



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 2022 – Numero XXVI (2)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Alessandro Decadi

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 Torino

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertoni, 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 Ophaelders, 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

Sommario

Saggi

Charlie Haden. Musica e Politica

Simone Di Benedetto

Mozart a Parigi: *Les Mystères d'Isis* Opera in quattro atti (1801)

Alessandro Decadi

Acrimante non è Don Giovanni. Osservazioni su *L'empio punito*
di Alessandro Melani

Luca Della Libera

Allegati

Abbozzo per una metafisica dell'esecuzione musicale. Un dialogo
su temi dalle ontologie e dalla teoria dell'interpretazione di Luigi
Pareyson

Giona Saporiti

Un'ambiguità assoluta. Congetture previsionali, regole di
inferenza e opacità ermeneutiche nella musica

Carlo Alessandro Landini

Un ritratto in divenire (Per il Duo Gazzana)

Matteo Chiellino, Carlo Serra

Recensioni

Recensione a Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler*

Marco Targa

Recensione a Kõrvits / Schumann / Grieg di Natascia e Raffaella Gazzana

Marco Targa

Recensione a Massimo Raffa, *Il tessuto delle Muse. Musica e mito nel mondo classico*

Domenico Passarelli

Charlie Haden. Musica e Politica*

Simone Di Benedetto

Abstract

Charlie Haden is one of the most important musicians in the history of jazz. Both as a double bassist and composer, he innovated the musical language of the jazz and free jazz scene from the 1960s onward. His particular sound and his original vision of music have enabled him to play with the greatest musicians in the history of jazz, making himself always recognizable, even in different musical contexts. His political activism led him to clash with regimes all over the world, even going so far as to be imprisoned in Portugal in 1971. This article will analyze several performances of Haden's compositions and fragments of solos, showing recurring elements and stylistic differences dictated by the ensemble or the peculiarities of the individual artists on the recordings, as well as linking the genesis of the pieces (as with *Song for Che*) to Haden's own extra-musical ideas.

Keywords: Charlie Haden; Jazz; Free Jazz; Double bass.

* Voglio ringraziare Giuseppe Calì, mio insegnante di composizione e relatore di laurea, per i numerosi consigli che ha saputo darmi in fase di stesura. Ringrazio Riccardo Facchi, il cui confronto mi è servito per correggere e approfondire personalmente molti aspetti della cultura afroamericana a me sconosciuti. Infine, ringrazio Carlo Serra per la pazienza e dedizione che ha mostrato nel seguire la stesura di questo mio saggio, indicandomi al meglio come organizzare i materiali che sono qui esposti.



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

Sommario

Charlie Haden è stato uno dei più importanti musicisti nella storia del jazz. Sia nel ruolo di contrabbassista che in quello di compositore ha saputo innovare il linguaggio musicale della scena jazz e free jazz dagli anni '60 in avanti. Il suo particolare suono e la sua originale visione della musica gli hanno permesso di suonare con i più grandi nomi della storia del jazz, rendendosi sempre riconoscibile anche in contesti musicalmente differenti tra loro. Il suo attivismo politico lo ha portato a scontrarsi con regimi in tutto il mondo, arrivando ad essere incarcerato in Portogallo nel 1971. Nel presente articolo, si analizzeranno diverse esecuzioni di sue composizioni, frammenti di soli dello stesso Haden e di altri musicisti, mettendo in luce gli elementi ricorrenti e le differenze stilistiche dettate dall'organico o dalle peculiarità dei singoli artisti presenti nelle registrazioni, oltre a collegare le genesi dei brani (come per *Song for Che*) alle idee extra musicali dello stesso Haden.

Parole chiave: Charlie Haden; Jazz; Free Jazz; Contrabbasso.

1. La vita

Charlie Haden¹ ha sempre ritenuto importante l'attività politica nella sua vita artistica; la sua *Liberation music orchestra* (il cui nome fa già intendere uno spirito rivoluzionario) nasceva come atto di rivolta alle politiche dell'allora presidente Americano Nixon, alla guerra in Vietnam, ai soprusi razziali. La sua attività gli costò l'arresto in Portogallo nel 1971, dopo aver dedicato il brano *Song for Che* ai rivoluzionari anticolonialisti di Mozambico, Angola e

¹ Charlie Haden nacque a Shenandoah, nell'Iowa, il 6 agosto 1937, da una famiglia di musicisti; all'età di due anni cominciò a cantare musica country e folk con genitori e fratelli nelle varie radio locali, continuando fino ai quindici anni, quando contrasse una poliomelite che lo obbligò a smettere di cantare. Haden cominciò quindi a suonare il contrabbasso di uno dei suoi fratelli, avvicinandosi al jazz che sentiva alla radio; si trasferì a Los Angeles a metà anni '50, dove conobbe tra gli altri Ornette Coleman, Don Cherry ed Ed Blackwell, con i quali formò un quartetto che divenne presto famoso a livello mondiale. Haden morì l'11 luglio 2014 a Los Angeles.

Guinea, all'epoca colonie sotto la dittatura fascista di Marcelo Caetano, da poco succeduto a Salazar.

Erano gli anni che seguivano l'esplosione delle prime rivendicazioni per i diritti civili da parte della comunità afroamericana. L'epoca del *free jazz* degli anni '60 si contraddistinse particolarmente per l'attività politica dei suoi principali esponenti; questa attività culminò ed ebbe il proprio principale manifesto nella rassegna di concerti che si tenne dall'1 al 4 ottobre 1964, diventata famosa con il nome di "*October Revolution in Jazz*". Da questa esperienza nacque la Jazz Composer Guild, un'associazione fondata da Cecil Taylor e Bill Dixon.

La *association* divenne presto un luogo di discussione sulle proprie rivendicazioni politiche e ideologiche, cosa che purtroppo la portò alla disgregazione. Le diverse e sviluppate personalità presenti all'interno della *Guild* (Sun Ra, Archie Shepp, Cecil Taylor, Bill Dixon, Paul e Carla Bley, Mike Mantler, Burton Greene e molti altri) si scontrarono su temi politici e filosofici. Uno dei più discussi fu la rivendicazione razziale, che portò alcuni musicisti di colore, sulla scorta d'idee simili a quelle di Malcolm X, a volere all'interno della *Guild* solo musicisti afro-americani; un altro dei punti cruciali fu cosa si poteva ritenere *jazz* all'epoca e cosa invece stava diventando altro. Le tante strade prese dai musicisti presenti negli anni successivi mostrano quante idee differenti circolassero nell'ambiente.

Ma il manifesto politico di molti musicisti non si espresse a parole: molti preferirono usare la musica come veicolo del proprio messaggio. In questo senso si possono distinguere due macro-categorie di musicisti: i musicisti che si rifecero a una propria tradizione e i musicisti che guardarono invece anche a altre culture del mondo.²

² Non si vuole qui intendere che i musicisti appartenenti a una o all'altra categoria fossero tutti concordi nelle loro idee politiche; semplicemente, la loro scelta di rifarsi a un materiale piuttosto che all'altro ne denota un'identità musicale forte, portatrice di uno dei tanti messaggi presenti nella loro musica.

Nella prima categoria si inseriscono artisti quali Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler. Tra loro vediamo una tendenza a pescare dal proprio passato per creare uno stile personale, che mettesse in gioco le loro radici.

Ornette Coleman si rifece alla tradizione del *Blues* degli Stati Uniti del Sud, nel quale era cresciuto, suonando durante l'adolescenza *soul music* e *R&B* per guadagnarsi da vivere; in questo senso, i suoi temi *blues* di brani come *Turnaround*, *When will the blues leave*, *Round trip* e *Broadway Blues* mostrano quanto Ornette fosse calato dentro quelle sonorità, al punto da scrivere temi che spesso non seguono la struttura dello standard jazz *blues*, ma mostrano un colore decisamente più arcaico.

Cecil Taylor ha sempre dichiarato di scrivere seguendo tanto la tradizione afroamericana alla quale apparteneva quanto quella europea che aveva studiato nei suoi anni di conservatorio, approfondendo gli studi di pianoforte e composizione. Nei suoi brani, spesso considerati troppo difficili dai suoi contemporanei, si trovano passaggi che ricordano la scrittura di Bartok o di Hindemith, sonorità stravinskiane e schönberghiane.

Albert Ayler compose molti brani partendo da melodie ascoltate nella propria infanzia; la melodia di un brano doveva essere facilmente orecchiabile e canticchiabile, suonata per l'appunto come qualcosa che si canticchi, e quindi con ritmo non definito.

Quest'idea del canticchiare (hum) era esplicitamente suggerita da Ayler stesso: "I'd like to play something – like the beginning of *Ghosts* – that people can hum. And I want to play songs that I used to sing when I was real small. Folk melodies that all people would understand".³⁴

³ HENTOFF 1966, citato in EKKEHARD JOST, *Free jazz*, p. 127.

⁴ "Vorrei suonare qualcosa – come l'inizio di *Ghosts* – che la gente possa canticchiare. E vorrei suonare canzoni che cantavo quando ero un bambino. Melodie popolari che chiunque possa capire."

Nella seconda categoria, musicisti che hanno attinto a culture estranee a quelle delle proprie origini, si inseriscono artisti quali Don Cherry, Carla Bley, e John McLaughlin.

Don Cherry è stato forse il più celebre, tra i musicisti, per le contaminazioni di tutto il mondo che seppe e volle raccogliere: molti suoi progetti furono realizzati con musicisti provenienti dall’Africa o dall’India, come il trio *Codona*, formato con Collin Walcott e Nanà Vasconcelos.

Carla Bley, una delle più importanti compositrici di temi e melodie jazz moderno e del post -free, spazia attingendo da moltissime culture. La sua famosissima *Ida Lupino* è costruita su un ritmo di habanera; *Batterie* sembra richiamare un’idea dodecafonica di suono; *King Korn* è un’elaborazione della struttura di *I got Rhythm*, brano jazz per antonomasia; *Vashkar* un’elegia sospesa nel tempo.

La Mahavishnu Orchestra di John McLaughlin fuse insieme le avanguardie del *free jazz* americano ed europeo con la tradizione indiana. Uno dei suoi progetti più famosi, *Shakti*, integra strumentisti di tradizione occidentale con i più tipici strumenti indiani, quali sitar, tabla e bansuri.

Da ultimo, è interessante notare quale fu l’atteggiamento di un musicista quale John Coltrane in questo panorama: Coltrane approfondì la musica di tradizione afroamericana, ma nella sua musica non si trova una rivendicazione, bensì un atteggiamento di rispetto nei confronti di una delle tradizioni più antiche del mondo. Coltrane affrontò allo stesso modo la musica indiana, suonando insieme a Ravi Shankar.

In questo contesto si inserisce la musica di Charlie Haden: musicista bianco cresciuto in California, cantando musica folk nella band di famiglia, il suo approccio al contrabbasso è sempre stato caratterizzato dal lirismo appreso in tenera età: parallelamente, Haden ha voluto utilizzare la sua musica come veicolo politico, attingendo a tradizioni differenti (principalmente ispaniche) per valorizzare il proprio messaggio.

Charlie Haden ha saputo coniugare l’attività di leader a quella di side-man: ha infatti fondato il suo *Quartet West* e la *Liberation music Orchestra*; inoltre

è stato artista in residence per il festival di Montreal del 1989, dove si è esibito con otto formazioni diverse, le cui registrazioni vennero pubblicate poi come *The Montreal tapes*⁵. Al tempo stesso ha suonato con alcuni dei più importanti musicisti nella storia del jazz, mostrando l'enorme capacità di sapersi inserire in contesti eterogenei senza mai rinunciare al proprio stile. Il suo modo di suonare, incentrato su un lirismo unico per lo strumento e un suono inconfondibile, si può ritrovare tanto nelle registrazioni in quartetto con Ornette Coleman quanto nei dischi in duo col pianista Keith Jarrett, mostrando la capacità di rendere lirico il suo strumento nel *free jazz* del primo così come nelle rielaborazioni di canzoni e standard col secondo.

Haden ha sempre contribuito come compositore anche nei dischi in cui partecipava non in veste di leader; molte sue composizioni si trovano infatti in registrazioni di Ornette Coleman, Keith Jarrett, Don Cherry, Paul Motian e anche in dischi che non vedono la partecipazione diretta di Haden al contrabbasso, tra cui alcuni di Michel Petrucciani, Joshua Redman, Pat Metheny.

2. Song for Che – L'azione politica in musica

In un'intervista ad Amy Goodman, Haden racconta la genesi di *Song for Che*, spiegando l'origine del nome e del materiale che utilizzò nella composizione del brano:

I established it from my concerns about what was going on in the world because of the Nixon administration and the war in Vietnam, and I started thinking about, "I've gotta do something about this." And I had some music from the Spanish Civil War that was in my collection, and I started thinking about — maybe I can do — I mean, I had never done this before, you know? And maybe I could do something where I can play some political songs from the Spanish Civil War. I can write a song about my hero Che Guevara and call it "Song for Che". I can write a

⁵ C. HADEN, *The Montreal tapes*, Verve Records, 2009.

piece about the Chicago Democratic Convention in Chicago in 1968, where people were, you know, beaten on the street and jailed.⁶⁷

Haden rende quindi esplicito il richiamo alla musica di tradizione ispanica, che si pone centrale nella produzione delle sue opere per la *Liberation Orchestra*.

L'idea di utilizzare materiali di tradizione popolare (come si è visto nel precedente capitolo) era una prassi utilizzata spesso nel mondo del jazz e dell'improvvisazione di quegli anni. Ci si rifaceva alle proprie culture e tradizioni di origine, o andando a ricercarne di differenti e distanti dalla propria. Quest'aspetto caratterizza molta musica del '900: in Europa musicisti come Bartok, Stravinsky e successivamente Kodaly e Ligeti divennero famosi per l'utilizzo di materiali presi dalle loro culture e tradizioni; come si vedrà, lo spunto compositivo può essere la citazione per intero di una melodia di origine popolare o l'imitazione della scrittura di quella cultura (in questo Bartok fu probabilmente il più grande dei maestri, arrivando al punto di scrivere melodie originali perfettamente assimilabili a quelle di origine popolare/folkloristica).

Il tema di *Song for Che* è costruito sul modo di Re misolidio, al quale si aggiungono passaggi cromatici che introducono suoni presi dai modi di Re minore o Sol minore.

⁶ «Democracy Now», 2006-09-01

www.democracynow.org/2006/9/1/jazz_legend_charlie_haden_on_his

⁷ “È nato dalle mie preoccupazioni per ciò che stava accadendo nel mondo a causa dell'amministrazione Nixon e della guerra in Vietnam, così ho cominciato a pensare “Devo fare qualcosa per tutto ciò.” Fra i miei dischi avevo della musica della guerra civile spagnola e ho cominciato a pensare – forse posso farlo - voglio dire, non l'avevo mai fatto prima, capisci? E magari posso fare qualcosa dove suono delle canzoni politiche della guerra civile spagnola. Potrei scrivere una canzone per il mio idolo Che Guevara e intitolarla *Song for Che*. Potrei scrivere un brano sulla *Chicago Democratic Convention* del 1968 a Chicago, dove la gente fu, come si sa, picchiata per strada e incarcerata.”

Questi cromatismi portano la melodia nella direzione di una modalità espansa (o poli-modalità), non più di soli 7 suoni. Ciò consente alla melodia di fornire molti spunti alle seguenti improvvisazioni: si potrebbe scegliere di concentrarsi su una sola di queste modalità, esplorandone le possibilità espressive; oppure si potrebbe scegliere di mantenere l'idea poli-modale, muovendosi tra i vari modi suggeriti, o aggiungendone di nuovi. La segmentazione della melodia indica poi molto chiaramente un'idea melodica che viene trasportata sui vari modi: anche questo elemento può essere uno spunto per l'improvvisazione, muovendosi tra le modalità a "blocchetti", come nella melodia, o impostando arcate formali (e quindi modali) di più ampio respiro.

Ritmicamente, l'andamento è costante in quasi tutte le versioni registrate del brano: il piede ritmico principale è in 3/4, ma diverse frasi sono scritte a cavallo di battuta o con conclusioni su accenti deboli; un elemento tematicamente forte è l'appoggiatura presente sulla seconda battuta di molte frasi, che ritarda la discesa della melodia.

Formalmente si può dividere il brano in due parti, una prima contraddistinta dalla presenza di suoni appartenenti sia al modo maggiore che minore di Re, la seconda incentrata invece su un più festoso Re misolidio, in cui anche l'arcata delle frasi ha un respiro maggiore.



2.1 Charlie Haden, *Liberation Music Orchestra*⁸

Il tema iniziale del brano è affidato al contrabbasso, in solo; Haden suona su una pulsazione ben chiara e definita, in maniera scorrevole, esponendo la melodia senza abbellimenti o variazioni. La seconda esposizione della melodia è affidata sempre al contrabbasso, accompagnato questa volta da chitarra classica e batteria. Si può sentire anche una seconda linea, pianissimo, di sassofono tenore contrappuntare la melodia principale. Nella sezione B del tema i fiati aumentano di numero ma non d'intensità: il contrabbasso è sempre protagonista, e ciò conferisce alla musica un carattere dolce e per nulla "battagliero", come il titolo potrebbe far pensare.

Alla seconda esposizione del tema segue un solo di contrabbasso, accompagnato dalle sole percussioni. Lo stile di Haden, inconfondibile per il

⁸ C. HADEN, *Liberation Music Orchestra*, Impulse! 1970. Formazione: large jazz ensemble
https://www.youtube.com/watch?v=IMDWV11D_A

suo tocco e la sua costruzione delle melodie, è contraddistinto da un'apparente semplicità nell'uso dei materiali: in un'epoca che faceva della complessità armonica e della destrezza tecnica le sue principali caratteristiche, Haden si contraddistinse per l'uso di movimenti intervallari semplici, principalmente diatonici. Il suo suono, inoltre, appare estremamente lirico, quasi parlato, evocando un'idea intima, in linea con la melodia precedentemente esposta.

I soli di Haden non accompagnati da uno strumento armonico sono la grande maggioranza nella sua discografia, e ciò consentiva una grande libertà di movimenti melodico/armonici al contrabbassista. La sua costruzione riprende questa idea (presente per altro anche nel tema), con movimenti alternati tra i modi maggiori e minori di Re, una delle possibilità precedentemente discusse.



Il solo di Haden si sviluppa su idee simili a quelle appena esposte, alternando costantemente Re maggiore e minore, con l'ausilio di bordoni (la IV corda del contrabbasso sembra sia stata scordata di un tono per avere un bordone di Re più basso).

A 2.43 si può sentire la chitarra rientrare per accompagnare il solo del contrabbasso; il modo è di Re maggiore e la chitarra si muove con suoni e agglomerati di questa riserva. L'accompagnamento chitarristico s'interrompe per poi rientrare poco dopo, il contrabbasso sopperisce all'uscita della chitarra utilizzando un bordone, evitando una sensazione di vuoto sonoro dopo l'ingresso dell'altro strumento. Al suo secondo ingresso la chitarra trova dopo poco un modo di Re minore, che segue diligentemente.

Si passa quindi ad un'altra idea di costruzione del solo, sempre sviluppando “suggerimenti” del tema: se nella prima parte Haden aveva contrapposto modalità maggiori e minori in piccoli frammenti melodici, qui l'arcata modale è di più ampio respiro, creando una sezione formalmente differente, in cui le possibilità espressive di un modo sono esplorate maggiormente. La scelta di Haden a 3.30 di utilizzare i tremolati (tecnica tipica del contrabbassista) su un modo che ora è di Re frigio aumenta l'aspetto drammatico dell'esecuzione; anche qui, il modo frigio non diventa dominante ma viene alternato al Re maggiore.

Durante questa zona di scrittura interviene una registrazione (4.15), presumibilmente di Carlos Puebla e della sua celebre canzone *Hasta siempre, Comandante*, con i versi: «Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia, de tu querida presencia, Comandante Che Guevara».

A seguire la registrazione (accompagnata dal solo Haden, sempre con i tremolati), c'è un ingresso di fiati che crea un grande shock drammaturgico, sottolineato anche dalle percussioni (4.40); gli strumenti a fiato, difficilmente identificabili poiché molto acuti e con un suono non temperato, potrebbero essere dei flauti indiani suonati da Don Cherry, trombettista presente in questo disco e che non era insolito esibirsi con strumenti etnici.

Il breve solo che ne segue è molto tensivo, con Haden che continua i suoi tremolati su due corde creando un contrappunto, e gli strumenti a fiato acuti che si producono in rapidi gesti strumentali di grande energia.

A 5.26 c'è l'entrata di un sassofono, che a un ingresso lirico fa subito seguire frasi dissonanti e nuovamente giocate su rapidi gesti strumentali.



Durante questo solo gli strumenti etnici usati in precedenza continuano a intervenire sporadicamente; Haden lascia il tremolato per tornare a suonare in pizzicato, creando una linea del basso con forti tensioni (questo tipo di accompagnamento a un solista è stato fortemente influenzato dal periodo di sodalizio con Ornette Coleman e le sue teorie musicali, in primis l'armolodia). Lo sviluppo drammatico del solo è sottolineato anche dall'azione sempre più rumoristica delle percussioni (qui principalmente sui tamburi e su un hi-hat) e di altri strumenti a fiato che intervengono durante il solo, come la tromba acuta a 6.54, a sottolineare il punto culminante del solista, che ha ormai raggiunto una vocalità urlata. L'andamento delle note lunghe di questa seconda linea richiama l'idea melodica del tema.

A 7.57 il sassofono richiama la melodia iniziale, qui suonata molto larga e con un tempo strascicato; al segnale del sassofono i fiati entrano insieme producendo una grande massa sonora, contenente azioni timbriche di alcuni e note lunghe in contrappunto di altri. La sezione B, a 8.27, è invece suonata da tutti i fiati all'unisono: l'impatto è molto forte e produce un senso eroico in questo lento e imponente finale, sottolineato anche da accenti sparsi dei piatti e delle percussioni. L'ensemble finisce di suonare sulla conclusione del tema, lasciando contrabbasso e percussioni da soli a suonare la coda, ancora una volta giocata su movimenti diatonici del modo di Re frigio.

2.2. Keith Jarrett, *Hamburg '72*⁹

Questa versione si caratterizza per la lunghezza (più di tredici minuti) nonostante lo scarno organico formato da soli tre musicisti. La costruzione di diverse zone di scrittura, veri e propri pannelli, si alternerà riproponendo anche più volte la stessa situazione. Oltre a Jarrett al pianoforte e a Charlie Haden al contrabbasso è presente Paul Motian alla batteria.

⁹ K. JARRETT, *Hamburg '72*, ECM 2014. Formazione: pianoforte, contrabbasso, batteria
<https://www.youtube.com/watch?v=mibjxIEt43o>

Anche qui il tema iniziale è suonato dal contrabbasso, che però è subito accompagnato dal pianoforte e dalla batteria; il tempo è libero e le armonie di Jarrett, qui semplici triadi, mostrano già l'idea del brano di muoversi fra modi diversi, sottolineando il carattere delle singole frasi. Questa armonizzazione di Jarrett, così semplice, è un forte espediente tecnico-retorico per sottolineare l'aspetto politico ed emotivo del brano.

Al tema segue un primo solo di contrabbasso, accompagnato dalle percussioni, probabilmente suonate sia da Paul Motian che da Keith Jarrett, il quale in quel periodo era solito esibirsi suonando, oltre al pianoforte, anche percussioni e sassofono. Haden costruisce questa prima sezione improvvisativa su dei bicordi, inizialmente sul modo maggiore di Re con alcuni suoni tensivi.

1.22

Haden crea con il solo contrabbasso un gioco contrappuntistico tra le due linee dei suoi bicordi; i cromatismi tensivi, recuperati dal materiale tematico, sembrano ora essere utilizzati più come dissonanze (e quindi tensioni armoniche) che risolvono su suoni del modo, invece che con l'idea pan-modale esposta nel tema.

Da 1.55 Haden comincia a spostarsi armonicamente, creando un percorso armonico ricco di cromatismi (qui utili per eliminare l'idea di una gravità, un centro modale di riferimento), e contrastando l'idea presente nella prima parte del solo di un modo ben preciso (Re maggiore), per riapprodarvi nuovamente alla fine del percorso, ma avendo lasciato i bicordi, suonando ora monodicamente. Anche in questa nuova sezione improvvisativa il contrabbasso inizia muovendosi principalmente con i suoni del modo di Re;

ha evoluto la propria azione ritmico/percussiva, passando da una pulsazione binaria all'assenza di pulsazione. A differenza di Jarrett, che usa il contrasto come elemento di tensione per la costruzione del solo, Motian evolve lentamente i propri materiali, senza creare shock drammaturgici evidenti, ma seguendo un'arcata formale molto ampia.

Si può qui apprezzare una disposizione dei musicisti che mostra chiaramente una suddivisione dei ruoli durante l'improvvisazione: Jarrett è il solista, con azioni timbriche e diradate; Motian orchestra il suo set percussivo e dà spinta energica al solista; Haden fa da sostegno sia armonico che ritmico. La suddivisione dei ruoli, tipica della musica improvvisata e facilmente identificabile in organici ridotti, mostra due peculiarità: la prima, è che non sempre uno strumento si occupa dell'azione cui è solitamente abituato (come qui il contrabbasso unico sostegno armonico e ritmico, o la batteria a fungere da elemento di variazione timbrico/orchestrale); la seconda è che ogni musicista si occupa di uno o due parametri musicali: la concentrazione su pochi aspetti consente un'azione estremamente efficace e permette una chiara disposizione del trio, rendendo facilmente intellegibile anche per gli altri musicisti la propria azione.

Da 6.50 Paul Motian scende dinamicamente, creando un grande shock narrativo; il bordone di Haden introduce un elemento timbrico ancora più presente e le frasi di Jarrett al sassofono si riavvicinano all'idea lirica dell'inizio del solo.

L'ingresso dell'arco del contrabbasso a 7.28 segnala una nuova zona di scrittura: il sassofono tace e Paul Motian inizia a suonare sul piatto. Haden si muove qui con una pulsazione ben chiara e definita, alternando bicordi a note singole, ma sempre ruotando intorno ai suoni *sol* e *la*, accompagnato dal piatto, alcune percussioni e delle campane suonate da Motian, il quale sottolinea il nuovo timbro dell'arco orchestrando la batteria con nuovi timbri non sentiti prima. In questo breve pannello, i due musicisti creano quindi un universo sonoro diverso da quelli esposti finora.

L'ingresso del pianoforte a 8.26 segna una nuova svolta: Haden lascia l'arco per tornare ai pizzicati e Paul Motian suona l'hi-hat con alcune percussioni, passando poi a uno shaker che introduce una chiara pulsazione. L'ingresso del pianoforte porta il trio in una nuova dimensione sonora (quella dello strumento armonico) che qui non era stata ancora utilizzata, fatto salvo per il breve accompagnamento alla melodia iniziale.

L'azione pianistica è di grande risonanza: Jarrett suona accordi estesi su tutta la tastiera, creando un grande crescendo orchestrale, contrappuntato al basso da Haden. Il crescendo è costruito principalmente grazie all'azione del pianoforte, che con le proprie risonanze e i suoni tremolati riempie lo spazio sonoro molto più di quanto sia stato fatto in precedenza, anche con dinamiche più alte. Il crescendo è quindi in primis un contrasto alle precedenti azioni monodiche degli strumenti intonati, caratterizzando di fatto questo pannello con una scrittura e un timbro diversi da ciò che si era sentito finora.

Questo crescendo si mostra in realtà come una parafrasi del tema, qui suonato molto largo; nel punto in cui la melodia diventa facilmente riconoscibile e ci si aspetterebbe la sezione B, Jarrett si blocca su un Re maggiore e Motian orchestra i propri piatti, contribuendo al crescendo generale. L'arrivo della seconda parte della melodia si presenta come qualcosa di magnifico e liberatorio; già dalla seconda frase il trio diminuisce il volume, per chiudere il tema tornando a una situazione molto simile al primo pannello improvvisativo.

Haden è nuovamente il solista, muovendosi questa volta monodicamente tra Re maggiore e frigio; Jarrett torna alle percussioni e insieme a Motian crea la stessa stanza sonora del primo pannello, caratterizzata da percussioni con suoni acuti e staccati. A 11.51 Haden introduce un'idea di contrappunto, per poi diminuire e bloccarsi su un bordone di Re. A 12.18 si sentono nuovamente i suoni di contrabbasso oltre il ponte alternati al bordone di Re, in un diminuendo generale che conclude con le sole percussioni in *pp*.

Non è quindi presente in questa versione una vera e propria ripresa del tema, come era avvenuto nella precedente versione, ma si può notare una

continuità drammaturgica importante: anche qui, l'idea iniziale è drammatica e per niente eroica, mentre lo sviluppo conclusivo porta con sé un fare eroico e di magnificenza, reso in entrambi i casi da un crescendo “orchestrato” (sebbene, come detto, i musicisti restino sempre tre, ma riescano con le loro azioni a rendere l'idea di una maggiore massa sonora).

2.3 Ornette Coleman, *Crisis*¹⁰

Anche questa versione fu registrata del vivo, alla New York University nel 1969; da notare la presenza di Denardo Coleman, figlio di Ornette Coleman, alla batteria, all'epoca appena tredicenne, oltre ai “soliti” Don Cherry alla tromba, Dewey Redman al sassofono tenore e Charlie Haden al contrabbasso.

A differenza delle versioni analizzate finora, qui il tema è suonato da tutto il gruppo e la melodia è affidata ai fiati, per due volte; sul finire della seconda esposizione, il ritmo dei bassi ha un'idea di pulsazione più esplicita rispetto ai precedenti (dove era usato il tremolato, già caratteristico in altre versioni).

Al tema segue una sezione di sax contralto in solo: i suoi movimenti sono diatonici e seguono un ritmo libero.



Il rientro della ritmica a 1.38 dà una grande spinta al solista: la batteria è su un fast swing, mentre il contrabbasso si muove su suoni pedale che sposta seguendo le idee del solista; Ornette Coleman, al tenore, inizia infatti a inserire nelle sue frasi spostamenti al modo minore e passaggi cromatici, che aumentano la tensione e creano un percorso armonico più interessante, permettendo al contrabbasso di seguirlo e aggiungere colori. Le frasi del sax, poi, dal punto di vista ritmico, si fanno ancora più varie alternando situazioni

¹⁰ O. COLEMAN, *Crisis*, Impulse! 1972. Formazione: sax contralto, tromba, sax tenore, contrabbasso, batteria. <https://www.youtube.com/watch?v=d1Jyt8Cx5ls>

ritmicamente definite (per lo più diatoniche) a movimenti irregolari (principalmente cromatici).

A 3.00 i movimenti armonici portano il contrabbasso su un modo minore di Mi, sul quale costruisce un movimento melodico che si stacca anche dal ritmo della batteria, incessante nel suo swing; il sassofono si appoggia su questa modalità con frasi che sono ora meno tensive e dinamicamente più contenute. Da questa situazione armonicamente definita, Haden riprende il suo spostamento dei bassi, contrappuntistico, che gli consente di muoversi in altre direzioni. L'intesa con Ornette Coleman permette ai due di muoversi con grande disinvoltura tra vari campi armonici, seguendosi perfettamente, come nella progressione che Ornette presenta a 3.50:



A questa situazione ne segue una nuovamente caratterizzata da un pedale, che sfocia nuovamente su un contrappunto armonologico.

