianando la pistola)

Minnie

O - sa - - - - - te!

Rance

- so - gna che giu - sti - zia sia fat - ta!... Ba - sta!...

Tenori (Tutti)

Al lac - cio!...

Bassi (Tutti)

Al lac - cio!... Al lac - cio!...

(Due degli uomini armati che fiancheggiano l'albero, afferrano Minnie alle spalle: essa si divincola e si aggrappa ancora a Johnson alzando rapidamente la pistola)

Minnie

La - scia - te - mi, o l'uc -

Tenori (La turba esaltandosi a poco a poco si stringe attorno a Minnie e a Johnson)

Ba - sta! Ba - sta!

Bassi (La turba, ripresa dal suo furore d'odio e di gelosia, si avvanza più minacciosa)

Al lac - cio! Ba - sta!...

2.7 *Contro le passioni*

La fine della vicenda drammatico-musicale, uscita dal quadro della rappresentazione con *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West*, vi rientra a partire dall'opera successiva, *La rondine*. Viene anche ristabilito il rapporto di omologia fra la dimensione ottico-scenica e la dimensione acustico-musicale, così che la fine della vicenda e la fine della musica tornano a collimare e a compiersi nella cadenza perfetta. Ma il fatto che, proprio in corrispondenza di tale fenomeno, l'autore abbandoni drasticamente ogni senso di immedesimazione empatica con personaggi e vicende mostra che la ricomposizione del quadro è puramente formale. Puccini non dà più credito a quel quadro, alla concezione sostanzialistica del linguaggio che esso sottende, all'idea che il linguaggio intrattenga un rapporto semantico con il mondo. Ricompono il quadro, dunque, non perché vi aderisca, bensì per farne oggetto di critica.

Tale nuovo atteggiamento è testimoniato dal modo in cui l'idea di *ritorno*, cancellata dalle due opere precedenti, viene ripresa, anzi tematizzata, nella *Rondine*. È vero che Magda, la protagonista, fa ritorno al suo tetto, come le rondini, ma quale forza la attrae? Nella sua vicenda ogni cosa – illusioni sentimentali, tormenti amorosi ecc. – sottostà alla seduzione della materia morta, del denaro. La temerità sognante che la spinge a fuggire con Ruggero è una forma di fervore salottiero eccitato da colloqui spiritosi e danze, frutto dell'ozio mondano e brillante che il denaro le assicura. E il suo ravvedimento – la sua decisione di abbandonare l'amante per tornare dal marito – non nasce da un soprassalto morale, bensì è dettato dalla scarsità di mezzi del giovane. Magda, dunque ritorna perché attratta dall'oro, la materia universale nella quale si compie, annullandosi, la parabola della sua soggettività individuale. La grande specchiera che campeggia al centro della sua casa avverte, del resto, che la fantasmagoria di intrighi, sogni, passioni a cui assistiamo non è che una smorfia graziosa, un trucco ben trovato che riveste il volto della sola vicenda reale: il ritorno alla materia, dove tutto si equivale e nulla si distingue da nulla.

Nell'equivalenza universale lo specchio non riesce a restituire l'immagine del soggetto che vi si affaccia, poiché quest'ultimo non aspira a distinguersi dal resto per giungere a sé stesso, ma piuttosto ambisce a lasciare sé stesso per confondersi al resto, alla pura materialità indifferente e beata. L'autocoscienza evapora, l'autoriflessione si spegne, il riflesso viene stornato: il trucco davanti allo specchio si muta in travestimento. In questo modo Magda può diventare un'altra: mentre le altre eroine pucciniane si limitano ad abbellirsi i connotati, ella se li cambia senz'altro, scambiando sé stessa con il proprio contraltare Lisette, in un'entusiastica abdicazione dalla propria identità (Atto I, 55+10 e 56+10). Il medesimo principio di mutua convertibilità viene applicato anche all'ordine del tempo, poiché per Magda (simile in questo a Butterfly) è sufficiente travestire il presente con le sembianze del passato per ottenere la felicità.

La musica rinuncia a sondare una psiche prosciugata dall'idolatria del denaro: ne osserva i movimenti a distanza, scorrendo sulle superfici dei corpi. In questo «lavoro di legame viennese» (Gara, 690) l'andamento prevalentemente ternario, di Valzer, fa roteare tutta la vicenda come la giostrina di un *carillon*: con tratto lieve e impartecipe viene rappresentata la frivolezza spirituale di ogni presunzione sentimentale, la piccolezza borghese di ogni smania trasgressiva, e l'equivoco parodistico in cui esse trascinano categorie come “anima”, “purezza” e “sacrificio”, che qui riescono altisonanti e incongrue. Nei modi di una «tenue commedia» (Gara, 726), la *Rondine* afferma una morale spietata: lo spirito somiglia ad un mercato, i sogni di purezza sono una molesta digressione dello scambio, gli afflatti sentimentali un importuno preambolo al possesso del corpo – e non v'è altra “acqua santa” che oro e gioielli (Atto I, 15-4).

Nel *Trittico* la rappresentazione è talmente screditata da decadere ad illustrazione e i personaggi, ridotti a tipi, sono ormai sul punto di convertirsi in maschere. I grandi temi della passione melodrammatica vi sono ristretti alle misure del bozzetto «quasi e senza quasi Grand Guignol» (Gara, 619), del

santino, della farsa. Con ostentato disincanto, il *Trittico* intesse una consapevole meditazione spirituale sul desiderio e sulla morte, temi dinnanzi ai quali ogni evoluzione sentimentale appare decorativa.

La stilizzazione psicologica rende il *Trittico* singolarmente affine alle prime opere – affinità che non sfuggì a Puccini, il quale, dopo aver completato *Il tabarro*, manifestò l'intenzione di rappresentarlo assieme a *Le Villi* (Gara, 702). Come notò il recensore del New York Times in occasione della prima assoluta (New York, Metropolitan, 14 dicembre 1918), l'esile connotazione psicologica dei personaggi del *Tabarro* accentua la disperata solitudine delle loro azioni e il senso di indifferenza della natura rispetto ad esse (cfr. Gara, p. 473).

In *Suor Angelica* la morte non corrisponde più al mancato adempimento di un desiderio (o alla sua punizione, come nel *Tabarro*), essendo anzi il desiderio sommo. Essa è però tale in quanto pone fine ai desideri, non in quanto li adempie. E proprio perché priva di desideri, la morte è «vita bella» (da 16+5 a 23), stato di pienezza d'essere: in quanto tale è la «meta» (64+6) di Angelica in un senso affatto opposto rispetto a Tosca e Butterfly. A tale identificazione di morte e vita corrisponde un evento soprannaturale – l'apparizione della Madonna – illustrato con tocco sommamente ironico, vale a dire sospendendo il giudizio: l'estasi di Angelica, il suo mistico *excessus mentis in deum*, potrebbe essere anche solo un'allucinazione che la poveretta si è provocata con le sue erbe speciali. Dando corpo ad una visione smaccatamente antinaturalistica, il linguaggio viene esplicitamente svincolato dalla categoria del verosimile e trascende ironicamente sé stesso. E lo fa assimilandosi all'anima semplice della protagonista, vale a dire nei modi ingenui e oleografici, persuasivi proprio perché implausibili, delle immaginette devozionali. In questo modo il distacco ironico diviene espressione di una forma altissima di *pietas*: il fulgore dorato che invade la cappella della Madonna non è dissimile dalla sfolgorante apoteosi del pappagallo impagliato con cui si chiude *Un coeur simple*, di Flaubert.

In *Gianni Schicchi* la distanza critica sfocia nell'adozione del registro comico. Abolita ogni immedesimazione, Puccini ricorre alla catarsi del riso. La cupidigia materiale è qui il solo movente della vicenda, nella quale la materia morta seduce e domina incontrastata. Per la prima volta da *Edgar*, la vicenda incomincia al mattino anziché al tramonto, e “*luce di sole e luce di candele*” si mescolano: l'immanentismo della *Rondine* è portato all'estremo. I personaggi, una masnada di demoni, sono tutti già dannati in partenza (Gianni Schicchi proviene direttamente dall'Inferno, e le risa dei parenti di Buoso “*esplodono come urla di dannati*”: 20+15) e la loro selvaggia avidità non concede spazio alcuno a digressioni sentimentali: il sentimento amoroso viene confinato nella cornice del bozzetto di genere, con la coppia Lauretta-Rinuccio. Per la conquista dell'amato bene (la ricchezza), ora è un uomo a truccarsi allo specchio: come Magda, Gianni Schicchi ricorre ad una mascherata per soddisfare i propri desideri (da 60). E il trucco, questa volta, non solo è tutto al maschile, non solo comporta uno scambio di persona, ma scambia un morto con un vivo, al fine di operare una resurrezione buffonesca.

3. La fine della fine

3.1 *Donna allo specchio*

3.1.1 *Ex una duo*

Se l'armonia è concorde unità della totalità delle differenze qualitative che «trova il proprio fondamento nell'essenza della cosa stessa»,²² la fine dell'armonia significa il crollo della cosa stessa, del mondo che poggiava su di essa e del soggetto che abitava quel mondo. Una frattura attraversa l'essere, spezzandone la totalità, annientandone l'unità e cancellando l'identità che fondava

²² Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Parte I, Cap. II B 1 c.

la varietà e il molteplice. L'alfa non coincide più con l'omega, non vi è più *ritorno*, non vi sono più rispondenze e rime formali. Considerato nella prospettiva del linguaggio drammaturgico-musicale tonale, incapace di istituire relazioni che non siano fondate nella sintesi armonica, tutto ciò appare come un trauma ontologico, una frana di stati scissi e irrelati. Una realtà inafferrabile, un fenomeno che non può essere *rappresentato*, bensì soltanto *presentato*, mostrandone le antitesi costitutive una accanto all'altra.

Sradicata dall'armonia, l'ambivalenza della triade/donna imperniata sul principio dell'autoriflessività diviene, da principio dinamico, causa di crisi: il suo essere allo stesso tempo immagine e riflesso, radice e desinenza, il suo essere *transitiva*, vale a dire origine e punto di avvio del dinamismo, e *intransitiva*, vale a dire punto di approdo e fine del dinamismo, non si conciliano più in una sintesi. Così, sul piano ottico-scenico, arenandosi il «ritorno all'identità», la figura femminile protagonista si scinde nei due personaggi distinti di Turandot e Liù: il volto e la sua immagine allo specchio si sono allontanati l'uno dall'altro al punto da separarsi. Si compie in tal modo il processo di paziente e meticolosa separazione del personaggio da sé stesso incominciato in Mimì (che ha due nomi), proseguito in Tosca (che ha due voci) e in Butterfly (che ha, oltre che due nomi, due vite: una reale e l'altra immaginaria), e proiettato nella contrapposizione fra due personaggi distinti in due opere separate: Minnie (trascendenza) e Magda (immanenza).

Analogamente, sul piano acustico-musicale, poiché la sospensione della cadenza preclude il «ritorno alla triade», quest'ultima, al pari della protagonista, non può più coincidere con sé stessa, e si frange in due immagini. L'inizio di ciascuno dei tre atti di *Turandot* è impiantato su una medesima struttura armonica bitonale, realizzata mediante la simultaneità di un accordo maggiore e uno minore posti a distanza di semitono (Es. 6a,b,c).²³

²³ La compresenza di modo maggiore e modo minore è già adombrata nel finale della *Fanciulla del West*, che presenta un'armatura di chiave in minore ma una scrittura effettiva in maggiore.

Es. 6a, *Turandot*, Inizio Atto I

(Andante sostenuto $\text{♩} = 40$)

Sipario

And. *

Es. 6b, *Turandot*, Inizio Atto II

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

f staccato

Es. 6c, *Turandot*, Inizio Atto III

Andante mosso, misterioso $\text{♩} = 44$

f *f* *p*

rall. ----- stent.

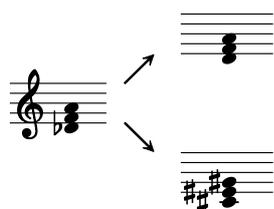
La loro inconciliabilità, tuttavia, reca traccia della primordiale coappartenenza, come attesta il fatto che tali accordi sono annodati l'uno all'altro da un suono intermedio comune:

Fig. 1



Questi complessi bitonali sono l'esito di quanto preannunciato dalla distorsione eccedente della triade (*Tosca*):

Fig. 2



La triade eccedente, pertanto, così come la natura estatica di *Tosca*, è retrospettivamente interpretabile come il principio di una scissione.

Ma Puccini non giunge a concepire l'idea che il linguaggio sia la traccia di un universo spezzato, privo di confini, estraneo. I frammenti del Finale di *Turandot* che ci sono pervenuti testimoniano del tentativo di uscire dal cono d'ombra del linguaggio che sta tramontando, per cogliere un'altra specie di essere, alla cui luce le vecchie categorie, a cominciare da quelle di soggetto e oggetto, vengano trascese e riformulate. In alcuni frammenti appare evidente lo sforzo di non rinnegare il linguaggio passato bensì di salvarlo, collocandolo in un paesaggio nuovo e più vasto: di generalizzarlo senza rinunciare alle sue prerogative. Le concatenazioni accordali del frammento riprodotto nell'Es. 7, ad esempio, presumono una grammatica che tende ad eludere la logica tradizionale – con le sue gerarchie fondate su spazio, tempo, causalità e principio di non contraddizione – senza tuttavia negarla. Le relazioni spaziotemporali

che costituiscono questo passo non mirano né ad affermare né a sopprimere le categorie di simultaneità e successione, bensì piuttosto a farle convergere, nel tentativo di stabilire una dimensione espressiva nuova, che le comprenda entrambe.

Es. 7, *Turandot*, frammento dell'incompiuto finale

Cupo

3.1.2 *Ex duabus una*

La paradossale relazione di coappartenenza fra inconciliabili che intercorre fra Turandot e Liù è resa ancor più evidente dal fatto che Puccini ha immaginato come scene parallele l'apparizione della prima (Atto I, da 21 a 25) e la sparizione della seconda (Atto III, Quadro I, da 27 a 35, l'ultima scena composta da Puccini). Tali episodi, infatti, oltre a condividere in gran parte la tonalità di Mi bemolle minore (la stessa del suicidio di Tosca), presentano anche rilevanti simmetrie costruttive. Anzitutto, entrambe consistono nella quadruplicata enunciazione di un episodio,²⁴ con varianti nell'orchestrazione e (specie nella seconda e terza enunciazione) nella struttura, secondo un assetto ricorsivo proprio di una forma che non riesce più a finire.²⁵ In ambedue le

²⁴ Le enunciazioni presentano anche ricorsività interne di varia entità, sulle quali non ci soffermiamo.

²⁵ In questo senso è l'archetipo da cui procedono i giri di Valzer della *Rondine*. È rilevabile anche in *Suor Angelica*: cfr. James Hepokoski, *Structure, Implications, and the End of Suor Angelica*, «Studi pucciniani», 3 (2004), 241-264.

scene, poi, la terza enunciazione è seguita da un episodio corale che ha per protagonista la folla, la quale nell'un caso (Atto I, da 23+5 a 24-3), inneggiando alla persona di Turandot appena apparsa, implora la grazia per il principe di Persia, e nell'altro (Atto III, Quadro I, da 32 a 33), rivolgendosi allo spirito di Liù appena scomparsa, implora il perdono per sé. In entrambe le scene, infine, è fatto un uso peculiare dell'anafora. Nell'Atto I in due momenti: alla conclusione della terza enunciazione dell'episodio, come enfatica *gradatio* che prepara l'apparizione di Turandot (da 22+8 a 23+4), e alla conclusione della quarta enunciazione (da 24+6 a 25), dove ha carattere opposto alla prima anafora, poiché all'esaltazione amorosa di Calaf sovrappone la preghiera dei "Sacerdoti bianchi del corteo" per l'anima del morituro principe di Persia. Nell'Atto III l'anafora è impiegata – anche in questo caso in un senso antiretorico – ad esprimere la commozione attonita suscitata dalla morte di Liù (da 34+1 alla fine dell'episodio).

Gli incisi melodici che articolano tali anafore sono pure apparentati: quello impiegato per l'apparizione di Turandot (Atto I, da 24+6: Es. 8) ricompare nell'episodio della fine di Liù, ove fa da sostegno alla propria forma retrograda (Atto III, Quadro I, da 34+7: Es. 9).

Es. 8, *Turandot*, 24+6

Il Principe

so - - gno, o me - ra - vi - glia, di - vi - na bel -

cresc.

7 7

Es. 9, *Turandot*, Atto III, Quadro I, 34+7

The musical score is for Act III, Quadro I of Puccini's *Turandot*. It features four vocal parts: Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi, along with a piano accompaniment. The lyrics are: "Liù, bon - tà, Liù, dol - cez - za, dor - mi! O". The score is marked with a *rall.* tempo and includes dynamics such as *pp* and *(lontani)*. The piano part includes a *diva* marking above the treble clef staff.

Nell'episodio dell'Atto I, inoltre, compare (in ogni enunciazione) un inciso la cui parentela con l'episodio dell'Atto III è evidente (Atto I, 21+7: Es. 10a,b). I primi suoni di tale inciso sono peraltro l'origine dell'inciso che articola l'anafora dell'Atto III.

Es. 10a, *Turandot*, Atto I, 21+7

Sopran
Contralti
Tenori I
Tenori II

Gra - zia!
Co - m'è fer - mo il suo pas - so!

Es. 10b, *Turandot*, Atto III, Quadro I, 27+2

Andantino mosso ♩ = 69
con dolorosa espressione

Liù
Tu che di gel sei cin - ta,

Andantino mosso ♩ = 69
(con un poco d'agitazione)
con dolorosa espressione

27

p

Ma vi sono anche altri dettagli comuni: il lampo stridente che accompagna la trionfale apparizione di Turandot (Es. 11a) diviene, nella scomparsa di Liù,

richiamo lontano e sospeso (Es. 11b), e la preghiera per lo spirito del principe di Persia (Es. 12a) riecheggia nel congedo da Liù (Es. 12b).

Es. 11a, *Turandot*, Atto I, 23+6

Es. 11b, *Turandot*, Atto III, 35-6

Es. 12a, *Turandot*, Atto I, da 25-6 a 25

Sacerdoti bianchi del corteo

allarg. rit. O — gran Koung - tzè! Che lo spir - to del mo -

(Il corteo è uscito, lungo gli spalti.)

- ren - te — giun - ga fi - no a te!

(Ottavino) *sva*.....

(Ora nella penombra del piazzale deserto restano soli il Principe, Timur e Liù. Il padre angosciosamente si avvicina al figlio, lo richiama, lo scuote.)

ppp *perdendosi*

Es. 12b, *Turandot*, Atto III, 35-4

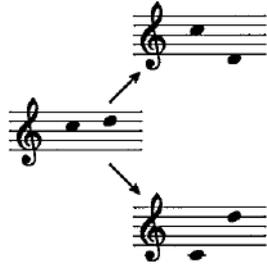
- blia! Liù! Po - e - si - a!
 - blia! Liù! Po - e - si - a!
 , Tutti
 - blia! Liù! Po - e - si - a!
 Liù! Po - e - si - a!
 sempre
 sva
 pp

3.1.3 *Tutte loro*

Nella figura e nella voce di Turandot si rispecchia e si trasfigura la genialità erotica delle eroine che l'hanno preceduta. Turandot rovescia il percorso di Anna (*Le Villi*), divenendo (per lo meno nel progetto dei librettisti), da vendicativa e omicida, sposa amorevole. Al pari di Tigrana (*Edgar*), poi, causa la morte della propria antagonista. Inverte, inoltre, la seduttività di Manon, capovolgendone l'intervallo caratteristico: nel proclamare la propria inaccessibilità, Turandot piega la voce in ampie arcate imperniate attorno all'intervallo di nona maggiore, intonato direttamente o per via mediata (*Turandot*, Atto II, II, da 47 a 47+12). Tale intervallo è il rovesciamento anamorfico dell'intervallo di settima minore discendente, emblema della seduttività di Manon, poi di Musetta e addirittura, con senso lievemente traslato, di Johnson (*La fanciulla del West*, Atto I, da 114+7). La sensualità voluttuosa e l'impossessamento erotico esercitati da Manon si rovesciano, in Turandot, in feroce

riluttanza e gelosia per la propria purezza. Ma l'origine dei due atteggiamenti è una sola: entrambi gli intervalli caratteristici derivano infatti dall'intervallo di seconda maggiore:

Fig. 3



Con tale rovesciamento si compie il conato di rigenerazione, di riformulazione dell'origine che, parallelo al processo di progressiva cancellazione del fine, percorre l'opera di Puccini, da *Manon* (l'Io si genera da sé mediante il trucco), a *Madama Butterfly* (mediante un trucco l'Io genera anche il mondo), alla *Fanciulla del West* (la rigenerazione procede da una purificazione), alla *Rondine* (la rigenerazione equivale a un travestimento) fino al trascendimento ironico dello *Schicchi* (la rigenerazione è una resurrezione fasulla). In *Turandot* l'idea di purezza originaria è figurata nell'ostinazione della principessa a rimanere vergine. Non è la prima volta che Puccini si trova alle prese con questo tema: la verginità era il «chiodo» (Gara, 500), il «gran quid essenziale» (Gara, 504) de *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, e Puccini ne aveva immediatamente intuito la pregnanza di fulcro dell'azione drammatica, di luogo d'origine della dinamica del desiderio e di quella identitaria. Ma aveva giudicato tale tema irrepresentabile nel linguaggio del dramma musicale se affrontato troppo direttamente (cosa possibile solo al romanzo), e per questo

motivo, dopo lunga esitazione, aveva rinunciato al soggetto.²⁶ In particolare, a parte le implicazioni morali connesse a quest'ultimo, riteneva impossibile restituire nel codice drammaturgico-musicale il vertiginoso illusionismo riflessivo che, confondendo voluttà e innocenza, fa di Conchita, la protagonista de *La femme et le pantin*, un personaggio inafferrabile, di perturbante doppiezza.²⁷ Con *Turandot*, vale a dire proiettando la vicenda nel mondo inverosimile della fiaba, Puccini denuda le articolazioni psichiche profonde della dinamica erotica. In questo modo dà corpo all'intuizione dell'idea della purezza – figurata dalla verginità – come luogo d'origine micidiale, come desiderio privo di contenuto e dunque di fine, espressione di un Io che si appaga di sé a scapito del mondo.

In *Bohème*, poi, ovvero proprio nell'opera in cui l'unità del personaggio viene irrimediabilmente spezzata, compare già, come una remota e fugace profezia, la diade che separa e insieme unisce Liù e Turandot, vale a dire l'esito estremo di tale frattura. L'inciso più sopra considerato (cfr. Es. 9), che congiunge in un'unica entità musicale l'apparizione di Turandot e la scomparsa di Liù, lampeggia per un attimo nel punto in cui Rodolfo, cercando al buio la chiave, sta per sfiorare la mano di Mimì con la propria (Es. 13, terza battuta). Ciò che viene qui rappresentato troverà in effetti piena espansione in *Turandot*: se le mani di Mimì sono «come le ostie sante»,²⁸ Liù, in quanto olocausto, è tutta intera transustanziata come un'ostia.

²⁶ «Il libro è bello, ma il libretto o, meglio, l'esposizione teatrale di quanto si dice nel libro, è imperfetta, poiché m'accorgo che è impossibile rendere ciò che si dice e si fa nell'originale» (Gara, 500).

²⁷ Luis Buñuel, riprendendo nel 1977 il soggetto di Louÿs in *Cet obscur objet du désir*, affiderà la parte della protagonista a due attrici distinte.

²⁸ Gabriele D'Annunzio, *Le mani*, in *Poema paradisiaco 3 (Hortus larvarum)*.

Es. 13: *La bohème*, Atto I, Quadro I, da 30-7

(Mimi china a terra, cerca sempre tastoni: in questo momento Rodolfo si è avvicinato ed abbassandosi esso pure, la sua mano incontra quella di Mimi.)