Si può notare a questo punto come il percorso del solo di sassofono accompagnato dal contrabbasso sia incentrato su tre tipi di scrittura: pedali, contrappunti diatonici e movimenti cromatici. L'utilizzo di pedali serve per creare situazioni di stasi armonica, sulle quali il solista è però libero di suonare tanto dentro la riserva sonora quanto fuori da essa, scegliendo liberamente il grado di tensione da conferire alla sezione. I movimenti in contrappunto diatonico nascono generalmente da movimenti del basso, che crea progressioni o percorsi armonici all'interno di una riserva sonora definita, spesso con vere e proprie funzioni tonali; i movimenti cromatici eliminano invece qualsiasi tipo di percezione tonale, muovendosi liberamente e con grande tensione. Non di rado questi ultimi due tipi di scrittura (progressioni diatoniche e movimenti cromatici) si fondono insieme, creando di fatto situazioni pan-tonali o pan-modalità. Questo tipo di movimenti al basso

genera grande libertà alle azioni del solista che può scegliere se aderire al percorso dei bassi o se muoversi in altra direzione creando tensione; al tempo stesso, sono un suggerimento per chi sta improvvisando, che non è quindi lasciato solo nella scelta della direzione da dare al brano.

Il solo del sassofono procede quindi con le idee appena esposte; Haden a 4.57 recupera nuovamente l'idea poliritmica esposta in precedenza, qui su un Sol frigio. Il solo continuerà fino a 6.28, dove un acuto *lab5* ne segnerà la conclusione.

Segue un solo di contrabbasso accompagnato dalla batteria che suona ora le spazzole, con un ritmo più rilassato rispetto a quanto sentito finora. Haden con il tremolato si sposta tra modo maggiore e minore di Re, utilizzando la corda a vuoto come bordone, per poi passare al normale pizzicato, sempre accompagnato dal bordone (anche qui sembra che la quarta corda sia stata scordata di un tono per avere un bordone di re più basso). A 8.40 Haden suona una parafrasi del tema nella regione acuta dello strumento, per poi recuperare l'idea dei tremolati, che viene esposta e subito lasciata per passare a una nuova idea ritmico-melodica.



Il solo prosegue alternando i vari elementi che sono stati esposti finora: movimenti melodici diatonici e frasi ritmiche. A 10.09 Haden riprende chiaramente il tema del brano, che espone una volta, alla fine del quale si arresta su di un bordone di Re tremolato: su questo bordone i fiati riprendono il tema iniziale, che viene suonato una sola volta, per poi concludere tutti insieme, sfumando gradualmente.

2.4 Paul Motian, *Tribute*¹¹

Il brano si apre con un'introduzione in chitarra solo di Sam Brown, che si muove armonicamente intorno ad un pedale di La, principalmente dominatico e con tensioni; l'articolazione, l'uso di arpeggi e il suono della chitarra classica propongono fin da subito un colore che ricorda la musica di matrice ispanica. All'introduzione segue un primo tema, sempre in chitarra sola, a 0.50, suonato molto liberamente, la cui seconda zona di scrittura è caratterizzata da un'esposizione più acuta. Segue poi un'altra esposizione completa del tema, questa volta suonata dal trio completo: Haden suona i bassi tremolati mentre Paul Motian alla batteria utilizza percussioni quali conchiglie e piccoli metalli.

È interessante notare come tutti i musicisti presenti in questa registrazione avessero già suonato nella registrazione del 1970 della *Liberation music orchestra*.

Al tema segue un solo di contrabbasso, accompagnato, come spesso accade per i soli di Charlie Haden, solo dalla batteria, qui principalmente occupata con oggetti percussivi più che con il set batteristico.

3.05

Si può vedere un'idea simile a quella esposta nei bicordi del live di *Hamburg 72*; anche qui, Haden suona nel modo di Re maggiore, “sporcato” però dal *fa* che si pone come tensione, esattamente come era stato per il *mib* nell'esempio riportato per l'altra versione.

¹¹ P. MOTIAN, *Tribute*, ECM 1974. Formazione: chitarra, contrabbasso, percussioni
<https://youtu.be/1c7IprmNRMU?list=PLcjJBKZGyDedGUIEXzhZISXJe97-kYrZu>

Lo sviluppo del solo segue l'andamento tipico del brano e dello stile di Haden: i movimenti diatonici si muovono intorno ai modi maggiore e minore (spesso frigio) di Re. Un elemento che qui si mostra come strutturale dell'improvvisazione è l'utilizzo dei trilli, che concludono e intervallano le frasi del solista. È su uno di questi trilli (un acuto *mi/fa*) che rientra la chitarra, con un Sib maggiore che viene rifunzionalizzato come tensione per muoversi verso un La dominante: quello che ne esce è un contrappunto armonico tra chitarra e contrabbasso, nel quale Haden sposta i bassi mentre la chitarra cambia armonie, rimanendo nel modo minore di Re.

Questa zona di transizione porta al solo di chitarra, che inizia a 5.25.



Anche in questo caso, come nella precedente versione con Ornette Coleman, il solista suggerisce e al tempo stesso segue i cambi armonici del basso; qui, la presenza di uno strumento armonico come la chitarra, rende ancora più esplicita l'idea di contrappunto armonico che viene portata avanti durante il solo di Sam Brown, muovendosi sempre tra modo maggiore e minore.

La ripresa del tema avviene a 7.02: anche questo tema conclusivo è suonato molto lentamente, una sola volta, senza l'idea orchestrale che aveva contraddistinto le precedenti versioni.

In questa esecuzione si può notare un'idea complessiva di suono molto intimo, mai forte, oltre ad un uso del ritmo sempre libero, senza mai momenti di reale pulsazione condivisa da tutto il trio.

L'idea ispanica del tema è un tratto comune a tutte le versioni analizzate, così come, ad eccezione di quest'ultima, l'idea di evolvere da una situazione iniziale di suono più "piccolo" a un grande crescendo eroico orchestrale.

La suggestione che viene data ai musicisti dal tema è dunque sufficientemente forte da garantirne la coerenza esecutiva, non solo nello stesso brano ma anche in versioni differenti.

Gli sviluppi seguiti dai brani hanno dimostrato come le strade che la composizione offre possano essere molte e diverse: l'utilizzo di organici e strumenti differenti è un aspetto fondamentale, così come la già citata scelta dei musicisti, che portano il loro contributo alla musica secondo le proprie caratteristiche.

La forza della composizione però risiede proprio nel fatto che, nonostante i diversi organici, musicisti, strutture formali affidate allo sviluppo, durate, il brano conserva in ogni esecuzione un carattere proprio che lo contraddistingue da qualsiasi altro brano di improvvisazione.

3. *Silence*. L'elaborazione di un materiale

Silence è uno dei brani più famosi di Charlie Haden. Fu suonato con varie formazioni in differenti dischi, ed è riconoscibile dal carattere malinconico e dalla ciclicità che lo costruisce. Il brano è un corale di 8 battute; la linea melodica del soprano si muove scendendo cromaticamente da un *lab* a un *mib*, per poi risalire al *sol*; l'armonia si sposta invece con un modello di progressione, che porta da un iniziale *Reb* maggiore al conclusivo *Do* minore. La progressione armonica e quella melodica insieme creano una struttura ciclica, che viene spesso sfruttata nelle versioni registrate per creare dei crescendo orchestrali. Oltre a ciò, la fluidità del brano, in cui la parte finale si ricollega perfettamente a quella iniziale, permette ai solisti di muoversi sulla struttura senza doverne evidenziare la sezionatura, consentendo un maggiore lirismo, non interrotto o ostacolato dalla necessità di sottolineare ogni ripresa strutturale.

Ciò è particolarmente interessante se si considera che all'epoca la scrittura cercava spesso di fornire strutture complesse entro le quali muoversi: Haden, al contrario, propone una scrittura scarna, ma dal grande peso espressivo.

$D\flat\Delta$ $B\flat7/D$ $G7/E\flat$ $Cm/E\flat$ $C\emptyset$ $F7/C$ $F7/D\flat$ $B\flat m/D\flat$
 $B\flat\emptyset$ $E\flat7/B\flat$ $E\flat7/C\flat$ $C\flat\emptyset$ $G7sus/D$ $D\emptyset$ $G/E\flat$ $Cm/E\flat$

Le versioni che verranno ora analizzate sono state tutte registrate durante il jazz festival di Montreal, nel luglio del 1989, a distanza di pochi giorni le une dalle altre. Come si vedrà le soluzioni adottate sono profondamente diverse, ma tutte riconducibili al materiale iniziale.

3.1 Charlie Haden, *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*¹²

Il tema è qui esposto da pianoforte e contrabbasso, durante la seconda ripetizione entra anche la batteria, suonata con le spazzole sul rullante e su alcuni piatti.

Alla fine del tema, si passa al solo di contrabbasso: il solo è accompagnato dal pianoforte che ripete incessantemente il tema; appare chiaro quindi come

¹² C. HADEN, *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*, Verve 1997. Formazione: pianoforte, contrabbasso, batteria.

https://drive.google.com/open?id=1Z7-uAyg_vJaJpb_QOjb1P1pfA0QFDKtk

l'idea tematica non sia composta tanto dalla voce del soprano o del basso, ma dal corale complessivo.



Si può vedere come i movimenti melodici di Haden siano costruiti con movimenti principalmente scalari, valorizzando i cambi armonici degli accordi al pianoforte. È anche interessante notare come Haden eviti di suonare sugli accenti forti delle battute, in quanto già occupati dalle armonie del pianoforte. La batteria ha un'azione qui quasi metronomica, scandendo inesorabilmente il tempo sul piatto.

A 2.40 Haden raggiunge il penultimo *chorus*¹³ del suo solo, il punto culminante è nelle battute finali del giro.



¹³ Per *chorus* s'intende una struttura definita di battute ed accordi; nel caso del *blues*, la struttura è di 12 battute e prevede alcuni cambi di accordi caratteristici alle battute 5, 7 e 9.

Nel chorus successivo Haden effettua una graduale discesa dinamica e distensiva, che conduce al successivo solo di pianoforte che si apre a 3.44.

Gonzalo Rubalcaba inizia anche lui riprendendo le idee del tema, seguendo la voce che era stata del soprano come iniziale tono guida. La batteria lavora maggiormente sul rullante, con un ritmo che suggerisce in alcuni momenti l'intenzione di una pulsazione doppia, mentre ora è il contrabbasso a marcare l'armonia e il ritmo della struttura iniziale. Dopo poco Rubalcaba imprime però al solo una direzione differente rispetto al lirismo del solo di Haden; le veloci frasi che propone portano la musica del trio in un'altra atmosfera musicale.



Le frasi sono suonate con un'articolazione ben precisa e molto forti; ciò crea quindi frammenti melodici ben riconoscibili e che si elevano sulla pulsazione della sezione ritmica. Anche se il tactus è lo stesso, la differenza di velocità fa percepire il pianoforte su un altro piano sonoro rispetto al contrabbasso. A 6.18 Rubalcaba insiste su un velocissimo trillo fa/sol alla mano destra, creando ora tensione con un ritmo irregolare nelle armonie della mano sinistra, che si muovono in sincope e contrattempo rispetto alla pulsazione regolare, creando anticipazioni e ritardi delle armonie. Il trillo (che nell'evoluzione di questa idea si muove verso l'acuto seguendo le armonie per gradi congiunti) crea, di fatto, un contrappunto con i bassi che di volta in volta cambiano.

Alla fine di quest'ultimo *chorus*, climax del brano, Rubalcaba riprende il tema iniziale, suonato con una dinamica inferiore al suo solo, simile a quella iniziale, con alcune piccole parafrasi del tema e qualche abbellimento; il tema viene suonato una sola volta, con un grande ritardando alla fine.

Ciò che più risalta da questa versione del brano è ancora una volta l'importante concetto di contrasto che musicisti e improvvisatori di questa

generazione hanno approfondito: in una situazione fortemente tensiva, in cui il pianoforte suona forte e velocemente, batteria e contrabbasso rimangono su un altro piano sonoro; ciò permette al pianista di far emergere ancor di più la propria azione strumentale, che sarebbe stata “soffocata” se tutto il trio avesse iniziato a suonare forte e in accelerando.

3.2 Charlie Haden and Egberto Gismonti, *In Montreal*¹⁴

Nella versione in duo con Egberto Gismonti, il tema è suonato una prima volta dal solo pianoforte, che suona con la mano destra solo le tre voci superiori; la voce del basso entra alla seconda ripetizione del tema, raddoppiato da mano sinistra del pianoforte e contrabbasso, sempre con una dinamica in *p* e un andamento dolce.

Ai due temi segue un’improvvisazione del contrabbasso; qui Haden comincia il solo nell’ottava bassa dello strumento, contrariamente al live di tre giorni prima. Anche qui l’andamento è tranquillo, con molti accenti sui tempi deboli delle battute.



Lo sviluppo del solo procede in maniera costante e coerente con l’incipit, le frasi del contrabbasso sono molto larghe anche nel momento in cui si raggiunge il registro più acuto; il pianoforte continua inesorabile nella sua riproposizione degli accordi del tema, seguendo dinamicamente i momenti più tensivi e i percorsi melodici del contrabbasso.

¹⁴ C. HADEN AND E. GISMONTI, *In Montreal*, ECM, 2001. Formazione: pianoforte e contrabbasso. <https://www.youtube.com/watch?v=u7IRai2V41k>

Verso la fine del suo solo (da 3.56 circa) il contrabbasso propone frasi con un suono sempre più staccato e ricco di armoniche, al contrario del suono tondo e più avvolgente che era stato utilizzato finora; l'evoluzione del solo segue quindi anche un parametro timbrico, che contribuisce alla costruzione dell'arcata formale.

A 4.48 Haden riprende i bassi del tema, e si assiste di fatto a un'ulteriore esposizione del tema, che funge da transizione fra i due soli.

Il solo di pianoforte inizia a 5.22; le frasi di Gismonti sono molto più lunghe di quelle di Haden, volutamente prolungate oltre la naturale cantabilità di una semplice melodia, per creare un distacco con il paesaggio sonoro tratteggiato dal contrabbasso nel precedente pannello. Ciò è anche sottolineato dall'accentuazione irregolare e che crea polimetrie all'interno delle frasi.

5.22

Nel proseguo del solo Gismonti sviluppa ulteriormente l'idea di frasi ritmicamente irregolari o polimetriche, oltre a espandere i grandi e repentini cambi di registro che aveva introdotto sul finire del suo primo *chorus*.

Da 7.26 la polimetria, o forse meglio poli-ritmicità, diventa ancora più presente, enfatizzata da entrambe le mani del pianoforte; a questo punto culminante, climax del brano, segue una sorta di ripresa in cui Gismonti suona in contrattempo i cambi degli accordi del tema, per riallinearsi con Haden solo nelle ultime due misure del tema. L'ultima esposizione, come quella

iniziale, è suonata dal solo pianoforte, che omette il basso e lascia cantare le tre voci superiori.

3.3. Charlie Haden, *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*¹⁵

Nel concerto con l'orchestra il tema viene trattato in maniera differente rispetto agli altri due live: un'idea di orchestrazione per strati era stata presentata già nel concerto in duo con Gismonti, dove a una prima esposizione senza la voce del basso ne seguiva una orchestrata interamente. Qui questa idea di stratificazione sonora è la base della costruzione del brano. Il tema è costruito da ingressi in successione degli strumenti, che aggiungendo una linea alla volta contribuiscono al crescendo orchestrale. Questa idea richiama molto l'orchestrazione del *Bolero* di Ravel: anche in quel caso si assiste alla ripetizione di un modello, ingigantito dalle entrate degli strumenti dell'orchestra.

Il primo ingresso è della tromba, che espone la melodia del soprano, leggermente variata: tutte le note durano una battuta; sono quindi eliminati gli anticipi. Segue poi l'ingresso del trombone, il quale aggiunge una linea melodica che si muove fra le varie voci, creando un contrappunto con la tromba, spesso con note estranee all'armonia del corale, ma funzionali nel contrappunto a due voci.

0.29

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. Both are in B-flat major (two flats). The first staff contains a melodic line with notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff contains a bass line with notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. The notation is in a simple, rhythmic style with quarter notes.

¹⁵ C. HADEN, *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*, Verve, 1999. Formazione: large jazz ensemble. <https://www.youtube.com/watch?v=fwTnZ0FlcS8>

Il successivo ingresso è di un corno, che s’inserisce tra le due voci già presenti; il trombone esegue ora una linea più semplice, che consente al nuovo strumento entrato di unirsi all’armonia degli altri due ottoni.

0.56

Il successivo ingresso della tuba aggiunge ai tre strumenti già presenti la linea del basso originale; il corale è ora completo in tutta la sua armonia. L’ingresso successivo è del sassofono contralto, che raddoppia la linea del corno, un’ottava più in alto.

Nella seguente esposizione il nuovo strumento è il contrabbasso, che raddoppia la linea della tuba con alcune piccole varianti ritmiche che rendono più scorrevole e dinamico l’andamento del corale.

2.19

Nelle due successive esposizioni la massa orchestrale aumenta con l'ingresso di sassofono tenore prima e di pianoforte e batteria poi; la dinamica cresce anche nei singoli strumenti, che sono ora su un *f*, rispetto all'iniziale *p*. Raggiunto il climax, l'orchestra si produce in un'ulteriore esposizione del corale, che questa volta però comincia a scemare, con uscite gradualmente degli strumenti, lasciando alla fine solamente il duo pianoforte e contrabbasso.

Segue un solo di Haden, accompagnato dal pianoforte che, come nelle precedenti versioni, suona incessantemente il tema-corale. Il solo di Haden è coerente con le altre versioni analizzate, utilizzando larghe frasi melodiche che si appoggiano principalmente sui tempi deboli delle battute. Concluso il solo, durato quattro giri, il contrabbasso recupera la sua linea tematica, accompagnando il pianoforte nella conclusione in diminuendo e ritardando.

È interessante notare come la struttura di questa esecuzione sia pressoché identica alla versione registrata in studio nel 1983 in *The ballad of the fallen*¹⁶, con gli ingressi degli strumenti nella stessa successione del live di Montreal. La principale differenza è che nella versione in studio al grande crescendo orchestrale non segue un solo di contrabbasso, ma un'esposizione in piano solo del corale che conclude il brano.

Anche in questo caso si può notare il contributo che ogni musicista porta con sé: il pianismo di Gismonti conduce il brano in una direzione completamente diversa rispetto a quella di Rubalcaba, ma, in entrambi i casi, il carattere del brano emerge supportando e valorizzando le azioni dei musicisti coinvolti.

Per un paragone ancora più efficace, si rimanda all'ascolto di altre due versioni (in duo pianoforte-contrabbasso l'una e in trio l'altra), per approfondire le differenze stilistiche messe in campo dai vari musicisti; le

¹⁶ C. HADEN, *The ballad of the fallen*, ECM, 1983.

versioni si trovano in *Nightfall*¹⁷ e in *Etudes*¹⁸. Merita una menzione anche la versione in piano solo di Michel Petrucciani presente nel disco *100 hearts*¹⁹.

Bibliografia e discografia

- COLEMAN O. (1972), *Crisis*, Impulse!
- HADEN C. (1987), *Etudes*, Soul note.
- HADEN C. (1970), *Liberation Music Orchestra*, Impulse!
- HADEN C. (1983), *The ballad of the fallen*, ECM.
- HADEN C. (2009), *The Montreal Tapes*, Verve Records.
- HADEN C. (1999), *The Montreal Tapes: Liberation music orchestra*, Verve.
- HADEN C. (1997), *The Montreal Tapes: with Gonzalo Rubalcaba and Paul Motian*, Verve.
- HADEN C., GISMONTI E. (2001), *In Montreal*, ECM.
- JARRETT K. (2014), *Hamburg '72*, ECM.
- JOST E. (1974), *Free jazz*, Da Capo Press, Graz.
- MOTIAN P. (1974), *Tribute*, ECM.
- PETRUCCIANI M. (1984), *100 hearts*, Concord jazz.
- TAYLOR J., HADEN C. (2004), *Nightfall*, Naim label.

¹⁷ J. TAYLOR & C. HADEN, *Nightfall*, Naim label, 2004.

¹⁸ C. HADEN, *Etudes*, Soul note, 1987.

¹⁹ M. PETRUCCIANI, *100 hearts*, Concord jazz, 1984.

Mozart a Parigi: ‘*Les Mystères d’Isis*’

Opera in quattro atti (1801)

Alessandro Decadi

Abstract

Les mystères d’Isis is one of the most controversial works in the history of Western music. Despite being very famous in the nineteenth-century French and especially Parisian period, today it is almost forgotten. In the Italian musicological context, the opera is poorly studied and there is a lack of literature on the subject. Born in 1801 from the adaptation of the Mozartian *The magic flute*, it has been created by the collaboration between Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), who arranged the music, and Étienne Morel de Chédeville (1751-1814). The adaptation of works, especially foreign ones, is a practice in nineteenth-century theater, but this time something more happens. While the libretto is totally rewritten, the music is partly modified from the original work and arias from *Don Giovanni* and *Clemenza di Tito* are added. The result is a work that aroused the public’s favor with regard to music, scenography and ballets, but the libretto was extremely criticized. Despite the textual criticism, it had over 120 performances in Paris allowing the vast public to make Mozart famous as an opera composer. Indeed, Mozart had been to Paris in 1778 without reaching great visibility. Although it gave rise to the dissemination and appreciation of Mozart, it had a critical point: the original version of *The Magic Flute* did not appear in Paris before 1865 and in French. This meant on the one hand the success of Mozart as composer but on the other it witnessed a difficult permeation of the original work in France for a long period after the composer’s death.

Keywords: Mozart, *Les Mystères d’Isis*, *The magic flute*, French opera, Masonry



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

Sommario

Les mystères d'Isis è una tra opere più controverse della storia della musica occidentale. Essa, seppur molto famosa nel periodo ottocentesco francese e soprattutto parigino, oggi è pressoché dimenticata dai più. In ambiente musicologico italiano è poco studiata e manca della letteratura al riguardo. Nata dall'adattamento de *Il flauto magico* mozartiano, vede la luce nel 1801, dopo due anni di gestazione. Nasce dalla collaborazione tra Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), che arrangia la musica, ed Étienne Morel de Chédeville (1751-1814). L'adattamento delle opere, soprattutto straniere, è prassi nel teatro ottocentesco, ma questa volta accade qualcosa in più. Mentre il libretto è totalmente riscritto, la musica viene in parte modificata dall'opera originale ed aggiunte arie dal *Don Giovanni* e dalla *Clemenza di Tito*. Il risultato fu un'opera che suscitò il favore del pubblico per quanto atteneva alla musica, alla scenografia ed ai balletti ma critiche fortissime relativamente il libretto. Nonostante le critiche testuali essa ebbe oltre 120 rappresentazioni parigine permettendo al vasto pubblico di far conoscere Mozart come operista. Mozart in effetti era stato a Parigi nel 1778 senza raggiungere grandi traguardi. Seppur dette luogo alla divulgazione ed all'apprezzamento delle capacità mozartiane, essa ebbe un punto critico: la versione originale de *Il flauto magico* non apparì a Parigi prima del 1865 ed in lingua francese. Questo significò da una parte il successo di Mozart compositore ma dall'altro testimoniò una difficile permeazione dell'opera originale in Francia per un lungo periodo dalla morte del musicista.

Parole chiave: Mozart, Les Mystères d'Isis, Il flauto magico, Opera francese, Massoneria.

Introduzione

Il XVIII e il XIX secolo possono essere considerati come un'epoca gloriosa per l'opera francese, tuttavia, nonostante il pubblico apprezzasse tali opere, non emerse, in quel periodo, alcuna scuola nazionale. Si tratta di un pubblico

piuttosto variegato, che assisteva con piacere alle opere, tra cui un numero piuttosto discreto di rappresentazioni originali, a cui bisogna aggiungere anche le molteplici repliche che venivano messe in scena. La creazione musicale non si può definire come originale, non troviamo guizzi particolarmente degni di nota, d'altra parte i maestri d'opera erano gli stessi che erano stati protagonisti del Settecento, ovvero Gluck, Sacchini e Grétry; dunque, se da una parte assistiamo a sconvolgimenti e profondi cambiamenti nella vita politica in Francia, non altrettanto si può dire da un punto di vista della creazione di opere musicali.

La Rivoluzione non fu accompagnata in alcun modo da una forma di opera "rivoluzionaria", né fu messo in atto un cambiamento formale rispetto alle opere dell'*Ancien Régime*; si continuò sulla scia di un repertorio tradizionale che fu affiancato da rappresentazioni liriche, in cui venivano messe in scena virtù repubblicane, o da opere maggiormente contemporanee, senza mai arrivare a una vera rivoluzione in campo musicale e soprattutto non si tentò mai di dare una caratterizzazione psicologica ai personaggi che non fosse più che superficiale poiché l'unica preoccupazione dei produttori restava quella di intrattenere il pubblico gratificato dal fatto che lo spettacolo assomigliasse ai modelli del nascente capitalismo finanziario ed industriale¹. Possiamo notare, inoltre, come nelle scene liriche patriottiche o allegoriche si succedano arie nello stile delle *chansons patriotiques*, cantate alternativamente da solisti o dal coro.

Compositori come Gluck e Sacchini continuarono il loro lavoro come in passato, senza che le loro carriere subissero battute d'arresto, il repertorio tradizionale continuava a essere quello più utilizzato, in effetti i compositori

¹ Da molte parti si ammetteva che il repertorio serio francese era scaduto e sorpassato; su questo punto vedasi E. SURIAN, *Manuale di storia della musica vol. III.*, Rugginenti, Milano, 1999, pp. 145 ss.; ma anche che la spettacolarizzazione fosse l'unico obiettivo dei produttori, vedasi C. CASINI, *Storia della musica dal Seicento al Novecento*, Rusconi, Milano, 1988, pp. 420 ss.

più affermati in quel periodo si ispiravano per le loro opere a soggetti di attualità e all'Antichità greco-romana.

A riconfermare la scarsa rilevanza dell'aspetto musicale delle opere, troviamo un lungo articolo scritto nel 1801 da un giornalista della *Décade Philosophique* in cui ammette che gli occhi sono trattati meglio delle orecchie, che all'Opéra non si canta più e che quello a cui si assiste è piuttosto un sistema assai barbaro di grida e contorsionismi, tali da disonorare il tempio della musa *Polymnie*, messo in atto dai cantanti, tra i quali salva soltanto Lays. Il giornalista arriva alla conclusione che sia necessaria una rigenerazione del teatro francese e che solo la danza mantenga lo splendore del passato².

Possiamo affermare, inoltre, che, in questo periodo, fatta eccezione per alcuni cantori di straordinario talento, la musica nella scena lirica francese non sia particolarmente degna di nota o comunque non raggiunga picchi eccelsi.

Come abbiamo avuto modo di sottolineare, Lays è uno tra i cantori maggiormente apprezzati dell'epoca e, proprio a causa degli innumerevoli e diversi ruoli interpretati, la sua tessitura risulta essere di difficile inquadramento e può essere delineata come quella di un tenore grave con un registro di falsetto assai sviluppato³. Fino al 1823 lo troviamo, appunto, impegnato a interpretare centinaia di ruoli in opere classiche e contemporanee; lo ritroveremo in *Les Mystères d'Isis* nel ruolo di Bochoris, ovvero il corrispettivo di Papageno. In quest'opera ritroviamo un altro cantore di grande talento, Étienne Lainez, il quale in *Les Mystères d'Isis* interpreta Isménor, il Tamino mozartiano, risultando tuttavia troppo vecchio per il ruolo del principe innamorato, infatti, interpretò questo ruolo con una carriera già trentennale alle spalle; la sua lunga carriera, tuttavia, non fu accompagnata da

² B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991. cfr. p. 17.

³ B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991. cfr. p. 16.

altrettanto successo, non arrivò mai a incontrare il favore del pubblico così come era riuscito Lays.

La Maillard e la Armand, due cantrici degne di nota, lavorarono in *Les Mystères d'Isis*, interpretando Myrrène e Mona; l'arrivo dell'allieva di Garat, Caroline Branchu, che possedeva un'alta qualità vocale e artistica, qualità per cui fino ad allora si era distinta la Armand, fece sì che la carriera di quest'ultima si eclissasse pian piano.

Da un punto di vista creativo, osserviamo un sostanziale cambio di rotta tra la fine del XVIII secolo, in cui le creazioni sono tendenzialmente mediocri, e l'inizio di quello successivo.

Il pubblico era già pronto per quel cambiamento, come dimostra il modo in cui accolse *Les Mystères d'Isis* e il successo che ebbe quest'opera; troviamo, naturalmente, anche altre opere di discreto successo, in cui è visibile la messa in atto di modifiche rispetto al passato e la presenza di innovazioni musicali. Fu grazie a Catel, un giovane professore del Conservatorio, e di Le Sueur, nominato maestro della cappella delle Tuileries da Napoleone nel 1804, se il cambiamento iniziò a instaurarsi; ai soggetti greco-romani, ormai utilizzati e abusati all'estremo, preferirono ispirarsi a opere che avessero come tematica di fondo l'Oriente e l'Estremo Oriente (Catel con *Sémiramis* nel 1801 e *Les Bayadères* nel 1810), le civiltà celtiche e scandinave (Le Sueur con *Ossian* nel 1804) o l'Antichità biblica (Le Sueur con *La Mort d'Adam* nel 1809).

In Francia, contrariamente al resto d'Europa, alla fine del Settecento, i generi del *Singspiel* dello *Zauber* non erano molto diffusi, lo testimonia anche il fatto che ci vollero diversi anni prima che *Il Flauto Magico* arrivasse in versione originale a Parigi, l'opera venne infatti rappresentata per la prima volta davanti al pubblico di Parigi, in lingua francese e fedele all'originale, solo il 23 febbraio 1865, presso il *Théâtre Lyrique*⁴.

⁴ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cfr. p. 396.

Erano, invece, diffuse in Francia in quell'epoca molte opere liriche che presentavano sullo sfondo l'antico Egitto. Sappiamo, ad ogni modo, che durante l'Ancien Régime, l'Opéra di Parigi ha visto numerose rappresentazioni di questo tipo, basti citare le opere di Lully, *Isis* (1677) e *Phaéton* (1683), di Desmarets, *Théagène et Cariclée* (1695), di Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte* (1748) o di Salieri, *Les Danaïdes* (1784).

L'antico Egitto, e scenografie di questo tipo, le ritroviamo con la prima rappresentazione, avvenuta a Parigi il 20 agosto del 1801, di *Les Mystères d'Isis*, adattamento francese di *Il Flauto Magico* di Mozart (1791), messo in scena quando si apprestava a volgere al suo termine la campagna d'Egitto. E fu proprio attraverso la sua musica strumentale se Mozart fu conosciuto, almeno in un primo momento, in Francia, infatti, all'inizio del XIX secolo a Parigi le sue opere erano pressoché sconosciute, nel 1793 la messa in scena delle *Nozze di Figaro* e la rappresentazione del *Ratto dal Serraglio* del 1798 furono degli insuccessi; le uniche arie che erano state ascoltate dal pubblico parigino erano due esecuzioni offerte da Madame Walhonne-Barbier nel 1798 e nel 1799.

D'altra parte, *Il Flauto magico* fu una delle opere più rappresentate e imitate; tra le tante versioni realizzate ricordiamo l'opera *Pyramides de Babylone* nel 1797 e un rifacimento musicato da Winter, dal titolo *Labyrinthe ou la Lutte des éléments*, apparso nel 1798. Tuttavia, fu solo il 23 febbraio 1865, al *Théâtre lyrique* a Parigi, che fu messa in scena una versione fedele all'originale, ovvero quella di Nutter e Beaumont. Goethe assistette invece a una rappresentazione di quest'opera a Weimar, su testo di Vulpius, il quale aveva modificato il libretto originale; Goethe stesso pensò di realizzare una continuazione di cui resta il libretto mai musicato⁵.

⁵ J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cfr., p. 53.