Se la reificazione di Turandot rappresenta l'evoluzione iperbolica della natura estatica di Tosca e di Butterfly, la sua fierezza verginale è un'evoluzione in senso essoterico e istrionico della verginità intimistica ed esoterica di Minnie, come attestano talune fugaci assonanze motiviche:

Fig. 4: confronto fra *Turandot*, Atto II, da 47 e *La fanciulla del west*, Atto III, da 41

La riparazione di una profanazione subita dall'ava – motivo drammaturgico inserito dai librettisti – è la causa finale del comportamento di Turandot. E il risentimento doloroso per l'antica offesa (Es. 14a) ha gli stessi accenti del tormento suscitato in Suor Angelica dal pensiero del figlioletto morto (Es. 14b).

Es. 14a: *Turandot*, Atto II, Quadro II, da 43+6 a 43+9

Turandot

un gri - do di - spe - ra - to ri - so - nò.

Es. 14b: *Suor Angelica*, da 53+3

(cfr. anche, più oltre, da 78+3 a 80-2)

Suor Angelica

string. **Allegro moderato ma agitato** ♩ = 112

fi - glio! Mio fi - glio, il fi - glio mi - - o! Fi - glio

S.A.

Andante sostenuto ♩ = 76

mio! La cre - a - tu - - ra che mi fu, mi fu strap-

S.A. **Allegro moderato ma agitato** ♩ = 112 **poco rit.**

- pa - ta! Fi - glio mio, che ho ve -

3.2 «Con una gamba in aria»²⁹

«Il fuoco moriva sotto la cenere; la teiera era vuota; Léon seguiva a leggere. Emma lo ascoltava, facendo ruotare macchinalmente il paralume della lampada, sulla cui garza erano dipinti pagliacci [*pierrots*] in carrozza e ballerine sulla fune, con il loro bilanciere».³⁰

3.2.1 Apoteosi di un clown

In Turandot culmina il motivo drammaturgico del trucco, inteso come processo di graduale separazione dell'Io da sé stesso, nel trascendimento della letteralità esistenziale.

Mentre Anna (*Le Villi*) e Fidelia (*Edgar*) non vengono fisicamente connotate, a partire da Manon il trucco è il simbolo dell'inseguire il non essere, del sedurre sé stessi per fare di una rappresentazione una realtà. Per Tosca l'arte stessa è un trucco di rango superiore, poiché, convertendo le forme in materia colorata, rivela la «recondita armonia» che le unisce. Di questo artificio Tosca, priva di meta, vorrebbe divenire la meta, il tocco finale, la forma ultima (ciò che Musetta è già per Marcello: *La bohème*, Quadro IV, da 3 a 4), mutandosi in pittura, cioè in materia artificiosamente disposta: per questo impone al suo amante di finire il volto della Maddalena dipingendole occhi neri come i suoi (*Tosca*, Atto I, 36+5 e 39+6). Ma se Musetta, l'Attavanti e Tosca appaiono come figure dipinte, Butterfly pare proprio nata come pittura, poiché si è staccata da un fondo dipinto, un "lucido fondo di lacca" (*Madama Butterfly*, Atto I, 30+9): per questo l'intera sua esistenza è un trucco. Minnie, creatura armonica, è sostanzialmente incapace di truccarsi (*La fanciulla del*

²⁹ Simonetta Puccini (ed.), *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme Edizioni, 1981, n. 133. Nel presente contributo viene citato come *Lettere a Riccardo Schnabl* seguito dal numero della lettera riportata.

³⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Parte seconda, IV (trad. mia); Flaubert scrive dapprima *doucement*, e corregge poi in *machinalement* (è possibile consultare il manoscritto di *Madame Bovary* al sito http://www.bovary.fr/folio_visu.php?mode=sequence&folio=3244&org=1&zoom=100&seq=197&ppl=3).

West, Atto II, da 8), e quando si fa strumento di salvezza piomba sulla scena struccata e in disordine (“*discinta, i capelli al vento*”: Atto III, 31). Per Magda (*La rondine*), calata com’è nella più piena immanenza, il trucco è ormai veicolo della fluida permutabilità di soggetti ridotti ad oggetti, che in Gianni Schicchi, primo uomo a truccarsi, diviene sostituzione di un morto con un vivo. E se è vero che Suor Angelica non si trucca affatto, tuttavia il suo saio candido è un travestimento sacro, un antitrucco contrapposto ai variopinti cromatismi del pathos, un anticoloro da contrapporre alla «macchia rossa» del *Tabarro* (Gara, 619), e già si approssima sensibilmente al costume di Pierrot o del clown bianco.

In quanto strumento della seduzione, il trucco è trasfigurazione illusionistica delle apparenze: la donna deve truccarsi e apparire separata dalla propria realtà letterale, perché per sedurre deve anzitutto confondere. Essa è pertanto «nel suo diritto, e anzi adempie una sorta di dovere, quando si studia d’apparire magica e soprannaturale».³¹ Ma non basta. Applicare trucco sul volto corrisponde anche a praticare un’arte e, al contempo, ad officiare una liturgia sacrilega: «Con la passione d’un pittore s’allungava le sopracciglia, si dava un po’ di colore alla fronte e alle guance, in modo da trasformare il naturalismo in quella realtà appena accentuata e distaccata che è tipica dello stile sacrale».³² Il fondamento del trucco, per *Butterfly*, è infatti il battesimo: uno spruzzo d’acqua benedetta è un trucco incomparabilmente più efficace di una passata di cerone, perché seppellisce l’uomo vecchio, generando al suo posto l’uomo nuovo.

Il vertice della seduzione è ispirare adorazione, divenire un idolo. Ma la donna «deve farsi dorata per essere adorata»,³³ deve convertirsi nella più preziosa fra le materie. Così, a partire da *Tosca*, il *maquillage* si specifica gradualmente come cerimoniale di purificazione e trasmutazione alchemica in

³¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, XI. *Éloge du maquillage* (trad. mia).

³² Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, I, 109; trad. it. *L’uomo senza qualità*, a cura di Ada Vigliani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1992, p. 720.

³³ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, XI. *Éloge du maquillage* (trad. mia).

materia beata: il desiderio di costruire la propria identità si connota come desiderio inconscio di diventare materia inerte e preziosa. Il fine di ogni fine non è infatti il «Rückkehr zur Identität», il ritorno all'identità e all'armonia, bensì il più largo «Rückkehr zum Anorganischen»,³⁴ il ritorno all'inorganico, al perfettamente indifferente, e proprio per questo massimamente seduttivo. Ma se tutte le protagoniste pucciniane si imbellettano o si travestono, in Turandot il trucco è perfettamente riuscito, poiché essa è – finalmente – un idolo, “*tutta una cosa d'oro*” (Atto II, Quadro II, 43), e in quanto tale perfeziona il processo di ritorno allo stato di materia inerte propiziato dalla cosmesi. Per questo Turandot, al suo primo apparire, tace a lungo. Il suo mutismo non è soltanto il silenzio stolido della donna che «forse è incomprendibile solo perché non ha niente da comunicare»,³⁵ o l'indecifrabile mutismo della incomprendibilità divina. È anche e soprattutto la condizione per la pura esibizione del corpo, esposto come una reliquia o come un'ostia. È lo sfondo di una teofania meccanica, che si irradia nella nuda letteralità della semplice presenza, nella mera contingenza dell'esistere – ridondante, esibizionistica, tautologica: trasposizione simbolica del sogno di un linguaggio puramente ostensivo. È dunque un silenzio che supera il regresso di Butterfly allo stato pre-linguistico e preindividuale: il silenzio a cui è condannato il linguaggio in sé.

Nella dorata Turandot la materia ha raggiunto lo stato di «*pura identità con sé*», il che equivale a dire che è divenuta luce, secondo la definizione di Hegel.³⁶ In lei si compie il processo di trasfigurazione della luce incominciato da Butterfly e proseguito nelle lanterne di *Fanciulla* e poi nei lumini di *Suor Angelica*,³⁷ e si perfeziona la virtù di Tosca, dalla quale “la vita prende ogni

³⁴ Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, V.

³⁵ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, X. *La femme* (trad. mia).

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, II, II, Aaa; trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 2000, p. 483.

³⁷ La vicenda di *Suor Angelica* è accompagnata dal declinare della luce naturale, che scompare del tutto nell'attimo in cui Suor Angelica beve il veleno: “*Le nubi coprono la luna; la scena è oscura*” (77). Luci artificiali sono la “*lucernina*” della Suor Clavaria, i “*lumini sulle tombe*” e l’“*acciarino*” che Angelica usa per accendere il fuoco sul quale cuocerà il veleno.

splendore” (*Tosca*, Atto III, 24+3). È il *lumen gloriae* formale che soggioga il *lumen naturae*, al quale è contraria: per diffondere la propria luce Turandot deve tramontare anziché sorgere (“principessa, scendi a me, tutto splenderà”: *Turandot*, Atto I, 20+8). Il fulgore di Turandot è tale da far appassire la luce naturale e deprimere il sole, che infatti non riesce più a risollevarsi: il tempo si arresta, l’offuscamento seduttivo del reale è all’apice, non vi è più distinzione fra realtà e apparenza. Di questa notte solida e inesorabile Turandot, come una luna, è sovrana.

Ma i lineamenti del volto di Turandot-Proserpina trascolorano nella smorfia pallida di un Pierrot lunare: in quanto trucco fatto persona, infatti, Turandot partecipa della specie clownesca (alla quale appartengono Ping, Pong e Pang). La confusione clownesca fra ciò che è e ciò che non è (il clown inciampa su gradini inesistenti) rappresenta l’evoluzione parodistica dell’illusionismo seduttivo. D’altra parte, la maschera del clown, con la deformazione dei tratti e dei movimenti, parodizza il tormento del sacrificio del corpo: in questo senso, Cristo è il principe dei seduttori e il principe dei clown, come intuisce Georges Rouault (per converso, nelle opere figurative di quegli anni clown e saltimbanchi vengono sovente rappresentati con gesti, posture e sguardi da santi). Il clown Pierrot può dunque offrire al pari di Cristo il proprio cuore come «grondante ostia rossa» in olocausto, ma l’eucaristia da circo ha un effetto capovolto: «alla luce accecante dell’oro», Pierrot officia una

Le altre luci sono soprannaturali, dall’oro della fonte (12+5) al fulgore del miracolo finale (82). Per la messinscena di quest’ultimo Puccini pensa a “polvere d’oro” (Gara, 738), mentre per la rappresentazione di Amburgo (Stadttheater, 2 febbraio 1921) suggerisce un modo «molto semplice e modesto – La madonna due angeli una corona di lampadine mignon all’aureola (in resistenza) un fondalino a stelle in cielo bleu – una lampadina fra i fiori che la madonna tiene vicino alla gola – e la luce riflette sul viso – cosa facile – pratica – e tutto l’ambiente chiesetta intonata di Bleu e ciao –» (in *Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme Edizioni, 1981, n. 72), suggerendo inoltre che, per la scena dei fiori, «ci vorrebbe una trovata – piccole luci bleu violette nei cespugli all’atto di cogliere i fiori velenosi» (*Lettere a Riccardo Schnabl*, n. 73).

«comunione atroce».³⁸ Analogamente Turandot, nella sua qualità di clownesca marionetta divina, inverte lo schema soteriologico capovolgendo la vicenda cristica: si incarna meccanizzandosi e, investita di un carisma di seduzione maligna, manda in perdizione tutti gli uomini che la desiderano, al fine di riparare la profanazione di una originaria innocenza (una profanazione subita da altri, e non, come fu per Adamo, commessa in prima persona). La sacralità di cui Turandot si ammanta, del resto, conserva sempre qualcosa della pagliacciata: anche il momento più solenne, il preambolo rituale alla prova degli enigmi, con la processione che accompagna l'ingresso dei sapienti e precede l'arrivo dell'imperatore, scantona per qualche istante in una fanfaronata da circo degna di Federico Fellini (Atto II, I, da 28+8 a 29+8).

3.2.2 *L'anima e la danza*

Come il volto naturale della donna, in obbedienza all'illusionismo seduttivo, si duplica nell'irrealtà del volto truccato, così anche la naturalità corporea dei suoi atti viene rivestita e trascesa, *truccata*, dalla danza. La danza è moto «fuori da tutte le cose», un moto che rende divini e che «ha per meta [*but*] solo sé stesso», un «istante che sta fra la terra e il cielo», la cui forma è nella sospensione, nell'imminenza, come una specie di alba. È il luogo elettivo di colui che, «nel tentativo di differire infinitamente da sé stesso, cercasse di mutare la propria libertà di giudizio in libertà di movimento».³⁹ Con simmetrie pseudocerimoniali, ondeggiamenti periodici e riscontri oscillanti, la danza provvede ciascun movimento di una rima, disegnando un cosmo di traiettorie predestinate nel quale ogni moto si specchia nel proprio destino e vi si connette. In questo senso, le simmetrie cadenzate della danza attingono alla specularità essenziale che lega l'esistere al finire: ogni danza è, in qualche

³⁸ Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da Arnold Schoenberg, *Pierrot lunaire*, Parte II, *Rote Messe*.

³⁹ Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1945, rispettivamente alle pp. 151, 123, 143, 126 e 141.

maniera, una danza macabra, e in effetti nelle opere di Puccini il ballo è sempre connesso alla morte.

Sono gli episodi di danza ad imprimere l'impulso drammatico e a definire il clima emotivo delle *Villi* (che si definisce un' "opera-ballo"): l'intreccio da tregenda riprende un *tòpos* molto in voga presso compositori e coreografi sin dalla prima metà dell'Ottocento, fondato sull'idea della danza come pratica demoniaca connessa ad un perverso blasfemo dell'erotico femminile. Vi si ricalcano gli stereotipi di una tradizione che ha dato vita ad una sequela di femmine indiatolate, quali Diavolina, Satanella, l'arcidiavolessa Venere o (nel *Faust*, poema danzato di Heine) Mefistofela maestra di ballo. Il principio demoniaco si individua nel vuoto che separa Manon da sé stessa, impedendole di ballare a tempo (*Manon Lescaut*, Atto II, 15-4) benché ami la danza (*Manon Lescaut*, Atto I, 55+6): per lei, danza e morte sono due aspetti di un'unica realtà. Musetta, che non smetterebbe mai di ballare (*La Bohème*, Quadro III, 32+2), esercita il suo potere di seduzione con le movenze sinuose di un "Tempo di valzer lento" (*La Bohème*, Quadro II, 21). Ma anche gli uomini ballano tra loro, e anche la loro danza è associata, sia pure parodisticamente, alla morte (un duello per burla: *La Bohème*, Quadro IV, da 10 a 12+32). Tosca invece non danza, perché in lei incomincia a prevalere la dimensione del semplicemente esistente, della pura contingenza della presenza, che la scaraventa a terra senza tante smancerie. Butterfly detesta la danza, preferendole la morte, perché appartiene al suo passato di *geisha*: tuttavia, pur di custodirsi nella propria cecità, fa della danza uno strumento dell'illusionismo autoselettivo (*Madama Butterfly*, Atto II, Parte I, 80 e Atto II, Parte I, 36+5): la musica che segue il suo suicidio (Atto II, Parte II, 58) congiunge quest'ultimo alla danza (Atto II, Parte I, da 55 a 58). Minnie invece, benché gestisca una sala da ballo, prima di danzare con Johnson non ha mai ballato in vita sua (Atto I, 84+19). In *Fanciulla del West*, dove a ballare sono gli uomini, la danza (un Valzer) volge, come nelle *Villi*, in una ridda di morte nello spazio di pochi istanti. Nella *Rondine*, il ballo di Magda si propaga a tutta la musica,

come se l'intera vicenda di Magda non fosse più seria di un giro di Valzer. E lo stesso Valzer, ritornando nel *Tabarro*, si fa sghembo e stonato.

Culmine della danza è il volo: sentimentalmente commosse per la propria sorte, le eroine pucciniane sono animate da fantasie di volo e nostalgia di cielo. Deplorano tutte quante di non avere ali, come Emma Bovary, che a teatro si strugge all'udire la cavatina in Sol della *Lucie de Lammermoor*.⁴⁰ Ma la loro vocazione celeste subisce una progressiva degenerazione, che ne degrada l'ideale condizione angelica. Così, se Anna è un "cherubino", un "angelo" (*Le Villi*, Atto I, N. 4, 19+7 e Atto II, N. 8, 42+16), e Fidelia un "angiolo santo" (*Edgar*, Atto III, 24+3), Manon è una "cherubina" già più mondana, poiché è scesa dal cielo per la "delizia" di Des Grieux (*Manon Lescaut*, Atto I, 36+4). Anche Mimì è un angelo e può vedere stelle e cielo dal chiuso della sua stanza (*La bohème*, Quadro IV, 30-5). Tosca – folle angelo sterminatore, secondo l'intuizione di Musil – sogna di svanire assieme all'amato come una nube nel cielo (*Tosca*, Atto III, da 26): definita da Scarpia «un buon falco» (Atto II, 1-4), finisce «come un uccello» (Gara, 200) abbattuto da una fucilata e, anziché levarsi nell'agognato «armonico vol» dell'anima (Atto III, 29+9), precipita in un disarmonico capitolombolo del corpo. E ad un animale, ad un insetto, assomiglia anche Butterfly, confinata dal proprio autoinganno nello stadio di farfalla (Atto II. Parte II, 44). Minnie aspira ad innalzarsi al cielo per avvicinarsi all'idolatrato Johnson (*La fanciulla del West*, Atto I, 103+5), anzi vive presso il cielo e vorrebbe "battere alla soglia del cielo, per entrare" (Atto II, da 20+6): ma getta grida da rapace, e il suo viso appare angelico solo in virtù di una luce artificiale (Atto I, da 115+3). In quanto rondine, poi, Magda è ormai la caricatura di un angelo, e la maggiore elevatezza cui può aspirare è appollaiarsi in cima alla scala di un locale pubblico (*La rondine*, Atto II, 4+13). In Suor Angelica, infine, di angelico è rimasto solo un nome.

⁴⁰ Flaubert, *Madame Bovary*, Parte seconda, XV; si tratta di "Que n'avons-nous des ailes...", che nella versione francese della *Lucia* sostituisce "Regnava nel silenzio".

Alla fine di questa parabola, i movimenti di Turandot, come quelli della marionetta descritta da Kleist,⁴¹ sono ormai purificati da ogni residua scoria spirituale: se i movimenti delle eroine pucciniane sono percorsi dall'impulso della danza come da un conato di trascendenza, quelli di Turandot si sono completamente trasferiti nel regno delle forze meccaniche. Turandot non danza affatto, anzi, resta immobile a lungo. E non aspira ad alzarsi in volo, al contrario: apparsa alla sommità di una “*enorme scalea*”, ne deve scendere un tratto ogni volta che uno dei suoi enigmi viene sciolto dal Principe (il quale, simmetricamente, percorrerà gli stessi gradini in senso opposto, salendo: *Turandot*, Atto II, II, 68). E quando si muove, nel suo “*gesto imperioso e definitivo*” (Atto I, 23+8), nella sua attitudine immota di “*cosa lontana*” (Atto II, II, 43 e 45), nella maniera in cui “*nervosamente*” si precipita giù dalle scale (Atto II, II, 54-3), o appare “*violenta*” e immediatamente dopo “*ieratica*” (Atto III, I, 20+9), non v'è traccia di impulso alla trascendenza. Se la bambola ha un'anima, ma non si sa *dove* sia,⁴² l'anima della marionetta si identifica con chiarezza, perché corrisponde al suo baricentro (Kleist: *Schwerpunkt*). Pertanto le sue membra agiscono come semplici pendoli e i suoi movimenti sono sempre come devono essere, il che le conferisce una certa grazia naturale priva di affettazione (*Ziererei*). L'affettazione infatti, sempre secondo Kleist, nasce quando l'anima si trova in un punto diverso dal baricentro, cosa che accade col progredire della coscienza e dell'autoriflessione (come, esemplarmente, nel caso di Manon, che proprio per questo non riesce a ballare a tempo). Ma di tali facoltà la marionetta è del tutto priva. Inoltre, una marionetta non nutre alcun desiderio di volo o di cielo, poiché è retta da una forza superiore alla forza di gravità (il sistema di fili che la sostiene) che la rende *antigrav* (così Kleist): non soggiace alla naturale legge di gravità e nulla sa

⁴¹ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Herausgegeben von Gabriele Kapp, Stuttgart, Reclam, 2013.

⁴² Cfr. Rilke, *Puppen*, in *Sämtliche Werke* VI, 1070.

dell'inerzia della materia. Nella sua totale mancanza di coscienza la marionetta è paragonabile a dio, come al suo perfetto simmetrico (in dio, infatti, la coscienza è infinita). In questo senso, Turandot è una marionetta soprannaturale, un bolide vocale appartenente alla razza delle femmine metalliche, preconizzata in questo da Tosca (che Musil infatti paragona all'*Automobilrennen*). Il trascendimento materialistico dell'Io porta all'estremo la semplice presenza, che ha ormai del tutto sostituito la *parousia*, la pienezza dell'essere. La monotonia perfetta del semplice esserci supera ogni bellezza ("due gambe belle sì, imperiali, sì, ma sempre quelle": Atto I, da 33-2 a 33+5), e nella sua essenza tautologica sta tutta la sua verità.⁴³

Precisamente il suo essere vuota d'anima (o piuttosto il suo disporre di un'anima meccanica) rende Turandot un Niente, oltre che micidiale, supremamente seduttivo (Atto I, da 39+11 a 40-1), perché è proprio la presenza dell'anima ad impedire di essere amati.⁴⁴ L'anima non meccanica, non riducibile a *vis motrix*, è altrove fuori di lei: è Liù. La gracilità di Mimì, la "piccolezza" di Butterfly, l'"esser così piccina" di Minnie, la tormentosa evanescenza del loro corpo, si compiono finalmente in Liù, che è un "nulla" (Atto I, 8) così ripieno d'anima da non poter essere amato. Così, mentre Turandot è Niente per disanimazione, Liù è Nulla per disincarnazione: la psiche per l'una e il corpo per l'altra sono poco più che pretesti, esili grucce impiegate a sorreggere, rispettivamente, il corpo e l'anima. Non solo Liù non si trucca e non danza, ma non ne vengono neppure descritte le sembianze (come già era accaduto per Fidelia, in *Edgar*): la sua anatomia è cancellata. La sua seduttività non si esprime attraverso il trascendimento illusionistico del senso del

⁴³ Per altre considerazioni sugli aspetti "meccanici" in *Turandot* si veda Arman Schwartz, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016, Cap. V (Mechanism, Tradition, *Turandot*), 137-168; Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge University Press, 2007; Id., *Modernism and the Machine Women in Puccini's Turandot*, «Music & Letters», Vol. 86 No. 3 (2005), 432-451.

⁴⁴ Cfr. Robert Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, in *Vereinigungen*; trad. it. in *Tre donne*, traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1960 (il passo cui si allude si trova a p. 200).

proprio corpo, bensì attraverso la sua sparizione: per lei, darsi la morte offrendosi in olocausto è un atto di seduzione superiore e di inarrivabile civetteria.

3.3 «Attraverso il cervello moderno»⁴⁵

3.3.1

Il linguaggio in quanto rappresentazione, strutturato dalla polarità fra forma e contenuto e fondato sui principi di identità e somiglianza, di non contraddizione, di causalità e necessità (in senso deterministico-naturalista), subisce una graduale metamorfosi. L'idea che vi sia un rapporto semantico fra linguaggio e mondo, ovvero che il linguaggio sia espressione del significato trascendente del mondo, è infirmata dal sospetto dell'impossibilità di una relazione vera fra essi. Alla graduale metamorfosi del soggetto corrisponde così il progressivo scardinamento dell'impianto del melodramma naturalistico che la tradizione italiana aveva trasmesso a Puccini.