2. Les Mystères d'Isis

Il grande successo decretato da *Les Mystères d'Isis* permise a Mozart di affermarsi come compositore drammatico anche in Francia⁶. Quest'opera nasce dalla collaborazione tra Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), che arrangia la musica, ed Étienne Morel de Chédeville (1751-1814), il quale scrive un nuovo libretto in francese. Morel, agente contabile dell'Opéra dal 1802, era solito riscrivere i libretti in lingua francese, traendo ispirazione dall'originale e, in effetti, era pratica comune del tempo riscrivere i libretti di opere straniere in francese, andando però, in tal modo, a manipolare i testi scritti⁷.

Ludwig Wenzel Lachnith si forma a Praga, probabilmente grazie al padre, musicista di chiesa. Impara a maneggiare il violino, l'arpa e il corno e inizia la carriera nel 1768, al servizio del duca di Zweibrücken, il quale gli permetterà di esibirsi, con un concerto per corno che aveva composto lui stesso, a Parigi nel 1773, ammaliando il pubblico del Concert Spirituel.⁸

Il “profanatore” del genio mozartiano, come lo definirà Berlioz dal 1830, ottenne grande fama durante gli ultimi anni della Restaurazione ma fu soprattutto grazie a *Les Mystères d'Isis* (1801), rielaborazione del *Flauto magico* di Mozart, che il suo nome entrò nella storia della musica.

L'arrangiamento di *Les Mystères d'Isis* realizzato da Ludwig Wenzel Lachnith è ben lontano dalla bellezza dell'originale; l'opera venne messa in scena per un franco e cinquanta centesimi a biglietto il 25 termidoro⁹ anno

⁶ <http://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-67569922-d7a8-4529-9e99-2fe3401e6eed.html>

⁷ J. CHAILLEY, *La flûte Enchantée, opéra maçonnique*, Robert Raffort, Paris, 1991, cfr. p. 54.

⁸ Della sua produzione come compositore troviamo ulteriori dettagli nella relativa voce su AA.VV. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, diretto da A. Basso, Le biografie vol. IV*, UTET, Torino, 1986, p. 243.

⁹ Il mese di termidoro (in francese: *thermidor*) era l'undicesimo mese del calendario rivoluzionario (1789-1799) francese e corrispondeva, a seconda dell'anno, al periodo

IX, ovvero il 20 agosto del 1801¹⁰, presso il *Théâtre de la République et des Arts*, la futura *Académie Imperiale de Musique*, teatro oggi conosciuto come *Opéra National de Paris*, dopo aver cambiato nome diverse volte nel tempo.

Chailley, nel parlare di *Les Mystères d'Isis*, ci fa comprendere meglio il lavoro che attuò Lachnith sul capolavoro di Mozart e come difficilmente avrebbe potuto compiere un massacro più spudorato e scandaloso dell'opera originale¹¹:

non solamente l'azione è stata trasformata, i personaggi modificati, l'ordine dei pezzi cambiato, alcuni soppressi, altri presi da altre opere (come dalla *Clemenza di Tito*); il fatto più grave è che la musica di Mozart fu d'un tratto «corretta»; l'aria di Monostatos fu assegnata a Papagena (rinominata Mona), i duetti divennero trii, etc.. Nell'*ouverture* è stato modificato il ritmo della batteria al centro della fuga, per rassomigliarlo all'inizio, modificate due battute di accordi perfetti di tonica in cadenza finale e così via. La stessa critica francese dell'epoca rimase scandalizzata¹²

Troviamo, inoltre, un'altra citazione di Chailley, riportata nel volume di Attardi, in cui afferma che i critici francesi dell'epoca furono talmente disgustati dall'adattamento da dare all'opera il nomignolo di «Misères d'ici»¹³. Berlioz che, come abbiamo già sottolineato, fu molto duro con

compreso tra il 19/20 luglio e il 17/18 agosto nel calendario gregoriano. Era il secondo dei *mois d'été* (mesi d'estate); seguiva messidoro e precedeva fruttidoro.

¹⁰ W. A. MOZART, ETIENNE MOREL DE CHEDEVILLE, *Les Mystères d'Isis, opera en quatre actes*, Wentworth Press, Milton Keynes, 2018.

¹¹ J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cfr., p. 51.

¹² J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cit., p. 51.

¹³ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cit. p. 396.

Lachnith, il primo maggio del 1836, nel «Journal des Débats», dava così notizia dell'opera:

è così che vestito da scimmia, agghindato di orpelli ridicoli, senza un occhio, con un braccio storto, una gamba rotta, si osò presentare il più grande musicista del mondo al delicato ed esigente pubblico francese dicendogli: Voilà Mozart¹⁴

Con l'adattamento viene eliminata l'alternanza delle parti parlate e cantate, in questo modo si va irrimediabilmente e completamente a modificare la forma, viene inoltre a mancare il repentino passaggio dai registri seri a quelli comici. L'Egitto diventa lo sfondo della vicenda, assecondando la moda del tempo, mentre i nomi dei personaggi vengono tutti modificati, la Regina della Notte diviene Myrrène, Tamino Isménor e Papageno Bochoris. Il *Singspiel* tedesco in tal modo diventerà una *Grand Opéra*.

Se da una parte l'adattamento permette di avvicinare il libretto del *Singspiel* alle esigenze dell'opera lirica e la musica di Mozart al gusto francese, dall'altra al pubblico parigino, in questo modo, non veniva consentito di conoscere l'opera originale di Mozart e i critici mal tolleravano proprio questo aspetto, più che l'adattamento e il plagio in sé, per quanto poco riuscito fosse nel caso di *Les Mystères d'Isis*, poiché era una pratica comunemente utilizzata in quell'epoca.

Les Mystères d'Isis fu ampiamente apprezzato dal pubblico, nonostante le critiche, e questo gli consentì di essere messo in scena per un numero ragguardevole di repliche, circa centotrenta tra il 1801 e il 1827. A decretarne il successo fu in gran parte Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840), soprannominato il *Mozart della danza*, che diede vita alle coreografie dei balletti, allo stesso modo le scenografie che riproducevano l'antico Egitto colpirono gli occhi e l'immaginazione degli spettatori.

¹⁴ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cit. p. 396.

Le scenografie, infatti, non colpirono solo il pubblico, ma anche la stampa, basti pensare che il redattore de «La Décade Philosophique», dopo aver visto l'opera, affermò che «gli occhi sono trattati meglio delle orecchie»¹⁵.

Tuttavia, non abbiamo avuto un'idea esatta della scenografia di quest'opera, che tanto aveva affascinato il suo pubblico e anche la critica più severa, fino al 26 marzo 2014, ovvero in seguito alla cessione ad opera della casa d'aste francese AuctionArt dei lotti n° 249 e 250, e dell'acquisto da parte della Biblioteca Nazionale di Francia di due bozzetti per la decorazione di *Les Mystères d'Isis* prodotti da Charles Percier (1764-1838).

Fino al 2014 ci era pervenuto solamente un bozzetto realizzato a matita da Léger, pittore e decoratore, il quale, nel disegno, descriveva l'interno di un tempio che poteva essere associato a quello realizzato per le *Les Mystères d'Isis*.

In effetti, mettendo a confronto i bozzetti di Léger e Percier, è possibile notare le corrispondenze esistenti e una decisiva aderenza dei due disegni.

Percier, realizza bozzetti più in linea con il gusto dell'esotico dell'epoca, piuttosto che realmente fedeli all'architettura o all'impianto urbanistico dell'antico Egitto. D'altra parte, Percier non si era mai recato in Egitto, come si può comprendere facilmente dai suoi disegni, che non hanno nulla di realmente egiziano.

¹⁵ B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne. 1793-1829*, Paris, Klincksieck, 1991, trad. cit. p. 195.

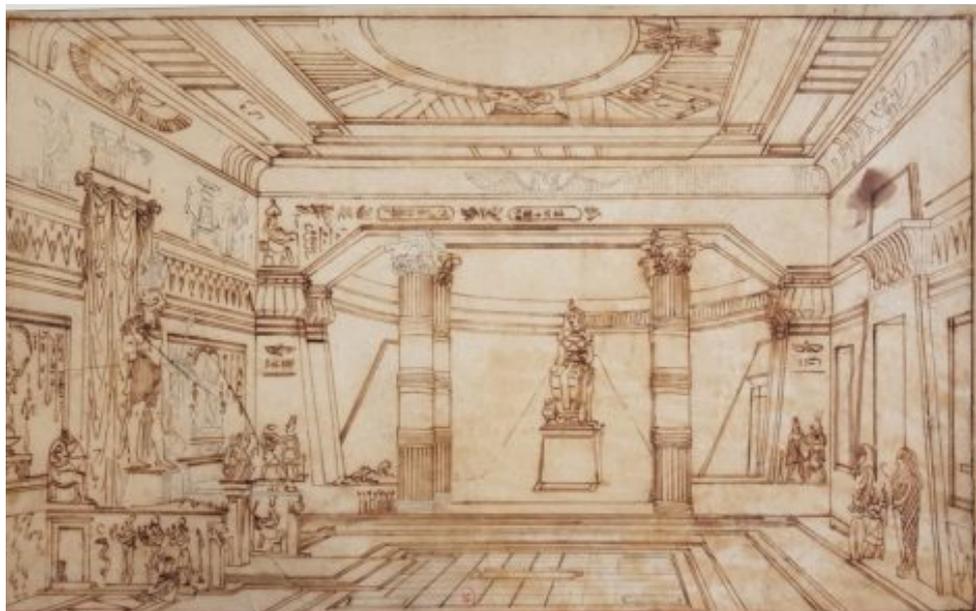


FIGURA 1. Les Mystères d'Isis: bozzetto di decorazione di Cicéri. Bibliothèque-musée de l'Opéra.

I disegni acquistati dalla BnF tra il 2014 e il 2017 si trovano attualmente riuniti nelle collezioni della Biblioteca Museo dell'Opera; il loro grande pregio è anche quello di testimoniare quella *passione francese* per il gusto esotico e, in particolare per l'antico Egitto, che dilagò in quel periodo e il ruolo che ebbero in questo frangente decoratori e scenografi, i quali alimentarono questo gusto e questa passione, facendo sognare pubblico e critica con le loro realizzazioni. Ancora una volta è importante sottolineare che l'opera in quegli anni era considerata uno spettacolo più per gli occhi che per le orecchie; è evidente, dunque, il ruolo che ebbero gli scenografi poco importa se fossero fedeli o meno alle ricostruzioni storiche, ciò che conta, e che a noi è pervenuto anche grazie alla stampa dell'epoca, è l'immagine della bellezza e della verità delle scenografie di quel tempo.¹⁶

¹⁶ Cfr. J.-M. VINCIGUERRA, *Les mystères d'Isis ou l'Égypte antique d'après les décorateurs de l'opéra: sur quelques acquisitions récentes du département de la musique*. https://antiquitebnf.hypotheses.org/1631#identifiant_3_1631 (ultimo accesso 12/09/2022)

3. Il soggetto

Atto primo. La città che fa da sfondo è Memphis; l'ambientazione della scena mostra i portici che sono attorno l'abitazione dei sacerdoti. Da un lato è posto l'ingresso del palazzo di Myrrenne, mentre sull'altro lato si scorge l'ingresso ai sotterranei che portano al tempio di Iside e alla dimora dei sacerdoti. Sullo sfondo si intravede un ponte sul fiume Nilo, alcune piramidi e la città.

Il sipario si apre. È notte. I sacerdoti e le sacerdotesse sono già in scena, aspettano che giunga l'ora per compiere il sacrificio da offrire a Iside. Zarastro, il quale ha rapito Pamina, invoca l'aiuto divino della dea immortale Iside affinché Isménor possa superare le difficili prove per essere iniziato al suo culto e divenire, così, Sacerdote al suo posto. Zoroastro, padre di Pamina, avuta da Myrrenne, desidera che la figlia vada in sposa a Isménor.

L'entrata in scena di Isménor è sottolineata da splendidi effetti scenici, l'aria viene oscurata da uno spesso vapore, mentre escono fiamme dai sotterranei. L'uomo sviene, soffocato dal fumo causato dal fuoco e dall'aria satura a causa del vapore; rinviene grazie all'aiuto di tre donne, le quali corrono subito in suo soccorso, Isménor invoca il nome di Pamina e le promette il suo amore poiché convinto di essere stato salvato dalla donna.

Alcune giovani entrano in scena con ghirlande di fiori che portano per la festa di Iside, in quello stesso momento appare Bochoris tra due corone danzanti, il quale canta per dimenticare il suo amore per Mona, mentre Myrrenne piange la sua amata figlia Pamina che è stata rapita.

Bochoris è felice di vedere Isménor, il quale incita Bochoris a lottare per i loro amori e per far ritrovare loro la libertà perduta. Bochoris appare scettico, non credendo di possedere le qualità e le capacità di un eroe; tuttavia, decide di seguire Isménor alla ricerca di Pamina, nella speranza di ritrovare Mona. I due si precipitano ad avvisare Myrrenne riguardo la decisione presa.

Myrrenne chiede a Isménor di aiutarla e di liberare Pamina, è una madre distrutta dal dolore per il rapimento della figlia e ciò che desidera è vendetta e che il rapitore e tiranno Zarastro venga punito. Se Isménor riuscirà in questo scopo, otterrà la sua felicità e avrà Pamina in sposa. Myrrenne è certa che il

suo amato sposo Zoroastro darà tutti i suoi averi e poteri alla figlia in eredità e non vuole, dunque, che a beneficiarne sia Zarastro, poiché ne godrebbe ingiustamente. La donna, inoltre, avvisa Isménor dei pericoli che lo attendono, ma l'uomo è irremovibile e accetta, con l'aiuto di Iside, di liberare la donna che ama dal tiranno crudele.

Myrrenne invoca quindi Iside, affinché protegga l'intrepida impresa di Isménor che viene considerato come un nuovo Orfeo, ovvero colui che riuscì a strappare Euridice dalle tenebre della notte per riportarla alla luce del giorno.

Bochoris è terrorizzato, non ha alcun interesse a conoscere i segreti degli dei o che gli siano rivelati Misteri importanti, alla curiosità preferisce di gran lunga la quiete e il riposo; Myrrenne gli fa allora dono di uno strumento intriso di poteri magici, grazie al quale ogni cosa viene resa possibile.

Isménor e Bochoris si mettono in viaggio per la loro avventura. Isménor supera il primo ostacolo e oltrepassa la prima recinzione, Bochoris lo segue; Myrrenne e il suo seguito possono rientrare nel palazzo.

Atto secondo. La scena è differente rispetto al primo atto. Ci troviamo in un'ampia strada piena di sfingi, che costeggiano tutto attorno le case degli abitanti e quelle dei sacerdoti. Sullo sfondo si vedono alcune terrazze e delle piantagioni che circondano i monumenti.

Pamina e Mona sono in scena, parlano tra loro, cercando di capire come fuggire; Pamina è impaziente di riabbracciare Myrrenne. Bochoris vede da lontano le due donne e non le riconosce se non avvicinandosi, quando riesce finalmente a vedere la sua amata Mona. Bochoris confessa a Pamina di essere arrivato lì con il giovane e aiutante Isménor, il quale è innamorato di lei ed è desideroso di farla fuggire. I tre scappano ripercorrendo a ritroso la strada dalla quale era giunto Bochoris.

Isménor intanto viene introdotto nel tempio da tre sacerdoti, i quali gli spiegano che trionferà e potrà ottenere la felicità solo se sarà guidato dalla virtù e dai valori di prudenza e silenzio. Zarastro, che sembra essere avvolto in qualcosa, vedendo Isménor, gli domanda perché sia giunto fin lì e cosa

desideri. Isménor è in cerca di amore e virtù, ma potrà ottenerli solo dopo aver raggiunto la saggezza. Isménor, tranquillizzatosi per aver saputo che Pamina è ancora viva, entra nel tempio.

Cambio scena. Pamina e Bochoris sono stati sorpresi nel loro tentativo di fuga e vengono condotti davanti al guardiano degli schiavi. Bochoris si rammenta dello strumento che Myrrenne gli ha donato e, desideroso di reagire, lo utilizza iniziando a suonarlo mentre canta. Gli schiavi e il guardiano non riescono a restare fermi e iniziano a danzare.

Zarastro entra in scena preceduto da un coro di sacerdoti e sacerdotesse. Pamina lo implora di farla tornare dalla madre, ma Zarastro le risponde che è stata fatta la volontà della legge e che la sua sorte potrà mutare solo se dimostrerà di avere pazienza.

Due sacerdoti fanno entrare Isménor, il quale reclama Pamina come sua sposa. La giovane viene allontanata e Isménor viene coperto con un velo e portato nella piazza del tempio.

Atto terzo. La scenografia viene cambiata ancora una volta. La scena raffigura ora la sala delle assemblee dei sacerdoti, situata nei sotterranei, sala alla quale si accede da diversi accessi, tutti chiusi e posti sotto controllo; i sacerdoti entrano nella sala da una lunga e buia galleria, prendendo posto in funzione del loro ordine.

Mona e Myrrenne riescono a introdursi travestite da vecchie. Mona riesce a raggiungere Pamina. Myrrenne non si dà pace; l'aria dalla *Clemenza di Tito* accompagna lo sfogo di Myrrenne, mettendo in risalto il suo dolore. La donna non comprende perché Isménor, invece di salvare la figlia e di vendicarla, si sia avvicinato a Zarastro.

Una marcia religiosa fa da accompagnamento ai sacerdoti mentre entrano nella sala, disponendosi alla destra e alla sinistra di Zarastro. Mona vuole portare Myrrenne da Pamina. Zarastro invoca gli dèi, Iside e Osiride, di accogliere Isménor.

Due sacerdoti pongono alcune domande a Isménor e a Bochoris. Dal primo vogliono sapere se è pronto a essere un uomo giusto, puro e saggio, in questo

modo potrà ottenere l'amore e avere Pamina; a Bochoris chiedono se voglia essere saggio e ottenere la gloria. Bochoris desidera solo Mona e crede che potrà averla solo se vincerà la morte, inoltre, è pieno di paure e di dubbi circa la necessità di dover superare ulteriori prove. Entrambi gli uomini sprofondano in un sotterraneo.

Atto quarto. La scena cambia ancora una volta. L'ambientazione ora ha luogo in una sala sotterranea, buia e profonda, destinata alle prove del fuoco, dell'acqua e dell'aria.

Pamina è imprigionata, invoca Iside per le sue pene d'amore; le sacerdotesse appaiono accanto a lei. Pamina soffre poiché crede che Isménor non le sia più fedele e che abbia preferito unirsi a Zarastro piuttosto che salvarla; le sacerdotesse la rassicurano riguardo il coraggio e l'amore del giovane e le dicono che, se supererà tutte le prove che gli saranno sottoposte, potrà riaverla, poi scompaiono.

Bochoris è sempre più terrorizzato e solo; tiene una lampada in mano che lo aiuta a uscire dal dedalo. Una voce gli intima di fermarsi e di non avvicinarsi; a Bochoris, sempre più spaventato, non resta che prendere lo strumento musicale. La voce smette di parlare, tuttavia lui continua a suonare. Mona, ancora travestita da vecchia, gli appare e gli promette il suo amore; Bochoris non la riconosce, desidera solo rivedere la sua amata. La vecchia (Mona) è furiosa per il modo in cui Bochoris parla del suo amore per Mona, si sente insultata e, presa dalla gelosia, gli dice che andrà a cercare Mona per vendicarsi.

Bochoris, sentendo i propositi della vecchia, viene preso dalla disperazione e decide di uccidersi, Mona, a questo punto, gli appare per scongiurare il gesto suicida. Bochoris racconta quanto gli è accaduto incontrando una vecchia pazza in preda al delirio, Mona gli giura il suo amore eterno per essersi opposto al volere della vecchia. Un rumore interrompe i due.

Appare Isménor, portato da due ministri delle prove, i quali gli fanno sapere che solamente se riuscirà a superare le prove dell'acqua, del fuoco e dell'aria e se il suo cuore gli infonderà sufficiente coraggio, solo in quel caso

Iside lo inserirà tra gli innocenti. Si sente la voce di Pamina, i ministri spingono Isménor a superare le prove per poterla liberare. Le varie prove si susseguono mentre il coro inneggia alla vittoria.

Myrrenne vuole la sua vendetta e cerca di intrufolarsi con il suo seguito per ottenerla. Il rumore dei tuoni diviene assordante, Bochoris è bloccato dalla paura; si convincono che Iside li stia perseguitando e che si stia vendicando per l'oltraggio che stanno commettendo e perdono le speranze.

La scena cambia ancora una volta. Ci troviamo ora nel Tempio della Luce.

Zarastro è su uno splendido e imponente trono, nel Tempio vi sono tutti i sacerdoti e le sacerdotesse, i bambini dei sacerdoti, gli iniziati, e il seguito che fa parte dei misteri e del culto di Iside. Isménor, Bochoris, i Ministri delle prove, Pamina, Mona e le sacerdotesse sono disposti in gruppetti sul proscenio.

Myrrenne vede Pamina, la quale corre dalla madre; Zarastro le dice che è consapevole che Pamina può essere felice solo accanto a sua madre e, quindi, chiede a Myrrenne di disporre del destino e della mano di sua figlia per coronare il sogno del giovane sposo.

Myrrenne comprende che non vuole più vendicarsi di Zarastro; Pamina, dal canto suo, dice che sua madre vuole la sua felicità e sa, quindi, che le nozze le daranno ciò che lei desidera.

4. Les Mystères d'Isis e Il flauto magico, opere a confronto

Il libretto è chiaramente un adattamento del *Flauto Magico*, tuttavia mancano le caratterizzazioni psicologiche dei personaggi, che qui vengono tratteggiati in modo piuttosto semplice e superficiale; la storia, pur ispirandosi all'opera di Mozart, è ben lontana dalle sfaccettature e dal sottotesto presente nell'originale. Inoltre, anche se si tralasciano le congetture su una struttura binaria o tripartita del libretto, ad ogni modo in *Les Mystères d'Isis* viene meno l'unità presente nel *Flauto Magico* che scaturisce dalla visione massonica del rito iniziatico.

Per quanto riguarda la caratterizzazione psicologica possiamo già notare una grande differenza tra il personaggio della Regina della Notte nel *Flauto Magico* e quello di Myrrenne in *Les Mystères d'Isis*. Il desiderio di vendetta della seconda non sembra essere supportato da sufficienti ragioni, la sua ira proviene esclusivamente dal rapimento di Pamina, a differenza della Regina della Notte che, non solo vuole riavere la figlia rapita, ma desidera anche tornare in possesso del settemplice solare, simbolo e mezzo di potere, che suo marito ha affidato agli iniziati di Sarastro.

Nel testo di *Les Mystères d'Isis* viene meno la forza del libretto mozartiano, tutto appare più superficiale, mancano i significati e il senso più profondo presente nell'opera di Mozart; se prendiamo la figura di Tamino, noteremo come il suo corrispettivo Isménor sia una figura decisamente più debole e meno sfaccettata, il suo amore è meno ardente e il desiderio di conquistare la sua amata non è altrettanto forte rispetto a quello che spinge il personaggio originale. Un'ulteriore debolezza del rifacimento del libretto mozartiano può essere vista nello svenimento del protagonista, Tamino di fronte a un serpente e Isménor davanti a una nuvola di fumo; laddove il serpente comporta una simbologia ricca che apre una serie di significati, nella nuvola di fumo non si riesce a trovare alcuna simbologia implicita. Nel libretto mozartiano Tamino perde i sensi alla vista del serpente e, tralasciando la contraddizione che può nascere tra la paura di lottare contro un serpente rispetto al coraggio con cui affronta tutte le prove iniziatiche, siamo d'accordo sul simbolismo implicito nello svenimento davanti a un serpente, poiché acquista il significato dello sconcerto cui viene preso il protagonista dinanzi al Sé, alla verità e ai diversi significati che la figura del serpente implica.

D'altra parte, forse per una quasi inesistente connotazione psicologica del personaggio, in *Les Mystères d'Isis* sono assenti le descrizioni delle prove iniziatiche che reggono la struttura del *Flauto Magico* che, nell'adattamento, invece appaiono quasi casuali e non parte di una ricerca della verità.

Sorte non differente quella cui va incontro il personaggio di Pamina, che viene oltremodo semplificato; manca, infatti, lo spessore psicologico della

Pamina del *Flauto Magico* che affronta una lotta interiore tra il bene che prova per la madre e ciò che la Regina della Notte le chiede, ovvero di uccidere Sarastro. Inoltre, la Pamina del libretto originale non si limita ad attendere di essere salvata, ma accompagna e sostiene Tamino mentre affronta le prove iniziatiche. La presenza di Pamina in questo frangente è decisiva e apre una serie di significati del testo di Mozart, le donne infatti non erano ammesse a prendere parte all'iniziazione, questo aspetto fa sì che diversi critici, di cui Soresina è la più fervente sostenitrice, vedano in Pamina l'anima di Tamino, la parte femminile a cui deve ricongiungersi per poter trovare sé stesso, accettare di dover affrontare le prove e riuscire a superarle con coraggio.

Simili considerazioni possono essere fatte confrontando Bochoris e il buffo Papageno.

Sin dall'entrata in scena di questi personaggi, possiamo facilmente vedere la grande differenza nella loro connotazione; Bochoris appare in un incontro causale con Isménor, che già conosce, l'entrata in scena di Papageno, invece, è ben studiata e acquista senso in relazione al personaggio: Papageno arriva nel momento in cui Tamino rinviene e gli fa credere di essere stato lui ad aver ucciso il serpente. Bisogna ricordare che la responsabilità circa l'uccisione del serpente non resta un episodio slegato dalla storia, inoltre, viene inserito un ulteriore significato, infatti, le tre Dame puniranno Papageno per il falso svelamento della verità circa l'uccisione del serpente mettendo all'uccellatore un lucchetto per chiudergli la bocca, azione che serve da monito per la società contro chi non dice la verità. L'apparizione di Bochoris perde, dunque, tutto il significato presente nel libretto mozartiano, divenendo una semplice entrata in scena di un nuovo personaggio.

D'altra parte, *Il Flauto Magico* è pieno di simbolismi e di moniti che mancano in *Les Mystères d'Isis* che semplifica oltremodo il testo originale. Tale semplificazione la ritroviamo nella scena della vecchia, una scena che, in *Les Mystères d'Isis*, perde completamente di senso. Bochoris non sta affrontando, infatti, le prove iniziatiche e non è costretto al silenzio, condizione imprescindibile per poter partecipare alle prove, dunque

l'apparizione di Mona sotto le mentite spoglie di una vecchia, e l'equivoco che ne scaturisce, diviene incomprensibile. Senza tener conto che nel *Flauto Magico*, non solo sia Tamino che Papageno devono affrontare le prove, ma è presente l'elemento della magia per cui l'apparizione di Papagena sotto mentite spoglie acquista un senso che qui non ritroviamo.

Naturalmente la debolezza e la mancanza di significati più profondi presenti nell'intero testo di Morel non potevano non segnare anche il finale. In *Les Mystères d'Isis* dopo l'iniziazione di Isménor, Myrrenne ritrova Pamina e desiste improvvisamente dalle sue idee di vendetta che, invece, l'avevano mossa per tutta l'opera, non appena Pamina le corre incontro, Myrrenne sembra dimenticare i suoi propositi vendicativi, rasserenandosi al pensiero delle nozze tra i due giovani innamorati, inoltre la Pamina di Morel non viene iniziata. Il *Flauto magico* è retto da un senso profondo e da un sottotesto intriso di significato, alla base vi è una lotta tra il bene e il male che si conclude con il finale, la luce vince sull'oscurità, il regno della luce risplende mostrandosi in tutto il suo fulgore, mentre la Regina della Notte sprofonda con i suoi seguaci in una botola.

Al testo di Morel manca il significato simbolico presente nel testo originale, diviene una semplice storia d'amore, il racconto di Isménor che cerca la donna di cui è innamorato che è stata rapita, rapimento non avvalorato da una motivazione profonda, che deve affrontare alcune prove iniziatiche, che peraltro supera in modo del tutto casuale, e in seguito alle quali può sposare Pamina, secondo il volere anche di Zoroastro, in vista di un lieto fine in cui tutti i protagonisti appaiono felici e in cui si giunge a una pace ritrovata. Nessuna lotta tra il bene e il male, alcun significato simbolico che invece sosteneva il libretto del *Flauto Magico*, testo che raccontava al contrario il passaggio dalle tenebre, intese come stato di ignoranza, alla luce, ovvero la conoscenza acquisita attraverso il superamento di sé stessi, la storia di un'iniziazione in cui l'uomo ricerca, e trova, la luce, la verità.

La critica attaccò duramente il libretto di Morel, ponendo l'accento sulla mancanza di significato e affermando che la rielaborazione di un testo su

musica già scritta avesse reso difficile la sua riuscita, riteniamo piuttosto che i testi siano eccessivamente semplificati, così come la storia, manca l'ermeneutica e il lavoro colmo di simbolismi presente nel libretto mozartiano.

Siamo d'accordo con quella parte di critica,¹⁷ come vedremo più avanti, che vede, nella grandezza di *Les Mystères d'Isis*, la bellezza della sua musica, le splendide decorazioni delle scenografie, i magnifici balletti e le coreografie.

L'opera ha, tuttavia, un pregio fondamentale, fu infatti grazie a *Les Mystères d'Isis* se in Francia si entrò in contatto con la musica di Mozart; Morel e Lachnith compresero subito, e di questo gli va riconosciuto il merito, che il *Flauto Magico* era un'opera di tale valore che doveva essere fatta conoscere al pubblico parigino, certo adattandola al gusto francese dell'epoca. Grazie a Lachnith, che aveva compreso la bellezza della musica di Mozart, non ancora nota in Francia, il genio del compositore austriaco fu conosciuto; senza la sua intuizione forse si sarebbe aspettato ancora molto tempo prima che il pubblico francese potesse conoscerlo.

Non si può, dunque, considerare come un'opera minore, tanto più se si pensa al successo che ottenne nell'Ottocento e al grande numero di repliche, oltre centotrenta, che vennero messe in scena e al successo che ottennero, tale da far considerare Mozart pari ad Haydn, Paisiello, Cimarosa, Gluck e ad altri compositori contemporanei.

Sfortunatamente il grande successo di *Les Mystères d'Isis* fece sì che per diversi decenni il *Flauto Magico* non fosse conosciuto in Francia e non venisse messo in scena in lingua originale e con il libretto originario, riporta, infatti, Abert nella sua ampia biografia su Mozart, scritta ai primi del Novecento, che «solo il 21 febbraio 1865 l'opera andò in scena nella forma

¹⁷ E qui ci riferiamo soprattutto a quanto scritto nella «La Décade Philosophique» ma anche da Berlioz.

originaria al Théâtre Lyrique, curata da Nwitter e Beaumont, ottenendo uno splendido successo»¹⁸.

Bibliografia

- AA.VV., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, *Le biografie vol. IV*, UTET, Torino, 1986.
- ABERT H., *Mozart, la maturità 1873-1791*, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- ATTARDI F., *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006.
- CANNONE B., *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991.
- CASINI C., *Storia della musica dal Seicento al Novecento*, Rusconi, Milano, 1988.
- CHAILLEY J., *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968.
- MELOGRANI P., *WAM. La vita al tempo di Wolfgang Amadeus Mozart*, Laterza & Figli, Bari, 2003.
- MOZART W. A., DE CHEDEVILLE E.M., *Les Mystères d'Isis, opera en quatre actes*, Wentworth Press, Milton Keynes, 2018.
- MOZART, W.A., LACHNITH, L. W. *Les mystères d'Isis, Opera in quattro atti, a cura di Alessandro Decadi*, Tipheret, Roma, 2022.
- SURIAN E., *Manuale di storia della musica vol. III.*, Rugginenti, Milano, 1999.
- VINCIGUERRA J-M, *Les mystères d'Isis ou l'Égypte antique d'après les décorateurs de l'opéra: sur quelques acquisitions récentes du département de la musique*

¹⁸ H. ABERT, *Mozart, la maturità 1873-1791*, Milano, Il Saggiatore, 1985, cit. p. 723.

Acrimante non è Don Giovanni.

Osservazioni su *L'empio punito* di Alessandro Melani*

Luca Della Libera

Abstract

The first opera in the history of music based on the Don Giovanni's subject, *L'empio punito* of Alessandro Melani was staged on February 17, 1669, in the Teatro Colonna in Rome. The setting is in an imaginary Greece and the characters have names that evoke the Italian literary tradition. The main character - Acrimante - departs very far from the analogous ones of the texts based on the same subject. *L'empio punito* also lacks many dramaturgical topoi of Don Giovanni's tradition: family ties, honor, request for repentance. The libretto contains some topoi very common in the European theatrical tradition but missing in the previous texts on this subject: the dream, the sleeping, the false poison, the pact with the Devil. The dramaturgical core of the story (the disrespect to the dead in the form of a dinner invitation) represented the starting point, a reservoir from which to draw. The result is that libertinism, contempt for death, and the rules of honor are dried up, as it were, to give more space to spectacular ostentation, the power of figurative impact, and the charm of music.

Keywords: Don Giovanni; Opera; Alessandro Melani.

* Questo testo rielabora e integra l'Introduzione storica dell'edizione critica di Alessandro Melani (Della Libera, 2022), e una serie di conferenze tenute tra ottobre e novembre 2022 dall'autore nella New York University, nella Chicago University e nell'Università di Weimar-Jena. I documenti sono stati trascritti normalizzando l'uso di maiuscole e minuscole, sciogliendo le abbreviazioni e adattando alla grafia moderna eventuali arcaicismi.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Sommario

Prima opera nella storia della musica basata sul soggetto di Don Giovanni, *L'empio punito* di Alessandro Melani andò in scena il 17 febbraio 1669 nel Teatro Colonna di Roma. L'azione si svolge in una Grecia immaginaria e i personaggi hanno nomi che evocano la tradizione letteraria italiana. Il personaggio principale, Acrimante, si allontana molto dai protagonisti dei testi basati sullo stesso soggetto. *L'empio punito* manca inoltre di molti topoi drammaturgici della tradizione legata a Don Giovanni: i legami familiari, l'onore, la richiesta di pentimento. Il libretto contiene alcuni topoi molto comuni nella tradizione teatrale europea, assenti nei testi precedenti su questo soggetto: il sogno, il sonno, il finto veleno, il patto col diavolo. Il nucleo drammaturgico della vicenda (l'oltraggio al morto sotto forma d'invito a cena) ha rappresentato solo il punto di partenza. Il risultato è che il libertinaggio, il disprezzo della morte e delle regole dell'onore sono come prosciugati per dare più spazio alla ostentazione spettacolare, al potere dell'impatto figurativo e alla seduzione della musica.

Parole chiave: Don Giovanni; Opera; Alessandro Melani.

Il titolo provocatorio di questo saggio vuole proporre l'ipotesi che la scelta di questo soggetto per l'opera di Alessandro Melani andata in scena a Roma nel 1669, così ingombrante e carico di significati culturali nella tradizione letteraria e teatrale europea del Seicento, non fu dettata solo per ribadire e valorizzarne gli aspetti libertini o trasgressivi. Nell'*Empio punito* il nucleo drammaturgico della vicenda (l'oltraggio al morto e l'invito a cena) ha rappresentato piuttosto un pretesto dal quale partire, utilizzando un soggetto molto ben conosciuto dal pubblico e dai mecenati, dal quale ci si è poi molto allontanati per realizzare un evento teatrale e spettacolare molto sfarzoso e musicalmente attraente. Il soggetto di Don Giovanni si presta perfettamente a questa tipologia di spettacolo, che trova nell'ambiguità un altro punto di forza nel registro vocale del protagonista: il ruolo di Acrimante fu affidato a Giuseppe Fede, soprano castrato della Cappella Pontificia.

Se pensiamo all'interpretazione più comune di Don Giovanni come libertino, sprezzante oltraggiatore della morte, sembrerebbe paradossale che nell'*Empio punito* tra i momenti più alti della partitura ci siano il duetto *Se d'amor la cruda sfinge*, al centro dell'opera, nel quale il protagonista e la sua disperata inseguitrice Atamira intonano un testo sul topos delle “catene d'amore”, e la scena diciassettesima del terzo atto, nella quale il protagonista, sprofondato nell'antro di Cocito, esprime tutta la sua disperazione in vista della fine: un “affetto” del tutto diverso rispetto all'immagine più conosciuta del libertino che sprezza la morte.

Gli aspetti sui quali si soffermano i resoconti sulla prima esecuzione testimoniano come quest'opera fosse stata concepita come un evento grandioso, impossibile da far circolare e replicare in altri teatri e città, come invece avvenne per *Il girello* di Iacopo Melani, andato in scena nel 1668 sullo stesso palcoscenico, al Teatro Colonna.

Paradossalmente, *L'empio punito* può essere considerato uno spettacolo per sottrazione. Il portato culturale incarnato dal protagonista, il libertinismo e il disprezzo della morte, nell'*Empio punito* sono in qualche misura prosciugati, per dare maggior spazio all'ostentazione spettacolare, alla potenza dell'impatto figurativo e al fascino della musica. Il mito di Don Giovanni è quindi la chiave che in quest'opera apre le porte alla spettacolarità visiva e alla musica nella loro declinazione più svincolata dalla ricca tradizione testuale di questo soggetto.

La prima citazione della fortuna di Don Giovanni in Europa risale al 1675, nella prefazione a *The Libertine* di Thomas Shadwell, nel 1675.

The story from which I took the hint of this Play, is famous all over *Spain*, *Italy*, and *France*: It was first put into a *Spanish* Play (as I have been told) the *Spaniards* having a Tradition (which they believe) of such a vicious *Spaniard*, as is represented in this Play. From them the *Italian* Comedians took it, and from them the *French* took it, and four several French Plays were made upon the story [...] And I have been told by a worthy Gentleman, that many years ago (sic) (where first a Play was made upon this Story in Italy) he has seen it acted there by the name of *Atheisto Fulminato*, in Churches, on Sundays, as a

part of Devotion; and some, not of the least Judgment and Piety here, have thought it rather a useful Moral, than an encouragement to vice» (Shadwell, 1676, *Preface*)

Il soggetto ha tra i suoi precedenti più noti *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* pubblicato nel 1630 a Barcellona e attribuito al frate spagnolo Gabriel Téllez (1579 – 1640), conosciuto come Tirso de Molina, sebbene sull’effettiva paternità di quest’autore la critica sia ancora divisa.¹ Molte compagnie di comici dell’arte diffusero questo soggetto in Italia anche prima della pubblicazione della commedia, avendo a disposizione probabilmente alcuni “scenari” manoscritti, come testimoniato da notizie su comici spagnoli, che li portarono in scena a Napoli all’inizio del Seicento, e precisamente tra il 1621 e il 1625.² Ancor prima, nel 1615, andò in scena a Ingolstadt in Germania una commedia nella quale il protagonista, il conte Leonzio, discepolo di Machiavelli, dopo un banchetto s’imbatte in un teschio e lo invita a cena. Questi accetta, e dopo un drammatico dialogo lo uccide e lo trascina all’inferno.³ La circolazione scritta di questo soggetto in Italia è testimoniata anche dagli scenari manoscritti *L’ateista fulminato e Il convitato di pietra*, conservati nella Biblioteca Casanatense a Roma.⁴ Un’edizione a stampa pubblicata in varie città italiane dell’*Ateista fulminato* è attribuita al fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, (1606-1649). Un allestimento di questo suo lavoro è testimoniato a Firenze nel 1633.⁵ Nella città toscana andò in scena nel 1642 *L’ateista fulminato*, mentre al 1651 risale la redazione de *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini. Si trattava di una “festa teatrale” con musica, numerosi cambi di scena e complesse scenografie, delle quali però non sono rimaste notizie della messa in scena.⁶

¹ Rodríguez López-Vásquez, 2011.

² Megale, 2020. Sul successo di questo soggetto cfr. Ferrone, 2014.

³ Il testo originale in latino è in Macchia, 1991.

⁴ Ivi, p. 191-229.

⁵ Michelassi - Vuelta Garcia, 2013.

⁶ Carandini - Mariti, 2003.

Un anonimo *Convitato di pietra* basato sul *Burlador de Sevilla* andò in scena al Teatro del Cocomero nel 1657. Sappiamo che la rappresentazione

«[...]fu arricchita con belle musiche, intermedi, machine, e con balletti. Vi fu il Granduca, la Serenissima e tutti I principi, e si fece invito di dame».⁷

Un *Convitato di pietra* fu rappresentato a Roma nel carnevale 1642 dalla compagnia di Angela Signorini Nelli, sotto la protezione del cardinale Francesco Maria Farnese.⁸ In Francia il soggetto si diffuse attraverso vari testi: il primo è *Il convitato di pietra, Le festin de pierre e Suite du festin de Pierre*, uno scenario dell'attore Domenico Biancolelli, noto come uno dei migliori interpreti di Arlecchino. Non conosciamo la data di redazione ed è in una traduzione in francese di Thomas-Simon Gueulette. A questo seguono *Le festin de Pierre ou le fils criminal* di Dorimond (1659), *Festin de Pierre* di Villiers (1659), e *Don Juan ou le Festin de Pierre* di Molière, che andò in scena al Palais-Royal a Parigi nel febbraio 1665, con l'autore impegnato nel ruolo di Sganarello, il servitore di Don Giovanni. La prima rappresentazione conosciuta di una commedia su questo soggetto a Vienna andò in scena nel 1660 da parte di Domenico Biancolelli.⁹ Un altro famoso attore della commedia dell'arte, Tiberio Fiorilli (Napoli, 1604-Parigi, 1694), è collegato a questo soggetto. Creatore della maschera di Scaramuccia, fu attivo tra Italia e Francia. Nel 1658 la sua compagnia si alternava con quella di Molière a Parigi nello stesso teatro ed è ragionevole pensare che i comici italiani abbiano avuto un ruolo importante per spingere il commediografo francese a scrivere il suo *Don Juan*. Fiorilli aveva una connessione molto stretta con la famiglia Colonna: è segnalato per la prima volta al loro servizio nel marzo del 1661, quando ricevette una mancia.¹⁰ Il suo nome si trova ancora nel 1668

⁷ Archivio di Stato, Firenze, Miscellanea Medicea 442, c. 302r, pubblicato in Michelassi, Vuleta Garcia, 2013, pp. 39-40.

⁸ Fantappiè, 2009.

⁹ Schindler, 2006.

¹⁰ Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Colonna, Busta 30, p. 14.

e nel 1669 quando ricevette del denaro per dei palchetti che aveva affittato nel teatro dove recitava con la sua compagnia.¹¹

Il breve pontificato di Giulio Rospigliosi, eletto al soglio pontificio con il nome di Clemente IX il 26 giugno 1667, rappresentò un momento di ripresa nella storia dell'opera romana. La sua elezione ebbe conseguenze decisive anche per la famiglia pistoiese dei Melani, che ebbe tra i suoi membri tre fratelli musicisti, Alessandro, Atto e Iacopo. Quest'ultimo, dopo aver realizzato alcune opere per la corte fiorentina, nel 1668 firmò la citata opera burlesca *Il girello*. Il terzo fratello, Atto, era stato uno dei più celebri castrati del tempo e svolgeva una frenetica attività diplomatica: era giunto a Roma poco dopo la morte di Alessandro VII per favorire l'elezione di Rospigliosi nel conclave. Recentemente ho trovato nuove fonti archivistiche che testimoniano la sua posizione ai più alti livelli della corte pontificia: per tutto il 1669, anno della “prima” dell'*Empio punito*, fece parte dei ruoli di Clemente IX.¹²

L'empio punito andò in scena il 17 febbraio 1669 al Teatro Colonna, su libretto di Giovanni Filippo Apolloni e Filippo Acciaiuoli. L'attribuzione del libretto ad Apolloni è segnalata in una lettera del pittore e scrittore Salvator Rosa (Napoli, 1617 – Roma, 1673). Come pittore, egli lavorò al servizio dei Colonna ed ebbe una stretta relazione con il teatro e con la commedia dell'arte, manifestando anche un forte criticismo contro la curia romana e contro la musica del suo tempo, enunciato nelle *Satire*, pubblicate nel 1694.¹³ Nella lettera di Rosa del 25 gennaio al suo collega Giovanni Battista Ricciardi, Filippo Acciaiuoli ne è definito “poeta”, sebbene Rosa non manchi di criticarlo (“ingegno da compor statuti nella cuccagna” e autore di “infiniti

¹¹ Id., Fondo Colonna, Busta 30, p. 475.

¹² Archivio Apostolico Vaticano, Computisteria 649, *Ruolo di Clemente IX*. Sui fratelli Melani: Della Libera, 2018, Lamar Weaver, 1977; Morelli, *Alessandro Melani, Dizionario Biografico degli Italiani*; Freitas, 2006 e 2009; Barbara Nestola, Atto Melani, *Dizionario Biografico degli Italiani*; Leve, 2006; Usula, 2017; id., 2019.

¹³ Gozzano, 2010.

spropositi”). Apolloni è invece citato come “ebreo rappezzatore degli infiniti spropositi” di Acciaiuoli.

«Per questo prossimo Carnevale qui si prepara, da una conversazione di cavalieri concorrenti alla spesa, di far rappresentare la nuova e non più udita opera del Convitato di Pietra in musica, e vi si spende da cinque in seimila scudi. Or che ne dite, Signor Trespolo in stampa di Bologna, non sono queste stranezze e metamorfosi d'accidia, dice lo Napolitano. Lo Convitato di Pietra, a dispetto di tutta la novità. Ma per farvi informato di tutto, il poeta di questa singolare elezione è il signor Pippo Acciaiuoli, ingegno da compor statuti nella cuccagna. L'ebreo rappezzatore de gl'infiniti suoi spropositi, l'Apolloni. Il Compositor della musica, Alessandro Melani e i recitanti i primi cantori di Roma. Recitata che sarà, ve ne darò più minuto raguaglio» (De Rinaldis, 1939, pp. 214-215).

Apolloni, quindi, sembra essere stato il responsabile della redazione in versi. L'ipotesi più plausibile è che Acciaiuoli egli abbia fornito ad Apolloni il soggetto e abbia realizzato il complesso apparato scenotecnico, data la sua rinomata abilità in questo campo.¹⁴ Egli inoltre è l'unico per il quale fino ad oggi sono stati rinvenuti pagamenti per la realizzazione dell'*Empio punito*. Il suo compenso molto alto sembra suggerire questa ipotesi: egli fu pagato dal cardinale Flavio Chigi duecento scudi d'oro:

«per il regalo delle spese della commedia in musica durante questo Carnevale in Borgo». (Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigi, 484, *Giustificazioni* 1669, fol. 114r)¹⁵

L'espressione «nuova e non più udita opera del Convitato di pietra» all'inizio della lettera di Rosa potrebbe riferirsi al fatto che *L'empio punito* rappresentasse la prima rielaborazione del *Convitato di pietra* di Giovanni

¹⁴ Lindgren, *Filippo Acciaiuoli*, in *New Grove on line*.

¹⁵ Il documento è citato in Reardon, 2016, p. 56.

Battista Andreini, che risale al 1651, ma del quale non rimangono fonti sulla messa in scena. Molte altre fonti, a cominciare dalla partitura conservata nella collezione Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana per proseguire con le testimonianze cronachistiche, indicano invece il solo Filippo Acciaiuoli come autore dell'opera.¹⁶

Rosa assistette anche a una recita de *L'empio punito*: in una lettera del 2 marzo indirizzata ancora a Ricciardi, espresse tutto il suo disappunto sull'opera, specialmente riguardo la presenza dei castrati e le ingenti spese sostenute per lo spettacolo:

«Non fu possibile, la settimana passata, sodisfarvi di risposta, atteso che il venerdì andai a sentir il castratissimo Convitato di Pietra, il quale, e per il caldo della stanza, e per il tedio della solennissima coglioneria, m'alterò in maniera la testa e mi accese così fortemente la bile, che sono stato sforzato a starmene in casa due giorni per digerirmi la rabbia. O Dio con quanto poco l'uomo si fa coglionare, e pur questi, per esser burlati, ci hanno speso cinque in sei mila scudi. Vi giuro che spropositi simili non ne ho mai veduti, e pure è tutta operazione del nostro prelibatissimo Signor Appollonio (ma non Tiana)». [...].
(De Rinaldis, 1939, p. 181)¹⁷

La prima fonte d'informazione in ordine cronologico sui preparativi per l'allestimento risale al 21 novembre 1668: è una lettera dell'agente Ferdinando Raggi. Qui l'accento è posto sulla ricchezza dell'allestimento e la varietà dei cambi di scena:

«Pippo Acciaiuoli prepara un'altra commedia, che sarà più bella e più ricca che l'altra fatta il carnevale passato, con abiti ricchissimi e vari, nella quale dieci volte si mutano le scene, quattro volte il cielo». (Ademollo, 1969, p. 108).

La prima esecuzione fu dedicata alla regina Cristina di Svezia.

¹⁶ La partitura, Chig.Q.V.57, è consultabile liberamente nel portale Digitvatlib.

¹⁷ Tiana è la città natale di Apollonio.

«30 gennaio. Pippo Acciajoli ha quasi in ordine la sua commedia e sarà assai bella. La prima che si fa, sarà a disposizione della Regina, v'intervennero solo quelli che vorrà lei». (Ademollo, 1969, p. 111).

Una fonte successiva ci informa che l'opera fu il prodotto di un *patronage* collettivo, al quale parteciparono il cardinale Flavio Chigi, il principe Agostino Chigi e Lorenzo Onofrio Colonna:

«9 febbraio. Si affaticano ben il signor Cardinale Chigi, contestabile Colonna e don Agostino [Chigi] nel loro dramma musicale con riguardevole spesa, essendosi in questi giorni data prova alle machine, onde tra poco sarà all'ordine». (Tamburini, 1997, p. 105).¹⁸

Questa produzione collettiva è un fenomeno nuovo nella storia dell'opera italiana e potrebbe avere una relazione con quanto detto prima, cioè che questo grande sforzo produttivo sia stato sostenuto con l'obiettivo di realizzare un evento sfarzoso e irripetibile.

Abbiamo anche notizia della realizzazione delle statue che compaiono nel terzo atto:

«Alcune vaghissime statue, che si lavorano nel Palazzo di Ceri (già Cesi, poi Poli) alla Fontana di Trevi, sono state trasportate a San Giacomo Scossacavalli in quello dei Collonnesi, ove si dovrà rappresentare una bellissima opera musicale dicesi a spese di Filippo Acciajoli, ma la verità è che molti vi contribuirono, e fra essi il Cardinale Chigi, e Contestabile Colonna». (Murata, 1977, pp. 93-94).

La sera della “prima” furono apprezzate le scene, i macchinari, i balletti e i cantanti, ma non mancarono critiche alla lunghezza e alla malinconia dell'opera.

¹⁸ Secondo Käthe Springer-Dissmann *L'empio punito* fu commissionato da Maria Mancini Colonna, ma tale affermazione non è supportata da alcuna evidenza documentaria. Cfr. Springer-Dissman, 2019, p. 67.

«La sera di detto giorno [domenica 17 febbraio 1669] nel Salone del Palazzo del signore Contestabile Colonna in Borgo si diede principio dal Signor Cavaliere Filippo Acciajoli a far rappresentare da migliori cantori la sua opera regia intitolata L'Empio punito con sontuoso apparato, ricchissimi abiti, vaghe, e bellissime mutazioni di scene, e prospettive, sinfonie, e balli superbi alla presenza della Maestà della Regina di Svezia, di quasi tutti li signori cardinali, ambasciatori, prencipi, e nobiltà, sendo riuscita di piena soddisfazione di tutta la Corte». (Murata, 1977, p. 95).

«18 febbraio. Ieri sera si fece la commedia di Pippo Acciajoli come ho detto, a disposizione della Regina. Vi furono 26 cardinali, mancarono li 6 Vescovi, Lodovisio, Orsino, Dolci e Carlo Barberino. Bisognò far due file, una dietro l'altra perché una sola non poteva riuscire che vedessero tutti. È stata cosa nuova. In mezzo stava la Regina; fu tutta bella, e apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi. Giocorno bene le scene e li cieli dieci volte si mutorno, l'uni e l'altri nel medesimo tempo. Abiti superbissimi, ben recitata. Il nano buona parte al solito, un tantino longhetta con un poco di malinconia». (Ademollo, 1969, p. 112).¹⁹

In quell'occasione Cristina di Svezia non volle alcuna donna tra il pubblico: l'unica eccezione fu Maria Mancini Colonna, presente *incognita*.

«23 febbraio. Dicono che la regina si dichiarasse che alla Comedia di Pippo Acciajoli che fu fatta la prima volta a sua disposizione non vi voleva donna alcuna. Vi fu la Contestabilessa in un Palchetto incognita con una mezza torchia in mano leggendo la Comedia, poi la diede alle sue Damigelle che pur esse ancora leggessero detta Comedia». (Ademollo, 1969, p. 112).

¹⁹ Sebbene non si conosca l'identità del nano, secondo Pirrotta cantò nel ruolo di Bibi, il servitore di Acrimante. Charles S. Russell invece sostiene che interpretò Niceste, dato il riferimento alla sua condizione fisica menzionata nel libretto (atto 3, scena 15). Cfr. Pirrotta, 1991, p. 29. n. 24; Russell, 1993, p. 56, n. 2.

Una replica dell'opera fu allestita a disposizione di Caterina Rospigliosi, nipote del papa:

«20 febbraio. Si è fatto di nuovo la Comedia di Filippo Acciajoli a disposizione di Donna Caterina, non ha voluto invitare le Principesse. Solo le Dame. Vi era l'Ambasciatrice di Venezia et l'Ambasciatore di Spagna, li Card. Chigi e Rospigliosi con tutta la casa Rospigliosi, fuorché il Balio Padre. Riesce sempre più bella. Si mutano 12 volte le scene et il cielo con franchezza; le apparenze sono tutte belle, l'abiti ricchissimi, benissimo recitata. Dicono, che vi abbino speso scudi 6000. Io credo di più». (Ademollo, 1969, p. 113).

Infine, troviamo il riferimento al titolo a cui si rifà *L'empio punito*.

«23 febbraio. Domenica poi fu recitata al palazzo de' Colonesi in Borgo la famosa opera ad istanza della regina di Svetia quale dispose l'invito e fece stare alle porte la sua propria guardia, v'intervennero 26 cardinali oltre una quantità di principi. Sua Maestà lodò assai le musiche, le mutationi delle scene et i balletti, ma parve che s'annoiasse alquanto della lunghezza dell'opera a segno che domandandogli il cardinale Rospigliosi come piaceva a S. M. l'opera, gli rispose: È il Convitato di Pietra». (Ademollo, 1969, p. 113).

Nell'*Empio punito* la vicenda è ambientata a Pella, nell'antico regno di Macedonia, non a Siviglia, né a Napoli, né in Sicilia. Questo dato, come anche la scelta dei nomi dei personaggi e la struttura drammaturgica, testimoniano la lontananza rispetto ai modelli precedenti. Il carattere arcaicizzante dei nomi e in particolare l'ambientazione in Macedonia è in linea con una tendenza più generale presente nelle scene capitoline di quegli anni. Se nei teatri veneziani la principale fonte d'ispirazione per i librettisti era costituita dalle gesta degli eroi della Roma antica, visti anche come modelli in chiave politica, *L'empio punito* sembra in questo senso aprire la strada alla predilezione per la Grecia e per il vicino oriente che troviamo

scorrendo i titoli delle opere andate in scena a Roma fino al 1689.²⁰ Ecco la lunga lista dei personaggi, delle *Mutationi di scena* e dei numerosi personaggi muti elencati nel libretto:

Atrace, re di Macedonia.

Ipomene, sorella del re di Macedonia.

Cloridoro, cugino del re.

Atamira, figlia del re di Corinto.

Acrimante, cugino del re di Corinto.

Tidemo, aio d'Ipomene e consigliere.

Corimbo, consigliere.

Bibi, servo d'Acrimante.

Delfa, nutrice d'Ipomene.

Niceste, servo di Cloridoro.

Telefo, ambasciatore del re di Corinto.

Due pastorelle.

Demonio.

Proserpina.

Capitan della nave.

Caronte.

Coro di marinai

Coro di garzoni di stalla.

Coro di diavoli.

La scena di rappresenta in Pella

Mutationi di scene.

Stalla di Cloridoro piena di cavalli.

Bosco con il mare aperto.

Cortile del Palazzo Regio.

Stanze d'Acrimante.

Giardino con arco, e fontana, e vista del Palazzo Regio.

Galleria del Palazzo con quadri e statue.

²⁰ Ambrosio, 2017, p. 69.

Prigione.
Reggia di Proserpina.
Giardino di cipressi con palazzo, e statua di Tidemo.
Giardino di cipressi con tavola apparecchiata, e credenza d'argenti, e sei statue vere.
Giardino reale aperto.
Antro di Cocito.
Un vascello, che si sommerge.
Un trono con baldacchino di Proserpina.
La barca di Caronte.
Un volo della statua di Tidemo.

Personaggi muti.

Sei mori che ballano.
Sei mostri che ballano.
Sei statue che ballano.
Otto servitori per Atrace.
Sei soldati per detto.
Un paggio per detto.
Sei damigelle per Ipomene.
Un paggio per detta.
Sei moretti per Atamira.
Quattro soldati per Cloridoro.
Sei servitori per Acrimante.
Dieci diavoli per Proserpina.
Zelù spirito dentro la barca di Caronte

Il libretto contiene anche alcuni elementi anacronistici, come il fatto che Atrace spari con una pistola; oppure incoerenti, come il naufragio a Pella, una città che non ha sbocchi sul mare. I nomi dei vari personaggi non hanno nulla in comune con quelli utilizzati nei testi precedenti per lo stesso soggetto. Acrimante suona molto simile ad Agramante, il re dei mori in due poemi cavallereschi, *Orlando innamorato* di Matteo Boiardo e *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Nel secondo, Agramante è il più fiero nemico di Orlando, il paladino dell'esercito cristiano. Il nome suona molto simile a quello di

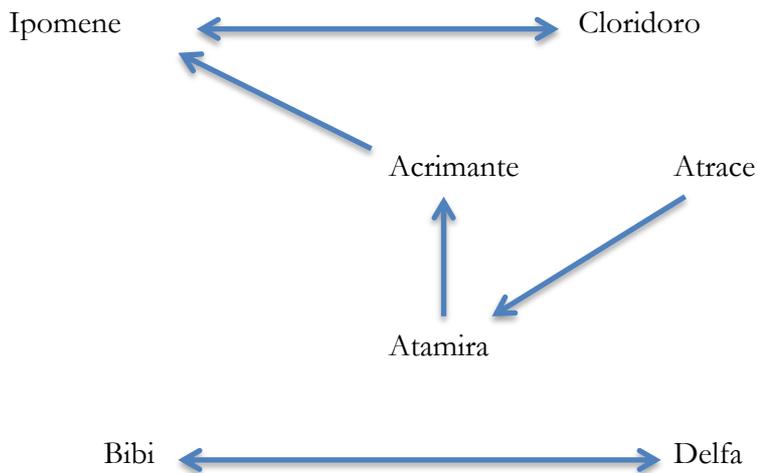
Atamante, re di Cipro, personaggio importante di *Argia* di Cesti, andata in scena a Innsbruck nel 1655. Atamira, la figlia del re di Corinto, sedotta e abbandonata da Acrimante, di cui è innamorata, ha un nome molto simile alla protagonista di una commedia di Cicognini, *L'Adamira, ovvero la statua dell'onore*, pubblicata in varie città italiane tra il 1657 e il 1663.²¹ I nomi dei due personaggi principali in *L'empio punito* assomigliano molto a quelli di un testo inglese del 1707 pubblicato da un anonimo *Gentleman of Cambridge*, il poema *Arimant and Tamira, an Eastern Tale In the Manner of Dryden's Fables*. Difficile stabilire se esista una qualche connessione con il testo di Acciaiuoli e Apolloni, ma la similitudine tra questi personaggi e quelli nel loro libretto sembra qualcosa di più di una coincidenza.²²

Il nome di Cloridoro, innamorato di Ipomene, è la fusione di due personaggi della *Gerusalemme liberata* di Tasso, Cloridano e Medoro, e anch'egli è appassionato cavaliere: *L'empio punito* inizia nella sua stalla. Delfa, nutrice di Ipomene, ha addirittura lo stesso nome di un personaggio del *Giasone* di Cavalli. Il nome di Bibi potrebbe essere stato costruito come un gioco di parole (Bi-bi), immaginato sulla scorta di alcuni personaggi simili: servitori balbuzienti, come, ad esempio Demo nel *Giasone* di Cavalli, o Tartaglia nel *Girello* di Iacopo Melani.

Il libretto de *L'empio punito* ha una struttura drammaturgica e una serie di topoi estranei al soggetto di Don Giovanni che fanno pensare a una molteplicità d'ipotesti piuttosto che a una diretta filiazione da una sola fonte. Intorno al personaggio "cerniera" di Acrimante e alla sua tormentata relazione con Atamira ruotano ben tre coppie: Cloridoro-Ipomene, Atrace-Atamira e Bibi-Delfa.

²¹ Antonucci, 2012.

²² BIBLIOTHEQUE / IMPARTIALE, / Pour les mois de / JANVIER RT FEVRIER / MDCCLVIII / TOME XVII, / PREMIERE PARTIE. GÖTTINGUE & LEIDE, MDCCLVIII, 280-81. Amarante è il nome della bella contadina sedotta e abbandonata da Don Juam in *Le festin de Pierre ou le fils criminel*: cfr. Balmas, 1986, p. 53.



L'empio punito quindi presenta una particolare ricchezza e varietà di situazioni, che si avvicina allo schema della triplice coppia di amanti già presente nel ciclo “persiano” di Minato-Cavalli.²³ La situazione è resa ancora più complessa dal fatto che Acrimante ha un ruolo per sua natura al di fuori dei consueti schemi amorosi. Atamira, da lui ripetutamente rifiutata e insultata, ne è talmente innamorata da ordire un piano per sottrarlo alla morte con l’escamotage di un finto veleno. Allo stesso tempo, però, è insediata da Atrace, innamoratosi di lei al primo incontro, e alla fine lo sposerà dopo la morte di Acrimante. Nel primo atto il libretto affida ad Atrace un topos drammaturgico che nel *Burlador* di Tirso de Molina è affidato a Tisbea. Nel suo primo lungo monologo la pescatrice esalta le gioie del vivere slegata dalle catene amorose, per poi innamorarsi subito dopo di Don Juan, reduce da un naufragio. Nell’*Empio punito* Atrace esordisce nello stesso modo, nell’aria *Quanto è dolce goder la libertà* (Atto 1, scena 6), ma subito dopo, come Tisbea, cederà all’amore, ammaliato da Atamira dormiente, nell’aria *Fu troppo acuto il dardo*.

La coppia Bibi – Delfa si muove invece su un registro parallelo, legato ai personaggi “bassi” della commedia dell’arte, con doppi sensi a sfondo erotico e parodie del linguaggio giuridico. Un esempio lampante è il tema del veleno:

²³ Minato, 2019, p. 50.

per Atamira un finto veleno salva la vita ad Acrimante, mentre per Bibi e Delfa ha un significato sessuale.