Il dissolversi del principio armonico in un principio, rispetto ad esso, più generale ed insieme antagonistico segna il declino delle sintassi metafisiche a vantaggio di una paratassi ontologica entro cui l'ordine del tempo e il principio di causa stentano ad articolarsi. Il dinamismo orientato della temporalità d'impronta naturalistica, con il suo determinismo meccanicistico pienamente compenetrato all'assetto teleologico della forma tonale, viene deformato dalla forza di attrazione di due opposti magneti, che si sono cristallizzati nelle costellazioni storiche dell'espressionismo e dell'impressionismo. Da un lato, l'iperprospettivismo del cromatismo pantonale e dodecafonico, nel quale il suono – per parafrasare un'espressione di Adorno – si colora di storia. Dall'altro, la frontalità del diatonismo modale, nella quale il suono si colora di natura. Entrambe le opzioni presumono, in modi differenti (come movimenti,

⁴⁵ Gara 766.

rispettivamente, dall'interno e dall'esterno dell'Io), un modello di temporalità che – se giudicato sulla base del paradigma naturalistico – appare privo di direzione e verso, e dunque tendenzialmente statico e moralmente vano. Ma se si cambia punto di osservazione, se si prescinde dalla prospettiva naturalistica, è piuttosto il moto orientato della forma teleologica tonale, appunto perché *ritorno* fondato su una causa finale, a rivelarsi illusorio e tautologico: apparenza dinamica di una sostanziale stasi. E solo moto autentico appare invece quello la cui origine e la cui fine sono indeterminabili: apparenza statica di un perenne dinamismo. L'attenuarsi della distinzione fra il prima e il dopo e della relazione fra la causa e l'effetto, sintomo di un principio di disgregazione del soggetto e dell'esperienza, si riflette sul piano del linguaggio drammaturgico-musicale, vale a dire nella struttura morale dei personaggi, nell'articolazione drammatica delle azioni, nella costruzione delle forme musicali.

A tali mutamenti corrisponde una progressiva riformulazione dei rapporti e degli equilibri fra autore, linguaggio e materia (cioè personaggi e vicende messi in musica). Come si è più su osservato, infatti, a partire per lo meno dalla *Rondine* l'autore supera gradualmente l'immedesimazione empatica con la materia, che ne esce fortemente relativizzata. Parallelamente, le dinamiche di funzionamento del linguaggio contribuiscono ad articolare l'azione drammatica: l'autoriflessività che caratterizzava i personaggi si trasferisce al linguaggio, così che ora le strategie drammaturgico-musicali mostrano un'inclinazione formalistica che in *Turandot* si spinge sino all'adozione del polistilismo.⁴⁶ Se dunque Puccini si allontana dalle evoluzioni della psiche e da ogni batticuore, è perché comprende che l'autentica materia del dramma (l'autentico personaggio e l'autentica vicenda) è il linguaggio. Tale dinamica – che in termini kierkegaardiani potrebbe descriversi come superamento dell'uomo

⁴⁶ Per utili considerazioni relative alla valenza formante del polistilismo in *Turandot* si rimanda a Andrew C. Davis, *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010, Cap. 1.

estetico in direzione dell'uomo etico – è innescata e alimentata dalla percezione intuitiva del mondo come realtà contraddittoria, in sé non conciliata. Puccini esperisce tale intuizione anzitutto sul piano dell'individualità del personaggio, e la traduce artisticamente rappresentando la fine di Mimì come lacerazione ontologica, espressa nella contraddizione fra dimensione ottico-scenica e dimensione acustico-musicale. In seguito, attraverso la mediazione della natura *eccedente* di Tosca, che dà accesso a una dimensione sovraindividuale, il momento individuale viene superato, cosicché, con *Butterfly* prima (sul piano acustico-musicale) e con *Fanciulla* poi (sul piano ottico-scenico), è l'intera realtà, in quanto irriducibilmente antinomica, ad essere sentita come eccedente, inafferrabile per il linguaggio drammaturgico-musicale tradizionale, o da questo esprimibile soltanto come trauma e perdita. Il maturare della coscienza artistica elabora la primitiva intuizione sino a fare del confronto con la contraddittorietà e l'inafferrabilità del reale un fondamento della prassi compositiva, in un'implicita critica al linguaggio tradizionale. In questo senso, Puccini avverte che la distanza ravvicinata, l'empatia con vicende e personaggi, tutto ciò che è idiosincratico e caratteristico, gli offusca la vista, e dunque arretra di qualche passo, allontanandosi da essi. Già poco dopo *Butterfly* egli ricusa il mimetismo realistico a vantaggio di «un 'quid medium' che prenda possesso degli ascoltatori per i fatti dolorosi e amorosi, i quali logicamente vivano e palpitino in una aureola di poesia di vita più che di sogno» (Gara, 485). E nelle riflessioni che accompagnano la progettata, e mai portata a termine, *Maria Antonietta* mira a superare lo schematico paradigma «cuore ferito di donna ed esposizione di fatti storici», per «fare aleggiare uno spirito che sia al di sopra dei crudi fatti e dei dolorosi eventi» (Gara, 515). La relativizzazione dell'oggetto, con l'allontanamento dai personaggi e l'azione posta «a distanza» (Gara, 724), gli consente, nella *Rondine* e nel *Trittico*, una visuale più chiara e distinta. La nuova attitudine viene malintesa da molti. Secondo alcuni recensori a lui coevi, Puccini cadrebbe qui nel peccato originale della «musica contemporanea»: il tentativo di surrogare con la perizia tecnica un'inventiva declinante lo avrebbe condotto a una «uniformità (...)

che uguaglia i personaggi, siano barcaioli della Senna o suore in un convento, che annulla il dialogo come sostanza drammatica o comica e come disegno musicale, che allenta e stempera le parole in una espressione monotona di scarsa umanità e di nessuna personalità lirica». ⁴⁷ La tendenziale tipizzazione dei personaggi e la stilizzazione narrativa equivarrebbero all'attestazione di un fallimento estetico causato dall'«errore moderno di eliminare ogni simpatia per i personaggi» o dall'errore simmetrico, l'«esagerato sentimentalismo». ⁴⁸ Ma Puccini non abbandona il percorso intrapreso. Con *Turandot*, cioè grazie ad una fiaba, i personaggi si tipizzano e la vicenda si libera del tutto del canone della verosimiglianza, nel tentativo di abbracciare finalmente con lo sguardo l'inesprimibile paradosso in cui consistono le cose.

3.3.2

Questo percorso è indissolubilmente legato all'evolversi della concezione pucciniana del rapporto fra linguaggio e mondo, la quale, sia pure in modo niente affatto sistematico né predeterminato, viene via via configurandosi come critica del linguaggio tradizionale. Uno dei più rilevanti indici di tale critica risiede nel fatto che essa viene esercitata mediante il linguaggio stesso, vale a dire mettendo in musica la musica. L'impiego di musica facente parte della scena – di metamusica, per così dire – è espediente comune della retorica drammaturgico-musicale naturalistica e verista: in quanto musica che anche i personaggi sulla scena odono, essa elide momentaneamente l'intervallo fra personaggio e spettatore, facendo del mondo un palcoscenico e conferendo maggior realismo al *pathos* drammatico. Ma in Puccini, specie in relazione al progressivo superamento del paradigma naturalistico-verista, tale *tòpos* retorico travalica gradualmente la sua abituale funzione per farsi strumento di un

⁴⁷ Così l'inviato dell'*Idea Nazionale* all'indomani della rappresentazione del *Trittico* al Costanzi di Roma (11 gennaio 1919); cit. in Gara, p. 478.

⁴⁸ Così il resocontista di *The Dial* a proposito, rispettivamente, del *Tabarro* e di *Suor Angelica*, all'indomani della prima del *Trittico* al Metropolitan (14 dicembre 1918); cit. in Gara, p. 472.

giudizio sul linguaggio musicale: come la musica implica un giudizio sull'*oggetto* della rappresentazione, così la metamusica pronuncia un giudizio sul *mezzo* della rappresentazione. Tale giudizio è connesso, da un lato, al tipo di metamusica impiegato, e dall'altro al rapporto che si stabilisce fra metamusica e musica, e fra esse e la scena. In *Manon*, ad esempio, la metamusica (i motivi delle musiche di danza), pervadendo come *Leitmotiv* la musica, consente di esprimere l'individuazione del nulla come origine e fine di quest'ultima. In *Tosca*, poi, attraverso la metamusica è icasticamente rappresentata la fragilità dell'illusione armonica: nella scena dell'interrogatorio di Cavara-dossi il canto di Tosca cantante professionista, espressione del principio armonico (contrapposto alla voce *ohne Ziel* della Tosca parlante), viene improvvisamente tacitato dal gesto brutale con cui Scarpia chiude il battente della finestra: il semplice accadere del mondo confuta l'armonia. Nella *Rondine* il rapporto si rovescia: l'intera musica, con il suo andamento prevalentemente ternario, è un'espansione dalla metamusica della scena del ballo, e come tale si comporta: al pari dell'avventura di Magda, è tutta una posa più o meno elegante, un artificio, e così ruota continuamente come un meta-valzer, seguendo da vicino la tortuosa prostituzione di Magda con grazia sorridente e distaccata, compiacendosi del suo ridicolo patetismo *larmoyant*. Qui il fallimento della musica, con la sua equivocità spirituale e la sua pretesa di verità, è conclamato. Quando il tentativo di Lisette di sfondare come cantante professionista (com'era Tosca) fallisce, è tutta la musica a fare fiasco assieme a lei, e così pure l'"anima" e tutte le pseudoprofondità psichiche: viene smascherata la natura intimamente retorica dell'illusione espressiva, l'infondatezza di un linguaggio inteso come latore di un significato trascendente che proceda dalla presunta identità fra pensiero e mondo. Il fallimento di Lisette è il fallimento della rappresentazione. D'altra parte, «la musica è un rumore regolato e sapiente ma col mondo schifoso attuale è una cosa inutile come è inutile la poesia – Sono utili le *bare* e le *banconote*» (*Lettere a Riccardo Schnabl*, n. 98). La musica diviene *utile* solo se diviene mercanzia: per questo nel

Tabarro compare un Venditore di canzonette, per il quale perfino la pietosa storia di Mimì è roba che si compra e si vende.

All'origine di questa critica del linguaggio va rintracciato il tentativo – che assume contorni sempre più netti dalla *Fanciulla del West* in poi – di cogliere la relazione fra idea e realtà, di individuare un rapporto fra trascendenza e immanenza che non sacrifichi quest'ultima alla prima. Un senso di sempre più acuta compassione, un *amor fati* ben più difficile, largo e freddo della palpitante immedesimazione empatica, persuade Puccini che la contraddittorietà del reale deve avere in sé stessa il proprio senso, e che non deve essere necessario redimerla mediante una sintesi che la assorba in un senso ulteriore, in un Assoluto. Anzi, proprio nella piena accettazione della natura sofferente e inconciliata del reale si radica, secondo Puccini, il “poetico”. Per un verso, quindi, egli disapprova intimamente il diagramma ontologico delineato dalla dialettica positiva, e percepisce come insincera la struttura teleologica che ne consegue e che sorregge la forma tonale-naturalistica. D'altro canto, però, Puccini attribuisce alla categoria del “poetico” una connotazione trascendente, considerandola indizio del fatto che il senso del mondo è fuori di esso:⁴⁹ il “poetico” infatti non si esaurisce nell'accettazione della irreparabile contraddittorietà delle cose, poiché, per il solo fatto di sussumerla (e pur senza risolverla), esso in certa maniera la supera. In questi tratti del Puccini maturo, per quanto incomposti e contraddittori, sono reperibili aspetti dell'atteggiamento di pensiero che contraddistingue l'*ironia romantica*. Un atteggiamento che si connota appunto come tentativo di pensare la relazione fra infinito e finito secondo categorie che si sottraggano allo schema della dialettica hegeliana, sentito come insufficiente.⁵⁰ L'ironia concepisce l'unione di trascendente e immanente come processo che consiste nell'annullamento del reale e

⁴⁹ Cfr. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, 6.41.

⁵⁰ Il concetto di ironia come principio ontologico oltre che estetico è stato svolto in modo originale da Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), specie nelle *Vorlesungen über Ästhetik* e nell'*Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Fra i vari studi in lingua italiana si segnala Markus Ophälders, *Dialettica dell'ironia romantica*, Milano, Mi-

dell'idea: l'Assoluto, l'idea, si rivela come tale per *kenosis*, ossia svuotandosi di sé, immolandosi nella sua forma temporale, e quest'ultima, a sua volta, soccombe in quanto tale trasfigurandosi nell'idea. In questo senso, la *voce* può considerarsi il luogo in cui si consuma il sacrificio (lo svuotamento kenotico) dell'idea nel suono e l'annientamento del suono nell'idea. La transizione fra realtà e idea ha luogo fuori dalla durata, nell'istante: cogliere tale istante nella sua paradossalità, nella sua tragicità e nella sua bellezza, è l'essenza dell'ironia. Nella prospettiva ironica solo la contraddizione è reale, e nessuna conciliazione degli opposti è ammessa: da qui la sua dialettica priva di sintesi. È la prospettiva ironica, completamente affidata alla musica, a plasmare le figure di Turandot e Liù come simboli di realtà e idea, e a dettare la relazione che le lega: il loro essere tutt'uno e al contempo inconciliabili, il loro essere entrambe "nulla", il fatto che la comparsa dell'una è l'immagine speculare della scomparsa dell'altra. Ed è la prospettiva ironica, mediante l'impianto fiabesco, ad affrancare il linguaggio dal mimetismo naturalistico, frutto di un'idea ormai incapace di dar conto della natura delle cose. In assenza di mediazione dialettica, gli opposti si congiungono reciprocamente in modo immediato, non logico bensì, piuttosto, analogico. In questa luce si precisa il significato formale che nell'opera pucciniana rivestono i motivi ricorrenti, in quanto veicolo di connessioni subitanee e tramite analogico fra i dissimili. Le ricorrenze motiviche stringono fra le cose (stati dell'animo, eventi, personaggi, oggetti) nodi musicali che non dipendono necessariamente da connessioni logiche o cronologiche (non obbediscono alla successione empirica degli istanti, poggiando anzi sulla relatività psicologica del tempo – per questo tendono alla momentaneità e all'assenza di sviluppo). In questo modo, tessono trame analogiche che sprigionano nubi semantiche inaspettate, moltiplicando gli strati di senso e l'intensità espressiva. A chi ascolta, tali lampi di

mesis, 2016, e, per una più diretta connessione con la musica, Amalia Collisani, *Ironia romantica, stile classico, rappresentazione*, «Rivista italiana di Musicologia», 37, 1 (2002), 79-107.

sovrasenso appaiono come forme cifrate di chiaroveggenza, di profezia o di giudizio, che il compositore intreccia alle trame formali onde trarne un'idea che rimarrebbe altrimenti nascosta e perciò irraggiungibile – come una verità segreta, sepolta sotto i meri fatti, le semplici parole, i nudi suoni.

Una perpetua tensione spirituale fra desiderio dell'infinito e amore per il finito, che si proietta nell'antagonismo fra dialettica positiva e dialettica ironica (duale, tendenzialmente negativa), costituisce dunque il nucleo dell'impulso creativo di Puccini, il dualismo che ne sostanzia le ragioni estetiche e ne nutre l'inventiva formale. Opera dopo opera, tale primordiale antinomia risale dal profondo, sino ad emergere in piena luce con *Turandot*, dove si mostra nella forma di un perentorio interrogativo, e cioè in quanto elementare alternativa fra fede nell'ulteriorità del senso e fede nell'immanenza del senso. *Turandot* rappresenta l'enunciazione di tale alternativa, l'inconsapevole formulazione di quell'interrogativo.

Il momento ironico tende a decostruire il naturalismo, perché propizia una sospensione dei principi di causalità, finalità, necessità e non contraddizione, e interrompe la primordiale dinamica riflessiva su cui si fondavano la struttura ontica del personaggio e la natura e la funzione del linguaggio. La consustanzialità di forma e contenuto presunta dall'ironia, e del resto già presente nella dialettica positiva,⁵¹ dischiude nuovi paesaggi. Di scorcio, si profila un mondo nel quale, infranto lo specchio e con esso il ritorno (che è ritorno, *Rückgang*, del riflesso), si dissolve ogni dualismo che da esso discende: fra l'essere e il nulla (cui mette capo ogni opposizione, e nella cui identità consiste, nell'orizzonte della dialettica hegeliana, il divenire), fra l'io e il Non io, fra l'apparenza e la cosa stessa, fra la lettera e lo spirito, fra la tonica e la dominante. Un mondo in cui «la cosa in sé» non esiste, lo spirito è la lettera e la forma è il contenuto: «un *mondo capovolto* [*verkehrte Welt*]: perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale – compresa la nostra

⁵¹ Nel pensiero hegeliano melodia, armonia e ritmo, gli elementi costitutivi delle forme musicali, hanno un'origine spirituale che li rende consustanziali.

vita».⁵² Puccini si affaccia su questo mondo, ma non ne oltrepassa la soglia. Si arresta sul punto esatto in cui il mondo diritto e quello capovolto sono compresenti e si attraversano l'un l'altro, sul punto in cui l'Io trascendentale, l'Io che *pone* il mondo, l'Io come soggetto della rappresentazione, sta per sbriciolarsi. In bilico fra questi due mondi, lo spirito di Puccini oscilla continuamente, perché non sa più quale sia l'oggetto del proprio desiderio: se rifugiarsi nella fede in un reale fondato sulla trascendenza del senso, o, al contrario, lasciarsi quella fede alle spalle, per abbracciare un possibile che si qualifica come espressione dell'immanenza del senso. È lo spirito di un tentato (alle tentazioni di Calaf è dedicato un episodio di *Turandot*), e la tentazione si colloca nel punto preciso in cui l'Io incomincia a divergere da sé stesso: così, per Puccini concepire il dispositivo drammaturgico-musicale di *Turandot* significa esporre la diffrazione del proprio Io in un popoloso autoritratto, che è già un principio di frantumazione. Egli stesso è infatti, come Calaf, il soggetto e la chiave e, come Turandot, l'oggetto e l'avversario del proprio desiderio. Ed egli stesso, come Liù, difende sé stesso dal proprio desiderio perché, come Timur, confida ciecamente che il suo vagare sfocerà nel *ritorno* ad una originaria purezza molto simile alla morte, ad un passato indistinto dal futuro, che lo salvi dal desiderare (qualcosa di somigliante allo stato amniotico della triade prima della cadenza, nella definizione di Schumann). Per assecondare il proprio desiderio, Puccini deve lottare contro di esso, per resistervi deve cedere ad esso: il frutto di questa anfibia non può che essere lo slancio trattenuto, il gesto conficcato a mezz'aria, il silenzio.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere*, Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, Vol. VIII, Tomo II, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1971, (303) 11 [3], p. 223.

3.3.3

L'opera in musica nasce dall'animazione musicale della materia: per Claudio Monteverdi, in virtù dello spirito musicale Orfeo è «omo, e non vento»,⁵³ poiché il soffio musicale è simile all'insufflazione pneumatica divina che dà vita all'uomo (Gen 2,7). Ma assieme all'ultima espirazione di Mimì lo spirito incomincia ad abbandonare l'opera in musica, e la distanza fra uomo e vento si assottiglia sempre più, fino a sparire. Alla fine, Calaf può dire che il profumo di Turandot “è nell'aria! è nell'anima!” (*Turandot*, Atto I, da 25+1) perché fra aria e anima non vi è più alcuna differenza: la sua esistenza di uomo di vento è aria mossa, non è diversa dalla pronuncia di un nome. Per questo la vicenda di *Turandot* ruota tutta attorno ad un nome, e ad indovinelli su nomi che sono questione di vita o di morte. Non solo: se il linguaggio non è rappresentazione del significato del mondo, allora tutte le cose diventano meri nomi. E in quanto nomi, neppure morte e vita si distinguono l'una dall'altra, tanto è vero che musicalmente possono essere sinonimi (*Turandot*, Atto II, Quadro II, da 48-2 a 48+5).

Così come esistere e non esistere si equivalgono, allo stesso modo la pronuncia equivale al silenzio: infatti la pronuncia di un nome può significare salvezza (per Liù e Turandot) e insieme perdizione (per Calaf), allo stesso modo in cui il silenzio significa perdizione (per Liù e Turandot) e insieme salvezza (per Calaf). La morale è divenuta indecidibile, e dunque l'azione si sospende. Ma non si tratta di una trasposizione nel dominio morale della cadenza sospesa. Il significato di quest'ultima, infatti, procede dal fatto che essa nega la cadenza perfetta: proprio in quanto negata, la risoluzione sulla tonica rimane presente ed efficace, conferendo alla sospensione il suo senso. Qui, invece, l'indeterminatezza del desiderio preclude la possibilità di una “tonica” morale, così che non vi è alcuna risoluzione, alcuna implicita *perfectio* che

⁵³ Così Monteverdi nella celebre lettera a Striggio del 9 dicembre 1616 (sulla *Tetide* di Scipione Agnelli).

funga da sorgente di senso. La negazione si è convertita in *epoché*, la sospensione si è generalizzata in interruzione ed è divenuta il solo esito possibile. In questo orizzonte morale l'azione (l'opera) può soltanto interrompersi. Il senso della cadenza perfetta che chiude la scena della morte di Liù è completamente sovvertito: la fine consiste ormai nel non avere una fine, perché la voce «non può cessare, anche quando ammutolisce»,⁵⁴ cosicché il silenzio è pieno di canto. A Puccini questo canto appare per lampi: i frammenti del finale di *Turandot* sono una fantasmagoria di melodie interrotte, fanfare, spasmi lirici, corse di cori. Ma questo canto Puccini non lo afferra saldamente: l'intuizione non può maturare in lui sino a costituirsi in pensiero, scelta, opera. I frammenti sognati vengono inghiottiti dal buio, non riescono a espandersi, a connettersi in una costellazione, a solidificarsi in una forma: così, Puccini non finisce l'opera. È però irrimediabilmente toccato e trasformato dal senso di questa forma futura, e la sua fine lo testimonia per lui: mostrando che proprio quando non può più emettere la propria voce, l'uomo è sul punto di ricominciare a cantare.

⁵⁴ Kafka, *Unglücklichsein*, in *Erzählungen*.

Bibliografia

Nella stesura del presente saggio sono state consultate le seguenti partiture di Giacomo Puccini.

Edizioni tradizionali

Le Villi. Opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana, Ricordi, Milano, 1944 (126797 – I)

Edgar. Dramma lirico in tre atti di Ferdinando Fontana, Ricordi, Milano, 1905 (126795)

Manon Lescaut Dramma lirico in quattro atti. Libretto di Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica e Marco Praga, P.R. 113, Ricordi, Milano, (nuova edizione riveduta e corretta), 1945, ristampa 2002

La bohème. (Scene da La vie de Bohème di H. Murger) In quattro quadri. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, P.R. 110, Ricordi, Milano, 1920 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1999

Tosca. Melodramma in tre atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica tratto dal dramma di V. Sardou, P.R. 111 [P.R. 1352], Ricordi, Milano, 1900, (a cura di Mario Parenti, 1963), ristampa 1999

Madama Butterfly. Tragedia giapponese in due atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica (da John L. Long e David Belasco), P.R. 112 [P.R. 1353], Ricordi, Milano, 1907 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1999

La fanciulla del West. Opera in tre atti. Libretto di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini (dal dramma di David Belasco), P.R. 116, Ricordi, Milano, 1911, ristampa 1989

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Prima edizione 1917 (a cura di Giacomo Zani), Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Seconda versione (a cura di Giacomo Zani), Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

La rondine. Commedia lirica in tre atti di Giuseppe Adami, Arthur Maria Willner, Heinz Reichert, Quarta versione, a cura di Giacomo Zani, Casa musicale Sonzogno di Piero Ostali (2022) – Universal Edition (9653 E), 1917

Il Trittico. P.R. 1359, Ricordi, Milano, 1918, ristampa 2001:

Il Tabarro. Opera in un atto (da La Houppelande di Didier Gold). Libretto di Giuseppe Adami, P.R. 118, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Suor Angelica. Opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano, P.R. 115, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Gianni Schicchi. Opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano, P.R. 114, Ricordi, Milano, 1918 (nuova edizione riveduta e corretta)

Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di G. Adami e R. Simoni. L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da Franco Alfano, P.R. 117, Ricordi, Milano, 1926 (nuova edizione riveduta e corretta), ristampa 1990

Edizioni critiche

(Al momento della pubblicazione del presente saggio sono disponibili in vendita le partiture in edizione critica di *Le Willis*, *Le Villi* (M. Deasy, 2020) e *Manon Lescaut* (R. Parker, 2013); le altre sono edizioni critiche provvisorie, disponibili per il noleggio.)

Le Willis. Leggenda in un atto in due parti di Ferdinando Fontana, edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano, 2020 (139546)

Le Villi. Opera-ballo in due atti di Ferdinando Fontana, edizione critica a cura di Martin Deasy, Ricordi, Milano, 2020 (141755)

Edgar. Dramma lirico in quattro atti di Ferdinando Fontana, Versione 1889, revisione sulle fonti originali a cura di Linda Fairtile, Ricordi, Milano, 2008 (139541)

Manon Lescaut. Dramma lirico in quattro atti di Luigi Illica, Domenico Oliva, Marco Praga, edizione critica a cura di Roger Parker, Ricordi, Milano, 2013 (139071)

Tosca. Melodramma in tre atti. Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa tratto dal dramma di Victorien Sardou, Versione Roma 1900, edizione critica a cura di Roger Parker, Ricordi, Milano, 2019 (141751)

Madama Butterfly. Tragedia giapponese di due atti. Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, ricostruzione della prima versione 1904 a cura di Julian Smith, Ricordi, Milano 1977 (141482)

La fanciulla del West: Opera in tre atti di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini, dal dramma di David Belasco, versione originale prima degli interventi adottati per la *première*, a cura di Ellen Lokhart, Ricordi, Milano, 2015 (140595)

Nota bibliografica

Di seguito vengono suggeriti alcuni riferimenti bibliografici riguardanti in generale la figura di Giacomo Puccini e, in particolare, *Turandot*. L'elenco, necessariamente parziale, non ha alcuna pretesa esaustiva e assolve uno scopo puramente orientativo. Ulteriori indicazioni, relative ad argomenti più specifici, sono fornite nel testo. Per una bibliografia estesa e completa si rinvia il lettore al sito del Centro Studi Giacomo Puccini: <http://www.puccini.it/index.php?id=213>

- BARAGWANATH N.J., *The Italian Traditions & Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2011 [Cap. III. Puccini and the End of the Great Tradition, p. 34]
- BARAGWANATH N.J., *The Musical Style of Giacomo Puccini*, London, Ashgate, 2008.
- BERNARDONI V. (a cura di), *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996.
- BERNARDONI V., GIRARDI M., GOORS A. (a cura di), «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca 20-21 settembre 2001, «Studi pucciniani», 3, 2004.
- BIAGI RAVENNI G. (a cura di), *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, LIM, 1997.
- BUDDEN J., *Puccini. His Life and Works*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002 [trad. it. *Puccini*, Roma, Carocci, 2005].
- GIRARDI M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995. Trad. inglese: *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002².
- SCHWARTZ A., *Puccini Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Leo Olschki Editore, Firenze, 2016.
- SCHWARTZ A., *Puccini, in the Distance*, «Cambridge Opera Journal», XXIII/3, 2011, pp. 167-189.
- SCHWARTZ A., SENICI E., *Giacomo Puccini and his World*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2016.

Su Turandot

- ASHBROOK W. e POWERS H. S., *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Trad. it. a cura di Gabriele Dotto, *«Turandot» di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi, 2006.
- ASHBROOK, W., *«Turandot» and Its Posthumous Prima*, «The Opera Quarterly», II/3, 1984, pp. 126-132.
- ATLAS A. W., *Newly Discovered Sketches for Puccini's «Turandot» at the Pierpont Morgan Library*, «Cambridge Opera Journal», III, 1991, pp. 173-193.
- DOTTO G. (a cura di), *«Turandot»: uno sguardo nell'Archivio Storico Ricordi*, [Milano], Bertelsmann-Archivio Storico Ricordi, 2015.
- FAIRTILE L.B., *Duetto a tre: Franco Alfano's Completion of «Turandot»*, «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 163-186.
- GIRARDI, M., *«Turandot»: Il futuro interrotto del melodramma italiano*, «Rivista italiana di musicologia», XXVII, 1982, pp. 155-181.
- MAEDER, J., *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis «Turandot»*, «Analecta musicologica», XXII, 1985, pp. 297-379. Trad. italiana: *Studi sul carattere di frammento della «Turandot» di Giacomo Puccini*, in «Quaderni pucciniani», 2, 1985, pp. 79-163.
- PARKER R., *Berio's «Turandot»: Once More the Great Tradition*, in Id., *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Haendel to Berio*, Berkeley, The University of California Press, 2006, pp. 90-120.
- POWERS H. S., *Dal padre alla principessa: riorientamento tonale nel Finale primo della «Turandot»*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 259-280.

- POWERS H. S., *Le quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 245-86 (versione ampliata di *The Four Colors, The Enigmas e A Study in Silver and Gold*, in Ashbrook, William e Powers, Harold S., *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 41-2, 89-114, 122-126).
- RESTAGNO E., *«Turandot» e il Puppenspiel*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini* (Torre del Lago, 1983), a cura di J. Maehder, Pisa, Giardini, 1985, pp. 191-197.
- SCHWARTZ A., *Mechanism and Tradition in Puccini's Turandot*, «The Opera Quarterly», XXV/1-2, 2009, pp. 28-50.
- UVIETTA M., *«È l'ora della prova»: un finale Puccini-Berio per «Turandot»*, «Studi musicali», XXXI/2, 2002, pp. 395-479 [rist. «Cambridge Opera Journal», XVI/2, 2004, pp. 187-238 e in versione ridotta in Ashbrook, William - Powers, Harold, *«Turandot» di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi, 2006, pp. 253-327].
- WILSON A., *Modernism and the Machine Woman in Puccini's «Turandot»*, «Music & Letters», LXXXVI/3, 2005, pp. 432-450.

Il concetto del *tempo* nella musica di Anton Webern

David Fontanesi

Abstract

L'articolo prende in esame il concetto del "tempo" nella musica di Anton Webern, autore che ha svolto il ruolo di punto di riferimento fondamentale per le avanguardie della seconda metà del Novecento. Dalla disamina effettuata, corredata da esempi musicali, emergono due aspetti caratteristici della musica di Webern: una concezione del tempo come "durata interiore" fortemente influenzata dalla filosofia di Bergson; un'estetica musicale che si colloca, sempre per quanto concerne l'aspetto temporale, in una posizione equidistante sia dai rigidi schematismi del tempo cristallizzato e meccanizzato della tradizione tonale, sia dalla modalità immediata, "surrealista", del puro divenire in cui lo hanno inteso le successive avanguardie.

Parole chiave: Avanguardia musicale, Concetto del tempo, Estetica musicale, Filosofia della musica



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

This article examines the concept of “time” in the music of Anton Webern, an author who played the role of a reference point for the avant-gardes of the second half of the Twentieth Century. From the examination carried out here, accompanied by musical examples, two characteristic aspects of Webern’s music emerge: a conception of time as “inner duration” strongly influenced by Bergson’s philosophy; a musical aesthetic that is placed, again with regard to the temporal aspect, in an equidistant position both from the rigid schematism of the crystallized and mechanized time of the tonal tradition, and from the immediate, “surrealist” modality (as “pure becoming”) in which the successive avant-gardes understood it.

Keywords: Concept of Time, Music Aesthetics, Musical Avant-garde, Philosophy of Music.

1. Risulta alquanto arduo, nel variegato panorama della musica contemporanea, delineare un quadro delle teorizzazioni estetiche dei singoli compositori (riguardanti in modo specifico il concetto di *tempo*) che si riveli insieme esaustivo e compiuto. E ciò proprio a causa della molteplicità di scuole esistenti, per le quali, nel loro relazionarsi, è talvolta difficile trovare delle nette linee di demarcazione, essendo soggette al loro interno a profonde rivoluzioni e ripensamenti che hanno offerto materia di riflessione a critici e filosofi. Nell’impossibilità materiale dunque, di solo semplicemente accostarsi ad una così poderosa impresa, val bene delineare l’ambito dell’indagine e concentrare la nostra attenzione su di un unico autore: Anton Webern.

La decisione di privilegiare in termini analitici il compositore austriaco – indubbiamente molto sopravvalutato da certa critica musicale – rispetto ad altri autori più significativi del ‘900, è dettato dall’influsso decisivo che la sua opera ha esercitato, a partire dagli Anni Cinquanta del XX secolo, sul sorgere e svilupparsi delle scuole musicali di successiva formazione. Egli venne con-

siderato da quelle nuove generazioni di compositori come espressione del logico esito della dodecafonia schönberghiana e, nel contempo, come la prima autentica voce dopo la decadenza romantica, che avrebbe trovato per l'appunto il proprio epilogo nel raggiungimento di quei radicalismi riscontrabili nelle sue composizioni.

Dice Boulez, a proposito di Webern, che egli «reagisce con violenza contro qualsiasi retorica di eredità con lo scopo di riabilitare il potere del suono; e questo appunto esaltando la bellezza del suono per se stesso, in un'ellittica polverizzazione del linguaggio» (Boulez, 1958, p. 241). Il movimento avanguardistico si è ispirato a Webern cogliendo nella sua opera un limite invalicabile, avendo la sua musica esaurito lo spazio logico delle possibilità che il totale cromatico offriva, per cui si imporrebbe, sempre secondo l'avanguardia, la necessità di una rottura con la tradizione occidentale e con le logiche formali da essa prodotte.

Webern, tuttavia, come è rilevabile dai suoi scritti, non si è mai arrogato il ruolo di ultimo profeta dell'arte musicale e anzi, s'è costantemente sforzato di salvaguardare la continuità con la tradizione e la coerenza logica della forma, in quanto questi due specifici elementi costituirebbero le sole garanzie della comunicabilità del discorso musicale. La dodecafonia sarebbe per Webern un'espansione del concetto classico di *tonalità*, non un momento di rottura con esso, dunque un sistema avente il carattere della *naturalità* al pari di quello tonale, ma caratterizzato dall'utilizzo di un più ampio numero di armonici. La dodecafonia coinciderebbe pertanto con un'estensione del fondamento della naturalità della tonalità: *la scala diatonica*¹. Webern, sulla scia

¹ *Naturalità* nel senso che le leggi acustiche fondanti il sistema tonale hanno valore eterno, ma non per Webern quelle del suo organizzarsi in sistema, per quanto abbiano soddisfatto per almeno quattrocento anni le esigenze espressive della civiltà occidentale. Il termine non va dunque inteso nell'accezione peculiare coniata dall'avanguardia di "primigenio", "puro", "antecedente a qualsiasi sovrastruttura logica". Circa la "naturalità" del sistema tonale occidentale, si potrebbe obiettare che, mentre la triade maggiore è ricavabile dai primi armonici di un suono fondamentale, il modo minore resterebbe invece un problema aperto. È vero che i teorici della musica hanno sovente espresso una certa diffidenza per il modo minore (che per Zarlino «si lontana un poco dalla perfezione dell'harmonia» e per Rameau non costituisce

di Schönberg, afferma la convenzionalità storica di ogni sistema musicale (che significa relatività, non abolizione dello stesso) e la *non-qualitatività*, e dunque *quantitatività*, della differenza che sussiste tra consonanza e dissonanza: «La dissonanza non è che un altro gradino della scala» (Webern, 2006, p. 27). Questa tesi di Webern è già di per sé problematica: affermare che non vi è una *differenza sostanziale* tra consonanza e dissonanza cosa significa nella fattispecie? Che le dissonanze, come le consonanze, abbiano comune origine da un unico suono fondamentale e che le prime ne costituiscano gli armonici più lontani è vero, ma ciò non autorizza ad inferire che si possa abolire qualsiasi differenza tra la consonanza e la dissonanza. Il fatto stesso che i suoni consonanti siano quelli più prossimi e affini alla fondamentale è una *differenza sostanziale* che li contrappone a quelli più lontani ed estranei all'armonia. Il sistema tonale tradizionale era consapevole di questa differenza e si è ben guardato dall'escludere dal proprio orizzonte la dissonanza, ma reputandola anzi elemento imprescindibile per creare momenti tensivi a livello musicale, ha codificato nel corso dei secoli una varietà estrema di criteri che ne consentono il trattamento e la risoluzione. L'arbitraria identificazione di suoni consonanti e dissonanti, come pretende Webern, non può che portare alla creazione di una musica monotona, un magma indistinto di note privo dell'alternanza tra istanti concitati opposti ad altri risolutori, dove la fine del brano appare più simile ad un'improvvisa interruzione del flusso sonoro anziché ad una reale conclusione.

che una varietà del “sovrano” maggiore), e tutto ciò a causa della sua non chiarissima genesi naturale. È altrettanto vero, però, che teorici come H. Riemann e A. von Öttingen ne hanno ricostruito la genealogia, e dunque dimostrato la legittimità del modo minore, ricorrendo al concetto delle *risonanze inferiori*. Vincent D'Indy, nel suo *Cours de composition musicale*, illustra molto chiaramente questa teoria della *risonanza inferiore*: partendo da una corda divisa in sei parti e nella quale la sesta parte, fatta vibrare, emette come suono, ipotizziamo, un Mi5, se raddoppiamo la lunghezza del segmento si dimezza la frequenza e otteniamo un Mi4 esattamente all'ottava sotto; similmente, se triplichiamo la lunghezza del segmento iniziale otteniamo un La3, se la quadruplichiamo un Mi2, se la quintuplichiamo un Do2 e se lasciamo vibrare la corda in tutta la sua estensione sentiremo un La1. Eliminando i raddoppi, quello che ne scaturisce è dunque un accordo di *la minore* (Cfr. D'Indy, 1912, p. 98 e segg.).

La musica di Webern è priva di pulsazione, flessibile nell'agogica e irregolare per quanto concerne frase, metro e timbro. L'intensità dinamica si innalza infrequentemente oltre il "piano", i brani sono per lo più aforistici ed è evitata ogni ripetizione. La *legge del minimo consumo d'attenzione* (cfr. Jepsen, 1970) che i rinascimentali osservavano mediante il controllo integrale e la razionalizzazione assoluta della dissonanza e avvalendosi della regolarità ininterrotta, armonicamente piena del flusso ritmico, in Webern è presente, ma per il tramite di mezzi opposti: dissonanze generalizzate, scovre d'ogni tensione e irregolare flessibilità di un ritmo diafano di suoni allocroici, affondanti in una quiete satura (cfr. Carapezza, 1985, pp. 27-28). Gli intervalli consueti dell'armonia weberniana (seconde minori, settime maggiori, none minori) non verrebbero recepiti in qualità di dissonanze a causa della loro continuità che neutralizza qualunque relazionalità accordale tra le note, che quindi non più intese in nuclei risultanti assurgono, pur nel loro darsi sincronico, al ruolo di enti autonomi; ed è proprio in virtù di questa indipendenza dei suoni che l'ascoltatore, secondo il musicologo Paolo Emilio Carapezza, dovrebbe percepire nei lavori di Webern una sorta di vitalità statica, un *tempo* che, come nella musica di Palestrina, si traduce in *eternità* (ivi, p. 28). La similitudine operata da Carapezza è oltremodo azzardata: la perfezione metafisica degli orditi di Palestrina dà realmente l'impressione che egli abbia talvolta origliato alle porte delle cantorie dei cori angelici; l'anima di Webern sbircia invece dall'oblò di una *nave senza nocchiere* le ondate spaventevoli dell'oceano del *Brutto* e il compositore le trasfigura in agitatissimi pulviscoli sonori che provocano all'ascolto un intollerabile mal di mare.

2. Per Webern (2006, p. 29), che perlomeno negli intenti estetici si sente erede e continuatore della tradizione romantica, l'atto compositivo è linguaggio, rappresentazione, esposizione di un pensiero musicale. Pensiero e linguaggio, nel loro dispiegarsi temporale, sono espressione della nostra unità interiore; la musica è concepita da Webern come figurazione, limpida ed es-

senziale, degli strati intimi della nostra *coscienza*, rivelativa del profondo rapporto intercorrente tra l'uomo e la natura. La pura forma temporale si identifica, nell'atto creativo, con la *durata interiore* dell'artista: «la musica in questo senso, persino nelle sue forme più pure musicalmente, è espressione, espressione della durata vissuta dalla coscienza» (Brelet, 1947, p. 79). L'*espressione* si fonda quindi sull'identità della durata interiore della coscienza con il tempo musicale. In buona sostanza, l'*essenza* della musica coincide con la sua *forma temporale*, la quale trova un'intrinseca rispondenza con la temporalità della coscienza: la forma sonora è l'equivalente di quella temporale.

Al tempo della creazione musicale sono attribuibili due diverse forze tendenziali autoimplicanti: da un lato esso riflette l'*in sé* della coscienza creatrice (la *pura forma interiore*), dall'altro le modalità con le quali questa si esprime (il *divenire*, il mero vissuto psicologico). Il divenire ha necessità, tuttavia, al fine di assurgere alla soglia dell'arte, di rivelare le sue virtù formali, poiché altrimenti, se interpretato unicamente come *passività emotiva* e *vissuto patologico*, questo accesso gli resterà precluso. La musica non esprime sentimenti o particolari modalità manifestative della coscienza, ma rivela piuttosto la forma stessa del costituirsi della coscienza, i suoi schemi emotivi astratti, secondo le loro connessioni formali. Il tempo musicale è perciò espressione immediata e autentica degli atti più intimi del soggetto: la pura forma temporale esprime la durata pura della coscienza, mentre la durata psicologica ascrivibile al *mero vissuto patologico*, per essere espressiva, «deve superarsi in una forma che nel determinarla e nell'oltrepassarla la riscatti» (ivi, p. 99) e «la forma diviene reale soltanto quando corrisponde ad un'esperienza temporale del compositore» (ivi, p. 88).

Stando all'opinione sostenuta dalla musicologa francese Gisèle Brelet, la musica atonale risulterebbe mancante di forma, di coerenza ed equilibrio che si tradurrebbero in un'assoluta assenza di autentica espressività, poiché la logica astratta, intellettualistica, quanto esteriore sottesa alla costruzione di questi brani, comporterebbe la scissione degli stessi dal divenire temporale della

coscienza. Spiega la studiosa: «La musica atonale è nata dai propositi espressionistici di ricerca di una libertà assoluta della curva melodica che le permettesse di tradurre tutte le inflessioni della durata psicologica, ma questa libertà assoluta non ha pertanto potuto generare una musica coerente, né autodeterminarsi con delle regole interiori, ciò che avrebbe significato il suo annullamento. È per questo che gli atonalisti ricorsero a delle regole convenzionali e arbitrarie le quali invece di razionalizzare la durata psicologica formarono indipendentemente da essa un ordine che pertanto la lasciò immutata» (ivi, p. 109).

Queste affermazioni della Brelet andrebbero meglio approfondite. Da un lato è corretto sostenere che la musica atonale manca di *equilibrio*, poiché tale condizione deriva da uno stato di forze contrapposte in modo tale che la loro risultante sia nulla; nel magma sonoro indifferenziato della musica seriale, dove tutti i semitoni hanno identico valore estinguendosi reciprocamente, la risultante non è uno stato di *equilibrio* quanto piuttosto di *piatta e ottusa omologazione del suono*. È altresì plausibile parlare di *manca di forma*, in quanto nella musica atonale la struttura dei brani si risolve per lo più nell'elaborazione di *schematismi* applicati al materiale sonoro e che appaiono ad esso estranei in quanto prescindono dai rapporti intervallari e dal differente grado di affinità di un tono rispetto ad un altro. Circa la mancanza di *coerenza* della musica atonale occorre fare una precisazione: se l'*incoerenza* consiste nella valorizzazione di un assunto, quello della "libertà assoluta della curva melodica" ad esempio, che poi viene esplicitamente rifiutato attraverso la rigidità di regole arbitrariamente formulate ed applicate alla materia sonora, questo è senz'altro ravvisabile nella musica seriale; se, per contro, l'*incoerenza* è da intendersi come inadeguatezza del comportamento del compositore al sistema da lui elaborato, dunque come mancanza di fedeltà alla logica e alle conseguenze del suddetto sistema, ciò non credo sia riscontrabile in quasi nessuna corrente dell'avanguardia musicale e meno che mai nelle composizioni di Anton Webern. È vero invece l'esatto contrario: Webern nella sua musica si attiene pedissequamente alle leggi totalitarie della dodecafonia promulgate dal

mastro legislatore Schönberg; la *coerenza* assurge dunque al ruolo di valore supremo tanto maggiormente esaltato quanto maggiore è il bisogno di sicurezza. L'ideale per i dodecafonicisti è che la materia musicale sia inerte, maneggevole, che giammai riservi delle sorprese o si prenda delle "libertà"; l'adesione assoluta alle leggi della dodecafonia garantirebbe la controllabilità della "cosa musicale" ed è una manifestazione della volontà di dominio sulla realtà tipica dell'esoterista, dello gnostico, del mago². Nell'arte di Webern, la *coerenza*, intesa come fedeltà incondizionata alla logica del sistema serialista, assurge a volontà di perseguire detta coerenza *a tutti i costi*: anche a costo del *Bello* e del *Vero musicali*.

Un'altra ipotesi della Brelet che andrebbe tematizzata è quella secondo la quale la durata psicologica troverebbe la possibilità di estrinsecarsi liberamente nell'atonalità, perché quest'ultima, mancando del polo d'attrazione tonale, sarebbe retta da leggi astratte, costruite indipendentemente dal *tempo musicale vissuto*. Attribuire a questo assunto un significato generale è rischioso, perché potrebbe indurre a ritenere la forma del tempo musicale della *tonalità* come la sola e incontestabile espressione possibile della forma del tempo interiore. Pur essendo irrefutabile il fatto che nella musica tonale si manifestino forme, fenomeni acustici, sensazioni psicologiche e una logica del pensiero "atte" ad essere rappresentative della legge temporale che sottende al divenire della coscienza, ciò non autorizza a proclamare il valore eterno del sistema tonale tradizionale, proprio perché l'asserita idoneità raffigurativa di quest'ultimo non è, come vorrebbe la Brelet (1947, p. 75), «la legge stessa di qualsiasi composizione musicale», bensì un canone relativo, frutto della tradizione culturale della musica occidentale. È fuori discussione che la musica atonale e la dodecafonia, nel loro tentativo di affrancarsi dalle leggi della tonalità, siano caratterizzate dall'assenza al loro interno di qualsi-

² Sull'esoterismo della musica di Webern si veda quanto espresso da Hanegraaff (2010).

voglia *polo di attrazione* o riferimento diatonico e che l'equivalenza dei dodici suoni della scala cromatica comporti all'ascolto un effetto sonoro totalmente indifferenziato che interdice al divenire musicale semplicemente di nascere; quello che preme sottolineare è, come spiega bene Stravinskij, che la polarità del suono «costituisce in qualche modo l'asse essenziale della musica» e poiché «la musica è solamente una sequenza di slanci e di riposi si può facilmente concepire come l'avvicinarsi e l'allontanarsi dei poli di attrazione determinino, in qualche modo, il respiro della musica» (Stravinskij, 1987, p. 27). Nella musica moderna è pertanto possibile creare dei centri di convergenza, dei poli di attrazione senza per ciò stesso doversi piegare ai *protocolli della tonalità*. Detto in altri termini: se valessero in senso assoluto i postulati interpretativi della Brelet, si rivelerebbero come fatti del tutto inesplicabili, in quanto non riconducibili se non parzialmente agli schemi sopra esposti, oltre che la musica dell'Occidente anteriore all'epoca rinascimentale, anche i sistemi musicali delle culture extraeuropee, nonché una certa parte dell'opera musicale di autori come Debussy, Bartòk o Stravinskij; dal che risulta manifesta l'antistoricità della tesi sostenuta dalla musicologa francese.

3. Il *tempo* della musica di Webern è la melodia: sia nel reale, in quanto successione di eventi, che nel simbolico, poiché i suoni si succedono con quella contiguità, scorrevolezza, compenetrazione che sono una peculiarità del nostro tempo interiore (cfr. Collisani, 1985, p. 85). La *melodia* è durata interiore: essa ci scorre dentro come tempo virtuale, assolutamente autonomo e differenziato rispetto al tempo in cui risuona, quello oggettivo, e la forma artistica diviene così manifestazione esterna della vita interna dell'artista; la dimensione del tempo musicale è l'immagine speculare della dimensione del tempo della coscienza interiore.