BIBI

*S'io son serpe, io sono almeno
un di quei fatt'alla moda;
se col capo io t'avveleno
la triaca ho nella coda.²⁴*

Gli intrighi sono quindi cinque: Ipomene – Cloridoro, la coppia “sciolta” Acrimante – Atamira (a sua volta è amata da Atrace), Acrimante attratto da Ipomene e la coppia Bibi – Delfa.

Acrimante non è un *burlador*. Il suo unico inganno avviene nell'antefatto dell'opera: ha sposato Atamira con falsi testimoni, per cui il matrimonio non è valido. L'episodio è raccontato in un recitativo da Bibi ad Atamira (atto 1, scena 5). Quando s'invaghisce di Ipomene, Acrimante ignora che sia fidanzata con Cloridoro, il suo migliore amico: anche in questo caso manca la burla. Il protagonista non si traveste mai: l'unico personaggio a farlo è Bibi, che in occasione del suo appuntamento galante con Delfa chiede al suo padrone di imprestargli il mantello, in modo da celare la propria identità (atto 1, scena 17). Di fatto, nel corso di tutta l'opera, Acrimante non seduce nessuno. Nel primo atto è Bibi a profferire avances nei confronti delle due pastorelle incontrate dopo il naufragio (atto 1, scena 5). L'episodio che provoca il duello nel quale Tidemo sarà ucciso da Acrimante è l'affronto che quest'ultimo fa a Ipomene, ma tal episodio non avviene in scena, ed è ridotto

²⁴ La triaca è un antidoto, divenuto molto famoso nel Seicento è citato anche ne *Il Girello* (atto 1, scena 12) di Iacopo Melani, su libretto di Apolloni ed Acciaiuoli, andato in scena al Teatro Colonna nel 1668.

a due soli versi, intonati da Ipomene: *Olà, soccorso, aita!/Ipomene è tradita!* (atto 3, scena 5).

Acrimante ha anche dei tratti che lo avvicinano a Faust. In due occasioni offre la sua anima in cambio: la prima volta a Plutone, affinché lo aiuti nel fargli apparire una ricca mensa apparecchiata in onore della statua di Tidemo (atto 3, scena 16); la seconda volta è Caronte a chiedergli l'anima in pegno per farlo ritornare dagli inferi (atto 3, scena 18).

L'empio punito possiede degli aspetti drammaturgici eccentrici rispetto al soggetto di Don Giovanni. A differenza di tutti gli altri testi su questo soggetto, che iniziano con le avventure erotiche del protagonista, le prime tre scene de *L'empio punito* sono occupate dai tormenti amorosi della coppia Cloridoro / Ipomene. L'unico momento burlesco dell'opera è quando Delfa finge di essere lo spirito morto di Acrimante per spaventare Bibi (atto 2, scena 21). I temi dell'onore e dei legami familiari, così importanti nel *Burlador de Sevilla*, sono quasi del tutto assenti: Tidemo, il convitato di pietra, non è il padre della vittima, ma il suo precettore. Accusato ingiustamente di essersi avvicinato alle stanze di Ipomene, nel secondo atto Acrimante è messo in prigione e condannato a morte. Destinato a diventare un topos molto importante nella drammaturgia dell'opera del Settecento e Ottocento, questo tipo di scena è assente negli altri testi su questo soggetto.²⁵

Nell'*Empio punito* troviamo anche il topos del sonno, molto comune nel teatro di parola e in musica seicentesco. Nell'opera di Melani è presente dapprima come rifugio ed evasione dalla realtà: Atamira, alla fine della sua seconda aria, *Piangete, occhi, piangete*, invoca il sonno e si addormenta. Nel successivo dialogo tra lei e Atrace troviamo il sonno come alterazione della coscienza. A questo topos è strettamente legato quello del sogno e del finto veleno, lo stratagemma attraverso il quale Atamira salva la vita ad Acrimante.

Nelle drammatiche battute finali del dialogo tra Acrimante e la statua di Tidemo (atto 3, scena 16) il protagonista è mandato direttamente all'inferno.

²⁵ Romagnoli, 1995.

La statua non gli dà la mano chiedendo di pentirsi, ma lo fa sprofondare mentre lui vola in cielo. Il successivo recitativo di Bibi svela il motivo per cui le statue, che sulla scena si scambiano più volte di posto, sono sei:

*Son mosse in verità,
o che gustosa historia,
ma spavento m'arrecà, o ch'io son matto,
o che le statue fanno a gatta cieca.
Ah, ah, non vel diss'io,
non son matto, no, no. Marforio, addio.*

Marforio è il nome dell'enorme statua marmorea di epoca romana, conservata nel cortile del Campidoglio. Si tratta di una delle cosiddette sei statue parlanti a Roma: la più famosa è Pasquino, seguita da Madama Lucrezia, il Babuino, il Facchino e l'Abate Luigi. Nel suo libretto Acciaiuoli aveva quindi in mente queste statue, sulle quali i romani affiggevano messaggi anonimi di carattere satirico. Il ballo delle statue che conclude la scena citata ricorda un'analogia situazione drammaturgica del *Muzio Scevola* di Francesco Cavalli, andato in scena a Venezia nel 1665 su libretto di Nicolò Minato, nel quale nell'ultima scena del primo atto c'è un ballo di otto statue, invitate a danzare dalla statua di Giano. Un altro momento molto spettacolare nell'*Empio punito* è la fine del secondo atto, dove sono presenti contemporaneamente il tema del sogno e l'ambientazione infernale: Acrimante, addormentato dal sonnifero di Atamira, dialoga sognando con Proserpina, che lo ammalia, prima di intonare un duetto con il demonio e lasciare il posto al ballo dei mostri che conclude l'atto. Il duetto tra Proserpina e il Demonio ricorda quello tra Proserpina e Plutone nel Prologo del *Girello* di Iacopo Melani.

Il momento più sublime della partitura, esattamente al centro dell'opera, è il duetto *Se d'amor la cruda sfinge*, cantato da Acrimante e Atamira quando il protagonista è imprigionato perché creduto a torto colpevole di aver

attentato all'onore di Ipomene o Atamira. Il personaggio di Don Giovanni è normalmente privo di qualsiasi momento di tormento amoroso. Egli esprime talvolta la rabbia, la seduzione, la violenza, ma non sentimenti come quelli di Acrimante. Prima ancora di mettere in luce il contenuto musicale di questo brano, vale la pena osservare che si tratta di una pagina nella quale per la prima e unica volta nel corso di tutta l'opera, oltretutto esattamente al centro (atto 2, scena 9), i due personaggi principali si collocano sullo stesso piano. Se si osservano le durate delle varie arie affidate a ciascun personaggio nel corso di tutta l'opera, ad Atamira sono dedicate quelle più lunghe. *Piangete, occhi piangete* (atto 1, scena 5), nella quale esprime tutta la sua disperazione dopo il primo incontro con Acrimante, consta di ben 129, mentre nella sua aria d'esordio, *Io v'amai e v'adorai*, il protagonista liquida la sua spasimante in sole 36 battute. Questa disparità rende evidente, almeno all'inizio dell'opera, la dicotomia psicologica tra i due personaggi: tanto Atamira è tratteggiata in modo musicalmente molto articolato nei suoi tormenti interiori, tanto Acrimante si limita a frasi brevi e sillabiche per esprimere il suo credo. Al protagonista, almeno fino a questo punto dell'opera, sono affidate arie più brevi rispetto a quelle degli altri personaggi.²⁶

Dopo questa disparità iniziale, nella quale Atamira canta un'aria ben quattro volte più lunga del suo spasimante, *Se d'amor la cruda sfinge* rappresenta il punto di arrivo nel percorso drammaturgico nel quale i due personaggi condividono in modo paritetico testo e musica.

ACRIMANTE

*Se d'amor la cruda sfinge
prigioniero il cor mi tiene,
son superflue le catene,
ogni laccio invan mi stringe.
Frena, o sorte, il tuo furore;*

²⁶ Garavaglia, 2018.

fuggir non può chi ha le catene al core.

ATAMIRA

*Crudelissime catene,
ch'al mio bene il piè stringete,
deh, vi prego, disciogliete
il mio cor da tante pene.
Se fra ceppi è l'idol mio,
sciolta rassembro e son legata anch'io.*

Porzioni di questo testo sono presenti, sebbene in modi diversi, nel libretto di *Argia* dello stesso Apolloni, musicato da Antonio Cesti. Andata in scena la prima volta ad Innsbruck nel 1655 alla presenza di Cristina di Svezia in occasione della sua solenne conversione al cattolicesimo, l'opera fu replicata per molti anni in varie città italiane. Difficile sapere se Lorenzo Da Ponte conoscesse il libretto dell'*Empio punito*, ma ci sono due punti nel libretto di *Don Giovanni* per i quali è altrettanto difficile credere ad una semplice coincidenza tra i due testi.²⁷

<i>L'empio punito</i> Atto 1, scena 1	<i>Don Giovanni</i> , Atto 1, scena 1
CORO DI STALLIERI Gran tormento che mi par, lavorar la notte e 'l dì.	LEPORELLO Notte e giorno faticar per chi nulla sa gradir.
<i>L'empio punito</i> Atto 3, scena 16	<i>Don Giovanni</i> , Atto 2, scena 19
TIDEMO Chi a vivande celesti un di s'avvezza ogni cibo terreno odia, e disprezza.	COMMENDATORE Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste.

²⁷ Per una descrizione dettagliata di tutti i prestiti e autoimprestati tratti da altre fonti si rimanda all'edizione critica dell'*Empio punito*.

Nel duetto *Se d'amor la cruda sfinge* la struttura metrica e l'organizzazione delle rime nelle due strofe è identica, anche se ovviamente la direzionalità comunicativa dei testi affidati ai due personaggi è diversa. Per Acrimante, "prigioniero d'amore" nei confronti d'Ipomene, i lacci della prigione sono inutili, poiché egli *ha le catene al core*. Atamira, invece, auspica la liberazione del proprio amato Acrimante. Il libretto e la musica collocano quindi i due personaggi su uno stesso piano: entrambi soffrono le pene d'amore. Il duetto è del tutto strofico: a ciascuno dei due è affidato lo stesso materiale musicale. Non solo: questo duetto rappresenta l'unico caso in tutto *L'empio punito* in cui si configura una morfologia destinata a diventare un canone nel repertorio operistico del Sette e Ottocento, ossia l'uguaglianza tra il ritornello strumentale d'esordio e la prima frase vocale.

Alcuni stilemi compositivi del duetto, come le crome ribattute in modo ossessivo, la scrittura omofonica, le dissonanze causate dai ritardi sugli accenti tonici del verso, saranno usate a man bassa da compositori delle generazioni successive per creare momenti di particolare pathos espressivo.²⁸ La presenza di questo duetto in un'antologia manoscritta di arie d'opera rappresenta un'altra testimonianza della sua fortuna anche al di fuori dell'ambiente teatrale.²⁹

²⁸ Si vedano ad esempio, il mottetto *Infirmata, vulnerata* e l'aria *Stesa ai pie' del tronco amaro* da *La Santissima Annuntiata* di Alessandro Scarlatti.

²⁹ Il manoscritto è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, con segnatura Cantate 50/20. La descrizione dettagliata è nell'edizione critica.

Se d'amor la cruda sfinge (Atto 2, scena 9)

[Soldati incatenano Acrimante]

Adagio

[Violino 1]

[Violino 2]

ACRIMANTE

5 9 8 6 5 5

7

[VI. 1]

[VI. 2]

Se d'a-mor la cru-da sfin-ge pri-gio-nie-ro il cor mi tie-ne, son su-per-flue le ca - te - ne, o-gni lac-cio in-van mi

4 7 6#

12

[VI. 1]

[VI. 2]

strin-ge, in-van, in van mi strin - ge, 6 son su-per-flue le ca - te - ne,

17

[VI. 1]

[VI. 2]

son su-per-flue le ca - te - ne, o - gni lac - cio in-van mi strin - ge.

6 5

22

[VI. 1]

[VI. 2]

Fra-na, o sor-te, il tuo do - ro - re, fra-na, o sor-te il tuo fu - ro - re; fug-gir non può chi ha le ca-

5 7 6

De Musica, 2022 – XXVI (2)

27

[VI. 1]

[VI. 2]

-te - ne al co - re, fug-gir non può chi ha le ca - te-ne al co - re, chi ha le ca-te -

32

[VI. 1]

[VI. 2]

-ne al co - re.

38

[VI. 1]

[VI. 2]

ATAMIRA

Cru-de-lis-si-me ca - te ne, ch'al mio be-ne il piè strin - ge te, deh, vi pre-go, di-scio-glie-te il mio cor da tan-te pe-ne, da tan-te, da

43

[VI. 1]

[VI. 2]

tan - te pe - ne, deh, vi pre-go, di-scio-glie - te, deh, vi pre-go, di-scio-glie - te il

49

[VI. 1]

[VI. 2]

- mio cor da tan-te pe - ne. Se fra cep-pi è l'i-dol mi - o,

54

[VI. 1]

[VI. 2]

se fra cep-pi è l'i-dol mi - o, - sciol-ta ras-sem-bro e son le - ga - ta an- ch' - io, -

59

[VI. 1]

[VI. 2]

sciol-ta ras-sem-bro e son le - ga ta an- ch' - io, e son le-ga - ta an - ch'i - o.

Il secondo esempio è l'ultima aria del protagonista, *Pene, pianti, e sospiri* (atto 3, scena 17). Tidemo ha buttato Acrimante all'inferno, senza neanche chiedergli di pentirsi. Stordito dalla sua caduta, il protagonista implora la fine della sua agonia. Quando mai in altri testi Don Giovanni si è lasciato andare a richieste simili? Le due quartine, identiche sotto il profilo metrico e di rime, ripetono lo stesso desiderio di morte.

ACRIMANTE

*Pene, pianti e sospiri,
trafiggetemi il petto,
pria che diventi oggetto
e bersaglio maggior di rei martiri.*

*Flagelli, aspri tormenti,
laceratemi il seno,
acciò finisca almeno,
insieme con la vita i miei lamenti.*

A differenza del duetto *Se d'amor la cruda sfinge* quest'aria non ha una forma strofica, anche se il ritornello strumentale che precede la seconda strofa e che chiude l'aria presenta elementi simili a quello d'esordio.

Melani trova soluzioni che imprimono a questo brano un fortissimo pathos già nel primo verso *Pene, pianti, e sospiri*. Ognuno dei tre vocaboli attacca sul tempo debole della battuta in una progressione ascendente (do/re/mi bemolle) con disegni discendenti, ed è sonorizzato con diverse sfumature: quello intonato con più melismi è il terzo, *sospiri*.

Nella seconda strofa Melani sceglie per il primo verso alcune soluzioni simili a quelle presenti all'inizio della prima. Ciascuna porzione del primo e del secondo verso (*Flagelli, aspri tormenti, laceratemi il petto*) attacca di nuovo sul tempo debole della battuta ed è collocata in una progressione ascendente (si bemolle/do/ re), che poi lascia spazio a un lungo melisma di un'ottava discendente su *laceratemi il petto*. Acrimante termina l'aria ripetendo *i miei lamenti* due volte: la seconda con un melisma molto patetico. Sebbene l'aria non sia costruita su un basso ostinato, presenta nelle prime quattro battute del basso continuo e nella voce (batt. 7-10) il tetracordo discendente, "motto" del lamento. Il basso continuo disegna con una certa frequenza intervalli discendenti molto connotati dal punto della vista del pathos: quarta diminuita (batt. 1-2 e 17-18) e quinta diminuita (batt. 5-6, 10-11, 26-27 e 51-52). Melani sceglie quest'ultimo in due casi anche nella linea di canto: il primo sull'accento tonico dell'aggettivo *rei* (batt. 24), il secondo nel melisma che finisce l'aria, sulla parola *lamenti* (batt. 49).

Pene, pianti, e sospiri (Atto 3, Scena 17)

Adagio

[Violino 1]
[Violino 2]

ACRIMANTE

Pe - - ne, pian - ti, e

8

[VI. 1]
[VI. 2]

so - spi - - ri, tra - fig - ge - te - mi, tra - fig -

15

[VI. 1]
[VI. 2]

ge - te - mi il pet - to, pria che di - ven - ti og - get - to e ber -

22

[VI. 1]
[VI. 2]

-sa - glio mag - gior di rei mar - ti - ri. Fla -

29

[VI. 1]

[VI. 2]

gel - li, a - spri tor-men - ti, la - ce - ra - - te - mi il se - -

36

[VI. 1]

[VI. 2]

-no, ac - ciò fi - ni - sca al - me - no, in - sie - me con la

43

[VI. 1]

[VI. 2]

vi - ta i mie - i la - men - - ti, i miei la - men - -

49

[VI. 1]

[VI. 2]

- - - - - ti.

Questi due brani sottolineano, insieme alle particolarità di libretto, drammaturgia e scelta dei nomi dei personaggi, come *L'empio punito* rappresenti un caso del tutto particolare nella tradizione del mito di Don Giovanni. L'opera di Melani da un lato si è configurata come una grandiosa macchina spettacolare, sfrondata da tutta l'ingombrante eredità del mito,

orientata a suscitare la “maraviglia” per i suoi complicati effetti scenici, dall’altro ha tratteggiato il ruolo e il carattere del suo protagonista in modo del tutto eccentrico rispetto alla consueta immagine di Don Giovanni.

L’empio punito, con la sua complessità e stravaganza drammaturgica, l’eterogeneità dei topoi, la spettacolare ricchezza scenografica, la presenza di momenti comici e tragici rispecchia al meglio la conclusione di una stagione irripetibile del teatro in musica a Roma.

Bibliografia

ADEMOLLO, A. (1969), *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna.

AMBROSIO, L. (2017), *Drammi, commedie, favole musicali all’ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell’opera a Roma tra il 1668 e il 1689*. Università degli Studi di Pavia, Tesi di dottorato di ricerca in Scienze del Testo letterario e Musicale, XXIX ciclo.

ANTONUCCI, F. (2012), *Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di Adamira. Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Università degli Studi-Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

BALMAS, E. (1986), *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Bulzoni, Roma.

CARANDINI, S - MARITI, L. (2003). Luciano Mariti, *Don Giovanni o l’estrema avventura del teatro. Studi e edizione critica de "Il nuovo*

- risarcito convitato di pietra" di Giovan Battista Andreini, Bulzoni, Roma.*
- DE RINALDIS, A. (1939), *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi, trascritte ed annotate da Aldo de Rinaldis, Fratelli Palombi, Roma.*
- FANTAPPIÈ, F. (2009), "Angela senese" alias Angela Signorini Nelli. *Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, «Bullettino senese di storia patria», 106, pp. 212-267.
- FERRONE, S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII) secolo*, Einaudi, Torino.
- FREITAS, R. (2009), *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GARAVAGLIA, A (2018), *Funzioni espressive dell'aria a metà Seicento secondo il Giasone di Cicognini e Cavalli*, «Il Saggiatore musicale», 25, 2018/1, pp. 5-31.
- GOZZANO, N (2010), *Salvator Rosa, i Colonna e la commedia dell'arte*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, a cura di Sybille Ebert-Schiffer, Helen Langdon, Caterina Volpi, Bulzoni, Roma, pp. 103-124.
- LAMAR WEAVER, R (1977), *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista Italiana di Musicologia», 12, 1977, pp. 252-95.
- LINDGREN, L., *Filippo Acciaiuoli*, in *New Grove on line*.
- MACCHIA, G. (1991). *Vita e avventure di Don Giovanni*, Adelphi, Milano.
- MEGALE, T. (2020), *L'ombra di Don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici*, in *Ricerche sul*

teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII), a cura di Fausta Antonucci e Salomé Vuelta García, Firenze University Press, Firenze, pp. 205-218.

DELLA LIBERA, L. (2018), *Alessandro Melani, Music for the Pauline Chapel of Santa Maria Maggiore*, edited by Luca Della Libera, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 22, Middleton, Wis., A-R Editions.

DELLA LIBERA, L. (2022), *Alessandro Melani, L'empio punito*, edited by Luca Della Libera, *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 228, Middleton, Wis., A-R Editions.

FREITAS, R. (2006), *Atto Melani, Complete Cantatas*, edited by Roger Freitas, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 15, Middleton, Wis., A-R Editions.

LEAVE, J. (2006), *Jacopo Melani, Il potestà di Colognole*, edited by James Leave, Collegium Musicum: Yale University, Second Series, vol. 14, Middleton, Wis., A-R Editions.

MICHELASSI, N – VUELTA GARCIA, S. (2013), *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, Alinea, Firenze.

MINATO, N. (2019), *I drammi eroici veneziani. Scipione Affricano. Muzio Scevola, Pompeo Magno*, a cura di Sara Elisa Stangalino, Garnier, Paris.

MORELLI, A (2009), 'voce' *Alessandro Melani, Dizionario Biografico degli Italiani*.

- MURATA, M. (1977), *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 12, 1977.
- NESTOLA, B (2009), ‘voce’ Atto Melani, *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- PIRROTTA, N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall’Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.
- REARDON, C. (2016), *A sociable moment. Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, Oxford University Press, Oxford.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁSQUEZ, A. (2011), *Tirso de Molina y El Burlador de Sevilla: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión*, «Castilla. Estudios de literatura», n. 2, pp. 151-165.
- ROMAGNOLI, A (1995), *Fra catene, fra stili e fra veleni...Ossia della scena di prigione nell'opera italiana (1690 – 1724)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- RUSSELL, C. C. (1993), *The Don Juan Legend Before Mozart. With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- SCHINDLER, O. G. (2006), *Der erste Don Giovanni in Wien – 127 Jahre vor Mozart. Das Gastspiel der Truppe des Herzog vob Parma mit Domenico Burnacinis Theater am Rosstummelplatz (1660)*, in *Mozart Experiment Aufklärung in Wien del ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Essayband zur Mozart-Ausstellung; Vienna, 17 marzo – 20 settembre 2006, Ostfindern, Hatje Cants, pp. 657-700.

- SHADWELL, T. (1676), *The Libertine*, Printed by T. N. for Henry Herringman, London.
- SPRINGER-DISSMAN, K. (2019), *Gluck the wanderer. Travel of a European Composer (1734-1779)*, 61-84, in *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance, Ottoman Empire and European Theatre*, V, Hrsg. Michael Hütter und Hans Ernst Weidinger, Hollitzer, Wien.
- TAMBURINI, E. (1997) *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689) con un'ipotesi di ricostruzione del teatro «piccolo» elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Bulzoni, Roma.
- USULA, N. (2017), *Il carceriere di sé medesimo di Lodovico Adimari e Alessandro Melani. Dalla «commedia» di Pedro Calderón de la Barca al «dramma per musica» italiano di fine Seicento*. Tesi di Dottorato, Università di Bologna.
- USULA, N. (2019), *«Cavato dal spagnuolo e dal francese»: fonti e drammaturgia del 'Carceriere di sé medesimo' di Lodovico Adimari e Alessandro Melani, (Firenze 1681)*, Pacini, Pisa.

Allegati

**Abbozzo per una metafisica dell'esecuzione
musicale. Un dialogo su temi dalle ontologie e
dalla teoria dell'interpretazione
di Luigi Pareyson.**

Giona Saporiti

Parte Prima

Convenevoli

A: Io, interprete, impegnato nella “ricerca” sul brano, professando la verità che io stesso sono, sono soggetto e oggetto della “ricerca”.

B: Un incipit che si enuncia come una confessione, o una promessa.

A: L'intonazione mi fa pensare a un'antifona, da ripetere, come alla fine del salmo ... ma per la *verità* (e per ora limitiamoci al vocabolo nel senso comune) è solo una scusa.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

B: In che senso?

A: Non ne ricordo il riferimento, forse è il risultato di un distillato che ho cercato di comporre come il nucleo di una spirale da cui vedere la ricerca pareysoniana. Un pretesto che nasconde la mia difficoltà di trovare un “attacco”: è come piantare una bandierina nell’ampia superficie di una sfera; non esistono punti di arrivo e di partenza, ma una posizione, sulla quale si torna e si riparte ...

B: I tuoi *refrain* non mi risultano proposte così *à la page* per un interprete musicale *allo strumento* ...

A: Negli studi musicali, strumentali (strumentistici) e dei repertori, si tende a concentrare l’attenzione verso un’interpretazione particolare, l’interpretazione di *quel* brano; meno consueto discutere di una teoria dell’interpretazione musicale, lasciata più alla speculazione filosofica, sebbene si possa mantenere sotto la costante dell’*esecuzione* (o, almeno, ci vorrei provare). Il filosofo, come l’interprete, si fa rappresentante del suo pensiero come esecutore.

B: Potresti precisare?

A: Attribuendo all’interpretazione le stesse possibilità e la stessa natura della filosofia, una situazione che trova una vivente conferma nell’universo artistico. “Lo stesso rapporto che c’è tra l’interpretazione e il suo oggetto c’è tra la filosofia e la verità”¹.

¹ L. Pareyson, *Interpretazione e storia*, Mursia, 2007, p. 157.

“L’interprete, come il filosofo nella sua speculazione, dirà sempre la stessa cosa: la sua propria originale prospettiva sulla verità. Tuttavia, se l’interprete farà sempre, per così dire, allo stesso modo, tutte le interpretazioni saranno diverse. “In fondo non si cerca se non ciò che si possiede già. Ma non si possiede nulla se non nella forma di doverlo sempre cercare”².

“Prender partito”

B: Ancora a monte di tutto ciò, mi pare che il Nostro si interroghi a partire da un problema nodale della filosofia, forse *il problema fondamentale della storiografia filosofica: È possibile il dialogo, che presuppone insieme e inseparabilmente l’alterità degli interlocutori e l’unità della verità?*³

A: Questo dialogo apre una prospettiva personalistica, l’invito a una presa di coscienza del Sé, ciò che io originariamente sono. Come esprime il Filosofo stesso, “è impossibile che tu possa uscire dalla tua persona e anche una tua eventuale ‘impersonalità’ sarà sempre un tuo personalissimo ‘esercizio’”⁴.

“io non sono soltanto colui che tratta, ma anche colui di cui si tratta. Se io non ricerco solo l’oggetto per se stesso, ma indissolubilmente legato all’oggetto della mia ricerca è l’essere di me stesso che cerco, io cerco per me: e la ricerca non è solo un *ricercare intenzionale*, ma anche un cercare interessato”⁵.

L’intenzionalità della ricerca non si esaurisce verso l’oggetto. Io sono sempre coinvolto in essa senza alcuna scissione, impegnato come punto di partenza e

² Idem, p. 153.

³ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova, 1985, p. 10.

⁴ L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Bompiani, 1991, p. 231.

⁵ *Interpretazione e storia*, op. cit., p.12.

punto di arrivo. L'opera, che eseguo come interprete, è, in tal senso, *complemento oggetto*, è l'orientamento che determina o precisa il mio movimento intenzionale, la mia azione di interprete ("l'interpretazione non è tale se non ha per oggetto una forma"⁶), "la ricerca è *riflessione* di colui che ricerca, al tempo stesso che è *intenzionalità* verso l'oggetto"; l'opera, cioè, non è un oggetto già espresso che posso solo ri-esporre o riprodurre.

B: Considerare l'opera all'accusativo, come tu dici – cioè, se non ho capito male, io come interprete non parto dall'opera per rimanere all'interno dell'opera, tendendo ad annullarmi – non pone l'opera davanti a me come qualcosa di oggettivo, o come un oggetto fra gli altri oggetti.

A: Né come un oggetto che mi sta davanti, né, all'opposto, l'opera verrà assorbita o contenuta nel soggetto, in una sua chiusura gnoseologica. L'orizzonte entro il quale ripropone il problema Pareyson vede al centro l'uomo, nell'ambito di una filosofia che nasce dall'uomo per l'uomo e dove soltanto l'uomo è "chi parla e chi ascolta"; se l'uomo non può uscire da sé stesso e dalla sua condizione finita, la filosofia deve cogliere ed affermare il valore eterno della verità senza per questo poter adottare il "punto di vista di Dio"⁷.

B: Il punto di vista di Dio. Cioè, il declino di ogni interpretazione?

A: Riesci a pensare l'osservazione del firmamento senza un punto di vista? Eppure, non sto negando che ci sia qualcosa di reale e di unico. Il "punto di vista di Dio" sembra *esaurire* tutte le interpretazioni. Ma essendo queste infinite – o, meglio, nel gergo di Pareyson, *inesauribili* – si entra in un paradosso.

⁶ *Estetica*, op. cit., p. 87.

⁷ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 225.

B: Non ne contesti l'esistenza, ma ne stai smentendo ogni principio di oggettività (... per usare un termine stagionato, ma riconoscibile).

A: Anche la cosiddetta obiettività scientifica è il risultato di una inevitabile presa di posizione. Un pensiero assoluto, che nasca da un punto di vista esterno alla persona, potrebbe essere definito – con una genuina espressione che non riesco a trattenermi dal riportare - “angelistico”.

B: Ora, in quale cielo mi vuoi far navigare, stiamo entrando in una sfera, in qualche maniera, “teistica”?

A: Per ora ho voluto impiegare questo lemma per non sottrarmi al suo fascino. Ma lo adotterei con molta prudenza: lo troviamo in *Verità e interpretazione*⁸, con un proposito non precisamente allineato con il nostro, sebbene non del tutto estraneo: “una filosofia razionalistica e impersonale, ‘angelistica’ e dimentica della vita umana”⁹. L’angelismo intellettualistico sarebbe un distillato elaborato nel paradiso delle pure razionalità. Potremmo anche dire una filosofia negativa¹⁰. Ciò che chiami “sfera teistica” mi lascia intendere qualcosa a sé stante, una frattura fra essere di Dio ed essere dell’uomo, ma potrei sbagliarmi, proveremo a tornarci dopo.

L’uomo non ha una via di accesso ma è via di accesso alla verità, è relazione con l’Essere come *parte costitutiva*. La stessa parola “accesso”, impiegata frequentemente dal Filosofo, è da intendere con una certa cautela: non si tratta di porre la persona da una parte e la verità dall’altra, l’una alla ricerca dell’altra attraverso un percorso – o, tanto meno, l’unico percorso –

⁸ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1971.

⁹ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, op. cit., p. 152

¹⁰ Il riferimento è a Schelling, a cui rimandiamo più avanti.

praticabile, ma di cercare la verità come eterna, una e assoluta, sapendo di trovarla confacente alla portata della domanda, nel suo arco di possibilità. Ma non per questo attingendo una verità parziale, che, senza poterla esaurire o dissolvere, fonda la sua possibilità nella sua stessa attualità e comprensione storica.

Non è verità quella che non è presente tutta intera in ciascuno dei suoi aspetti; come non è interpretazione quella che non coglie tutta intera la verità dalla prospettiva “laterale” da cui muove.

Se la verità non si rivela che nell’atto di affidarsi a delle prospettive, significa pure che è inseparabile dalla sua formulazione storica, “dall’interpretazione personale e dalla prospettiva in cui la cogliamo”; pur identificandosi con ciascuna delle proprie formulazioni, non verrà privata della propria unicità e “intemporalità”. Una insufficiente capacità interpretativa, cioè, sul piano estetico, una scarsa congenialità dell’interprete nell’eseguire l’opera d’arte, giunge ad un’interpretazione non riuscita, mantenendo tuttavia l’opera intatta nella sua unicità.

L'impossibilità di poter cogliere la verità in una sua presunta indipendenza, in altre parole la necessità di “prender partito”¹¹ per conoscere e possedere la verità, non è concepito in termini di sottrazione, non soffre di alcuna debolezza o di inadeguatezza per una presunta collocazione periferica: il punto di vista, l’angolazione della prospettiva non è limite ma possibilità, iniziativa singolare del cogliere la verità da una prospettiva personale e vivente.

Il finito guadagna una positività necessaria, non è chiuso nel suo destino di insufficienza ma vive di una parzialità *positiva*, tanto da tendere a travalicare gli stessi confini di finito, se così si può dire, perché non intrappolato nell’illusione del proprio “errore prospettico”: se non vi è una collocazione assoluta da cui guardare alla verità, il finito è rivelatore della verità intera dal

¹¹ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 86.

punto di vista da cui muove. In altri termini, potremmo dire, è il *significante* che motiva lo stesso punto di vista da cui comincia il processo conoscitivo, ora non più disgiunto dalla stessa realtà a cui guarda.

B: ... allora *prendiamo posizione*. Ma non corriamo il rischio di avere la visione quotidiana, ingenua, della “nostra” personale verità ...?

A: Definitività e provvisorietà vanno intese nella “duplice eppure unica consapevolezza dell’interprete, per cui la sua interpretazione è l’opera stessa e insieme è sempre approfondibile”¹². L’approfondimento è un intento di crescita nell’interprete, ma anche un suo lavoro ininterrotto “giacché la verità, in quanto inesauribile, si offre soltanto a un possesso così fatto che non cessa d’esser tale se si presenta come un compito infinito”¹³. Nell’incontro delle entità complesse di persona e opera, nasceranno delle interpretazioni parallele, ciascuna definitiva ma non-smentente le altre, cioè ad esse componibile, ciascuna provvisoria nella dimensione in cui è approfondibile in sé stessa. Cerco di individuarne qualche traiettoria, aperta dal motivo ricorrente dell’inesauribilità:

- Opera e interpretazione si identificano nell’esecuzione: non c’è l’opera da una parte e dall’altra l’interpretazione, ma l’espressione di ciascun interprete dell’unica verità in una sintonizzazione che armonizza il dinamismo dell’una e l’infinità dell’altra. Non c’è il testo, come un’oggettività che l’interprete deve assicurare, un “minimo garantito” inossidabile e costante, a cui si sovrappone uno strato di accentuazioni personali, un modello elementare al quale si aggiunge, come a un contenuto preesistente, una sovrastruttura personalizzata, con gli stessi caratteri di un’ornamentazione; cioè una struttura che potremmo sintetizzare nella correlazione:

¹² *Estetica*, op. cit., p. 234.

¹³ *Verità e interpretazione*, op. cit., p. 80.

esecuzione = opera (costante) + interpretazione (variabile).

L'interpretazione non si integra *a posteriori* alla verità già leggibile e formata: avremmo in tal modo da una parte interpreti *volenti*, la cui interpretazione sarebbe l'occasione per esporre una propria virtuosa aggiunta personale alla verità, e interpreti *nolenti* (consentimi il termine), che impiegherebbero le loro capacità per mettersi al servizio di una verità che andrebbe trasmessa nella maniera più asetticamente “fedele”, lasciandone una inevitabile traccia personale loro malgrado. In altre parole, non vi è un rapporto di contenuto e forma: un contenuto comune a cui ciascun interprete conferirebbe una propria forma. L'interprete avrà invece la responsabilità di formulare personalmente la verità cogliendola come infinita e inesauribile, inesauribilità della verità e libertà della persona sono inscindibili.

- L'opera non ci sta davanti come un oggetto: la sua fondazione ontologica non è una semplice-presenza, non è un oggetto fra gli altri: è compiuta, ma non nella forma di un ente definito e definitivo; ha un'identità ed è insieme un'apertura verso diverse infinite letture. L'inoggettività della verità e la sua presenza come ulteriorità, così come l'inesauribilità dell'opera d'arte, riconduce a una cognizione (che avrà riscontro anche nella nozione di testo, nel nostro caso di testo musicale) che si allontana definitivamente dal rappresentare una situazione di fatto, una presenza di riferimenti assoluti; al contrario, la musica come arte allografica sembra allontanare spontaneamente la minaccia dell'unica interpretazione esatta, ma ciò che importa nella nostra prospettiva è ricavare come essa ci accompagni verso un abisso, quello di un'*assenza di fondamento*. Non si tratta di una mancanza o un'incompletezza e nemmeno di una presunta totale ineffabilità dell'opera, ma della conferma che della verità non può esserci che interpretazione: se il testo rivela l'identità dell'opera da una parte, dall'altra non può trasmettere le potenzialmente infinite possibilità di realizzazione che le sono proprie, cioè rivela nella misura in cui emerge un “non-detto”, palesa se occulta; quindi, si produce uno...

- “Scarto”: ridondanza, necessità, positività, pervasività, permanenza del “non detto”. Ogni rivelazione della verità porta con sé un occultamento, per due motivi strettamente complementari riguardanti la stessa natura della verità: resta celata come pura inseità e appare solo come altro da sé, “della verità non c’è rivelazione senza occultamento”¹⁴. Se in un’individuazione, l’esecuzione è l’opera, essa opera è anche *altro* da quell’esecuzione, mantenendosi l’opera in una sua intatta trascendenza. Se la verità non si “incorpora” in altro da sé, cioè non verrà *eseguita*, non sarà nemmeno formulabile o comprensibile, donde il principio fondamentale che “della verità non c’è che interpretazione e non c’è interpretazione che della verità”¹⁵.

L’interpretazione è pensiero conscio dell’inesauribile: la verità non si può realizzare in un’esplicitazione completa, ma in una rivelazione incessante, come propria della rivelazione dell’essere: inseparabilità di aspetto rivelativo-ontologico e aspetto espressivo-storico che caratterizza la formulazione interpretativa del vero e la preserva da ogni pericolo di soggettivismo e arbitrarietà.

Ad usum musicae

B: Credo tu voglia rimpatriare, mantenendo un piano di continuità ...

A: È ciò che troviamo espressamente in *Verità e interpretazione*:

“anche in musica l’opera è accessibile solo all’interno d’una sua esecuzione; anche in musica la molteplicità delle esecuzioni non compromette l’unicità dell’opera;

¹⁴ Idem, p. 27.

¹⁵ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 23.

anche in musica l'esecuzione è non copia o riflesso, ma vita e possesso dell'opera;

anche in musica l'esecuzione non è né unica né arbitraria”¹⁶

B: Quindi, condividiamo come un'essenziale molteplicità delle filosofie non comprometterà l'unicità della verità?

A: Poggiando sull'affinità tra verità e opera musicale, possiamo così riformulare:

così come in musica l'opera è accessibile solo all'interno d'una sua esecuzione, la verità è accessibile solo all'interno di una sua "formulazione";

così come in musica la molteplicità delle esecuzioni non compromette l'unicità dell'opera, la molteplicità delle formulazioni della verità non compromette l'unicità della verità stessa

B: Ora come ci inseriamo nello spazio tra due estremi che non sarebbero graditi ... nemmeno agli interpreti musicali, appunto, cioè quella zona tra un'interpretazione *esattrice* e un'esecuzione *arbitraria*?

A: È una zona che, lasciando cadere questi due estremi, si estende senza confini, permettendo infinite rivelazioni. Un'approfondita visione filologica - che anche supponesse o indagasse come i compositori avessero voluto che le loro opere venissero eseguite - non potrebbe essere risolutiva, per la capacità dell'opera, anzi, la sua necessità vitale, di accogliere infinite interpretazioni. La convinzione che quanto più sia scrupoloso lo studio filologico tanto più siano assottigliate le differenze fra le esecuzioni propone un incautamente assodato concetto di "esattezza" che si avvicina all'imposizione dell'interpretazione "giusta", e pertanto unica (sebbene sia di

¹⁶ *Verità e interpretazione*, op. cit., p. 68.

difficile determinazione validarne una sola come assoluta) compromettendo la ricchezza dell'inesauribilità interpretativa e sacrificando illegittimamente tutte le altre possibili e comunque attendibili letture dell'opera. Se posso impossessarmi dell'espressione appropriata del Filosofo: la verità è una "presenza senza figura": non può mostrarsi in una determinatezza propria, ma si rivela, tutta intera, in ciascuna formulazione. E ciascuna formulazione coglie la verità intera, come ogni esecuzione di un'opera incarna l'opera stessa identificandosi con essa, ma senza sostituirvisi: "c'è interpretazione soltanto quando la verità s'*identifica* addirittura con la sua formulazione, senza tuttavia *confondersi* con essa, sì da mantenere la *pluralità*"¹⁷: la verità rimane intera, come l'opera resta un tutto, senza cambiare la propria natura, a prescindere dalle sue formulazioni o dalle sue esecuzioni.

Infatti, in ciascun esecutore sono riconoscibili immediatamente delle particolarità o dei parametri stilistici che appartengono intimamente alla persona: un personale timbro sonoro – due violinisti o due flautisti diversi, benché impieghino lo stesso strumento, avranno una personale identità sonora, una propria individuabile "voce" – e tutti quei particolari stilistici, ai quali non accenno, che fanno parte dello spirito della persona e che non sono separati dalla lettura personale dell'opera.

Che sia *quell'*attore "a rendere Amleto"¹⁸

Tale rapporto di tipo interpretativo fra la verità e le sue formulazioni – come risulta evidente fra l'opera musicale e le sue esecuzioni – si scontra con una possibile rivelazione della verità in una sola, unica e definitiva formulazione, in tal caso una "indebita eternizzazione di ciò ch'è storico o monopolizzazione di ciò ch'è comune"¹⁹. La dinamica tra universale e

¹⁷ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 42.

¹⁸ *Interpretazione e storia*, op. cit., p. 152.

¹⁹ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 70.

particolare, fra trascendentale e storico è una costante tematica di tutta l'estetica pareysoniana.

“A chi afferma di eseguire Bach e Händel come essi stessi avrebbero voluto bisognerebbe, con ardita prudenza, aggiungere: nella misura in cui essi volevano proprio ciò che l'opera esigeva da loro”²⁰. Da questa allusione al celebre direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler possiamo dedurre come la relazione fra l'interprete e l'opera abbia come riferimento la forma, l'interprete si deve confrontare con l'opera come forma e non basarsi su criteri estrinseci. I particolari storico-biografici saranno introdotti nel lavoro dell'interprete se inclusi nel processo di formazione dell'opera. Gli antecedenti saranno assimilati dall'interprete non come elementi di supporto ma solo se già “illustrati” dall'opera stessa: l'opera non rinvia ad altro fuori da sé, l'unica legge da seguire è quella della stessa opera compiuta.

Una problematica di attuale interesse dopo il consolidamento delle cosiddette esecuzioni “filologiche” o “storicamente informate”, come testimonia l'abbondante discografia più o meno recente, che prevede l'uso di strumenti d'epoca o copie fedeli di essi nel recupero delle prassi esecutive del passato, lasciandosi ormai alle spalle il pionieristico carattere sperimentale. In questo cammino a ritroso nella storia dell'esecuzione delle musiche del passato - cioè l'abbandono degli strumenti moderni, dei quali, prima di questa “renaissance” non era messo in discussione l'impiego per ogni repertorio (almeno per il passato più recente, il barocco musicale nel caso più tipico), per tornare a strumenti di costruzione non attuale (o a imitazione di questi nel caso di una copia) - l'esecuzione della musica antica secondo le prassi e con gli strumenti dell'epoca avviene nel presente dell'interprete, secondo quelle che sono le condizioni della sua contemporaneità: il compito dell'interprete non è quello di adeguarsi a una doverosa e riverente ubbidienza verso una irrealizzabile e inafferrabile “volontà” del compositore, l'opera vive indipendentemente dal

²⁰ *Estetica*, op. cit., p. 254.

suo autore perché il processo con cui egli l’ha “formata” è “riuscito”, cioè giunto alla sua totalità.

L’opera è sia una totalità conclusa sia apertura verso infinite interpretazioni, e queste, a loro volta, sono forme di conoscenza che possono accogliere un infinito, presente solo come ulteriore.

Da ∞ a ∞^2 : la persona e le esecuzioni

“Le raccomandazioni di fedeltà rivolte all’interprete non possono avere altro significato che questo: fa di te stesso, della tua intera personalità e spiritualità, del tuo modo di pensare vivere sentire, un organo di penetrazione, una condizione di accesso, uno strumento di rivelazione dell’opera d’arte; rammenta che il tuo assunto non è né di *dover* rinunciare a te stesso né di *voler* esprimere te stesso; non proporti l’esplicito intento di dare la tua nuova interpretazione, perché in ogni caso l’esecuzione che darai sarà sempre tua e sempre nuova per il solo fatto che sei stato tu a darla; né credere che il tuo dovere sia annullare la tua personalità, perché in ogni caso è impossibile che tu possa uscire dalla tua persona e anche una tua eventuale “impersonalità” sarà sempre un tuo personalissimo “esercizio”²¹

B: Le raccomandazioni di Pareyson invitano l’interprete a mantenere un atteggiamento di naturale sobrietà, la necessaria sensibilità dell’interprete va di pari passo con la “spontaneità” del processo interpretativo.

A: Infatti mi sembra esclusa un’azione primariamente o arbitrariamente sovrapposta all’autenticità della persona, così come d’altronde un intenzionale annullamento, oltre ciò che della natura individuale della persona sia congenito all’opera.

²¹ *Estetica*, op. cit., p. 231.

“[Interprete,] rammenta che il tuo assunto non è né di *dover* rinunciare a te stesso né di *voler* esprimere te stesso; non proporti l’esplicito intento di dare la tua nuova interpretazione, perché in ogni caso l’esecuzione che darai sarà sempre tua e sempre nuova per il solo fatto che sei stato tu a darla”²²

La messa a fuoco è sull’interprete individuato come *persona*, nella sua ipseità e alterità, nella sua storicità e infinità, condizione per la comprensione dell’essere, l’essere di cui è relazione, cioè l’essere in cui si trova e che essa stessa persona è. Così come al di fuori di un’interpretazione non si può dare alcuna formulazione della verità, al di fuori della persona non si può dare alcuna interpretazione: il “personalismo ontologico” di Pareyson rivela il carattere ermeneutico di ogni agire umano.

Dall’apertura ontologica della persona si (r)accordano due infinità:

- La forma: mantenendo le sue inesauribili possibilità di essere interpretata, non si dissolve in una delle prospettive personali
- La persona: come forma complessa, totalità compiuta in ogni istante ma sempre in *evoluzione*; la persona è aperta verso prospettive sempre nuove e diverse che non è possibile cogliere in anticipo, come se si potesse prevederne una legge di sviluppo.

L’interpretazione personale, pur compiuta in ogni suo istante e “raccolta in una determinata totalità”, non blocca la prospettiva da cui la persona stessa guarda, esaurendola nella propria istantaneità; tale prospettiva sarà sempre rivedibile, poiché la “sostanza storica [della persona] è sospesa a un’iniziativa libera e innovatrice, sì che prospettive sempre nuove le si aprono a mano a mano che la sua esperienza di vita si arricchisce e muta direzione”²³. Nuove proposte interpretative saranno sempre possibili, eccedendo il motto *tot*

²² Idem.

²³ Idem, p. 227.

capita tot sententiae come nel caso di diverse interpretazioni della stessa opera a cura dello stesso interprete; situazione peraltro molto frequente, se non del tutto naturale, per l'interprete musicale.

L'introduzione dell'idea di rivedibilità così come le attribuzioni di perfezionabilità, provvisorietà, integrazione, approfondimento riferite alle interpretazioni personali della stessa opera non sono da intendere come una serie di interpretazioni poste in successione su una scala di miglioramenti, ma la conseguenza di quanto l'evolvere della persona manifesti dei cambiamenti nelle nuove interpretazioni. Nessuna interpretazione sarà incompleta o approssimata, perché un'interpretazione riuscita è sempre compiuta e definitiva, avendo completato il proprio processo interpretativo. La "definitività" non coinciderà, d'altro canto, con l'unicità, ma si inserirà in una rete di rivelazioni parallele, o in una simultaneità priva di contraddizioni, senza che l'identità dell'opera venga compromessa; anzi, sarà la stessa opera a suscitare e a desiderare riaffermando la sua infinità. "Interpretare significa riuscire a sintonizzare l'intera realtà d'una forma attraverso la felice adeguazione fra uno dei suoi aspetti e la prospettiva personale da cui la si guarda [...] basta da sé a mostrare [...] come l'interpretazione *debba* essere un processo infinito e sempre rivedibile, senza perciò assumere un carattere di mera approssimazione, e come essa *debba* essere molteplice e sempre nuova e diversa, senza perciò cadere nel soggettivismo e nel relativismo"²⁴.

B: Si tratta sempre di un'armonizzazione fra due istanze?

A: In questo contesto si precisa una delle determinazioni più interessanti dell'estetica pareysoniana: l'*isomorfismo* tra la persona e l'opera (intesa come forma compiuta). L'opera che la persona fa di sé stessa, "conclusa e definita in ogni istante", ha le stesse caratteristiche di definitezza e compiutezza della

²⁴ Idem, p. 139.

forma, in tal senso la persona è “autoopera”. La trascendenza e l’attualità della persona sono intrecciate in un processo che per un verso si definisce in un atto e per l’altro continua nella totalità vivente: un’”infinità quantitativa e qualitativa”. Persona e opera, nella propria autonomia e nella propria inesauribilità, possono incessantemente “rigiocarsi” senza che nessuna delle due si estingua, si sigilli o si risolva in un termine definitivo.

Un nesso che trae origine dalla concezione della persona come una “totalità infinita e definita”, cioè dall’individuazione di due aspetti propri – e opposti? - della persona stessa: la totalità condensata nell’istante e lo sviluppo incessante, la fissazione in una forma “singolarissima e inconfondibile” nel suo continuo processo evolutivo.

Compiutezza e apertura, definitezza e inesauribilità, non si oppongono frontalmente come spinte verso due polarità contrarie, ma si legano, si sovrappongono e si rapportano sia nella vita della persona sia nell’esistenza (o la storia) dell’opera.

L’esecuzione si rivela palesemente nella presenza personale dell’interprete musicale in tutta la sua vivente attua(lizza)zione dell’opera: il lavoro di uno strumentista o di un direttore d’orchestra in attività si precisa nel suo stesso gesto, rendendo “visibile” l’interpretazione come un processo in produzione che si definisce nel suo svolgersi, cogliendo l’opera nel suo sviluppo e aprendola nella sua durata: un atto che si compie nel suo farsi, indice della persona nella sua definitività, ciò che la persona “è riuscita a fare di se stessa” finora, ma senza recidere ciò che è stato e dovrà essere ancora, anzi costituendo un impulso del “ritmo della storia” della persona e, in tal senso, “alimentando” la sua provvisorietà. Da una parte l’attualità, dove è visibile il “volto” della verità nella definitività della persona, dall’altra, la presenza trascendente, il processo in formazione, la “pulsazione della persona e il ritmo della sua storia”. È *opera* intanto che è *operare*, si parla di un ente mentre si parla dell’essere, è *forma formata* e *forma formante*, una divina dualità.

Nella duplice caratterizzazione di *definitezza compiuta/infinita apertura* della forma-persona i due termini si saldano in quella stessa *complicità* dialettica che abbiamo trovato nella formulazione della verità, personale e inseparabile dalla via d'accesso alla stessa verità. Nella duplice caratterizzazione di *hic et nunc/inesauribilità* della forma-opera, il finito e l'infinito (o l'inesauribile) vengono stretti in un *circuito virtuoso*, dove la connivenza fra i due “problemi” è sempre produttiva verso nuovi sbocchi. La circolarità si specifica nel coniugare due aspetti apparentemente contrari sotto quell'orizzonte che Pareyson esprimeva nell'assunto “*della verità non c'è che interpretazione e non c'è che interpretazione della verità*”. Questa circolarità, nella correlazione fra singolarità e totalità, andrebbe meglio precisata in un movimento a spirale, cioè in un moto circolatorio la cui orbita è aperta sempre a nuove traiettorie, ad una complessità di valori.

Nella persona sono assieme evidenti la propria individuale irripetibilità e la integrale conformità all'umanità comune: reciprocità di “singolarità universalizzata” e “universalità singolarizzata”, in un contrappunto che unisce e, al tempo stesso, divide l'individuo dalla collettività, il personale dall'universale; dove la conoscenza è il moto di una persona singola che cerca di interpretare altre persone nella loro singolarità, nella solidarietà di un compito comune ma aperto verso sbocchi diversi per ciascuno.

B: Quale sarà la valenza sociale, la coscienza di un interprete musicale (che si rivolge a un) “pubblico”?

A: Mi si presenta spontaneo, infatti, un accenno a una prospettiva sociologica, ma vorrei tu la intendessi più come mio esercizio artigianale che non sottolineatura espressamente del Filosofo:

a. Socialità

“Il carattere di similarità si riconnette col carattere sempre personale dell'universale. Ciascuno di noi è un'*esecuzione* personale dell'*umanità*”

comune a tutti gli uomini, ed è questa la ragione per cui le differenze individuali che ci dividono sono attraversate da una somiglianza. Si tratta dell'*unità* d'un compito che non può realizzarsi se non nella *diversità* delle *esecuzioni*: l'umanità non è un genere che sussume sotto di sé una molteplicità d'individui, ma un universale che contiene l'esigenza d'una realizzazione sempre personale ... La similarità che ci unisce e al tempo stesso ci distingue s'identifica così col carattere essenzialmente personale dell'iniziativa con cui ciascuno di noi interpreta e realizza a modo suo l'umanità: essa consiste dunque nell'inseparabilità dell'universale e del personale”²⁵.

L'unità tra singolarità e universalità tanto chiude in sé la persona quanto la apre agli altri, stringendo soggetto e oggetto in una conoscenza in cui “Mi è possibile giungere a conoscere gli altri solo in un incontro, nel quale mi rivelo a me stesso nella mia singolarità nell'atto stesso in cui penetro gli altri nella loro”²⁶, cioè sempre nell'insieme in cui “l'oggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime”.

In tale contesto vediamo riemergere, ora nella relazione fra persona e collettività, una voce di una certa importanza centripeta: l'impiego del termine “*esecuzione*”, mantenendone il significato sostanziale, ma riferito alla persona stessa - l'individuo come *esecuzione* personale dell'umanità comune - cioè non solo riferito al suo agire o al suo *formare* nel senso squisitamente artistico.

Considero propulsiva questa estensione dell'atto esecutivo, come uno snodo verso nuove successioni di piani cui voglio deliberatamente accennare con un esempio: la persona attua, nel corso della sua vita terrena (incarnata), un'*esecuzione dell'Io*. Come l'interprete musicale, l'*esecuzione-Persona* possiede la facoltà di rendere reale ciò che (già) è, attraverso il suo operare o il suo volere, ma anche la manifestazione della sua fisiognomica o indole; l'Io di ciascuno si sperimenta – si vivifica o si verifica, cioè si rende reale – *si*

²⁵ Idem, p. 209.

²⁶ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 210.

esegue - ricostruendosi nella vita fisica e biografica – sviluppandosi e sperimentandosi nella persona. L’analogia con l’opera musicale possiamo coglierla negli stessi modi di realizzazione di un’esecuzione: un brano musicale non può essere percepito nella contemporaneità di tutti i suoi elementi e di tutto il suo essere; la sua lettura o la sua fruizione deve consegnarsi ad un’esecuzione che, dal suo essere creato e *giacente tutto insieme* (compiuto) prima di essere eseguito, venga “dipanato”, sviluppato, declamato nella giusta sequenza e nel tempo musicale, nella sua espressione vivente. L’esecuzione musicale non è la manifestazione di contenuti espressivi, ma una realizzazione di forme per nulla indipendenti da una successione cronologica, da una legge per cui l’esecuzione è il tempo stesso di esecuzione. Se nell’esecuzione un’opera d’arte vive la pienezza della sua realtà, la persona diventa ciò che è nella realtà attraverso l’esecuzione del proprio Io. Ma non solo.

Da un’estetica accolta in quell’orizzonte onnicomprensivo che possiamo chiamare *ontoteologico*, così apicale nell’ultimo Pareyson, passando cioè dal piano della visione delle cose a quello della libertà, potremmo concepire la Persona come *esecuzione di Dio*, nei caratteri assolutamente unici cui ciascuno è quel caso singolarissimo nel quale Dio sperimenta - cioè (Si) esegue, Si glorifica in una realtà - Se Stesso.

Pur non essendo sedimenti delle tesi del filosofo, vi si può trovare un’armonizzazione tra il Tutto infinito e il singolo finito in quella incommensurabilità però tutta pareysoniana, con un filo che lega Schelling a Kierkegaard, evitando inconciliabili separazioni o complementarietà, o il vicolo cieco di uno spento postcreazionismo. Dio Si rivela e Si sperimenta attraverso la Persona e nei caratteri singolarissimi in cui quella persona è: la persona non si relaziona con l’essere come qualcosa di separato da sé, ma esperisce sé stessa come integrante, come costitutiva dell’essere. In tal senso, come divina. Un modo di dire che Dio è in tutte le creature e in nessuna, l’essenza di un brano musicale è in tutte le note ma non localizzabile in nessuna di esse. Cioè, salvaguardando degli aspetti tra i più ricorrenti della

filosofia dell'interpretazione di Pareyson: la verità si rivela nella misura in cui esprime la persona - o nella misura in cui la persona si esprime - non si lascia compromettere dalla molteplicità delle prospettive, non si esaurisce e non privilegia alcuna di esse.

b. “*Homo* anziché *de homine*”: uomo soggetto e oggetto dell'indagine
“Solo l'uomo può essere ‘oggetto’ del pensiero filosofico, perché lui solo può essere oggetto a se stesso, cioè oggettivato a se stesso in quella sua fondamentale ed essenziale riflessione su di sé ch'è implicita nella sua stessa coscienza”²⁷.

Verrebbe naturale chiedersi: lo studio del passato – e così l'*esecuzione* di ogni *opera* compiuta - non è forse l'atto dell'uomo che interpreta se stesso? Non vi sarebbe miglior ricchezza e più ampie possibilità, dal “punto di vista dell'indagatore”, di cogliere e vivificare “l'oggetto dell'indagine”; la situazione in cui si trova l'interprete, ciò che “ha fatto di se stesso” fino a quel momento, *qualifica* l'opera. La persona è radicata da un rapporto originario che porta al riconoscimento della verità nella misura in cui questa è formulabile solo personalmente: la sua relazione costitutiva con l'essere, è affermazione stessa dell'essere. “Io, in quanto esistente, sono affermazione dell'essere; non posso affermare l'essere se non affermandomi in quanto sono, né affermarmi in quanto sono se non affermando l'essere.”²⁸ Se della persona è necessario il suo essere *in situazione*, da una “singolarissima prospettiva sulla realtà”, nel suo “rapporto personale con la verità inteso come rapporto ontologico, cioè l'interpretazione”²⁹, non significa vi sia un'opposizione o una separazione tra finito e infinito. Si spezza quella *dialettica della separazione* fra totalità e singolarità che spegne la persona nel proprio limite oppure la eleva ad un'assoluta autonomia:

²⁷ Idem, p. 221.

²⁸ L. Pareyson, *Il compito della filosofia oggi*, 1947, cit. tratta da EP, p. 153.

²⁹ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 22.

“Il razionalismo metafisico moderno, con un’indebita applicazione della categoria della totalità, concepisce la somma di realtà fra l’assoluto e il finito come una costante, sì che la realtà che si conferisce a Dio è sottratta all’uomo e viceversa. Ne risulta che se, spinozianamente, l’accento è posto su Dio, Dio è tutto, e se, finitisticamente, vien accentuato l’uomo, Dio è negato: l’uomo o è insufficiente, e quindi è addirittura negativo, o è positivo, e quindi è addirittura sufficiente.”³⁰

Dio e la persona non sono l’Uno di fronte all’altra come fossero entità separate. La persona è riconosciuta da Dio e vivente in Dio nella propria “perseità”. “L’essere dispone dell’uomo nella misura in cui l’uomo si dispone all’essere [...] Uomo ed essere non si possono pensare come separati, messi in rapporto in un secondo tempo”³¹.

B: L’affermazione personale dell’essere è in tal senso storica, cioè non vi sarà alcuna prospettiva vivente per ciò che (ac)cade fuori di noi? Esiste quindi una “forma originaria” dell’opera indipendente dalla relazione con l’interprete?

A: Il “problema” che né la forma né la persona presentino degli aspetti *esaurienti*, se separati e resi reciprocamente impermeabili nel contesto interpretativo, fonda l’inesauribilità quantitativa dell’interpretazione, senza la pretesa di riconoscere la realtà oggettiva indipendentemente dalla conoscenza umana. Una forma totalmente oggettiva (non possiamo che mantenerci in una certa ambiguità del termine) non sarebbe che materia, realtà fenomenica. Ma la realtà ha bisogno dell’Io per essere vista, e l’Io ha bisogno della realtà per

³⁰ Idem, p. 214.

³¹ L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Einaudi, 2006, pp. 455-456.

poter vedere. Da questa premessa kantiana possiamo estrarre la supposizione che, nel contesto della nostra ricerca, l'esecutore deve considerare l'opera come qualcosa di oggettivo, ma tale solo per sé, la irripetibile persona in questione che in quel momento vi accede, mentre l'opera vivrà delle diverse esecuzioni che i diversi interpreti le daranno, ciascuno dalla sua personale prospettiva. L'opera è oggettiva nella considerazione prospettica personale non solo dell'esecutore ma anche dell'autore.

B: Ora, dopo che ne hai evidenziato le attinenze, mi viene spontaneo domandare quali siano, dunque, le differenze tra opera musicale e verità ...

A: La risposta di Pareyson - o almeno ciò che mi sento di ravvisare come tale, nell'unico frangente che ho trovato in cui ne parla direttamente - potrebbe apparire inappagante e, a una prima impressione, parrebbe indebolire proprio quella stretta attinenza fra formulazione della verità ed esecuzione dell'opera musicale che sempre ha sostenuto.

Premessa e abbandono?

“Certo, il paragone con l'opera musicale, per forte che sia l'analogia, è poco più che un'immagine. V'è una differenza decisiva, ed è che mentre dell'opera musicale abbiamo lo spartito, nessuno spartito possediamo della verità”³².

³² *Interpretazione e storia*, op. cit., p. 248: l'intervista, a cura di Marisa Serra, poneva all'Autore la seguente domanda: “Lei dice che è assurdo chiedere un criterio per la distinzione fra pensiero rivelativo e pensiero espressivo: se la verità si mostra da sola a chi la sa conoscere, visto che tutti ritengono di saperla conoscere, non si ricade, senza un criterio, nel tanto deprecato soggettivismo?”. L'accenno all'opera musicale è spontaneo dell'Autore, non è un riferimento premesso nella domanda.

L'accento allo "spartito" soffre la mancanza di un conseguente approfondimento sulla delicata relazione tra opera e partitura: non solo nel suggerire in quale modalità la partitura (o la scrittura musicale) possa rappresentare l'opera, almeno secondo la tradizione occidentale più o meno colta, ma anche come l'una possa influire sul concepimento dell'altra, cioè quanto la scrittura musicale prenda parte allo stesso processo formativo dell'opera.

Sebbene tale mancanza sia del tutto comprensibile, ammetto che le considerazioni del Filosofo sarebbero state quanto meno di grande interesse, anche nello spazio di quella indirizzata capacità di "oggettivazione" della partitura che lo stesso Autore sembra premettere; cioè, se l'interpretazione della verità rappresenta, nella propria storicità, un mezzo per dare un'oggettivazione (se così si può dire, sarebbe forse meglio parlare di "figura" o "formulazione"?) all'inoggettivabile, mi domando a quale grado di oggettività potremo porre la partitura. Se la verità è totalmente senza figura, prima di essere formulata, in che misura la partitura può rappresentare l'opera? Ne potrà tratteggiare un profilo (non so a quale livello ontologico), oppure ci muoveremo nella *notte in cui tutte le note sono nere*? È sottinteso che la normatività della scrittura musicale non potrà certo svelare o trasmettere tutte le incognite che si possono presentare all'esecuzione di un'opera compiuta, presupposto validato dallo stesso Autore se non altro nel considerare che nessuno spartito potrà mai rivelare come "far vivere l'opera della sua stessa vita"; ma tale consapevolezza, se da una parte non blocca l'interpretazione nel limite insuperabile della notazione, non ci rivela - nella prospettiva (pure tutta pareysoniana) in cui l'interpretazione di un'opera non è copia esatta, imitazione o riproduzione di un originale - quale correlazione instaura la lettura della partitura nel rapporto fra opera ed esecuzione.