Scriva Bergson (1986, p. 59): «La durata assolutamente pura è la forma assunta dalla successione dei nostri stati di coscienza quando il nostro io si lascia vivere, quando si astiene dallo stabilire una separazione fra lo stato presente e quello anteriore». E poco più avanti: «È quindi possibile concepire la

successione senza la distinzione come una compenetrazione reciproca, una solidarietà, una organizzazione intima di elementi, ciascuno dei quali, pur rappresentando il tutto, può essere distinto ed isolato solo mediante un pensiero capace di astrazione» (ibid.). Dunque l'attività dell'*io* non consiste in una semplice giustapposizione, come un punto ad un altro, degli stati anteriori della coscienza con quello attuale, cioè in una proiezione della durata attraverso l'*estensione*, per cui la successione assumerebbe la forma di una linea continua, le cui parti si toccano senza permearsi reciprocamente, bensì in una organizzazione compenetrativa dei modi coscienziali che trova il proprio corrispettivo formale nell'atto del ricordare una successione melodica le cui note sono, per così dire, fuse insieme.

La tendenza alla comunicazione aforistica e diretta, alla concentrazione espressiva come riduzione del corpo sonoro alla percezione pura e immediata dell'immagine interiore è rilevabile in Webern già a partire dal primo movimento, in forma-sonata concentrata, *Heftig bewegt (violentemente animato)* dei *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* del 1909, dove il primo tema in contrappunto, affidato ai violini (*Es. 1, batt. 2-4*) nella serratezza delle stratificazioni del suo tessuto armonico-contrappuntistico (caratteristica che sarà propria dell'ordito dei nuclei tematici successivi e dei loro relativi sviluppi), non è che il frutto degli intervalli, a strumenti raddoppiati, di ottava aumentata (*do-do#*: al violino II e al violoncello) e di settima maggiore (*fa-mi*: al violino I e alla viola) che compaiono a *batt. 1*. Questi intervalli vengono poi concentrati nell'accordo **fff** ribattuto (*batt. 1-2*) e fungono da moduli generatori per la costruzione dell'intero brano (cfr. Rognoni, 1966, pp. 304-306).

Si assiste in Webern ad una radicalizzazione del principio espressionista dell'*Urlaut*, caratterizzata da un'ansia di chiarezza, da una necessità di immediatezza significativa e di stabilizzazione dell'istantaneità come coscienza interiore del tempo in nuclei massimamente essenziali, che si estrinseca con un rigetto, quasi orrido spettro, della forma come apparenza, conclusione, risultato. Il trascendimento della struttura formale si verifica nel momento in cui essa viene a considerarsi come genesi, divenire, essenza, formazione e ne

consegue un impoverimento della scrittura che rasenta l'ascetismo, a vantaggio appunto dell'iper-precisione espressiva.

Esempio 1

Heftig bewegt Tempo I (♩ = ca 100) Anton Webern, Op. 5.

The image shows a page of a musical score for Anton Webern's Op. 5, titled "Heftig bewegt Tempo I (♩ = ca 100)". The score is for four string instruments: I. Geige (Violin I), II. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncello (Cello). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *sf*. Performance instructions include "col legno", "arco", "pizz.", and "am Steg". A box with the number "5" is placed above the second measure of the first staff.

L'ultimo dei *Drei kleine Stücke op. 11* del 1914, pezzi tutti e tre di brevissima durata scritti per violoncello e pianoforte, è rivelativo di questo immiserimento della scrittura³; esso assume la parvenza di un corale, è anzi quasi la

³ Sulla *laconicità* della scrittura di Webern si rimanda anche a quanto da me già espresso in Fontanesi (2018, pp. 31-33 e pp. 108-109). La musicologa Sara Zurletti, con la quale ho avuto via e-mail uno scambio di vedute sul tema, mi faceva acutamente osservare come, in questa stringatezza aforistica del linguaggio di Webern, fosse ravvisabile una sorta di compiaciuto scivolamento nel *cupio dissolvi* da parte del compositore. Riporto qui di seguito le parole della studiosa: «Un fenomeno veramente incredibile della carriera di Webern, e cioè che uno capace di scrivere la *Passacaglia op. 1*, dopo averla scritta ripudia evidentemente quel tipo

trasfigurazione di un *organum* la cui *vox principalis* è affidata al violoncello (*Es.* 2). L'anima di Webern è prosciugata, rinchiusa in un *gulag* di tenebre; da questo stato di prostrazione la sua musica si deprime in dolorose visioni fuggitive, *lacrymae rerum* che trasmettono all'ascolto soltanto un senso di solitudine, avvilimento e rassegnazione.

Esempio 2

III.

Äußerst ruhig (♩ ca. 50)
mit Dämpfer
am Steg

4. Secondo la musicologa Amalia Collisani (1985, pp. 88-89) la serie dodicafonica concepita da Webern è scevra di qualunque elemento che consenta di renderla compatta percettivamente; i dodici suoni in relazione fra loro, non condensati in armonie piene, impiegano a risuonare un tempo oggettivo che

di composizione, e forse la “composizione” *tout court*, per mettersi a scrivere i suoi brani aforistici o chiaramente *ratés*, mancati, come forse si potrebbe cominciare a dire a un secolo dall'apparizione degli stessi. Ogni volta che ci penso mi dico che è veramente incredibile, una specie di suicidio professionale; e che ci deve essere qualcosa di freudiano sotto, di non interamente razionalizzabile, forse descrivibile in termini di un “dover essere”, di progetto a freddo che ha preso il sopravvento sulle autentiche inclinazioni individuali. Webern si era appena dimostrato capace di scrivere musica bellissima e a un certo punto decide non di cambiare semplicemente stile, che sarebbe stato ancora comprensibile, ma di arrivare a una *negazione* del musicale in quanto tale, di volgere tutte le sue notevoli energie creative a distruggere invece che a creare. C'è un vago sentore di autoannientamento, la civetteria di uno che pensa di essere troppo bravo e per questo ritiene più elegante di farsi fuori. Comunque incomprensibile, almeno per me. Resta memorabile, come racconta lo stesso Adorno nel libro su Berg, la parodia fatta da lui e da Berg di un pezzo di Webern, che consisteva in un'unica pausa di un quinto con tutte le possibili indicazioni di dinamica e d'espressione, che per giunta doveva spegnersi gradualmente... ».

non permette all'ascoltatore di memorizzarli: vengono così avvertiti come successione di entità equipollenti, sciolte da qualunque tensione interna che le determini, ed in questo modo l'ascoltatore, nell'atto recettivo, privo di punti di riferimento convenzionali, tradizionali, essendo i nuclei sonori paritetici, non è indotto a spazializzare la temporalità della musica proiettando la successione melodica in una linea costituita di punti semplicemente giustapposti, ma a rappresentarsi la forma del tempo musicale come un complesso di unità compenetrantisi, per quanto distinte, e detta forma diverrebbe così, a pieno titolo, l'immagine riflessa di quella assunta dalla successione dei nostri stati di coscienza nell'atto tramite cui il nostro *io* se li rappresenta come pura durata interiore⁴.

Webern, nel dispiegare la serie dodecafonica, immagine del tempo, la scompone in parti brevi percettivamente pregnanti, sezioni rigide, nuclei solidi che si capovolgono e si rispecchiano nell'estensione sonora, come ad esempio nella prima delle *Variationen für Klavier op. 27* del 1936, dove i dodici suoni, distribuiti polifonicamente in un intreccio inestricabile all'ascolto, in virtù di criptici criteri di collegamento, sono ripartiti in due quartine di sedicesimi composte di sei note ciascuna (*Es. 3, batt. 1-4*).

⁴ Val bene qui rimarcare che l'applicazione all'opera di Webern di queste categorie filosofiche di derivazione bergsoniana, sebbene funzionale ad una sua più approfondita comprensione, non intende affatto prefigurarsi come uno sforzo inteso a far apparire la sua musica migliore di come suona.

Esempio 3

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$ Anton Webern, Op. 27

Le quartine sono subitaneamente retrograde in modo integrale (*batt. 4-7*) rispetto ad un centro di simmetria rappresentato dalla pausa di 1/16 della *batt. 4*. Segue l'intersecazione, dettata da segrete corrispondenze, dell'*inverso* della *serie originale* con il *retrogrado* dell'*inverso* stesso (*batt. 8-10*). Il medesimo intreccio è nuovamente esposto per intero, sebbene presenti, rispetto alla prima volta, delle contrazioni del ritmo, dando luogo ad una sorta di *stretto* (*batt. 15-18*). La serie dodecafonica è poi riproposta integralmente in *duine* di sedicesimi dalla mano destra del pianoforte, mentre nella mano sinistra compare, sempre con lo stesso ritmo, il *retrogrado* della *serie originale* (*batt. 11-14*). Inoltre, se si considerano sia le note eseguite dalla mano destra che quelle della sinistra, la *serie originale* appare distribuita in due terzine di

sedicesimi, costituite da sei note ciascuna (*batt. 11-13*); i due grumi sonori sono quindi “specchiati” senza interposizioni (*batt. 13-15*), tuttavia la retrogradazione, rispetto all’originale, presenta delle inversioni nei rapporti intervallari di certuni accordi: *sol-fa#* e *sib-la* (settime maggiori) della mano sinistra a *batt. 14*, anziché *fa#-sol* e *la-sib* (none minori) della mano destra, rispettivamente a *batt. 11* e a *batt. 12*.

Di nuovo, la polverizzazione del materiale riconduce all’*espressione* che nella musica di Webern, condensata in nuclei sonori minimi, si fa memoria: il tempo della musica (ci si riferisce a quello da essa simbolizzato) è qui, il passato. In questa carica espressiva, esplicitata tecnicamente nell’*op. 27* avvalendosi del principio della variazione costante (il “dire la stessa cosa in modi differenti”), è raccolta l’abissalità temporale della cinerea musica del compositore: nulla si esprime che non abbia storia, spessore, stratificazione; i suoni isolati tendono ad emanciparsi, vorrebbero riacquistare il loro valore autonomo per pervenire idealmente a quell’intensità descritta da Schönberg (1924) come «poema in un sospiro».

5. Per quanto concerne il *ritmo*, esso è da considerarsi, nella musica di Webern, non inessenziale in qualità di elemento generatore ed organizzatore, anche se in questo senso, subordinato alle strutture melodico-armoniche: quelli che contano, come elementi strutturali della composizione, sono, come abbiamo visto sopra, i rapporti intervallari rigorosamente determinati, mentre il ritmo è artificio contrappuntistico, non avente funzione stilistica caratterizzante il linguaggio musicale, come avviene ad esempio in Stravinskij, inventore del ritmo in senso moderno.

Nella tradizione occidentale, tutta la musica si è fondata sull’intervallo piuttosto che sul ritmo, il quale ha sempre assunto un ruolo subordinato rispetto alla funzione privilegiata dell’armonia. Il problema del ritmo come unità strutturante la musica è affiorato nella sua centralità solo nell’ambito contemporaneo sotto l’influenza delle culture musicali extraeuropee. La concezione formale, strutturale, razionale della musica europea evolutasi entro

forme ben prestabilite e riconoscibili, trova il suo corrispondente in una visione spaziale della successione temporale musicale: il tempo nella musica occidentale è immobilizzato, nel suo fluire, in un'architettura formale prestabilita i cui nessi semantici creano un tutto organico; questa musica è percepita nel tempo, ma in un tempo spazializzato, ove tutto è compresente e per lo più prevedibile, ove ogni tensione trova la sua naturale risoluzione.

La musica tradizionale, per così dire, cattura il tempo obbligandolo alle proprie leggi. Una tale concezione è peraltro di netta derivazione greca: si pensi all'accezione primigenia del termine 'rythmòs', impiegato non tanto nel senso di *alternanza* riferita ad un che di fluente, quanto piuttosto nel significato di *vincolo*, di *freno*, di *impedimento*. Il ritmo non ha a che fare con un avvicinarsi nella liberazione di energie, ma con il loro controllo; esso concerne il tratto distintivo, l'assetto caratteristico delle parti in un tutto, la forma assunta da qualcosa di mutevole e fluido quando questa mobilità viene fissata nell'istante (cfr. Jaeger, 1943, pp. 259-262).

L'avanguardia reagisce alla tradizione accusandola di aver alterato la natura del tempo, cristallizzandolo e meccanizzandolo mediante forme metriche preordinate e concepisce, per contro, la temporalità della musica come puro divenire che non accetta di lasciarsi imprigionare in forme preesistenti non derivate dal materiale sonoro stesso. Il tempo dell'avanguardia è l'*istante*, che assume valore sacrale; esso viene fatto valere di per sé, è giudicato bastante a sé stesso, a prescindere da ciò che lo precede e lo segue: l'abolizione del concetto di struttura comporta un'identità senza residui fra arte e vita. La povertà teoretica e gli esiti nichilisti di una simile concezione estetica sono oltremodo evidenti. L'*instans*, nel senso dell'etimo è *ciò-che-non-sta*, è ciò che cessa di essere nel momento stesso in cui è: ne consegue che il preteso fondamento dell'estetica musicale contemporanea è privo di consistenza ontologica e viene pertanto a coincidere con il *non-essere*, con il *non-ente*, col *niente*. In questa visione misticheggiante, alienata e alienante, il materiale sonoro si rivela al soggetto senza mediazioni formali e, a quest'ultimo, non resta che

esplorarlo passivamente, sperimentandolo con attitudine impersonale, presumendo di ritrovare la sua assoluta libertà nel conquistare tutta l'ampiezza e la sottigliezza del reale, ma certamente perdendo con ciò significato il concetto tradizionale di *creazione*.

Webern è lontano da questa estremizzazione dell'*Urton*, da questa feticizzazione dell'istante e del materiale sonoro (pur operando anch'egli una rigorosa riduzione fenomenologica dell'immagine sonora), da questa negazione del principio di mediazione, del concetto di struttura come linguaggio, proprie dell'avanguardia, poiché egli non rinuncia all'idea di forma compiuta ricorrendo, come è potuto emergere dalle precedenti disamine, agli schemi strutturali del contrappunto fiammingo e, del resto, si discosta anche da una concezione del ritmo di tipo classico, governato da simmetrie e proporzioni rigidamente esatte, da progressioni e successioni staticamente uguali.

Potremmo assimilare il ritmo di Webern, ricorrendo ad un'espressione di Roman Vlad, ad una *durchführungsartig Wuchsform* (*sviluppante forma di crescita*) che contraddistingue, appunto, l'accrescimento degli organismi del regno vegetale, caratterizzati da uno sviluppo di natura simmetrica, che presenta proporzioni elasticamente variabili, tendenti solo per approssimazione verso quelle esatte (cfr. Vlad, 1985, pp. 96-99).

Le disposizioni seriali che governano le forme di crescita dei rami e delle foglie (la *fillotassi*), si proporzionano secondo serie additive che si avvicinano ai rapporti ideali della *sezione aurea* senza tuttavia poterli mai raggiungere, se non all'infinito; si tratta delle serie di tipo fibonacciano, in cui ogni termine è uguale alla somma dei due precedenti secondo la formula $a_n = a_{n-2} + a_{n-1}$ (con $n > 1$) e infatti la serie di Fibonacci è (0-1) 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89 etc., dove per l'appunto $3=1+2$; $5=2+3$; $8=3+5$; $13=5+8$ e così via.

Le melodie di Webern scaturiscono e si dispiegano sovente secondo i ritmi di crescita della *fillotassi*. Consideriamo il secondo dei *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* del 1909, in particolare l'inquietante monodia accompagnata della viola (*Es. 4, batt. 1-5*).

L'approssimazione per difetto e per eccesso è una delle innumerevoli curiose proprietà della serie fibonacciana: il quadrato di ogni termine di questa serie è alternativamente maggiore o minore di un'unità rispetto al prodotto dei termini adiacenti secondo la formula $a_n^2 = a_{n-1} \times a_{n+1} \pm 1$. Infatti $2^2=4=1 \times 3+1$; $3^2=9=2 \times 5-1$; $5^2=25=3 \times 8+1$ e così via; inoltre i rapporti tra coppie successive di numeri approssimano il *numero d'oro* della sezione aurea $\Phi = 1,618033988749894\dots$ qui espresso con i primi quindici decimali⁵. Così otteniamo che: $3/2=1,5$; $5/3=1,666$; $8/5=1,6$ etc., con esatta coincidenza soltanto all'infinito (l'*approssimazione*, dunque l'inesattezza, e non la rigida perfezione è una modalità della crescita organica)⁶.

Il ritmo di Webern sottolinea la presenza di un'organicità interna, di una ricorrenza che è legge della natura, di un momento vitale che si contrappone al morto meccanismo: la serie di Fibonacci vale come legge della forma temporale; essa è modello, nel senso della *Urpflanze* goethiana (cfr. Goethe, 1989, p. 48), chiave che consente di inventare forme all'infinito, simili, ma nessuna uguale all'altra, rette da canoni che salvano il tempo dall'ovvia scansione, che non lo rapprendono, non lo raggelano in fissità immote, ma lo restituiscono alla naturalità della pulsione organica.

6. In conclusione, da questa nostra sintetica analisi è emersa una concezione del *tempo musicale*, caratterizzante l'opera di Webern, che si pone come autentica espressione degli atti intimi del soggetto, immagine speculare della durata interiore, e dunque, di netta derivazione bergsoniana, pur senza

⁵ Per un approfondimento sulla funzione della *sezione aurea* quale principio ispiratore delle arti figurative e della musica occidentali si rimanda al volume di Ghyka (2009).

⁶ È noto che la *partizione aurea* di un segmento si ottiene quando la lunghezza totale del segmento sta alla parte maggiore come quella della parte maggiore sta a quella della parte minore; quando cioè la parte maggiore costituisce il *medio proporzionale* tra la lunghezza complessiva del segmento e la sua parte minore. Espresso in termini matematici, quando cioè vale la seguente proporzione: $\frac{x}{1} = \frac{1}{x-1}$. Questa uguaglianza viene così sviluppata: $x \times (x - 1) = 1$ e ci porta alla seguente equazione di secondo grado: $x^2 - x - 1 = 0$, che presenta due soluzioni delle quali ci interessa quella positiva: $x = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618 \dots = \Phi'$.

pervenire agli esiti estremi delle successive correnti contemporanee che, come nella filosofia di Bergson, condurranno all'annientamento in se stessa della pura durata. È stato infatti posto in evidenza come il *tempo* di Webern si discosti egualmente sia dalla modalità in cui lo intende l'avanguardia (puro divenire, atto, immediatezza), sia dal tempo cristallizzato e meccanizzato della tradizione tonale: l'autore, temendo di trovarsi di fronte ad un nuovo materiale fissato in forma definitiva, non accetta l'atonalità come semplice metodo, ma lo traduce in un elemento adatto a purificare il materiale sonoro sino a ricondurlo all'origine acustica del suono (e ciò sempre senza cadere negli eccessi dell'avanguardia: rifiuto della struttura formale considerata come freno della libertà, feticismo della sostanza materica sonora, identificazione misticheggiante di arte e vita), in una dimensione temporale, nella quale l'essenza della forma coincide con la voce interiore della natura.

Dice molto bene Luigi Rognoni (1966, p. 337) a tale proposito: «Webern mira a depurare il linguaggio dei suoni sino a riportarlo alla dimensione dell'*Urton*; ma, nel momento della prassi creativa l'esigenza espressiva che lo costringe a comporre nell'immediatezza dell'attimo interiore, urta contro l'idea della costruzione. Costruire vuol dire perdere l'immediatezza così come essa si dà nel soggetto; ma costruire significa anche poter comunicare; e comunicare vuol sempre dire esprimere coi suoni qualcosa di sensato».

Webern non cade nell'ingenuità “surrealista” propria delle avanguardie e nel loro conseguente tentativo di fondare l'arte musicale sul dato immediato della coscienza; egli comprende che l'espressione, e dunque la comunicazione di quel dato, deve passare attraverso la mediazione del costruito sonoro che nella sua opera si esplicita senza eccezione attraverso il ricorso a *forme geometriche e strutture organiche* atte a rendere il dipanarsi del movimento musicale un qualcosa di *misurabile*.

Le preziose strutture matematicamente esatte del linguaggio musicale di Webern hanno indotto Stravinskji a paragonarle a *lucenti diamanti*. Se tuttavia è vera la definizione di Goethe (1989, p. 133) per la quale «la bellezza è perfezione con libertà», in quel pugno di suoni che Webern getta sulla carta

si avverte sempre il peso delle arbitrarie, estranee e astratte catene dodecafoniche; la spigolosa pregiatizza adamantina del materiale musicale di Webern è innegabile, ma è la brillantezza della luce di quei diamanti che lascia qualche perplessità: è una lucentezza fioca e labile, non riesce a riflettere nella notte dove fluttuano mute Erinni, è incapace di scalfire il muraglione di oscurità che ci attanaglia e lascia ineluttabilmente la tenebra attaccata al giorno.

Bibliografia

- BERGSON H. (1986), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in Id., *Opere 1889-1896*, trad. di F. Sossi, Mondadori, Milano (ed. or. *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris 1889).
- BOULEZ P. (1958), *Note d'apprendistato*, trad. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino.
- BRELET G. (1947), *Esthétique et création musicale*, Presses Universitaires de France, Paris.
- CARAPEZZA P.E. (1985), *Macrocosmo – micrologo*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 20-33.
- COLLISANI A. (1985), *Spazio e tempo*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 84-94.
- D'INDY V. (1912), *Cours de composition musicale*, Durand, Paris, 2 Voll.
- FIORENZA A. (a cura di) (1985), *Comporre arcano*, Sellerio, Palermo.
- FONTANESI D. (2018), *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*, Zecchini, Varese.
- FUBINI E. (1973), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino.

- ID. (1987), *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- GHYKA M.C. (2009), *Il numero d'oro*, trad. di S. Fusco, Arkeios, Roma.
- GOETHE J.W. (1989), *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma (ed. or. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Ettingersche Buchhandlung, Gotha 1790).
- HANEGRAAFF W.J. (2010), *The Unspeakable and the Law: Esotericism in Anton Webern and the Second Viennese School*, in L. Wuidar (ed.), *Music and Esotericism*, pp. 329-353.
- JAEGER W. (1943), *Paideia*, trad. di L. Emery, La Nuova Italia, Firenze.
- JEPPESEN K. (1970), *The style of Palestrina and the dissonance*, Dover, New York.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- ROGNONI L. (1966), *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino.
- SCHÖNBERG A. (1924), *Introduzione alle Sechs Bagatellen für Streichquartett, Op. 9 di Anton Webern*, Universal Edition, Vienna.
- STRAVINSKIJ I. (1987), *Poetica della musica*, trad. it. di M. Guerra, Studio Tesi, Pordenone (ed. or. *Poetics of music in the form of six lessons*, Harvard 1942).
- VLAD R. (1985), *Forme geometriche e forme organiche in Webern*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 95-113.
- WEBERN A. (2006), *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano (ed. or. *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960).
- WUIDAR L. (ed.) (2010), *Music and Esotericism*, Brill, Boston.

Allegati

Comporre il labirinto, narrarne il filo

Giorgio Netti

Premessa

Questo testo è la sintesi rielaborata di un incontro all'università di Cosenza, dove fui invitato dal prof. Carlo Serra a condividere qualcosa della mia esperienza compositiva che potesse collegarsi al tema della narrazione. Ho accettato subito, un po' per la passione musicale che Carlo emana e un po' perché sempre di più credo nella potenzialità, per quanto mediata, del narrare. Individualmente siamo una trama di trame, infinite storie intrecciate a farne una, la "nostra". Trovare un filo, seguirlo e condividerlo genera ulteriori, spesso imprevedibili, connessioni. Fra i suoni, i segni, le persone, verso un senso più ampio, un'occasione.