B: L'orientamento di Pareyson non è quello di discutere una particolarità specifica della musica, presumibilmente lasciandone il compito agli interpreti e limitandosi a specificarne i concetti a monte della problematica. La

“questione decisiva” per lui è, in fondo, il nesso con la condizione umana, quello scioglimento di un problema o di una domanda nella totalità dell’essere, ora nell’azzardo che kierkegaardianamente l’uomo deve compiere per scegliere di essere se stesso, che vede emergere un indice di rischio non estinguibile e a cui l’uomo si deve esporre nel dare una propria formulazione della verità:

“In entrambe le interpretazioni [sempre nel confronto tra verità e opera musicale] v’è un esercizio di fedeltà e un rischio, inseparabilmente connessi, ma mentre nell’esecuzione musicale l’esercizio di fedeltà prevale sul rischio (ma non l’annulla, giacché si tratta di far vivere l’opera della sua stessa vita, cosa che lo spartito non rivela oggettivamente), invece nell’interpretazione della verità è il rischio che prevale sull’esercizio di fedeltà³³.

La partitura offre una maggiore protezione verso quel momento di massima criticità, cioè il più grande dei rischi che colpisce il cercatore di verità: giungere a un intreccio, μεταβασις εις αλλο γενοσ, ove “è impossibile stabilire un confronto tra due cose così diverse come la verità e la nostra formulazione della verità”³⁴.

A: Sebbene instradato dallo stesso Pareyson, mi stai accompagnando lungo un sentiero dove comincia ad alzarsi qualche nebbia aporetica. Vorrei invece tentare un prolungamento, ridiscutendo la problematica dell’esecuzione musicale in un altro metabolismo, sempre nel corpus delle riflessioni dello Stesso e in particolare dopo la svolta originaria, sorgiva, che si presenta come *ontologia della libertà*; ma senza soluzione di continuità da tutto ciò che finora abbiamo trattato e che possiamo serbare nell’ambito della cosiddetta *ontologia dell’inesauribile*, cioè tenendo fede a quella scommessa di

³³ *Interpretazione e storia*, op. cit., p. 248.

³⁴ *Verità e interpretazione*, op. cit., p.160.

rifondazione metafisica del rapporto tra finito e infinito, dove assolutezza e storicità della verità, non più concepite contrarie, non si urtano in “un’insanabile contraddizione”³⁵, ma si armonizzano nell’alveo della loro “mutua incommensurabilità”.

Prima dell’apertura di un nuovo scenario, è essenziale un breve riferimento a Schelling, un pensatore rivelatosi determinante nelle precisazioni che presentano significative corrispondenze nello sviluppo della filosofia dell’interpretazione e nella teoria della formatività di Pareyson, a conferma dell’interesse di quest’ultimo e delle sue approfondite ricerche sull’estetica dell’idealismo tedesco.

Un primo riferimento è in quei tratti delineati dal filosofo tedesco come *uniformazione di spirito e materia*. Un aspetto che si ritrova discusso nella cosiddetta *filosofia dell’identità* (ascrivibile al periodo 1801-1804), in particolare espresso nel termine *Inensbildung*. Il requisito fondamentale dell’arte è la perfetta incorporazione dell’ideale nel reale, luogo in cui l’incarnazione sensibile dell’idea si “cementa” in un corpo solido e tangibile. Il concetto di *Ineinsbildung*, - vocabolo non creato ad hoc, ma che nel contesto sintetizza l’essenza della filosofia dell’identità - potrebbe essere espresso come “uniformazione”, configurazione, perfetta incorporazione dell’ideale nel reale in un’unità indivisibile, “pernio fondamentale di tutta la filosofia dell’arte” dove “prende corpo sia la rivelazione dell’assoluto nell’esistente sia la presenza dell’esistente nell’assoluto”³⁶: lo svelamento di quel processo “segreto” dell’universo che, come in un tabernacolo aperto, si rivela in maniera esplicita nell’arte.

L’arte si fonda su quel *segreto* che unifica in un’unione indissolubile materia e spirito: soluzione armonica di un contrasto che ci consegna la bellezza, cioè insieme l’esistenza e la trascendenza, conciliando mondo della natura,

³⁵ *Esistenza e persona*, op. cit., p. 150.

³⁶ L. Pareyson, *Estetica dell’idealismo tedesco*, Vol. III, Mursia, 2003, p. 356.

dominato dalla necessità, e mondo dello spirito, dove domina la libertà. La natura è Dio nella Sua totalità considerato sotto l'aspetto della realtà, lo spirito è Dio nella Sua totalità considerato sotto l'aspetto della idealità. Una cosa è bella quando nella sua particolarità realizza integralmente la sua universalità. Le arti che meglio rappresentano la sostanza dell'*Einsbildung*, quelle in cui l'inseparabilità di infinito e finito, o di anima e corpo, possiede il miglior "rendimento", la migliore capacità di concentrazione, saranno le arti plastiche: nella scultura, in primo luogo, lo spirito si trasformerà totalmente in materia, le due unità si uniformeranno nell'entità fisica, nel reale, manifestando l'assoluto nella massima concretezza o nella "suprema indifferenza" di essenza e forma. Alla scultura spetta la preminenza fra le arti per la capacità di delimitare il finito in una materia concretamente definita: in essa la limitazione, meglio che in altra forma, manifesta l'assoluto: quell'inseparabilità di infinito e finito viene espressa visibilmente come un "infinito che fa del finito la propria sede"³⁷. A monte di un sistema che mira a una perfetta e conclusa unitotalità, che rivela come il reale sia l'aspetto fisico particolare dell'ideale e l'ideale sia l'aspetto vivente universale del reale, cioè che "fa dello spirito la natura potenziata e della natura lo spirito pietrificato"³⁸, la musica è come un grimaldello che scoperchia un complesso ... L'incarnazione non appare come un essere, ma come un atto, con la conseguente correlazione alla successione: subordinazione al puro

³⁷ Idem, p. 357, cioè "il reale è l'aspetto fisico e materiale particolare dell'ideale e l'ideale non è se non l'aspetto spirituale vivente universale del reale" ... aspetto d'una sola e medesima sostanza. la più delicata posizione della musica in tale contesto è trattata nel saggio *L'estetica musicale di Schelling*, in *Estetica dell'idealismo tedesco*, op. cit., pp. 353-374

³⁸ Idem, si tralascia la collocazione delle altre arti e il "sistema delle potenze", che distingue per ciascuna arte elementi di uniformità e opposizione di reale e ideale, il "sistema delle potenze" per cui "risulta che la musica si distingue in ritmo, modulazione e melodia, giacché il ritmo ne è l'aspetto reale, la modulazione l'aspetto ideale, e la melodia l'aspetto culminante in cui gli altri due si equilibrano e si fondono l'uno nell'altro". La musica nella sua coerenza, cioè "determinatissima nelle sue leggi matematiche e insieme eterea come le sublimi regioni dell'anima" (p. 334) getta nuove rivelazioni mostrando il proprio carattere ancipite.

movimento, il moto decorporeizzato dei corpi celesti, magnetismo liberato dal peso della materia. Originario, primordiale, il suono è “strettamente connesso col cuore della realtà”³⁹, espressione primigenia, diventa “Parola di Dio”.

In questa fase della speculazione di Schelling, il fondamento dell'intera realtà è ricercato nell'Assoluto, concepito come identità indifferenziata (o anche “uni-totalità”) di soggetto e oggetto, di spirito e natura, di conscio e inconscio. In termini generali sono gli stessi valori con i quali Pareyson introduce l'idea di *verità*, strettamente connessa a quella di interpretazione. La musica, proprio per il suo carattere *incipite*, – proprio con questo termine Pareyson qualificherà più volte (la “sua” interpretazione del)la verità – per le caratteristiche dell'attività esecutiva e della conseguente pluralità delle esecuzioni che non esauriscono né compromettono l'unicità dell'opera, sarà portata come “esempio evidentissimo di rapporto interpretativo”⁴⁰. Il suo impegno, come si è già visto, è anche nello sforzo di portare ciò che è evidente e reale nell'arte in filosofia: se nell'arte la rappresentazione dell'assoluto è nella forma della bellezza, in filosofia è nella forma della verità; se il filosofo compie tale divino servizio nell'interiorità, l'artista lo compie nella realtà concreta e tangibile, ove si contempla l'eterno nell'immediatezza di una forma visibile. L'arte, messaggera dei segreti divini, “apre il santuario dove in eterna ed originaria unione arde come in una fiamma ciò che nella natura e nella storia è separato”⁴¹.

La stessa “inseparabilità di esistenza e trascendenza”⁴², perfetto equilibrio tra l'uno e il molteplice, quel mirare all'assoluto come incarnato dell'individuale, una contemplazione dell'eterno in forma visibile così tipica in Schelling, è una disposizione che Pareyson aveva trovato e approfondito anche in Goethe, come quello stesso sentimento sacro dove il fisico e lo spirituale si

³⁹ *Estetica dell'idealismo tedesco*, op. cit., p. 368.

⁴⁰ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, 1971, p. 68.

⁴¹ *Estetica dell'idealismo tedesco*, op. cit., p. 359.

⁴² L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova, 1985, p. 17.

compenetrano. Nella natura ogni essere particolare è nel tutto ed ha il tutto in sé, come dentro ogni singola forma c'è tutta intera la vita universale – e solo in essa, cioè attraverso la forma possa rivelarsi - cioè, le forme singole e periture partecipino dell'eterno in quanto ne sono espressione e sede; e quindi, dato che il finito non può esaurire l'infinito, l'infinito può esprimersi solo in una infinita creazione di finiti, cioè la fecondità della natura appare come una tensione determinata dall'incapacità di una forma di esaurire l'infinito. Dire, come dice Goethe, che Dio è accessibile nel finito e nel molteplice non significa né dividere Dio, ché sarebbe assurdo, né assolutizzare un finito: il sentimento di Dio non è esclusivo per nessuno dei singoli finiti – ma è integralmente in ciascuno dei finiti⁴³.

Perfetto equilibrio fra il singolo e l'assoluto, il particolare e l'universale, la limitazione e l'assolutezza – approdo basilare per tutta l'ermeneutica pareysoniana (e formulazione di una distinzione fra pensiero espressivo e rivelativo) - se questo “segreto della vita” in Goethe si esprime nella natura come nell'arte, in Schelling gioca un ruolo preminente nell'arte: una cosa è bella quando nella sua particolarità realizza compiutamente la sua universalità. Il particolare è così adeguato al suo concetto che quest'ultimo, come infinito, entra nel finito e vi viene intuito in concreto⁴⁴. L'infinito entra nel finito con “equidignità” dialettica, diventando infinito concreto, cioè come il particolare è nell'assoluto perché ha l'assoluto in sé e, allo stesso tempo, incarna tutto l'universale ma senza esaurirlo:

“[...] ogni figura d'arte, è caratterizzata dal duplice fatto d'essere un universo e di avere l'universo in sé: per un verso è definita, delimitata circoscritta, separata, distinta dal resto, per l'altro ha in se stessa, nella propria definitezza, lo stesso infinito, l'assoluto, l'universo, Dio. In ciò consiste il fascino dell'arte: le figure divine

⁴³ *Estetica dell'idealismo tedesco*, op. cit., pp. 42-48.

⁴⁴ *Idem*, p. 304.

e artistiche sono perfette e concluse nella loro precisa definitezza e al tempo stesso infinite e insondabili nella loro profondità, ch'è inesauribile perché sede dell'indivisa e infinita totalità dell'assoluto⁴⁵.”

⁴⁵ Idem, p. 398.

Parte seconda

Proscenio

Se io non fossi, Dio non sarebbe

(Meister Eckhart, dal Sermone 52, “Beati pauperes spiritu”)

So che senza di me Dio non può vivere un solo istante

(Angelo Silesio cit. in “Ontologia della libertà”, p.240)

A: Esempi di discorsi temerari, dichiarazioni sconcertanti, audaci, sconvolgenti. La celebrazione eckhartiana della natura di Dio come un “puro Nulla” non è adottata da Pareyson come una diminuzione o una sottrazione d’essere a Dio, ma piuttosto, nell’alternanza di positività e negatività nell’algebra ontologica impiegata a più riprese nella sua riflessione, come un’attribuzione: se tutte le creature hanno in se stesse una negazione, perché negano di essere altro, Dio serba una “negazione di una negazione” che torna di segno positivo: egli è Uno e nega ogni altra cosa - *Ego sum Qui sum* - perché nulla sta fuori di Lui, “non ha compagni”⁴⁶. Potremmo dire, in una contrazione: c’è “solo” Dio, che è l’Uno e il Tutto.

Il “discorso temerario”, come compare citato nel titolo del cap.III e poi di seguito in *Ontologia della libertà*, possiamo condensarlo in ciò che è forse il suo aspetto più coraggioso e singolare: con l’*irruzione* di Dio nell’esistenza si istituisce la possibilità del male e la consapevolezza del “negativo”. Il clima dell’interpretazione è quello del rischio e dell’angoscia, elementi del pensiero tragico, ma con una tensione escatologica verso la vittoria sul male, attraverso la sofferenza nella redenzione cristiana.

⁴⁶ Espressione goethiana accolta da Pareyson, *Estetica dell’idealismo tedesco*, op. cit., p. 48.

B: Il richiamo a Eckhart e a Silesio vuole mantenere le loro affermazioni “come un discorso indiretto e allusivo”, attraverso una “rinascita di Dio nell’anima”⁴⁷, conservandole in tutto il loro “tenore genuino, ch’è religioso e mistico, e quindi irripetibilmente esistenziale. Ciò è possibile solo mediante una riflessione filosofica di carattere ermeneutico, tale da mantenere la natura religiosa e insieme universalizzarne il senso mediante una comunicazione razionale ed esistenziale al tempo stesso”⁴⁸.

A: Espressioni allusive nella loro grande potenza d’urto, ma, nel contempo, tuttavia non le ritengo così lontane da un significato più letterale ed esplicito, specialmente se riferite a quel *Dio vivente* (che Pareyson contrappone all’essere necessario, “chiuso nella sua identità immota” o “appiattito nella stessa *causa sui*”) che Si conosce, Si ama e Si identifica nell’uomo, e che, come forse ci siamo già detti, sperimenta - o “*esegue*” - Se Stesso nelle creature; le quali non sono altro da Sé, o - ancora in questa divina dualità – ciascuna è una individualizzazione di Sé.

Nell’ultimo Pareyson, riducendo l’alone metaforico dei termini, si attua un passaggio dall’Essere (la verità nella relazione finito/infinito) a Dio (verità come scelta, che contempla solo la possibilità della sua negazione). La divina dualità di cui ci siamo impossessati nel corso della nostra conversazione ci mostrava che l’uomo è parte costituente dell’essere mentre è, ora l’io è costituente di Dio “*unicum existens* [...] sì che tutto ciò che è non può non appartenere *ad essentiam Dei*”⁴⁹. Perciò “se io non fossi, Dio non sarebbe”...

⁴⁷ *Ontologia della libertà*, op. cit., p. 239.

⁴⁸ Idem, p. 241.

⁴⁹ *Estetica dell’idealismo tedesco*, op. cit., p. 37 (in riferimento al commento di Goethe a Spinoza).

Ex abrupto

L'*Inizio* può essere solo una scelta, una scelta libera fra cominciamento e nulla, positività e negatività, esistenza e inesistenza, un'affermazione di un fatto e un poter non essere.

È necessario ricorrere, a quell'espressione simbolica abissale che Pareyson scolpisce nelle parole "Dio prima di Dio"⁵⁰. Inesprimibile epanadiplosi, "ossimoro eterno", espugnazione della vittoria sul nulla, dimensione di non-tempo in cui Dio *decide* di autooriginarsi, determinando la genesi del sistema dell'universo, l'inizio del tempo e della storia. Atto supremo, istituzione di libertà che può essere preceduta solo da libertà: la libertà di Dio pone l'esistenza di Dio, Dio Si pone reale nel porre il reale.

B: Del responso divino "Ego sum Qui sum", Pareyson, più che un approfondimento ontologico fa seguire un'ermeneutica della volontà: la sua è un'interpretazione poco comune che si muove nello spazio della determinata positività della libertà, da puro e sconfinato "Io sono chi voglio", al più logocentrico "Io sono così libero che sono libero anche del mio essere, e il mio essere me lo do come voglio; la mia volontà è lo stesso atto di libertà che io sono; il mio atto di libertà è l'atto con cui io voglio essere quello che sono"⁵¹.

A: "Un evento, dunque, non è preceduto che dal nulla e in ciò risiede la sua libertà. Anzi la libertà"⁵², un "avvenimento" che irrompe come manifestazione di quel "Dio vivente"⁵³ che Pareyson contrappone al "Dio dei

⁵⁰ *Ontologia della libertà*, op. cit., Lezione seconda, pp. 26-43.

⁵¹ Idem, p. 35.

⁵² Idem, p. 31.

⁵³ Accantoneremo le *conseguenze* che si profilano dalla *Scelta* del "Dio Vivente": dalla problematizzazione della libertà a cui abbiamo appena accennato, alla scelta del bene, alla

filosofi”, escludendo totalmente l’essere necessario o il Dio della prescienza. Dio che per essere ha voluto essere – autooriginazione: Dio “c’è perché c’è. Poteva non essere, ma ha voluto essere. Naturalmente ora che c’è non può più non essere condizione (non causa necessaria) degli eventuali eventi successivi. Egli stesso non può essere né dedotto, né dimostrato, né definito: ma soltanto descritto (= narrato) e descritto in termini di successione: Dio prima di Dio = il Dio che per essere ha dovuto prima voler essere”⁵⁴.

Il contatto veramente originario è fra il nulla e la libertà, non fra l’essere e il nulla. L’origine è Dio che come Suo atto ha originato Se Stesso. Siamo entrati nella positività dell’essere, nella presenza dell’essere contro il nulla. Le parole di Pareyson, le affermazioni, tratte da una documentazione rimasta frammentaria⁵⁵, sono dirette e senza lenizioni, irruttive come la presenza divina contro il nulla. L’alternativa al nulla non è il qualcosa, ma il tutto: il tutto è ciò cui è assolutamente impossibile non essere, il nulla è ciò cui è assolutamente impossibile essere.

A Dio come l’essere necessario, o a Dio come pura unità inerte in qualche misura sempre opposto alla molteplicità delle cose, è sostituita la libertà col suo empito creativo e innovatore, la libertà come la base del reale in quanto alla base di se stessa; scaturigine di se stessa e insieme fonte della realtà; volontà originaria che può volere liberamente l’essere della realtà avendo previamente e liberamente voluto il proprio essere. “Non è sufficiente dire che Dio è il bene o che è buono. Dio è il bene scelto, il bene uscito vincente dall’alternativa originaria”⁵⁶. La scelta, la volontà con cui Dio vuole Se Stesso, è anche la profondità che si cela dietro l’espressione biblica “in

vittoria sul male insieme alla possibilità della sua istituzione, alla redenzione del dolore, alla caduta dell’uomo.

⁵⁴ Idem, pp. 314-315.

⁵⁵ L’estratto è tolto dai *Frammenti sull’escatologia* in *Ontologia della libertà*. Il volume è stato pubblicato secondo le intenzioni dell’Autore che, prevedendo di non poter portare a termine il lavoro, affidò ai suoi allievi il progetto (registrazioni e appunti).

⁵⁶ *Ontologia della libertà*, op. cit., p. 274.

principio”. Della *positività* di questa Scelta proveremo a trattenere quei particolari che saranno riflessi, come a immagine e somiglianza, nella creazione e nell’interpretazione dell’opera d’arte, che ora voglio anticipare brevemente:

- imprevedibilità: inizio assoluto, sbocciare, irruzione pura, esplosione preceduta da nulla; non tollera né il concetto di causalità né quello di possibilità
- irrevocabilità: prima non c’era, poi non può più non essere
- gratuità: lo spettacolo della realtà, come assistere all’alba del mondo
- infondatezza: può essere quanto non essere.

La realtà è vertiginosamente *appesa* alla libertà, sua suprema espressione e sua fonte. Non consegnandosi a nessuna necessità, la libertà non ha fondamento; così lascia la realtà senza né causa né ragione: della realtà si può dire che è *perché* è, del tutto gratuita, “mero sovrappiù e pura eccedenza”, superflua, in qualche modo indebita o pleonastica. La realtà non suppone che la libertà.

La vittoria della positività divina sulla negatività, producendo sia la collisione sia la solidarietà di due *tempi* così “diversi e imparagonabili”, come quello dell’eternità e quello della relatività o della storia, non avrà sviluppi indolore. L’affermazione divina come soppressione della negatività rende reale, benché al principio solo in potenza, la possibilità negativa, cioè la scelta di negare la libertà. La libertà istituisce la possibilità di negare se stessa, con uno stesso atto di libertà: l’atto dell’uomo può essere di accoglimento o di rifiuto. L’ambiguità originaria nasce dall’affermazione sulla possibilità negativa che, proprio perché “vinta e soggiogata” si fa presente, possibile. L’ontologia della libertà non può separarsi dal pensiero tragico, che consiste, a sua volta, nell’inseparabilità tra esistenza di Dio ed esperienza del negativo.

Da una libertà non ignara del negativo e dalla riflessione sulla possibilità del male deriva il pensiero tragico, sorto per certi aspetti dall’eredità

dell'esistenzialismo alla meditazione odierna: l'inseparabilità di essere e libertà"⁵⁷. Se ne può distinguere un livello particolare e un livello universale:

- un registro kierkegaardiano, basato sul rischio della scelta, il dubbio, l'incertezza, l'angoscia della possibilità della negazione contenuta nella libertà.
- un registro schellinghiano, che colpisce come *malheur de l'existence*, l'infelicità dell'essere legati al proprio essere come condanna e prigionia: potremmo trovarci la più grande forma di cattività esistenziale prendendo alla lettera una riflessione di Pareyson che asserisce come nessuno sia stato consultato prima della propria esistenza, così come non potrà eludere una morte inesorabile. In un frammento si legge come l'origine della tragicità sia connaturata alla stessa libertà teologica: "La presenza di Dio nel tempo non può che essere in *termini negativi* e cenotici (vedi il Cristo)"⁵⁸.

Lo stupore della ragione

Sarà tratta ancora da Schelling una possibile "giustificazione" alla positiva esistenza dell'essere, il poter pensare Dio in termini di libertà senza residui. Fra le sue "immagini ardite e suggestive" troviamo un aspetto sorprendente, una cognizione che compare solo nella cosiddetta *Introduzione di Berlino* (primo periodo di insegnamento di Schelling a Berlino), che Pareyson trattò nella conferenza tenuta presso l'Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli nel 1978⁵⁹ chiamandola "stupore della ragione". L'argomento è caratterizzato dalla dualità delle filosofie: la convivenza della filosofia negativa e della filosofia positiva, il cui rapporto reciproco si basa sul contrasto e sul

⁵⁷ L. Pareyson, *Rettifiche sull'esistenzialismo*, anche in EP, p. 266.

⁵⁸ Le "epoche dell'eternità" (dove tutto è contemporaneo) sono chiamate *Eoni*, v. *Ontologia della libertà*, op. cit., p. 303.

⁵⁹ Per la precisione il 17 Dicembre, l'intervento è stato poi rielaborato e confluito nel volume citato *Ontologia della libertà*, ma preceduto da versioni precedenti.

passaggio dall'una all'altra, non attraverso una diretta consequenzialità, ma in un rovesciamento provocato dall'inversione di rotta di entrambe le filosofie nel rapporto con la realtà.

La tendenza di Schelling non è quella di dimostrare che Dio esiste, ma qualcosa che esiste è Dio: non è possibile dimostrarne l'esistenza partendo dal concetto, ma si tratta invece di accogliere il mero esistere della divinità, il trascendente fatto immanente; cioè, secondo un principio fondamentale del pensiero di Schelling, ciò che parte dal pensiero rimane nel pensiero, ciò che parte dalla realtà rimane nella realtà. In contrasto con la prova ontologica di Anselmo, una volta che si è cominciato nel mero pensiero non si può arrivare mai più in là dell'idea, mentre ciò che deve raggiungere la realtà deve partire dalla realtà, precedendo ogni possibilità.

Da tale divisione (pre-kantiana eppure efficacemente aderente al pensiero della positività dell'essere, come nel "partire dal mero esistere per vedere se si può giungere alla divinità"), si originano due filosofie distinte: la filosofia negativa, che si muove sul piano dei concetti, e la filosofia positiva, che si muove sul piano della realtà.

In un sintetico riepilogo secondo la ricezione di Pareyson:

Filosofia negativa: dal mero poter essere giunge all'idea dell'esistente, resta sul piano dei concetti senza uscirne. Accumula precisazioni concettuali e ipotetiche. Pensando la nuda esistenza, cioè una realtà che precede ogni possibilità, ne esce "stremata". È la sovversione della ragione, preceduta dall'esistenza pura prima che possa essere compresa attraverso una mediazione concettuale, vi trova il *posterius* senza *prius*, ovvero non può determinare l'essenza prima dell'esistenza. "Solo come impensabile il puro esistente può esser l'inizio della filosofia positiva, ma proprio perciò esso non dipende più dalla filosofia negativa"⁶⁰. *Filosofia positiva*: prende le mosse dall'esistente, dall'idea specialissima di un concetto anteriore al concetto. È il luogo preposto a denominare e possedere razionalmente. La nuda esistenza

⁶⁰ *Ontologia della libertà*, op. cit., p. 428.

si mantiene in tutta la sua trascendenza. Per presto che arrivi la ragione, è sempre troppo tardi. Non preceduta dalla possibilità e non introdotta dal concetto, si presenta come una parete nuda senza appigli. Non perché c'è un pensiero c'è un essere, ma perché c'è un essere c'è un pensiero. “Hegel non ne sa nulla”, perché l'essere non può essere fondato. Il trascendente fatto immanente. L'esistenza senza essenza, o l'esistenza come essenza a se stessa.

Le due filosofie sono indipendenti. Il punto di arrivo dell'una non è il punto di partenza dell'altra. Il puro esistente non è prima possibile e poi reale, comincia con l'essere, non è transitivo. Ora la ragione è sull'orlo dell'abisso, manca un'origine, l'*arché*. Il silenzio è il risultato della filosofia negativa, che va dal discorso al silenzio; è inizio invece della filosofia positiva, che va dal silenzio al discorso; ma non vi sarà alcun passaggio di consegna. Vuoto di successione. Immobilità e silenzio della ragione. Il passaggio suppone un'interruzione e un salto. Questo intervallo disgiunto, il punto che sorvola la barriera, è ciò che Schelling chiama *estasi*. Frequentata da una lunga tradizione mistica, Schelling mantiene l'estasi in ambito squisitamente speculativo: “fra le due procedure, vera e propria soluzione di continuità, l'estasi razionale: il momento dello stupore”⁶¹. Uno stupore in cui, repentinamente, il pensare si arresta al contemplare: la meraviglia rasserenante del riconoscere il puro esistente, il momento in cui la ragione, non oscurata ma stupefatta, si trova davanti all'essere.

Si possono infine tracciare le tre tappe fondamentali come discorso unitario: la definizione del concetto (filosofia negativa), l'acquisizione dell'esistenza (estasi razionale), la denominazione dell'esistente (filosofia positiva). “Le due parti girano intorno allo stupore della ragione che li spartisce come due battenti ruotano intorno al loro perno”⁶². Nell'ultima operazione, la ragione,

⁶¹ Idem, p. 424.

⁶² Idem, p. 346.

che vuole riconquistare il dominio di sé, può entrare in possesso dell'esistenza con il pensiero e con la parola, accedendo dalla parte della realtà attuale; nelle parole di Schelling, che Pareyson riprende, "l'essere ch'è inconcepibile a priori, in quanto non mediato da alcun concetto precedente, diventa concepibile in Dio, o giunge in Dio al suo concetto"⁶³. Ci siamo spinti, a questo punto, sulle rive dell'argomento ontologico.

L'opposizione di Schelling è perentoria - se la prova ontologica muove dal concetto, non potrà uscire dallo stesso ordine dei concetti, senza poter estrarre l'esistenza dall'essenza (in base al principio fondamentale del suo pensiero) – ma non così radicale da non conservarla per apporvi una significativa "correzione", tramite l'introduzione di una espressione ipotetica: *se* l'esistente necessario è Dio, ne consegue un certo ordine di cose; secondo la nostra esperienza un certo ordine di cose esiste, dunque l'esistente necessario è realmente Dio. Nella illustrazione dello stesso Pareyson:

“La conclusione dell'argomento ontologico non potrà mai essere «che Dio esiste», ma sempre soltanto «che Dio esiste necessariamente, beninteso se esiste»: questo è il notissimo ragionamento di Schelling al riguardo. Come si vede, nella formulazione rettificata dell'argomento ontologico è contenuta l'espressione ipotetica «se esiste», il che, se ribadisce la vanità dell'argomentazione ai fini d'una dimostrazione d'esistenza, tuttavia contiene un rinvio al puro esistente, ch'è precisamente il punto di partenza della filosofia positiva; e in questo senso, come induzione alla filosofia positiva, l'argomento va non solo accolto ma salutato e adottato come una felice definizione dell'ultimo momento della filosofia negativa e delle estreme possibilità della ragione. Quel «se esiste» non può alludere ad altro che alla nuda esistenza di Dio, cioè a quel che resta di Dio se, non potendo né

⁶³ Idem, p. 431.

dovendo partire dal suo concetto, prescinde dalla sua essenza: Dio come «esistente in sé e per così dire prima di sé, prima della sua divinità», come «esistente prima del suo concetto», anzi come «l'esistente di ogni concetto», che è come dire il puro esistente. L'argomento ontologico, dunque, se non approda alla realtà, tuttavia ne avvista e segnala la riva, e in questo senso rappresenta lo sforzo massimo della pura ragione nella sua marcia verso il reale. Come se la ragione, dopo un avventuroso peregrinare in mare aperto, scorgesse da lontano un lido ed esclamasse, fra attesa e speranza: «Terra, terra»⁶⁴.

B: Terra, terra! Quando la ragione è “sbalzata” nella filosofia positiva, riprendendosi dal naufragio trova la forza gravitazionale che permette di creare una solidarietà fra concetto ed esperienza ...

A: ... ti interrompo ... dei tanti percorsi che potrebbero aprirsi ... ora vorrei che ci sintonizzassimo sul presupposto, epicentro dell'estetica pareysoniana, che non c'è opera che non sia forma e come l'esecuzione nasca da un fare che è positività di esistenza. L'opera giunge ad appagare un'attesa da lei stessa alimentata, risposta a una domanda che essa stessa pone, un darsi esistenza *ex abrupto*: il suo compimento costituirà la fondazione di un mondo. L'attività artistica non si propone che di *formare*, il progetto e la finalità del formare non sono che quelli di far essere l'opera se stessa. Il modo di fare non deve essere predeterminato, così che, come in molte altre operazioni umane, sia sufficiente applicarlo correttamente per soddisfare lo scopo: la legge del processo di formazione dell'opera non è esterna, non è altro dallo stesso processo creativo.