In quell'occasione avevo scelto un'esposizione semplice, quasi a braccio, per un pubblico di appassionati della musica ma non necessariamente musicisti, e ho deciso di mantenerla nella prima delle due parti di questo testo. Narrare, fino a dove è possibile prima dell'indispensabile salto, è per me anche un andare incontro e fare strada, lasciando che chi segue possa liberamente vagare con i propri pensieri senza per questo perdere il cammino.

Alcune delle immagini qui riprodotte, quelle non tecniche, facevano da fondali all'incontro cosentino, contribuendo sinesteticamente ad orientarne il senso: le ho lasciate, modificandone la valenza in ragione dell'impaginazione a cui il testo scritto inevitabilmente mi costringe. Non più fondali ma finestre, un ribaltamento di prospettiva.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Se il fondale crea lo spazio delimitando tutto ciò che al suo interno si raccoglie, la finestra invece buca lo spazio dato, proiettandoci altrove senza spostarci. Il fuori di un dentro, il dentro di un fuori: a questo proposito i due lavori di Gordon Matta Clark, nella prima immagine, sono esemplari.

Arriviamo dunque al tema: *comporre il labirinto, narrarne il filo*.

È una metafora che in sé contiene intuizioni, mostri, soluzioni e sospesi di ogni tipo. Una metafora attraverso la quale potrei condividere il processo compositivo di molti miei lavori. Ne ho scelto uno in particolare, quello che mi ha permesso di individuarne più chiaramente la sua presenza pregressa:

ur, 2 riti per contrabbasso solo

Sarà una narrazione che sottende molteplici prospettive, sviluppandone due in particolare:

- . il progressivo articolarsi di un pensiero, dall'iniziale intuizione al concerto, attraverso molti dei suoi gradi intermedi; una modalità di condivisione che inevitabilmente è anche traduzione, tradimento, reinvenzione, quasi un secondo lavoro successivo alla musica scritta.
- . il percorso di costruzione vera e propria del pezzo con molte delle sue scelte tecniche specifiche, sia compositive che strumentali.

A queste si aggiungerà l'esperienza sonora, a sua volta mediata dall'immagine, attraverso l'ascolto della musica stessa video registrata che troverete su YouTube, nella prova generale di Dario Calderone in occasione della prima veneziana; anche in questo caso in una doppia versione:

- . concerto I rito - <https://www.youtube.com/watch?v=rLKKsu4y5x0&t=70s>
II rito - <https://www.youtube.com/watch?v=sWUVu6gpSu4&t=79s>

l'umano e il suo strumento, la meraviglia sempre rinnovata del magico corrispondere fra gesto e suono, qualità del gesto e qualità del suono

- . analisi I rito - <https://www.youtube.com/watch?v=Jus-AbG7qNQ&t=113s>
II rito - <https://www.youtube.com/watch?v=ntDQT733dWU&t=100s>

parallelamente al suono, lo scorrere della struttura incolonnata, dai riferimenti generali, passando per i livelli intermedi, giù fino al testo musicale in quel momento da Dario interpretato nella registrazione che starete ascoltando.

La visione bifocale, l'ascolto binaurale, moltiplicati per la differenza fra una collocazione frontale il primo e laterale il secondo, producono nel quotidiano quella profondità di campo che qui vorrei poter avvicinare, attraverso l'incrocio di prospettive differenti sullo stesso punto di fuga: il labirinto come metafora del comporre.

Andrò progressivamente a stringere il focus, un po' come sempre mi accade nello scrivere musica. Parto dunque leggero citando una freddura orchestrale, raccontatami dallo stesso Dario, che mi ha fatto prima ridere e poi riflettere: «sai quale è la differenza fra un contrabbasso e una cassa da morto? nel caso del contrabbasso il morto è fuori».

In effetti l'apparente irrilevanza di molte delle parti orchestrali per i contrabbassi spesso tende ad annichilire il musicista; eppure togliete quelle parti e il più delle volte cade tutto. Ancora più evidente nel jazz: ad un ascolto distratto non solo la maggior parte degli intrecci fra il contrabbasso e gli altri strumenti della band ma persino i loro *a solo* non hanno posto nella memoria di ognuno di noi, se non come un improvviso vuoto delicatamente punteggiato da pianoforte e batteria. Eppure, se togliessimo il contrabbasso da quei contesti, anche buona parte delle relazioni fra gli altri strumenti perderebbe coesione e l'intero "tiro", come si dice in gergo, verrebbe a mancare.

Ma dal mio punto di vista qualcosa di vero c'è nell'ironizzato suo rapporto con la morte. E non mi riferisco al registro grave, perché in questo caso tutti gli strumenti gravi ce lo richiamerebbero: pensiamo ad una tuba, un contro-fagotto, un clarinetto contrabbasso, la pedaliera dell'organo... nessuno dei quali, al mio ascolto, richiama questa relazione. Ciò che per me la caratterizza è piuttosto l'associazione grave e attrito, essendo lo sfregamento la modalità principale di attivazione del suono negli strumenti ad arco.

Sfregamento - attrito che, sempre dal mio punto di vista, caratterizza non solo le due soglie della vita ma, più in generale, tutte le sue trasformazioni importanti. In tutti quei passaggi abbiamo sempre a che fare con il superamento di una strettoia, o un

ostacolo, di differente complessità e natura, fino al super attrito, il blocco, la fermata definitiva, appunto, la morte.

Nel corso di due lunghi lavori precedenti a questo per contrabbasso, il *ciclo dell'assedio* e quello del *ritorno*, rispettivamente per quartetto d'archi il primo e viola sola il secondo, avevo già esplorato molteplici aspetti dello sfregamento e, prima nel VI dei 7 movimenti del quartetto poi più in particolare in *lassù*, il I movimento della viola sola, mi ero avvicinato a quello che ho chiamato un "ascolto diffuso", o meglio, un ri-suonare che potesse relazionarsi allo spazio stesso che ascolta ciò che al suo interno viene suonato.



Gordon Matta Clark



Tiepolo



Gordon Matta Clark

Un ascolto quasi in assenza di corpo (l'intuizione iniziale che ha generato *lassù* è nata alle Zattere, fuori casa Nono, nel chiedermi cosa e come potesse ascoltare chi non aveva più corpo); un ascolto per così dire smaterializzato, e non è un caso che abbia musicalmente esplorato questo tipo di ascolto con la viola, lo strumento più "mimetico" del quartetto, la voce di mezzo.

Nel caso del contrabbasso, invece, il corpo non solo è presente ma pure posente; un corpo che non puoi nascondere o dimenticare, soprattutto se lo pensi da solo su un palco. E proprio questa sua caratteristica è ciò che immediatamente ha cominciato a polarizzare il mio ascolto. Una presenza intensa e inquietante, sempre in attesa accanto a me; fisicamente, in studio, e come mia ombra fuori dallo studio.



L'antecedente diretto di *ur* è stato il progetto *ch'i*, un anomalo quintetto ancora in corso di elaborazione all'interno del quale il contrabbasso è compreso. Precedentemente lo avevo già esplorato in due altri lavori, *l'arcipelago* e *note all'empedocle*. Nel primo, quasi solista insieme agli altri 6 strumenti, nel secondo, per 12, anche come isolata chiusa finale in scordatura, memore dei famosi sandali del filosofo, lasciati al bordo del cratere prima del gran salto.

Guidato dalla necessità di esplorare meglio lo strumento per il quintetto, dicevo, ne ho comprato uno economico, sostituendo la muta di corde scadenti con una buona e dopo qualche giorno di studio mi sono reso conto che, oltre a far parte del quintetto, poteva diventare un vero "intero" autosufficiente.

Anche l'arco in dotazione era piuttosto scadente e pesante, ne ho quindi comprato un secondo migliore e più leggero. Lo dico per sottolineare, da un lato, che la decenza qualitativa dei materiali è importante se si vuole lavorare ad un certo grado di raffinatezza percettiva (potremmo quasi dire che la qualità del materiale ci dà accesso ad un vocabolario più vasto e riproducibile, al contrario dei materiali "raccoglitici"), dall'altro, perché la presenza dei 2 archetti, questa sì casuale, mi ha aperto la strada dello sdoppiamento strumentale (uno alla mano sinistra, il più arcaico, e uno alla destra, il più sensibile) che in seguito ho chiuso come tale trasformandola nel ricchissimo pizzicato e arco che vedremo.

Certo, questo vuol dire che per delle settimane ho studiato una possibile tecnica a 2 archi per poi accorgermi che, seppur avesse cominciato a dare risultati molto interessanti, almeno per il momento e in un contesto solistico creava troppi problemi; e per molte più settimane mi sono poi dedicato all'esplorazione del pizzicato di mano sinistra, sua sincronizzazione con quello della mano destra e varie tecniche dell'arco, poi diventati gli elementi espressivi del II rito.

Perché studiare lo strumento? più volte mi è stato detto che è un'inutile perdita di tempo. Concordo con il fatto che ne sia necessaria una grande quantità, buona parte della quale sicuramente sprecata (ma in quante attività apparentemente non collegate all'interesse principale sprechiamo, per così dire, il nostro tempo?); rimango però dell'opinione che il contatto diretto con lo strumento, per quanto ovviamente mediato dalla nostra capacità di utilizzarlo, dia accesso ad una qualità d'informazione inimmaginabile a priori.

Lo strumento è per me l'*urtext* se paragonato alle successive traduzioni, interpretazioni e commenti, alcuni dei quali sicuramente importantissimi per approfondire, o meglio specificare una direzione (e più il filtro che si frappone fra noi e il testo originale è profondo più l'originale ne risulterà alterato in una prospettiva specifica: Heidegger che legge i greci, Deleuze che guarda Bacon, Stravinsky che ascolta il Barocco, Boulez che analizza la Sagra...)

Dunque studiare lo strumento:

- . attraverso la sua letteratura, scritta e non: il contrabbasso, ad esempio, ha una nutrita schiera di cosiddetti improvvisatori (gente che ha dedicato la vita a sviluppare le potenzialità del suo strumento non la definirei "improvvisata", tutt'altro, ma il discorso si fa lungo e viro), penso a Fernando Grillo, Mark Dresser, Peter Kovald, William Parker, Joelle Leandre che, accanto a Stefano Scodanibbio, il primo dei due lumi di - *ur* - hanno contribuito a trasformare radicalmente il ruolo di questo strumento nella musica degli ultimi trent'anni.
- . dedicandocisi fisicamente, suonandolo; può sembrare velleitario, e in parte sicuramente lo è perché non è possibile pensare di raggiungere in qualche

mezzo una tecnica nemmeno lontanamente paragonabile a quella del vero strumentista, ma non è questo lo scopo. Mi interessa poter arrivare a farmi un'idea sufficientemente precisa di *cosa dove e come* si nasconde quel inascoltato che mi attrae nel già fatto dagli altri, ma che per come è realizzato nelle fonti non mi basta ancora. Questo vuol dire che la pratica strumentale di cui sto parlando si concentra solo su alcuni aspetti tralasciando tutti gli altri, cosa che ovviamente lo strumentista completo non può fare (l'improvvisatore invece sì... e qui troviamo un ponte interessante, ma proseguo).

Chi ha esperienza nel campo dell'esplorazione (non specificatamente strumentale) sa che molto spesso la quantità d'informazione relativa ad un argomento è talmente ricca da diventare essa stessa un problema. Dove tutto è differentemente importante nulla è più importante e si rimane abbandonati sulla riva senza saper che fare: dunque, farsi ammaliare dal suono-sirena si ma, prendendo esempio da Ulisse, nume tutelare di tutti gli esploratori, farsi ammaliare *legati*... farsi ammaliare *a distanza*, dentro ma fuori, due ma non due.



La forma di “legatura compositiva” che preferisco è l'*orientamento*, invisibile e potente figlio naturale della gravità. In tutti i miei lavori mi ci affido nel progettare un senso guida complessivo che mi permetterà poi di diventare più consapevole delle differenze fra località.

La pratica dell'orientamento si basa su dei riferimenti cardinali, vale a dire riferimenti attorno ai quali tutto il resto ruota. I riferimenti sono collegati fra loro da uno, due o più assi secondo precise angolazioni che stabiliscono le relazioni fra i riferimenti non appartenenti allo stesso asse.

Nello studio strumentale, invece, un'utilissima forma di *legatura*, a parte quella implicita nella specificità della ricerca avviata, è registrare: questo non solo ovviamente permette di riascoltare a distanza, sia fisicamente (dall'atto

del suonare con tutto quello che comporta) che temporalmente (indipendentemente dal quando è stato suonato), ma soprattutto consente di selezionare, sezionare e accostare in una progressiva gradazione le differenze emerse, dalle più evidenti a quelle precedentemente impercipienti.

In questa tavola si può vedere una prima mappatura del registrato, descritto verbalmente secondo le 3 componenti basilari necessarie a produrlo: *cosa* agisce (p.e. crine, o legno, o pizzicato...), *dove* agisce (p.e. IV corda, ponticello...), *come* agisce (p.e. ribattuto, perno armonico, diteggiato...).

1	✓ crine alla puntissima con sferragliamento	0:19	ur, selezione materiali
2	✓ crine perno armonico vario inutile	3:53	ur, selezione materiali
3	✓ crine perno armonico	1:02	ur, selezione materiali
4	✓ crine ribattuto grave	1:11	ur, selezione materiali
5	✓ grave battente	0:34	ur, selezione materiali
6	✓ grave c sharp grasso	1:22	ur, selezione materiali
7	✓ grave F lavorato	1:19	ur, selezione materiali
8	✓ legno arco	0:21	ur, selezione materiali
9	✓ legno ribattuto leggero poi circolare	0:55	ur, selezione materiali
10	✓ lontananza instabile e loop ipnotico in trasformazione	5:47	ur, selezione materiali
11	✓ ostinato grave	0:36	ur, selezione materiali
12	✓ ostinato verso distorsione	4:09	ur, selezione materiali
13	✓ percussione arco alla punta e unghia	0:21	ur, selezione materiali
14	✓ percussione arco alla punta IV oltre P, poi legno corde T	0:32	ur, selezione materiali
15	✓ percussione arco alla punta potente	0:24	ur, selezione materiali
16	✓ percussione arco alla punta	0:53	ur, selezione materiali
17	✓ percussione arco grave poi bicordi saturi e ribattuto M...	1:30	ur, selezione materiali
18	✓ percussione arco su 2 corde	0:33	ur, selezione materiali
19	✓ percussione superball corde potente	0:33	ur, selezione materiali
20	✓ percussione superball corde	0:48	ur, selezione materiali
21	✓ percussione superball e arco alla punta	1:13	ur, selezione materiali
22	✓ percussione superball, cordiera poi corde poi unghia	4:50	ur, selezione materiali
23	✓ perno armonico acuto poi ostinato in trasformazione	1:46	ur, selezione materiali
24	✓ perno armonico medio acuto e cambi	2:01	ur, selezione materiali
25	✓ perno armonico poi ribattuto verso la distorsione 1	1:47	ur, selezione materiali
26	✓ pizzicati 3 pressioni sx differenti	0:14	ur, selezione materiali
27	✓ pizzicati altalena	0:33	ur, selezione materiali
28	✓ pizzicati misti	1:03	ur, selezione materiali
29	✓ pizzicati up and down gliss. poi armonici e ribattuto	3:59	ur, selezione materiali
30	✓ pizzicati up and down gliss. poi armonici	1:43	ur, selezione materiali
31	✓ pizzicato d'arco grave	1:02	ur, selezione materiali
32	✓ pizzicato F polpastrelli e unghia	0:28	ur, selezione materiali
33	✓ pizzicato grave elaborato	0:26	ur, selezione materiali
34	✓ pizzicato up and down mosso	2:10	ur, selezione materiali
35	✓ pizzicato vibrazione 1 diteggia 3 unghia, 3m - 3M	0:33	ur, selezione materiali
36	✓ pizzicato vibrazione 123 preme 4 mezza, sai e oltre la X	0:16	ur, selezione materiali
37	✓ pizzicato vibrazione 3 mezza pressione	0:13	ur, selezione materiali
38	✓ pizzicato vibrazione 3e4 unghia, arcaico	0:31	ur, selezione materiali
39	✓ pizzicato vibrazione 4 mezza pressione	0:07	ur, selezione materiali
40	✓ pizzicato vibrazione 4 unghia spostandosi	0:16	ur, selezione materiali
41	✓ pizzicato vibrazione al nut unghia	0:24	ur, selezione materiali
42	✓ pizzicato vibrazione diteggia 1 unghia 3, III al limite	0:19	ur, selezione materiali
43	✓ pizzicato vibrazione diteggia 1 unghia 3	0:17	ur, selezione materiali
44	✓ pizzicato vibrazione III sdoppiamento	0:17	ur, selezione materiali
45	✓ pizzicato vibrazione mezza pressione	0:18	ur, selezione materiali
46	✓ pizzicato vibrazione unghia III al nut	0:06	ur, selezione materiali
47	✓ ribattuto arco continua in perno armonico	1:07	ur, selezione materiali
48	✓ ribattuto crine P - MMP diteggiato	0:20	ur, selezione materiali
49	✓ ribattuto crine vario	1:13	ur, selezione materiali
50	✓ ribattuto MMP velocissimo diteggiato armonico alto	0:22	ur, selezione materiali
51	✓ ribattuto MMP velocissimo elettrico	0:31	ur, selezione materiali
52	✓ ribattuto poi perno armonico e chiusa interessante	1:05	ur, selezione materiali

Qualche considerazione generale

ad ogni frammento corrisponde un audio esplicativo di ciò che la descrizione sintetica non include.

ci sono frammenti molto più lunghi di altri (2, 10, 12, 22, 29), questo perché ogni qualità acustica necessita di un suo tempo per accadere, in particolare se si manifesta in trasformazione.

alcune descrizioni (1, 10, 23, 52) esulano dal *cosa dove come* utilizzando altri riferimenti: l'oggettività del linguaggio è qualcosa che si può sperare di raggiungere solo dopo aver acquisito una buona conoscenza dell'argomento, e questa è solo una tavola iniziale...

date le 3 considerazioni precedenti è chiaro che non siamo in presenza di un catalogo di oggetti ma, dicevo, di una prima mappatura che include ancora molte "terre incognite".

alcuni dei materiali presenti non sono poi entrati a far parte del lavoro definitivo.

Qualche considerazione specifica

- . pochi diteggiati, dunque presenza massiccia di corde vuote: questo ci obbliga a chiederci se l'accordatura tradizionale è ciò che veramente vogliamo.
- . l'abbondante presenza di qualità vibro/articulatorie definite, alcune delle quali derivate dagli armonici naturali dell'accordatura: motivo in più per calibrarla in funzione delle relazioni fra serie armoniche di ognuna delle 4 fondamentali.
- . il delinarsi di due polarità contrastanti: il suono tenuto e il pizzicato (o ribattuto).

Riguardo le 3 considerazioni specifiche aggiungo che

- . ho modificato l'accordatura abituale
IV E, III A, II D, I G in IV F, III A, II C#, I G.
- . ho sviluppato una tavola sinottica degli armonici naturali, incolonnando le 4 corde dal basso F, A, C#, G, per poter sempre sapere in che corda/posizione ritrovare la stessa altezza e, data una posizione, cosa c'è di vicino, diteggiabile senza, o con un minimo, spostamento della mano sinistra (vedi tavola qui sotto).
- . il suono tenuto ha avviato una riflessione sul concetto di *durata*, il pizzicato/ribattuto su quello di *pulsazione*.



Scrivere musica, vale a dire in qualche misura separare l'atto immaginativo da quello esecutivo, è una pratica resa possibile da una delle caratteristiche più specifiche dell'uomo, la capacità autoriflessiva: vedersi vedere, sentirsi sentire, ascoltarsi ascoltare...

Naturalmente anche il suonare le appartiene ma lo scrivere beneficia di un rapporto con il tempo molto più libero. C'è una sproporzione quantitativa incolmabile fra la durata oggettiva di una musica e il tempo impiegato a comporla e apprenderla per poterla suonare. Una sproporzione che può giustificarsi solo in termini qualitativi: certo, non di me-



glio o peggio ma, almeno per quanto mi riguarda, di maggiore o minore profondità raggiunta. A questo proposito credo che il ruolo del compositore dovrebbe essere quello di contestualizzare, integrare e superare l'interpretazione abituale dei vari elementi in gioco e, un po' come per la fisica teorica, a partire da dati certi formulare nuove relazioni supposte, che i musicisti (la fisica sperimentale) si incaricheranno di "provare".

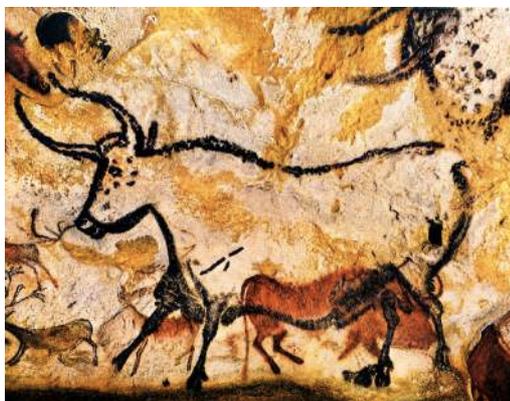
Dopo la prima fase esplorativa, subentra la necessità di "dare dei nomi" a ciò che si incontra, elaborando progressivamente una mappa sempre più precisa del territorio in corso di esplorazione.

Non è quindi un'esplorazione che "cerca", ne tantomeno che si "perde", quanto piuttosto un'esplorazione che va incontro e, per dirla con Picasso, "trova", raccogliendo poi in un certo ordine e grazie ad un certo ordine; "io non cerco, trovo" diceva, affermazione che incrocio subito con una di Edgard Varèse: "I do not write experimental music. My experimenting is done before I make the music. Afterwards, it is the listener who must experiment." Ma torniamo al racconto.

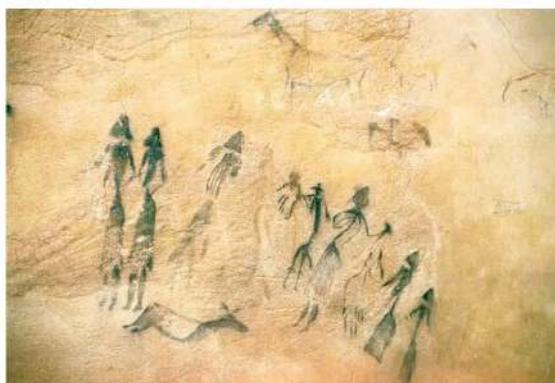
Mentre i caratteri di questa intensa presenza acustica si andavano sempre più chiarendo, al suo fianco, nell'ombra, ne affiorava gradualmente un'altra, indefinita, a questo contrabbasso strettamente collegata ma esterna, in movimento.

L'aspetto fisico del contrabbasso è forse ulteriormente sottolineato dal fatto che lo si suona (prevalentemente) in piedi e quasi da subito ho sentito quello

che andavo scoprendo come facente parte di “una musica in piedi”, direttamente collegata al movimento e in qualche modo alla danza. Niente di svolazzante però, al contrario, qualcosa di molto pericoloso in cui ogni gesto doveva essere sapientemente valutato e calibrato.



È qui che quell'intensa presenza si è rivelata come una sorta di “toro ancestrale”, quella voce/corpo rappresentata sulle pareti della grotta di Altamira: il toro/bisonte della caccia a posteriori rivissuta, immagine che non posso separare dal sentire il suono di quelle caverne rimbombanti, visivamente animate dalla fiamma immersa nell'oscurità, e vedere le ombre vive attorno a chi disegna, a chi richiama, a chi rivive le emozioni sulla pietra. E l'altro toro, successivo, quasi sottomesso, cavalcato: il toro della fertilità agricola e non, quello insieme a molte donne con probabilmente uno sciamano a far da interprete, nella grotta di El Cogoul in Catalogna.



6000 - 1500 a.C. Cuevas de El Cogul. Lleida, Spain

Le corna del toro divennero il segno della dea madre in tutta l'area del mediterraneo, poi il crescente di luna e quindi la luna, Iside e poco più in la Dioniso, i suoi Misteri.



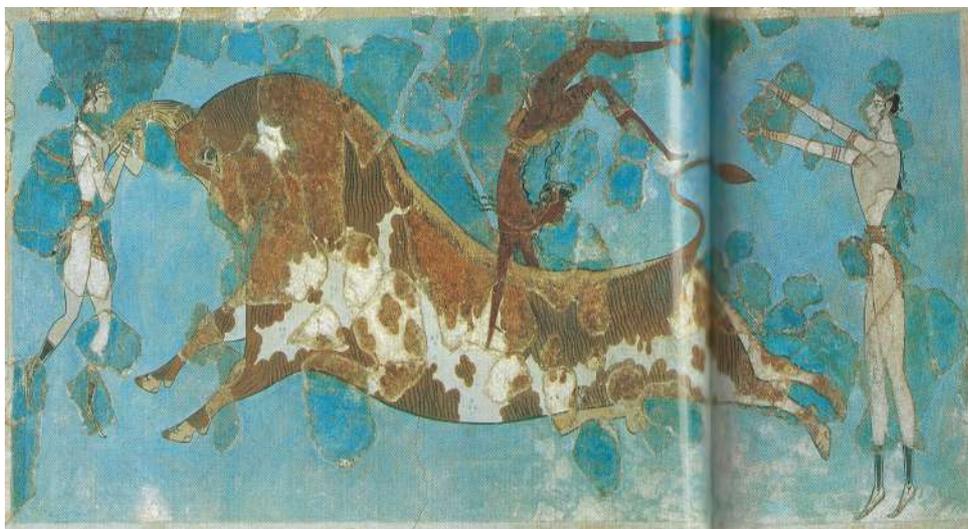
Il toro a cui si sacrifica ma anche il toro sacrificato: si dice che Pitagora sacrificò un toro come ringraziamento per la scoperta del teorema. Per noi cosiddetti moderni, una quantità di apparenti contraddizioni misteriosamente integrate in un contesto dalle infinite pieghe emotive/interpretative. Integrazione tipica del mito ovunque si presenti.

Senza dimenticare Pasifae, la cui passione carnale per il bianchissimo toro sacro generò (Asterio o Asterione) il Minotauro, amplesso che oggi probabilmente nemmeno il dark-web più crudo riuscirebbe a immaginare.

Interessante ricordare che fu l'ingegno del solo Dedalo, prima ad ideare e costruire la giumenta che ospitò Pasifae rendendo possibile l'accoppiamento con il toro, poi a costruire il labirinto che nascondesse l'anomalo frutto di quella passione. Un immaginare, realizzare e custodire che l'arte ha poi in qualche misura ereditato.

E le successive taurocatapsie, le acrobatiche danze con il toro, vale a dire il subentrare della mediazione culturale, la scuola delle abilità, il serissimo gioco di chi si impegna la vita comunemente intesa, per cercare qualcosa che ancora non sa perché lo attrae. E le tauromachie, i combattimenti con i tori (dell'uomo, dei tori fra loro o contro altri animali), la corrida.

Fino alle moderne reinterpretazioni del Minotauro, in particolare quella di Borges, con *la casa di Asterione* nell'*Aleph* e Dürrenmatt, con il suo labirinto di specchi, in un mondo fatto solo di sé stessi fino alla comparsa dell'Altro.

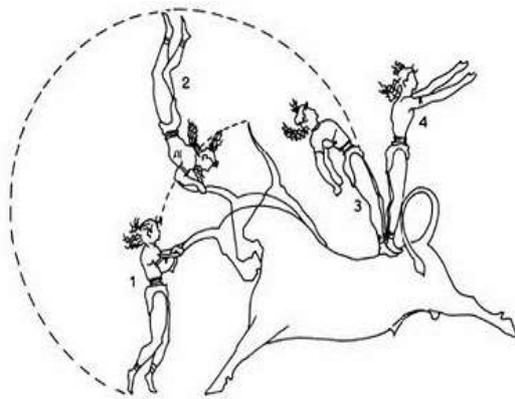


È sempre un racconto di soglie e limiti, fra sacro e profano, vita e morte, paura e attrazione, animale e uomo, uomo e donna.

Ma perché dico tutto questo? cosa c'entra tutto questo con la musica?

Io credo che se è mai possibile comprendere perché nel corso del comporre si facciano certe scelte piuttosto che altre, e ogni lavoro complesso ne contiene centinaia, è proprio nella specificità del suo sedimentare che bisogna cercare; questo non vuol dire che la musica sia veicolo di un significato, ma, per quanto mi riguarda, che possa raccogliere ed orientare gli elementi di un senso profondo infinitamente interpretabile, un po' come il mito, ma forse ancora più liberamente perché senza testo.

Il fatto che io ora usi le parole per dirlo, è da considerare a tutti gli effetti come un altro lavoro, o meglio, un esercizio, che alla musica si collega, nemmeno come un figlio direi, forse un figlio del figlio, un nipote, che in quanto tale è stato nutrito da almeno altri due ceppi familiari oltre a quello del nonno.



Un esercizio rischioso che qui repentinamente si conclude senza guardarsi indietro, pena l'infinita rifinitura di ciò che nel mio caso non può che rimanere un tentativo.

Ora cercherò di chiarire, per come le ho capite ad oggi, alcune delle scelte che caratterizzano - *ur* -, senza di volta in volta richiamare le relazioni con quanto ho detto nella prima parte, sarebbe riduttivo e didascalico, lasciando piuttosto che affiorino, spero, via via che il contesto dei due riti si precisa.

Faccio quindi un grande salto in avanti, arrivando subito al testo introduttivo del concerto alla Biennale di Venezia 2019, perché si possa avere un'idea generale di ciò che andrò poi un po' più nel dettaglio a mostrare.



ur - welt, sprache, text - la lingua tedesca ci ricorda, si ricorda, di uno stare, un so-
stare, controcorrente.

Dentro a molte delle attuali convenzioni (musicali) esiste un senso più ampio, un cardine direi, attorno al quale le differenti angolature si sono gradualmente sviluppate come raggi, sempre più lontano dalla loro origine comune, fino a escludersi a vicenda nelle rispettive conclusioni. È il passaggio fondamentale che permette ad ognuno di elaborare la propria identità, culturale e personale: un processo di selezione progressiva, che spesso esclude l'altro da sé fino a combatterlo. Siamo arrivati così all'infinita complessità del mondo attuale, al suo inarrestabile frazionamento, sì, ma anche alla possibilità di uno sguardo/ascolto più consapevole su ciò di cui siamo fatti. Portandoci momentaneamente fuori dalla mischia, il prefisso *ur* sospende la forza centrifuga di ogni interpretazione, attivandone la potenzialità centripeta: è solo in apparenza un ritorno, si tratta piuttosto del caricamento indispensabile ad un nuovo salto interpretativo, che ci servirà a ricollegare fra loro conclusioni apparentemente inconciliabili, in un nuovo, per quanto provvisorio, ordine comune.

ur, 2 riti per contrabbasso è una riflessione su i due ruoli principali del contrabbasso nella storia della musica:

- . l'intensa energia unificatrice del suo suono pedale, e
- . il basso continuo, poi diventato *walking* (e *talking*) *bass*, come motore nascosto di tutte le danze.

Ho esplorato questa doppia natura, continua e discreta, in parallelo alla sacralità del toro in molte culture, e in particolare al mito del Minotauro.

Si sono intrecciate fra loro tre linee di sviluppo:

- . il suono teso, come potente pulsione alla vita
- . l'articolazione (il nodo, la piega), quale inesauribile principio generativo
- . il labirinto (sua progettazione e attraversamento), come arrischiante metafora del comporre

Ne è nata una doppia visione, speculare ma asimmetrica: l'una attiva l'altra, trasformando al contempo sé stessa. Dalla visione, poi, i 2 riti, l'esatta formulazione dei gesti che permetterà all'uno e all'altra di uscirne quasi incolumi, per 2 strade differenti.

u - il I rito (ca 35') è in tre parti

I.1 (17'36) esplora le relazioni fra il grave e l'acuto, partendo dalla II corda vuota (C#) e il suo settimo parziale, per poi coinvolgere progressivamente III I e IV (A G e F); ne affiora un labirinto d'echi e compresenze, tessuto dal ciclico ritorno degli armonici sull'intera estensione delle 4 corde. Al suo interno, suono grave e acuto s'inseguono prevalendo a fasi alterne; il piano d'appoggio stesso a fasi alterne s'inclina, oscillando fra la metrica distesa e la pulsazione incalzante, fino a generare un intenso stato energetico.

I.2 (10'53), cavalcando la pulsazione si lancia in una spericolata danza per la sopravvivenza, fra una coscienza (strumentale) sempre più articolata e il suo corpo potente; ci si accorgerà che entrambe son fatte da gradazioni differenti della stessa materia: nessuna della due quindi soccombe, ma niente sarà più come prima.

I.3 (6'44) è una cesura e un residuo, né dentro né fuori al labirinto dissolto: la lacunosa sintesi dei fatti accaduti, proiettata su un altrove; è l'unico appoggio di un ponte interrotto.

r - è l'altra sponda, alla quale il ponte puntava; siamo già lì. Il II rito (ca 22') è in due parti

II.1 (8'19) senz'arco: un improvviso ritorno alle origini dello stupore nel sentir vibrare una corda tesa, due, tre, quattro, e il riprendere progressivamente vita di un'energia ancora più potente, pulsante, danzante... che nel suo attraversare lo strumento cresce e si rafforza, per spingersi fino ai limiti dell'udibile e trasformarsi ancora, questa volta senza cesura, ritrovando l'arco

II.2 (13'27) un arco nuovo però, quasi fosse un'altra mano in cima ad un braccio più lungo, che abile arriva là dove la destra non può. Chiamato ad una acrobatica danza dalla mano sinistra, spericolato si lancia ad intrecciare con quella un fitto contrappunto d'impulsi che soffiando sul fuoco arriva a fondere, generando un armonico incanto.

L'insieme dei 2 riti vorrebbe ricordare e custodire l'origine sacra del desiderio («Kama, il primo seme della coscienza» Renou traduceva dal Rgveda 10, 129, 4), circoscrivendo un luogo e due percorsi al suo interno. Un doppio lume ne ha dettato le coordinate: Stefano Scodanibbio, l'esploratore poeta di questo strumento, e Gerard Grisey, che dal vuoto della sua IV corda ha saputo generare l'intero *espace acoustique*. Un'unica dedica invece - a Dario Calderone, ctonio compagno di questo lungo viaggio.

* * *

Entriamo ora nel laboratorio, e diamo un'occhiata veloce agli indizi rimasti: proporzioni, numeri, definizioni, associazioni, sviluppi, considerati come tracce lasciate da una passione il cui frutto è il pezzo stesso: parlando di musica è il solo risultato che conta.

Nessuna traccia "giustifica" il corpo al quale appartiene, si limita solo a registrarne il passaggio, con una ricchezza di informazioni proporzionale alla capacità di chi le interpreta.

Nessuna spiegazione quindi, semplicemente qui evidenzio alcuni fra i segni che la musica si è lasciata alle spalle.

Una durata di 57' complessivi

scelta iniziale, oggettivamente arbitraria ma soggettivamente motivata da due elementi

. la durata di un intero concerto, per escludere associazioni casuali

. venivo da un sax soprano solo di 67' e avevo appena finito una viola sola di 70'
il progetto per contrabbasso nasceva insieme ad uno per chitarra elettrica di 72',
entrambi estensioni dal quintettone *ch'i* di 63'.

57' sono il riferimento di durata che ho sentito più adatto alla natura del materiale che avevo scelto di esplorare con questo strumento.

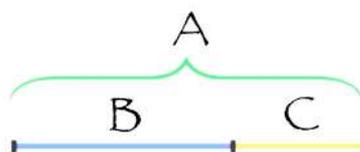
divisa in 2 parti secondo la proporzione aurea *phi* (Φ) $A = B + C$

è qualche anno che lavoro sulle potenzialità di questa proporzione generatrice di infinite forme in natura: ciò che più mi interessa è la sua capacità di diffondere l'informazione che conta ("la differenza che fa la differenza") a tutti i livelli immaginabili (si, anche qui è la personale capacità di immaginarli a renderli più o meno "reali"), rimanendo aperta a livelli ulteriori laddove un incremento di immaginazione li rendesse necessari. In questo senso la sento simile all'orientamento, una relazione che pur essendo fortemente strutturante lascia liberi di scegliere come muoversi.

A $57 \times 60 = 3.420$ secondi

$3.420 \times 44,5 : 72 = 2.133,75 : 60$ - I rito circa 35'

$3.420 \times 27,5 : 72 = 1.306,25 : 60$ - II rito circa 22'



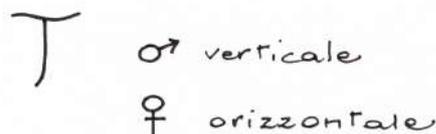
dalla durata complessiva, l'applicazione della proporzione *phi* per la differenza di durate fra il I e il II rito

perché due riti?

nella *theta* di Taurus sono compresenti 2 linee,

una verticale, più lunga e

una orizzontale, più corta, in alto "a fare tetto - casa"



due polarità: maschile la prima (*m*), femminile la seconda (*f*)

le colonne A B C e D, orizzontalmente suddivise in a b c d e f g, che a loro volta saranno successivamente divise

		D										
		A	B	C	7	5	3	2	3	5	3	
			a	b	c	d	e	f	g			
2113 35'	1056	443	175,25	108,25	67	41,5	25,5	15,75	9,75			
		274	115	71	44	27	17					
		169	84,5	52,25	32,25							
		105	65	40								
		65	32,5	20	12,5							
	653	326	138	84	52	32	20					
		202	101	62,25	38,75							
		125	77,25	47,75								
	404	250	125	77,25	47,75							
		154	64,5	40	24,75	15,25	9,5					
	1306 zz'	807	339	134	83	51	31,5	19,5	12	7,5		
			209	87,75	54,25	33,5	20,75	13				
			129	64,5	39,75	24,75						
			80	49,5	30,5							
			50	25	15,5	9,5						
479		250	105	64,75	40	24,75	15,5					
		154	77	47,5	29,5							
		95	58,75	36,25								

a in 7,
b in 5,
c in 3,
d in 2,
e in 3,
f in 5,
g in 3

livelli sempre più interni di strutturazione metrica, qui riassunti nella tavola metrica 1

Il *I rito* ha come segno prevalente *m*:

la sua durata (nel livello B) è divisa per tre in proporzione *phi*

$$A1 \text{ b1} - 2.133 \times 44,5 : 89 = 1.056 \text{ secondi}$$

$$b2 - 2.133 \times 27,5 : 89 = 653$$

$$b3 - 2.133 \times 17 : 89 = 404$$

essendo il *I rito* a prevalenza *m*, b1 e b3 saranno *m*, b2 *f* = maggiore durata affidata a *m*

il *II rito* ha come segno prevalente *f*:

divido la sua durata per 2 in proporzione *phi*

$$A2 \text{ b1} - 1.306 \times 44,5 : 72 = 807$$

$$b2 - 1.306 \times 27,5 : 72 = 499$$

essendo il *II rito* a prevalenza *f*, b1 sarà *f*, b2 sarà *m* = maggiore durata affidata a *f*

m è teso, tenuto, la potente pulsione alla vita, l'intensa energia unificatrice del suono pedale.

f è l'articolazione, la piega quale inesauribile principio generativo, il basso continuo come motore nascosto di tutte le danze.

Per una progressiva definizione della struttura metrica sono stati utilizzati tre tipi di operatori, derivati da lavori precedenti e in questo elaborati: operatori di forma, stato del suono e azione, qui sotto simbolizzati graficamente e concettualmente.

3 operatori formali

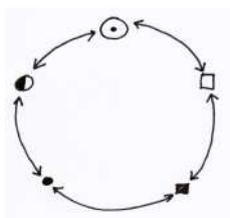
- | - suono tenuto - dilata
- = suono mobile (serie di suoni) - divide
- suono puntuale (pizzicato) - contrae

5 stati del suono (ciò che spesso riduttivamente definiamo timbro)

- indefinito - liscio
- alterato - rugoso
- abituale - pieno
- trasfigurato - armonico
- ⊙ sorgente - compresenza spettrale

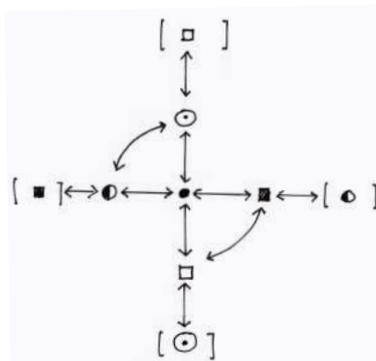
5 modalità di azione che informeranno prevalentemente il

- ≈ st-azione - timbro
- ~ trasform-azione - intensità
- ↯ articol-azione - altezza
- ⊙ satur-azione - ritmo
- " evapor-azione - mel. armonia



Fra gli operatori di stato c'è una relazione di continuità trasformativa circolare e una ortogonale.

Cosa si pone al centro dei 2 assi in quella ortogonale diventa determinante per il carattere acustico dominante dell'intero lavoro, perché nel collegare fra loro le differenti qualità si passa dal centro più spesso che altrove. Desiderando in questo caso mantenere (e trasfigurare) la presenza fisica del contrabbasso, è stato messo al centro il suo suono pieno, abituale.



Con la distribuzione degli operatori nella struttura metrica iniziale si avvia una loro graduale definizione.

Leggiamo qui un'inversione di priorità fra operatore di forma, stato del suono e tipo di azione, data dal non credere in una forma a priori: in fase di progettazione è in qualche misura la natura del materiale sonoro stesso a suggerire il suo luogo ottimale; dopo quelli di stato e relazione vengono aggiunti gli operatori di forma.

Tutti gli operatori di riferimento sono stati scelti in base al carattere prevalente dei 2 riti: vediamo poi estendersi le caratteristiche fondanti nei livelli successivi, in un processo di affioramento e definizione progressivo.

- | | |
|--|--|
| <p>I A ○ ~ - </p> <p>II A ● ↻ =</p>
<p>I B₁ ○ ~ - </p> <p> 2 ● ⊙ =</p> <p> 3 ● ↻ .</p> <p>II B₁ ● ⊙ =</p> <p> 2 ● ↻ .</p> | <p>I A (<i>m</i>) sorgente, in trasformazione, tenuto</p> <p>II A (<i>f</i>) trasfigurato, instabile, articolato, suddiviso</p>
<p>I B₁. sorgente, in trasformazione, tenuto</p> <p> 2. trasfigurato, tendente a saturarsi, suddiviso</p> <p> 3. compatto, articolato, contratto</p> <p>II B₁. stessi operatori di I B₂ ma per le differenti caratteristiche di A₂ diventa ulteriormente trasfigurato (solo pizzicato e pizz. d'arco)</p> <p> 2. articolato nel suo essere saturo, ulteriormente suddiviso, pulsazione regolare, pizz. mano sinistra</p> |
|--|--|

Entrando quindi nel livello strutturale successivo C; leggo la prima

<p>I B₁ C₁ $\odot = \text{—} \text{—} \text{—}$</p> <p>2 $\bullet \approx =$</p> <p>3 $\bullet \sim \cdot$</p> <p>4 $\bullet \text{ } \text{J} =$</p> <p>5 $\odot = \text{—} \text{—}$</p>	<p>I B1 C1. sorgente, canto, tenuto</p> <p>2. instabile, statico fluido, (diviso) riverberante</p> <p>3. compatto, spinge, contrae</p> <p>4. instabile, articolato, suddiviso</p> <p>5. sorgente, statico, tenuto</p>
<p>IB₂ C₁ . . .</p> <p>2 . . .</p> <p>3 . .</p>	<p>eccetera</p>
<p>IB₃ C₁ . .</p> <p>2 . .</p>	

Per passare ad una maggior precisazione degli operatori di azione, in relazione alla profondità di presenza, considerando A max profondità e F la superficie:

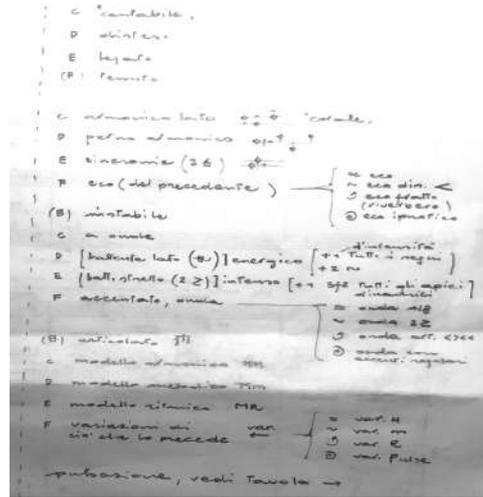
- \equiv C altro (mel. armonico)
- D rinascita
- E nascita (solo inizio)

- \approx C fermo
- D risonante
- E eco
- F riverbero
- Trasformazione di stato
- \sim C timbro
- D intensità
- E articolazione
- F pulsazione

- J articola lo stato (in sotto stati)
- C timbro
- D intensità
- E ~~metrica~~ affettazione
- F pulsazione

- \odot verso la saturazione del
- C timbro
- D intensità
- E metro
- F pulsazione

e le sue prime filiazioni



Se nella tavola metrica 1 tutte le durate erano disposte dalla più lunga alla più corta, nella tavola metrica 2 possiamo notare un andamento a fisarmonica nei livelli C e D: in B1 le durate C decrescono (443 274 169 105 65), in B2 crescono (125 202 326) e in B3 decrescono (250 ecc.).

Lo stesso accade in D:

- C1 - 175,25 108,25 67 41,5 25,5 15,75 9,75
- C2 - 17 27 44 71 115
- C3 - 84,5 52,25 32,25
- C4 - 40 65 eccetera

Per quanto riguarda la distribuzione dei 3 operatori osserviamo un progressivo riflettersi verticale orizzontale: la sequenza C verticale, informa quella D verticale, che ad ogni nuovo C riparte dai suoi operatori dominanti. D verticale informa gli E orizzontali, fin qui ancora ordinati dal più lungo al più corto, ma che nella tavola successiva saranno riordinati secondo lo stesso principio di espansione e contrazione che abbiamo visto in C e D.

Tavola metrica 2

		A	B	C	D	E	F	G	F		
1	1	175,25	69,25	42,75	26,5	16,25	10	6,5	4	7	
		108,25	45,5	28	17,5	10,75	6,5			5	
2	2	443	33,5	20,75	12,75					3	
		274	41,5	25,75	15,75					2	
3	3	169	25,5	12,75	7,75	5				3	
		105	15,75	6,75	4	2,5	1,5	1		5	
4	4	65	9,75	4,875	3	1,875				3	
		1056	11	8,5	5,25	3,25				3	
5	5	174	22	16,75	10,25					2	
		114	71	29,75	18,5	11,25	7	4,5		3	
6	6	115	45,5	28	17,5	10,75	6,75	4	2,5	7	
		169	84,5	33,5	20,5	12,5	8	5	3	2	7
7	7	49	52,25	22	13,5	8,5	5	3,25		5	
		249	32,25	16	10	6,25				3	
8	8	105	40	16,75	10,5	6,25	4	2,5		5	
		65	65	25,75	15,75	10	6	3,75	2,25	1,5	7
9	9	35	32,5	13	8	4,75	3	1,875	1,125	0,75	7
		218	65	20	8,5	5	3,25	2	1,25		5
10	10	35	12	6,25	4	2,25				3	
		125	47,75	20	12,5	7,5	4,75	3			5
11	11	125	77,25	30,5	19	11,5	7,25	4,5	2,75	1,75	7
		101	101	40	24,5	15,25	9,5	6	3,5	2,25	7
12	12	202	62,25	26	16,25	10	6,25	3,75		5	
		653	36,75	19,5	12	7,25				3	
13	13	1053	20	10	6,25	3,75				3	
		326	31	19,75	12,25					2	
14	14	104	50	26	16	10				3	
		244	84	35,25	21,75	13,5	8,25	5,25		5	
15	15	138	54,75	33,75	20,75	12,75	8	4,75	3,25	7	
		125	49,5	30,5	19	11,5	7,25	4,5	2,75	7	
16	16	250	77,25	31,5	20	12,5	7,5	4,75		5	

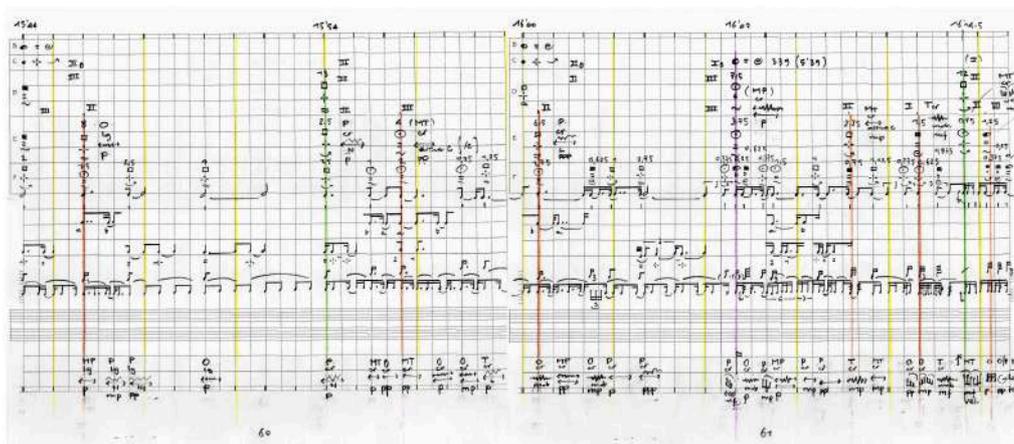
Nella tavola metrica 3 troviamo: l'aggiunta del nuovo livello F (il cui ordine interno differente dai precedenti è indicato alla sua destra) e il confluire di informazioni (blocco più a destra) derivate in parte dalle specificazioni viste e da altre che non abbiamo qui il tempo di esplorare. L'importante è per il momento comprendere il tipo di pensiero che fa da trama al tutto.

Tavola metrica 3

lancio lungo... affollato

Nella tavola metrica 4 + 5 l'insieme delle relazioni si specifica ulteriormente, avvicinandosi sempre più al concreto degli elementi in partitura

con il suo progressivo colare in partitura, dall'alto verso il basso, dal generale verso il particolare (II rito da 15'44) che vedremo scorrere insieme alla musica: per comodità di lettura ho aggiunto in giallo le battute 4/4, alle quali ovviamente non corrisponde nessuna accentazione automatica.



Possiamo qui finalmente uscire dal laboratorio e andare ognuno per la propria strada incontro al grande salto: l'ascolto. A pagina 1 ci sono gli indirizzi YouTube per entrambe le versioni, dicevo, concerto o analisi.

Ma prima del salto vorrei aggiungere ancora un'ultima considerazione: se il compositore può forse definire il luogo, costruire l'astronave e tracciare la rotta, è poi l'interprete che portando concretamente a compimento la missione rende percepibile a tutti l'esperienza. Il buon interprete aggrega, addensa e "precipita" il composto in materia, dandogli un corpo e, quindi, un'individualità che prima non aveva. Un corpo tanto indipendente da diventare capace di "spiegare" al compositore stesso il perché della sua musica.

La maggior parte delle riflessioni che ho qui cercato di condividere, le ho elaborate ascoltando gli interpreti suonare. Dario e prima di lui Anna, Antonio, Marcus, Ernesto, Enzo, per nominarne alcuni, una lunga lista di musicisti adesso amici: il più bel regalo che la musica mi ha fatto.

Recensione a Enrico Careri: *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019

Matteo Chiellino

La genesi della creazione artistica raccoglie da sempre intorno a sé una serie di idee, ipotesi e teorie che se da una parte sembrano stare per toccare *in extenso* quel momento fecondo, dall'altra è proprio per questo che se lo lasciano sfuggire.

Nonostante ciò, la storia delle arti ci ha abituato ad aver chiaro – o quanto meno ad immaginare – quell'evento: forse come ispirazione celeste, forse come assolvimento di una commissione di corte, di certo come espressione di un pensiero vitale che spontaneamente si squaderna sul mezzo espressivo dell'artista; parola, pittura, pellicola e musica non potranno che essere quindi una traduzione dell'illuminazione di cui in quel momento l'artista è personificazione. Dall'investitura medievale del divino alle teorizzazioni dell'artista novecentesco passando per il travaglio del *bohémien* romantico, l'immagine in mente ai più è di un artista – scrittore, pittore, cineasta, compositore – che produce arte in quanto oggettivazione di un pensiero precostituito, una “traduzione artistica” di un'idea che così *si fa naturalmente* opera d'arte.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

È proprio partendo da questa “immagine collettiva” sulla genesi della creazione artistica che Enrico Careri – professore di musicologia presso l’Università “Federico II” di Napoli – fa perno per indagare e riqualificare il rapporto, ora battagliero quanto totalizzante, tra mezzo espressivo e creatività intellettuale, tra strumento e artista, tra *sensus* e *ratio*. L’autore punta il dito verso il lavoro quotidiano dell’artista-artigiano che, fuori da retoriche di sorta, “vince” l’opera «dalla lotta impegnata con i limiti del suo mezzo espressivo» dato che «ogni opera è un insieme di segni inventati durante l’esecuzione e secondo le necessità di quel momento»⁹⁰.

L’articolazione in quattro capitoli consente di dedicarci *volta per volta* a scrittura, pittura, cinema e musica; laddove la cifra stilistica del testo rimangono gli scritti autografi degli stessi artisti-artigiani che inghiottiscono da subito il lettore.

Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d’un equivalente dell’immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell’impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l’espressione verbale scorre più felicemente, e all’immaginazione visuale non resta che tenerle dietro⁹¹

Dalla scrittura – pratica artistica di certo più comune rispetto al dipingere, comporre o girare un film – iniziamo a capire che la messa a fuoco sul *fare* artistico va riorientando a sua volta la griglia delle priorità estetiche intorno alla genesi artistica. Non tanto creazione *ex novo* di, quanto un’ontologia della

⁹⁰ Henri MATISSE, *Scritti e pensieri sull’arte*, Abscondita, Milano, 2003, p.207 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.72

⁹¹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pp.88-89 cit. in *ivi* p.21

*scoperta*⁹² che guida l'arte che *si fa*. L'artista così scoprirà «con stupore l'esistenza di inattese relazioni tra colori»⁹³: «io lavoro senza teorie. Ho soltanto coscienza delle forze che adopero: vado avanti spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede.»⁹⁴

In questo senso, si specifica una nozione di significato laddove quest'ultimo *vada formandosi* lì per lì, insieme alla creazione dell'opera, non prima se non sotto forma di «immagine visuale»⁹⁵; ed è in questo senso che «una prospettiva musicale» diventa il giusto peso per tenere in equilibrio tutte le altre arti.

È infatti dalle caratteristiche “fisiologiche” della musica che Enrico Careri, saggiamente, mutua i criteri attraverso i quali bisognerebbe guardare alle altre arti. Al contrario delle sorelle, la musica non *significa* nulla, non *rappresenta* alcunché e non necessita di una *forma* per darsi – ma è ugualmente vero che abbraccia qualsiasi area semantica, può esprimere la rappresentazione più profonda e può cristallizzarsi in qualsiasi forma –, rimanendo di per sé priva di un significato intellegibile.

È quindi solo guardando alle altre arti *come se* fossero musica – Careri direbbe *musicalmente* – che potremo far nostro l'assunto teorico che soggiace all'idea che il significato di una sonata mozartiana non sia *in*, ma sia «*quella* sonata».⁹⁶ Così facendo – e ci teniamo a dirlo – Careri riabilita la disciplina dello studio musicale – da sempre isolata in quanto *unicum* tra le arti e per questo lasciata ancor'oggi alla casualità o alla predestinazione apprenderla – e fa di quelle stesse caratteristiche per le quali è stata isolata, vaccino contro l'ideologizzazione delle altre arti.

⁹² Puntuale è il passo di Giovanni PIANA: «Alla domanda che sorge intorno al fare con i suoni si risponde *ricercando* intorno a essi, *provando e riprovando*, e in questo ricercare non si ha di mira qualcosa che sta al di là di essi, ma si bada soltanto alle loro *possibilità d'essere* che, dispiegandosi, fanno anche da guida.», *Filosofia della musica*, Guerini, Milano, 2013, p. 275

⁹³ Joan MIRÒ, *Lavoro come un giardiniere* [1959], Abscondita, Milano, 2008 p.45 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.74

⁹⁴ Henri MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte* [1972], Abscondita, Milano, 2003, p.131 cit. in *ivi*, p.69

⁹⁵ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pp.88-89 cit. in *ivi*, p.20

⁹⁶ Leonardo PINZAUTI, *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, ERI, Torino, 1978, p.114 cit. in *ivi*, p.137

Non bisognerebbe mai parlare di un film! Prima di tutto perché nella sua vera natura un film è indescrivibile a parola: sarebbe come pretendere di raccontare un quadro o riferire verbalmente di uno spartito musicale. Poi, perché parlandone, si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che lo fissano in immagini, strutture, caratteristiche, inevitabilmente riduttive. Così corri il rischio di non riconoscerlo più tuo, il film, e, al limite, di dimenticarlo»⁹⁷

Il film, e in generale l'opera artistica, – letta *musicalmente* – è dunque «un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa»⁹⁸. Pur non facendone menzione diretta, l'autore va prestando alle altre arti una teorizzazione *della* musica, ma che proprio per questo risulterebbe vincente. Nonostante venga nominato una sola volta all'interno del testo, è al formalismo – diremmo “arricchito” con Alperson – che l'autore deve la propria lettura. È nel momento in cui applica la temporalità di Segre alla musica o quando punta l'attenzione – sempre attraverso le parole degli artisti – sull' «inatteso accidente»⁹⁹ che guiderebbe il comporre, che salta fuori la teoria dell'informazione di Meyer¹⁰⁰. Così «eventi sintattici» ed «eventi formali»¹⁰¹, venendo *scoperti* nel momento stesso della genesi artistica, riorientano il percorso creativo inseriti come sono in quel sistema di attese e aspettative – un sistema per l'appunto *informativo* – che l'artista non può e non vuole eludere.

Ma molto prima che nascano le idee, comincio a lavorare mettendo in relazione gli intervalli ritmicamente. (Il compositore) percepisce, seleziona, organizza, e non è affatto consapevole a che stadio significati di diversa specie e pregnanza si sviluppino nel suo lavoro.

⁹⁷ Federico FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, cit. in *ivi*, p.90

⁹⁸ Michelangelo ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere* [1991], Marsilio, Venezia, 2009, p.50 cit. in *ivi*, p.108

⁹⁹ L'autore individua la nozione di «inatteso accidente» in varie fonti trasversali al fare artistico. Vedi Joan Mirò, *Lavoro come un giardiniere* [1959], Abscondita, Milano, 2008, p.42 o Igor Stravinsky, *Poetica della Musica* [1942], Studio Tesi, Pordenone, 1983, p. 30

¹⁰⁰ Cfr. Leonard MEYER, *Emotions and Meaning in Music*, University Press, Chicago, 1956. trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna, 1992.

¹⁰¹ Peter KIVY, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007 p. 88.

Tutto ciò che sa o di cui si cura consiste nel percepire il contorno della forma, poiché la forma è tutto. Egli non può dire nulla sui significati.¹⁰²

Nonostante l'arte del Novecento – da cui il testo prende i propri *exempla* – vada perdendo quell'estetica della narrazione, della figura e dell'abitudine tonale utile al *rappresentarsi*, assistiamo paradossalmente al periodo artistico più ideologizzato nella storia delle arti: quanto più l'arte è andata allontanandosi da una volontà di significazione, tanto più il pubblico – se non l'artista stesso – ha sentito la necessità di teorizzarla. È infatti corretto dire che «alla radicale trasformazione dei linguaggi dell'arte (...) non ha corrisposto un mutamento radicale nella concezione dell'opera d'arte e della stessa figura dell'artista, entrambe riconducibili ancor'oggi al pensiero ottocentesco».¹⁰³

La musica – che giustamente definiremmo immune *per natura* a ideologizzazioni – diventa invece proprio nel Novecento, e proprio su ragione degli stessi compositori, manifesto di significazione. Perché se è vero che i racconti *sopra* l'arte non toccano l'arte, è vero anche che buona parte della musica mutò le proprie tecniche compositive in funzione di un preciso assunto ideologico che le motivasse. Stockhausen, Nono, Cage – continua Careri – compongono spinti dal «desiderio di voler affermare un punto di vista (piuttosto) che dal desiderio concreto del fare»¹⁰⁴: unica condizione accettabile per l'autore che, se soddisfatta, permetterà di parlare *musicalmente* anche delle altre arti. Il rischio di una “denaturazione” della musica è alto: pur provando a raddrizzare il tiro, attraverso una ideologia-antiideologica come in Cage, anche questo caso diverrà presto «istruzione per l'uso».¹⁰⁵

¹⁰² Igor STRAVINSKY, Robert CRAFT, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1977, cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.124

¹⁰³ Enrico CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.6

¹⁰⁴ Ivi, p.155

¹⁰⁵ Enrico FUBINI, *Intorno alla musica*, Marsilio, Venezia, 2019 p. 137 cit. in Enrico Careri, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, LIM, Lucca, 2019, p.155

(Gli scrittori) hanno avuto bisogno di costruire per sé una cornice teorica. Il più delle volte sono stati teorizzatori di sé stessi, hanno costruito una solida base su cui poggiare la propria fama di artisti, hanno prodotto un'esegesi delle loro stesse opere.¹⁰⁶

Careri chiude il testo con la necessità che l'ha guidato nello scriverlo e che più volte fa capolino nella narrazione. Dalle parole di T. Bernhard passando per quelle di Fellini, è ora suo il bisogno di modificare il sistema di riflessione collettivo-divulgativo sull'arte composto da programmi da sala, manuali didattici, pannelli di mostre, pagine di quotidiani; tutti troppo attenti a garantire alle opere il loro statuto di «intuizioni dell'artista miracolosamente apparse e che *poi* prendono forma grazie al suo talento».¹⁰⁷ È dunque in forza del mirabile scheletro citazionale alla base del testo che Careri riafferma la propria urgenza, donandoci inoltre la chiusa: «questo non lo dico io, lo dicono gli scrittori, i musicisti, i pittori, i registi che tutti ancora ammiriamo e che hanno fatto la storia delle arti del Novecento».¹⁰⁸

¹⁰⁶ Saul BELLOW, in *Paris Review. Interviste*, vol.1 Fandango, Roma 2009, p.106 cit. in *ivi*, p. 140

¹⁰⁷ Enrico CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, 2019, p. 168

¹⁰⁸ *Ibidem*

Una nota sulla pragmatica musicale

Salvatore Pistoia-Reda

Abstract

In questa nota si fornisce un esempio preliminare di analisi pragmatica delle strutture musicali. Nell'analisi, la stipulazione di una pragmatica musicale segue strettamente recenti proposte presentate in ambito semantico, in cui si illustrano le potenziali virtù rappresentazionali delle strutture musicali. In particolare, in questa nota si suggerisce la presenza di strategie di ricostruzione dei significati musicali le quali intervengono a prevenire la realizzazione di contenuti semantici contraddittori. L'evidenza utilizzata è ricavata da alcune misure del madrigale primo del II libro dei madrigali di Monteverdi (1590), e dal testo di Torquato Tasso che le accompagna; sviluppi dell'analisi qui proposta dovranno fondarsi su evidenze indipendenti e auspicabilmente naturali.

Keywords: pragmatica musicale; semantica musicale; *Super Linguistics*; contraddizione



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

*La musica, al contrario, è troppo al di qua del mondo
e del designabile per poter raffigurare altro che intelaiature dell'Essere,
il suo flusso e il suo riflusso, la sua crescita,
le sue esplosioni, i suoi vortici».*

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*

Mentre lo studio della sintassi musicale costituisce, ormai da tempo, un ambito di ricerca riconosciuto, e consolidato dal punto di vista delle applicazioni formali (Lerdahl 2001; Lerdahl, Jackendoff et al. 1983; Pesetsky e Katz 2009), l'analisi sistematica di una semantica musicale, ovvero la formulazione di teorie esplicite del significato delle strutture musicali incentrate su un rapporto di corrispondenza con una realtà extramusicale, impegna linguisti e filosofi del linguaggio da poco, e sullo sfondo di una più ampia comparazione tra sistemi verbali e sistemi non verbali (*Super Linguistics*, Schlenker 2017, 2018, 2019). Pure, le indicazioni teoriche ricavabili da queste analisi paiono solide, poiché si basano su osservazioni robuste: si nota, ad esempio, che varie dinamiche interpretative riguardanti strutture non verbali, incluse quindi quelle musicali, possono essere utilmente descritte mediante il ricorso a strumenti di ricostruzione formale messi a punto nella teoria semantica linguistica; allo stesso tempo, si nota che un'adeguata caratterizzazione delle strutture linguistiche richiede la considerazione di elementi interpretativi multi-modalità. Valutazioni di questa natura motivano dunque la stipulazione di una semantica musicale. A estensione di questo progetto, in questa breve nota si vorrebbe intrattenere l'ipotesi - concepita come conseguenza naturale dell'esistenza di una semantica musicale - secondo cui, accanto a una sintassi e a una semantica, si darebbe anche una *pragmatica* musicale. Quest'ultima consisterebbe, in particolare, in un agglomerato (un insieme, cioè, disordinato e non chiuso) di principi di arricchimento interpretativo in grado di modifi-

care, in virtù del riferimento a generali presunzioni di razionalità e ad aspettative di comportamento, i significati espressi semanticamente dalle strutture musicali.

Al fine di chiarire i contorni della prospettiva che qui si vuole evocare, occorre sottolineare che, per la verità, la proposta di una pragmatica musicale non deriva necessariamente da quella di una semantica musicale; in altri termini, sono concepibili ipotesi di ricostruzione pragmatiche dei significati musicali che non assumono un precedente livello di generazione semantica. A questo proposito, è opportuno richiamare l'esistenza nella letteratura di prospettive di organizzazione dei componenti musicali che conciliano l'individuazione di una sintassi musicale, ovvero di un insieme di criteri di formazione delle strutture, con il riferimento a una pragmatica musicale, intesa come insieme di aspettative finalizzate alla generazione di significati emotivi a partire dalle forme: tali significati sono però - sono *dunque* - concepiti in queste prospettive come indipendenti da qualsiasi riferimento a una realtà extramusicale (Huron 2008; Meyer 1956). Diversamente, nel presente contesto teorico gli arricchimenti interpretativi di carattere pragmatico sono concepiti come meccanismi risultanti in precise modificazioni dei contenuti descrittivi (ovvero, delle rappresentazioni) espressi al livello semantico, e si ritiene che essi intervengano in ragione del configurarsi di quei contenuti come prodotti intenzionali, attribuibili a un astratto narratore musicale (*Musical Narrator*, cfr. Schlenker 2019, § 9.2). Il proposito di salvaguardare le generali presunzioni di razionalità, e di confermare le aspettative di comportamento circa tale narratore, giustificano la sostituzione dei contenuti semantici con contenuti pragmaticamente modificati; questi ultimi, quindi, costituiscono rappresentazioni (ovvero, descrizioni della realtà extramusicale) diverse rispetto a quelle generate semanticamente, ma restano pur sempre rappresentazioni.

In questa nota, a titolo di illustrazione, si fornisce l'esempio di una possibile analisi pragmatica dei contenuti musicali, in una versione preliminare ma, forse, sufficientemente perspicua. L'esempio riguarda l'analisi di alcune misure di un madrigale monteverdiano (il primo del II libro dei Madrigali, 1590, «Non si levava ancor l'alba novella», su testo di T. Tasso) la cui interpretazione sembra in effetti richiedere la modificazione dei contenuti descrittivi

che la teoria associa ad essi semanticamente, rivelando plausibilmente la presenza di dispositivi di ricostruzione pragmatica nel processo di comprensione delle strutture rilevanti. Più precisamente, l'analisi sembra mostrare che la specificazione del significato delle strutture, se ricavata secondo le indicazioni contenute nella proposta semantica di Schlenker, darebbe vita a rappresentazioni che confliggono con le presunzioni di razionalità attive sul narratore musicale, in particolare perché contraddittorie; si propone allora che strategie di arricchimento pragmatico intervengano a prevenire la realizzazione della contraddizione, ristabilendo la consistenza interna della rappresentazione. L'evidenza su cui queste considerazioni si fondano è costituita dal testo che accompagna il madrigale nei passaggi rilevanti: si considera, cioè, in maniera peraltro alquanto controversa, che il testo fornisca una traduzione linguistica fedele del contenuto espresso musicalmente; sviluppi dell'analisi qui proposta dovranno fondarsi su evidenze indipendenti e auspicabilmente naturali.

L'attenzione cade sulle misure

Non si le - vav' an - cor l'al
 Non si le - vav' an - cor, non si le - vav' an - cor l'al
 Non si le - vav' an - cor l'al - ba novel - - la
 Non si

del madrigale citato, in cui voci ascendenti, in valori rapidi, suonano contemporaneamente a voci discendenti, in valori più larghi. Nella pratica madrigalistica monteverdiana, voci ascendenti e discendenti vengono spesso associate a testi che si riferiscono agli eventi fisici di alba e tramonto: è quanto si può ricavare, ad esempio, dall'osservazione di un altro madrigale (il nono del V libro dei Madrigali, 1605, «Ch'io t'ami e t'ami più della mia vita», su testo di G. B. Guarini) dove, in particolare, nelle misure

si - a, e chi fu l'al-ba mi - a, del mio caden - te di l'e - spero hor si - a.
 si - a, e chi fu l'al-ba mi - a, del mio caden - te di l'e - spero hor si - a.
 e chi fu l'al-ba mi - a, del mio caden - te di l'e - spero hor si - a.
 si - a, e chi fu l'al-ba mi - a, del mio caden - te di l'e - spero hor si - a.
 e chi fu l'al-ba mi - a, del mio caden - te di l'e - spero hor si - a.

voci ascendenti e voci discendenti, che suonano questa volta in sequenza e con valori corrispondenti, vengono associate agli eventi richiamati (nel testo: «E chi fu l'alba mia, del mio cadente di l'espero hor sia»).

Ora, crucialmente, gli strumenti di ricostruzione proposti da Schlenker sono in grado di confermare musicalmente la validità di tale associazione basandosi sul soddisfacimento di alcuni vincoli formali da parte delle strutture musicali, come l'ordinamento temporale delle unità e la loro stabilità armonica (cfr. Schlenker 2019, §6.2 per maggiori dettagli). Ai fini della discussione presente, l'aspetto caratteristico dei passaggi individuati all'interno del primo madrigale sembra essere il seguente: se si assume che le voci contribuiscano, congiuntamente, alla determinazione di una stessa rappresentazione, si deve realizzare che dalla loro interazione scaturirebbe in questo caso una rappresentazione semantica contraddittoria, perché espressione di uno stato di cose impossibile. Tuttavia, assegnando al testo la controversa funzione rivelatrice richiamata in precedenza, lei può congetturare che dinamiche di reinterpretazione, che qui ascriviamo a una dimensione pragmatica, inducano una modificazione della rappresentazione, prevenendo la generazione della contraddizione e producendo invece una rappresentazione possibile (o *una rappresentazione*) della realtà extramusicale. In particolare, la voce discendente, più larga, esercita in questo caso la funzione di modificatore, o commento, dell'evento dell'alba, invece evocato dalla voce ascendente, più rapida, trasformando un contenuto potenzialmente contraddittorio (relativo all'evento impossibile alba-e-tramonto) nella rappresentazione di un'alba che *ancora non si leva*.

Riferimenti bibliografici

- Huron, David (2008). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lerdahl, Fred, Ray Jackendoff et al. (1983). *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Meyer, Leonard (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pesetsky, David e Jonah Katz (2009). “The Identity Thesis for Language and Music”. On line: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.731.5028&rep=rep1&type=pdf>
- Schlenker, Philippe (2017). “Outline of music semantics”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35, 1, pp. 3–37.
- (2018). “What is Super Semantics?”, *Philosophical Perspectives*, 32, 1, pp. 365–453.
- (2019). “Prolegomena to music semantics”, *Review of Philosophy and Psychology*, 10, 1, pp. 35–111.