Come l'uomo - parte costitutiva dell'essere, cioè esso stesso essere – interpreta l'essere cogliendo l'infinito in una formulazione individuata, in una

⁶⁴ Idem, p. 249.

traccia intelligibile, l'opera - *in actu*, cioè nell'esecuzione dell'interprete – “adeguata” (nel modo più perfetto, seguendo Schelling: la più perfetta adeguazione del particolare al suo concetto) il suo stesso spirito in una forma che ne sarà la sede e che non potrà essere separata dallo stesso spirito dell'opera. L'identità così inseparabile di spirito e forma dell'opera porta a dire che l'opera non è altro dalla sua materia (*materia formata*, poiché la materia fuori o prima dell'opera decade a materia fenomenica, non è, “artisticamente parlando – *nulla*”⁶⁵), l'esecuzione di un'opera non è altro che l'opera stessa in quell'esecuzione.

“La realtà fisica dell'opera d'arte non è mezzo di comunicazione o la manifestazione di una realtà ulteriore [...] la sua perfezione è la perfezione della forma nella quale propriamente risiede lo spirito dell'opera stessa”⁶⁶.

Da questa autogenesi, l'opera - *opera* che nel contempo è *operare* (dell'interprete e dell'artista come primo interprete di se stesso) - non si colloca nel reale come qualcosa di aggiunto, in un mondo che preliminarmente la ospita, un esito causale o necessario; in una sua autogenesi essa sorge e vive della stessa potenza irruttiva che Pareyson descrive come “volontà” divina, come Scelta di esistere ponendo(si) (nel)l'esistenza; ne ripresenta la stessa costituzione *in actu*, in un isomorfismo genetico, non oggettuale ma processuale, il suo essere (nel)l'essere. La sua positività, presenza contro il nulla, si consegna avvolta nello stesso mistero di un'affermazione infondata – cioè nell'infondatezza di un circolo virtuoso - che può scaturire solo dalla libertà, anzi è la libertà stessa, estranea alla necessità di un dominio, non assoggettata a nessuna legalità che non sia la propria. Forse la musica è quel linguaggio, razionale e simbolico, che non rinuncia né al discorso né alla *miticità* religiosa ...

Ciò che vorrei abbozzarti di seguito necessita certamente di ulteriori collaudi.

Il mio tentativo non avrà la pretesa di prolungare nell'ambito musicale un

⁶⁵ L. Pareyson, *La materia dell'arte*, in *Rivista di filosofia*, 1957, p. 167.

⁶⁶ *Estetica*, op. cit., p. 117.

pensiero così personale e maturo, come quello presentato dal Filosofo in un lungo arco di riflessioni, ma inserire o forse associare, attraverso quel cuneo in cui abbiamo ritenuto siano stati sospesi gli spunti e i riferimenti all'ontologia musicale, idee che, sebbene nate in altri contesti, si manifestano come *armoniche* nello spettro della fondamentale pareysoniana.

- Un pensiero tragico essenziale a una filosofia della libertà: la forma è conoscibile solo in quanto forma, quindi se è reale, materiale, (messa in movimento) nel tempo, nella storia. Non parrebbe una conseguenza del tutto immediata al pensiero tragico, ma proviamo a giustificarla attraverso una rapida intermittenza tra esperienza estetica e religiosa; cercando di assumere una prospettiva pareysoniana, stiamo parlando dell'ente per parlare dell'*essere*. Ora però, si tratta dell'*Essere*. E la positività della scelta da cui avrà inizio la storia, la vicenda del mondo, rende disponibile, come abbiamo visto, la possibilità del male. Dal negativo non si può prescindere, “la presenza di Dio nel tempo [...] in termini negativi e cenotici”⁶⁷. La *caduta* dell'uomo si fa necessaria alla sperimentazione/rivelazione di sé a se stesso. L'interpretazione coglie la redenzione del male. Se l'opera “nasce [per essere] eseguita” non è in contraddizione con la figura del Cristo: l'opera “vuole” essere eseguita, ma anche si sacrifica, come un'anima desidera e soffre la propria incarnazione; una dimensione “tragica” - poiché costringe l'opera a limitarsi per potersi mostrare - e, al pari, o per lo stesso motivo, necessaria, come momento di rivelazione, possibilità di accesso all'opera stessa. Questa tendenza verso un'esperienza nel corpo nel quale lasciare una *forma*, anzi, essere una forma, non è uno stato che si esaurisce in una pura espiazione sacrificale, ma possiede una verticalità che è la stessa possibilità della sua *redenzione*. Dobbiamo tornare a ripensare la dimensione di “scarto” con una nuova apertura: non solo un avanzo o un'abbondanza che non viene compresa nel processo, non semplicemente tutto ciò che viene escluso per estensione

⁶⁷ *Ontologia della libertà*, op. cit., p. 303.

non potendo entrare in una sola individualizzazione, in una cifra; piuttosto quell'infinito di possibilità potenziali che rimane a disposizione permettendo di costruire un'esecuzione, di crearla: grazie alla fluidità verso continue e diverse possibilità nascono interpretazioni diverse in situazioni diverse, anche dello stesso interprete. Lo scarto è quella "rarefazione" cromatica potenziale della totalità, custode di tutte le possibili interpretazioni, in cui fa breccia il gesto concreto dell'interprete.

- (Auto)esecuzione: è forse un azzardo pensare il cosmo come il corpo di Dio (pensiero non del tutto disarmonizzato con la Terza Persona della Trinità), non equivarrebbe a dirne, che è la Sua *forma*? Allo stesso modo in cui Pareyson ci fornisce la possibilità di una cognizione del *Dio prima di Dio*, potremmo averne una dell'*opera prima dell'opera*? Intuibile come la verità "senza figura", come l'esistente prima dell'esistenza? Un significato che potremmo ritrovare nella teoria della formatività⁶⁸, in particolare nel distinguersi della *forma formante*, cui l'inizio del suo movimento sarà guidato da uno spunto o da un presagio, un'intuizione noetica orientata verso un cammino di avvicinamento alla realtà, cioè alla *forma formata*. In tal senso potremmo spiegare il "mantra" pareysoniano "*l'opera nasce eseguita*": come lo sviluppo ne contenga l'origine, oppure, come l'opera origini l'esecuzione, cioè si autoesegua. Un'opera totalmente inesequita è un modo per dire che è stata dimenticata nella attualità storica o nel senso comune, ma in realtà è una condizione impossibile: un'opera concepita è comunque irrevocabile, perché eseguita necessariamente almeno dal compositore nell'atto del comporre.

- Libertà in atto: il "formare per formare". L'attività artistica non si propone che di *formare*, il progetto e la finalità del formare non sono che quelli di far essere l'opera se stessa. Il modo di fare non deve essere predeterminato, così che, come in molte altre operazioni umane, sia

⁶⁸ Enunciata nella forma più concisa, nella sua perspicacia e originalità, così suona: formare significa "fare, ma un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*"; la legge del formare artistico non viene stabilita in anticipo, ma scaturisce dallo stesso formare, riconoscendone una legalità interna valida solo per quella singola opera.

sufficiente applicarlo correttamente per soddisfare lo scopo. Ciò significa che la legge del processo di formazione dell'opera non è esterna, non è altro dallo stesso processo creativo. Un fare che si può trovare solo facendo, cioè, *eseguendo* si scopre il modo in cui si deve fare. L'impegno e il raccoglimento del compositore e dell'interprete nell'eseguire, l'infrangere il silenzio, lo sconfiggere il nulla, è un atto di libertà: gratuito, infondato, irrevocabile, imprevedibile (*tentativo*). Un gesto di libertà in atto, perché la libertà non può essere solo in potenza. Non l'affermazione di Dio come essere libero, ma come prorompente Libertà originaria. L'universo è il racconto della vittoria dell'essere sul nulla.

- Volontà in atto: come l'“irruzione di Dio” come esistente, cioè ponendo l'esistenza, fa cominciare la storia, la storia della presenza reale dell'opera si compie nelle sue esecuzioni. L'opera in sé – come verità, Dio esistente in Sé e, per così dire, prima di Sé – che si manterrà nella sua trascendenza, sarà la fonte sorgiva per nuove e infinite interpretazioni. La libertà dell'interprete (come interprete vi è compreso anche l'autore, primo interprete) risponde alla necessità di esecuzione dell'opera come possibilità e necessità di avere una *forma*, una vita terrestre incarnata e irrevocabile, vivente e sonora, un finito positivo, il più grande “desiderio” di sperimentarsi nelle sue interpretazioni.
- “Annidamento” della verità, dialettica di passività e attività: la verità si ripone nell'interpretazione che scaturisce dalla stessa verità⁶⁹, in affinità l'opera musicale si “consegna” alla sua esecuzione⁷⁰; l'una guida “*index sui*” la propria formulazione individualizzata, l'altra fa vivere, congenialmente, se stessa attraverso le proprie esecuzioni. Rinsaldando l'intrascendibilità di una

⁶⁹ “La verità si offre solo all'interno della formulazione che se ne dà”, *Esistenza e persona*, op. cit., p. 127.

⁷⁰ “L'opera musicale è essa stessa giudice dell'esecuzione che se ne fa, arrendendosi e consegnandosi all'esecuzione che sa renderla e farla vivere” (L. Pareyson, *Filosofia e verità*, 1977, in *Filosofia dell'interpretazione*, a cura di Marco Ravera, Rosenberg & Sellier, 1988, p. 170).

“presa di posizione” dell’interprete, ci si spalanca davanti, di nuovo, l’abisso dell’assenza di fondamento: si può dare una forma all’essere solo da dentro l’essere - in una stretta analogia con la libertà, la quale non può essere data che dalla libertà - così come *creare* l’identità dell’opera nella sua stessa lettura interpretativa, storica e in atto? Ci dobbiamo rimettere a una iniziale situazione di passività: l’ipotesi dell’esistenza *non consensuale*. La “datità della situazione” non dipende dall’uomo, il quale non viene consultato in “quell’atto principalissimo che è l’entrata nell’esistenza”⁷¹. La situazione di massima passività è la collocazione della vita dell’uomo, come abbiamo visto, tra due estremi irrevocabili: una nascita non consensuale e una morte inesorabile. L’atteggiamento interpretativo può determinarsi come un’ancora per risalire da una condizione di totale impossibilità: attraverso la libertà, in cui l’uomo si adopera nell’esercizio ma non nel possesso, “la limitazione si converte in possibilità” nella posizione e nella discriminazione di un’alternativa, “nella prospettazione [sic] di un valore da realizzare”⁷². L’interpretazione è ciò che crea un significato alla vita stessa: l’esistenza, opportunità donata e acquisita allo *stato brado*, come “verità senza figura”, *crea* nell’iniziativa della sua stessa lettura interpretativa posizionata, il proprio significato, il proprio valore. La capacità interpretativa è la facoltà fondante dell’uomo, il più “divino” dei doni, la possibilità di creare un significato alla vita stessa, di *forgiare* personalmente un senso all’essere senza identità, di colmare il “vuoto dell’origine”⁷³ in cui già siamo (infondatamente gettati).

Ora ti farò un esempio di cui non posso che scusarmi per la troppo schietta attualità: il navigatore satellitare. Inserito nel normale equipaggiamento delle

⁷¹ *Esistenza e persona*, op.cit., p. 232.

⁷² *Idem*, p. 233.

⁷³ L’espressione è suggerita da Luca Bagetto; in *Derrida e l’assenza di un fuori-testo. Il sovrano Bête* (su *Annuario filosofico*, Mursia 2020, 36), assimilabile, anche con quella di “vuoto al centro”, proposto dallo stesso Autore in altra prospettiva, in *San Paolo. L’interruzione della legge*, Feltrinelli, 2018, p. 12 e sgg.

automobili per condurre programmaticamente a destinazione, il navigatore *presenta* al conducente una realtà che si *crea* dietro le stesse indicazioni del dispositivo, “dicendola” e tracciandola: il percorso selezionato (interpretazione) forma una realtà leggibile e funzionale (conforme alla limitatezza dello scopo) alle proprie indicazioni, distinguendo una realtà individualizzata e godibile (per quanto funzionale: la speranza di raggiungere il luogo desiderato) dalla realtà caotica, rarefatta ed eccedente, vergine e sovrabbondante, cioè tutta la realtà visibile, in cui era difficile orientarsi. Il pensiero che la realtà venga creata nell’attualità dalle formulazioni del navigatore sarà tanto più persuasivo quando il conducente si troverà in luoghi che non avrà mai frequentato. Cioè - rincasando con un colpo di pistola verso la nostra tematica - l’interprete presenterà all’ascoltatore una condizione in cui sarà l’interprete stesso a *creare* in atto l’opera mentre la sta eseguendo.

Compirò due piccoli passi indietro, riprendendo ciò che avevamo lasciato:

1. possiamo legittimare come l’uomo sia il soggetto e l’oggetto della sua stessa ricerca aggiungendo un requisito determinante: come l’interpretazione dell’opera è nell’opera, che “nasce eseguita”, l’interpretazione dell’essere è dentro l’essere in quanto l’uomo è, cioè parte costitutiva dell’essere. La sua, dell’uomo, sarà un’interpretazione dell’essere come essente. Un’incursione dell’essere nell’essere: il passaggio da una condizione di “vuoto al centro”⁷⁴ ad una di pienezza di senso.

2. Riprendendo la citazione eckhartiana consegnataci da Pareyson dalla quale eravamo partiti, considerando come in tutta la sua temerarietà potrebbe offrirsi come un antidoto alla tragicità della non-consensualità umana all’esistenza: se io non fossi Dio non sarebbe, in quanto io sono già presente nell’essere in Dio, Sua parte costitutiva. Da ‘non posso non esistere’ a un ‘non posso che esistere’.

• L’aspetto trinitario: come la tripartizione schellinghiana riproposta da Pareyson, composta dalle due filosofie, negativa e positiva unite e separate

⁷⁴ Vedi nota precedente.

dall'intervallo dell'estasi, possa rispecchiare l'aspetto strettamente teologico non sarà abbracciato dalle mie povere considerazioni - aspetto che comunque mi sento di tenere in salvo come origine e codice primigenio dell'universo: cercherò di integrare nel sistema di Schelling il confronto tra il processo creativo e interpretativo dell'opera musicale e una generalmente condivisa distinzione allineata in tre sfere della costituzione dell'essere (sentire, pensare, agire – metafisico, virtuale, fisico – super-ego, ego, id – anima, mente e corpo – concepire, forgiare, sperimentare - e nei vari altri modi in cui si possono pronunciarsi, di seguito *a, b, c*).

a) Alla filosofia negativa appartiene il dare origine, la generazione concettuale, il sentire nella sfera spirituale, la propria frequenza ancestrale, lo stile, l'accento più individuale, la propria intonazione. L'opera, come la verità, sta in un'immanenza senza figura; una dimensione di non-tempo, come quella di "Dio prima di Dio".

b) All'estasi la trasmissione come su una superficie di affacciamento fra due stati della realtà, relazione e organizzazione fra lo spirito e l'azione; collocherei in tale assetto quell'elemento che sta appeso al processo di produzione da una parte e funge da guida all'esecuzione sonorizzata dall'altra: la partitura. Risultato del concepire creativo del compositore, la partitura, assume funzione di estasi per l'interprete. Intimamente connessa con l'operare sia dell'autore sia dell'interprete, è dotata di un supporto fisico ma con un significato che rimanda ad altro da sé: a seconda del grado di penetrazione fra opera ed esecuzione, può essere più simile al segnale, al simbolo, alla funzione, o al linguaggio mitico. Verità senza figura ma con le proprietà della figura, una figura altra ... (trans-raffigurazione?).

c) La filosofia positiva sarà l'acustica, il momento presente, l'occasione. Dove la musica ha luogo. L'espressione individuale e concreta dell'infinito. Un'ultima precisazione: nella trasmissione orale, come nei canti popolari o tradizionali, l'interprete esegue l'esecuzione di qualcun altro, che gli si presenta in esistenza e non in una forma che coglie come essenza prima di trasformarla in un'incarnazione materiale-sonora. In questo caso il sistema è

sbilanciato come in pendenza nella filosofia positiva, dando origine più a un tramandare che non a un'interpretazione individuale.

- L'ascoltatore tra estasi e filosofia positiva: la contemplazione in cui entra la ragione, nell'estasi fra filosofia negativa e filosofia positiva, è una condizione specifica dell'ascoltatore (lettore): questi non potrà che essere "rapito" dall'opera in ascolto, senza poter contrarre o modificare la durata dell'esecuzione. L'ascoltatore si trova nel pieno stupore di un'estasi non solo istantanea ma anche nella permanenza esatta del tempo musicale, nell'ideale raccoglimento del puro ascoltatore, cioè nella situazione reale dove l'opera eseguita è presente come forma e definita dall'esecuzione. Chi sta ascoltando, come chi sta pensando, forse, è in due atteggiamenti interiori, tra uno stadio *espressivo* e uno stadio *rivelativo*.

- *Refrain* sulla scrittura musicale e *chiusa*: il riferimento allo "spartito" è un cenno che emerge a più riprese, benché non si offra a un approfondimento specifico nell'orizzonte dell'ontologia dell'inesauribile⁷⁵. Vorrei azzardare una veloce rilettura del nesso *scrittura musicale-esecuzione*, ora anche nella luce della filosofia della libertà, indirizzata da una retrospettiva pre-oggettiva, quale potremmo trovare in una form(ul)a di *pre-testo* della verità:

- *Pretesto*: come la formulazione della verità assume il modo (il punto di vista, la posizione "laterale" da cui guarda, l'intrascendibilità di una "presa di posizione") con cui accede alla verità, così l'esecuzione musicale esprime l'opera quanto esprime l'interprete ("l'oggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime"⁷⁶); ora anticipiamo l'esecuzione anche all'azione formante del compositore, considerando cioè la scrittura (già) parte del

⁷⁵ v. *supra*

⁷⁶ v. *supra*

processo creativo⁷⁷, perché *esecuzione del compositore*: dalla filosofia negativa, puro concetto, si realizza come tale trovando il *supporto* nell'estasi.

- *Pretesto*: (se) la scrittura è il risultato dell'esecuzione del compositore, l'esecutore interpreta un'esecuzione. La partitura non è immagine, né simbolo dell'opera. È risultato di un processo che è fonte di un altro processo di trasformazione. Quindi, la partitura, non una *intentio auctoris* ipotetica o da ricostruire, è oggettiva solo per l'interprete che la legge. È dapprima esecuzione/scrittura del compositore, poi lettura/esecuzione dell'interprete, infine, esecuzione/percezione (lettura) dell'ascoltatore. La pervasività di *esecuzione* nel processo ci permette di adempiere letteralmente all'assunto di Pareyson: "l'opera nasce eseguita". Se l'interpretazione della verità assume il modo con il quale accede alla verità, l'esecuzione musicale è una formulazione della verità.

B: Si è fatto tardi e la discussione sembra riportarci al punto da cui siamo partiti ...

A: Hai notato la bandierina?

⁷⁷ Postilla: Pareyson dispone il riferimento allo spartito tra i termini di fedeltà e rischio (v. nota 33), ma occorre chiedersi come la scrittura musicale *carbura* ("le legna che bruceranno nel fuoco della fantasia" in un'immagine del Croce) nello stesso processo di creazione dell'opera: un complesso che va oltre un sistema semplicemente "nominalista" di contenuti e idee musicali, o una rete associata a posteriori alla formazione e alla struttura dell'opera, se non addirittura un imparziale veicolo di trasmissione; consideriamo invece la notazione come *s-parti-to*, parte costitutiva dell'opera: non si intende solo come indispensabile per vari gradi di complessità nelle conduzioni polifoniche e contrappuntistiche, o di orchestrazione per diversi organici, oppure l'imprescindibilità dalla scrittura delle espressioni musicali d'avanguardia, o nell'"Opera aperta"; ma anche che sia proprio la scrittura la fonte generativa di certi generi o stili, generativa nel *formare*, nelle simmetrie o delle intersezioni, per mezzo del suo aspetto visivo e spaziale. Ma senza che vi sia una sovrapposizione di identità ontologia: opera = partitura

B: Forse si tratta di una discussione inattuale.

A: Lasciamola sospesa, con la promessa di riprendere.

Un'ambiguità assoluta.

Congestture previsionali, regole di inferenza e opacità ermeneutiche nella musica*

Carlo Alessandro Landini

*«Iter pulverulentum facit, sed neque omne iter pulverem movet, nec quisquis
est pulverulentus, ex itinere est».*

Marco Fabio Quintiliano¹

*«In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen».*

J.W. Goethe²

1. Incorporeità della musica

«... Né siamo soliti vedere i suoni, / che pure devono tutti consistere di natura corporea, / poiché possiedono la facoltà di stimolare i sensi», assicura

* Questo saggio rilegge e rielabora, approfondendolo e, in parte, rivedendolo e ampliandolo attraverso inserti e note, il primo capitolo («Delizie e pericoli dell'ambiguità») del volume, dello stesso Autore, dal titolo *L'orecchio di Proteo. Saggio di neuroestetica musicale. Ambiguità, trappole cognitive, strategie decisionali* (Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021). Si ringrazia l'editore per averne concessa la parziale riproduzione.

¹ «Il sentiero impolvera, ma non tutti i sentieri smuovono polvere, e non è detto che chiunque sia impolverato lo sia da un sentiero», M.F. Quintiliano, *Inst. or.*, V, 10, 81.

² «In un mondo d'incantesimi / e di sogni siamo, così pare, entrati» (J.W. Goethe, *Faust, Erster Teil*, trad. nostra).



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

Lucrezio nel *De rerum natura*³. Non è dello stesso parere Peter Lamborn Wilson (1945-2022), meglio noto con l'esotico pseudonimo di Hakim Bey, prima espulso dall'India per motivi politici, poi vagante fra un albergo di Chinatown, l'Irlanda e una roulotte nelle paludi del New Jersey, forse l'ultimo autentico *guru* della cultura antagonista, il quale spiegava: «Poiché la musica è in sé incorporea (*körperlos*), poiché essa è un'entità metalinguistica, o metasemantica, essa è di regola considerata un'arte spirituale come poche altre, un'arte fantastica come nessun'altra»⁴. Il filosofo Vladimir Jankélévitch ha molto insistito su questo aspetto incorporeo, liminare, di assoluta impermanenza, della musica⁵. È vero, l'arte dei suoni nasconde, per lo più, un pericolo. Essa racchiude, al suo fondo, un rischio non meno reale che onnipresente. Il pericolo è quello che, avverte Carolyn Abbate, discende dall'assoluta *ambiguità* della musica. «Assolutamente ambigua» sarebbe, fra le altre, o prima di ogni altra, la musica di Claude Debussy. La produzione di quest'ultimo rappresenterebbe, nella sua essenza ultima, spiega Abbate, «l'ontologia ed epistemologia di un suono smaterializzato» («*the ontology and epistemology of decorporealised sound*»)»⁶. Mettere in campo il nome di Debussy, considerato il padre dell'Impressionismo in musica, pare poco più di un pretesto. Mille sono, ascoltando qualunque brano di musica, le occasioni in cui sarà possibile ravvisare un'ambiguità di questo o di quel tipo, di grado più o meno elevato, capaci di compromettere o meno la «corretta» percezione degli eventi (una trattazione a sé dovrebbe esser dedicata ad anteriormente stabilire in che cosa debba consistere detta «correttezza», quali ne siano, in altre parole, i requisiti irrinunciabili e, come gli studiosi di logica le chiamano, le «condizioni di esistenza»). I nomi sono altri. Anche (e soprattutto) in Mozart, in Schubert, in Schumann, ossia là dove meno uno se lo aspetterebbe,

³ «... *nec voces cernere suemus; / quae tamen omnia corporea constare necessest / natura, quoniam sensus impellere possunt*» (T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, I, vv. 301-303; ed. Rizzoli, trad. Luca Canali, Milano 2009, p. 95).

⁴ «*Da Musik ‚körperlos‘ und metalinguistisch (oder metasemantisch) ist, wird sie immer (metaphorisch oder tatsächlich) zum höchsten Ausdruck der reinen Phantasie als Träger des Geists*», H. Bey, “Utopischer Blues”, *Lettre Internationale*, 39, Jan. 1997.

⁵ Soprattutto nei due saggi *La présence lointaine* (Seuil, Paris 1983) e *La musique et les heures* (Seuil, Paris 1988).

⁶ C. Abbate, “Debussy’s phantom sounds”, *Cambridge Opera Journal*, 10/1 (1998), p. 69.

si celano i semi di un'ambiguità già rigogliosa, già esuberante fin dai suoi più teneri germogli. Proprio in questo pericolo, proprio in questo apparente svantaggio è racchiusa una promessa, è abbozzato il sogno di un possibile riscatto, è contenuto il seme di una futura rivincita⁷. Il fatto che la musica sia solo molto «debolmente ancorata al piano dei significati» costituisce, afferma Porena, «una sorta di privilegio operativo»⁸.

2. Fascino della musica

Ancora. Il pericolo che la musica corre, il rischio, l'avventura connessi all'esperienza che ne fa l'ascoltatore solo mediamente acculturato e istruito, sono quelli tipicamente legati alla sua «reale polisemia» (*wirkliche Mehrdeutigkeit* l'aveva definita Gottfried Weber già nel 1817)⁹ e alla sua innata tendenza a (e capacità di) esprimere indifferentemente tanto i sentimenti più nobili che quelli più volgari (*als Niedriges wie als Erhabenes*). Proprio la sua incontestabile *ambiguità* e la sua radicale, sorprendente, enigmatica indeterminatezza (*Unbestimmbarkeit*), aperta a tutti i significati e a tutte le interpretazioni possibili, conferiscono alla musica un fascino (*fascinum* è, nella Roma antica, la malia operata dalle fattucchiere)¹⁰ tutto

⁷ «Quando sono debole, proprio allora sono potente», esclama l'apostolo di Tarso («ὄταν γὰρ ἀσθενῶ, τότε δυνατός εἰμι», lat. «*cum enim infirmor, tunc potens sum*», 2Cor. 12, 10). Ma anche: «poiché la mia potenza si mostra appieno nella debolezza» («γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται», lat. «*nam virtus in infirmitate perficitur*», 2Cor. 12, 9). La *ratio debilior*, per adoperare un termine caro ad Aristotele (*Ethica Nicomachea*, VII), della musica si rivela l'arma forse più efficace al fine di conseguire il massimo della diffusione tra coloro i quali, per motivati o meno che siano, la ascoltano.

⁸ Infatti, prosegue il compositore e didatta romano, con la musica e sulla musica «si possono esperire nella loro quasi astrazione i meccanismi mentali che presiedono all'organizzazione dei sistemi semiologici» (B. Porena, *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975, p. 37).

⁹ G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, B. Schott, Mainz 1817-1821, *passim*.

¹⁰ Il sostantivo è adoperato in latino in un'accezione duplice, la prima come equivalente del gr. βάσκανος, con l'etimo del quale esso si apparenta visibilmente, e con l'anzidetto

particolare, uno splendore arcano che nessun'altra arte può eguagliare e con essa, con la musica, condividere. Vale la pena di ricordarlo: il grande compositore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein intitolò una delle sue conferenze tenute a Harvard proprio *The Delights and Dangers of Ambiguity*¹¹. In tal modo alludendo al fatto che l'*ambiguità*, pur rappresentando in sé un rischio, come può esserlo quello connesso a un'inesatta o incompleta veicolazione delle informazioni che riguardano l'oggetto della percezione, costituisce però anche una fonte indubbia di piacere. Piacere fisico, intellettuale, morale? Non ci è dato di saperlo. Proust, nell'introdurre lo spettacolo della *Phèdre* di Racine, al quale il Narratore sta per assistere, confessa di pregustare «il piacere che avrebbe provato durante lo spettacolo», un piacere che, come si legge, gli appare «come la forma forse necessaria della percezione...» (*comme la forme peut-être nécessaire de la perception...*)¹². Il carattere puramente *formale*, kantianamente formale, che il piacere riveste¹³, carattere che si deve intendere come la *conditio sine qua*

significato di *malia*, di *incantesimo* (come tale, se ne ritrova l'uso in Plinio e in Apuleio di Madaura); la seconda per indicare il feticcio del membro virile adoperato come antidoto *contro* la *malia* e l'*incantesimo* (tale significato è pertanto, in certa quale misura, antinomico rispetto al precedente). Se ne ritrova, come tale, l'uso in autori quali Orazio e Petronio. È, secondo noi, curioso constatare come entrambe le sottomarche di senso possano, a seconda dei casi, applicarsi alla musica. Se ne occupano, a diverso titolo, Jules Combarieu nel suo saggio *La musique et la magie. Études sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Picard et fils, Paris 1909 (*La musica e la magia*, trad. di Maurizio Papini, Mondadori, Milano 1982), Gilbert Rouget, nel suo saggio *La musique et la trance*, Gallimard, Paris 1980 (*Musica e trance*, trad. di Giuseppe Mongelli, Einaudi, Torino 1986) e, più generalmente, l'etnomusicologia.

¹¹ L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Ch. 4.

¹² M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris 1988, p. 14; *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 17.

¹³ Il piacere che caratterizza l'esperienza estetica del bello, afferma Kant nella sua *Kritik der Urteiskraft*, nasconde, nell'immediatezza sorgiva di tale esperienza, il suo radicamento nel dominio delle facoltà conoscitive e, quindi, formali. E cfr. H. Ginsborg, "On the key to Kant's *Critique of taste*", *Pacific Philosophical Quarterly*, 4/72 (1991), pp. 290-313.

non di una percezione quanto più fedele e oggettiva, ossia come la categoria sussumente di una sensazione depurata della sua ganga, della sua componente più greve e materica, di ciò che – come una costellazione di «insignificanti accidenti» (*incidents insignifiants*), insignificanti al pari di tutti quelli che l'hanno preceduto e che, di tanto in tanto, sconvolgono il cheto trantran della nostra «oziosa esistenza» (*oiseuse existence*)¹⁴ –, potrebbe inquinarla e sviarla¹⁵. È questo ciò che si legge, quasi in controtuce, fra le righe della *Recherche*.

3. Il nobile e l'ignobile

La musica sacra dei *sufi* e quella profana del Rajastan sono entrambe ordinate in base alla loro destinazione di utilizzo, spiega Bey, sicché il musicista può presentarsi, a seconda delle circostanze, come un nobiluomo o come un *paria*. In entrambi i casi il musicista – nelle società primitive il ruolo del compositore e quello dell'esecutore si trovano riuniti nella stessa persona – incarna la freudiana categoria del *perturbante* (*das Unheimliche*)¹⁶, di ciò che sovverte e che stordisce¹⁷. Uno «stordimento solipsistico», ecco quanto il compositore catanese Aldo Clementi (1925-2010) si prefiggeva di suscitare nel proprio ascoltatore¹⁸. Se il potere sociale del musicista è, nelle società orientali, paragonabile, più o meno, al «potere degli stregoni e dell'emarginato

¹⁴ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, cit., p. 17.

¹⁵ Si potrebbe affermare che, come in Kant l'agire morale prenda la forma severa del «dovere» (*Kritik der reinen Vernunft*, § 153), così anche nell'arte, almeno in quella che Proust prende in esame, in quella che diviene, nel romanzo, l'oggetto delle riflessioni del Narratore, la percezione prende la forma del piacere.

¹⁶ Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in S. Freud, *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, vol. 12, pp. 229-268; *Il perturbante*, Boringhieri, Torino 1977.

¹⁷ Singolarmente ammonitrice, e tutto fuorché inesatta, l'osservazione di Porena: «Per riproporsi al mondo, la musica ha bisogno di Freud» (B. Porena, *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975, p. 53).

¹⁸ A. Verrengia, «La vertigine del suono. Intervista ad Aldo Clementi», *Piano Time* 134 (genn. 1994).

sciamaano» (*der Macht des Zauberers, des außenstehenden Schamanen*), ciò accade proprio perché «la polisemia della musica le consente di dividersi equamente fra le categorie del nobile e dell'ignobile, e però di restare, come tale, una cosa sola»¹⁹. «*The power of music, that magician of magicians*», azzarda Mark Twain²⁰. Mettersi a discutere della maggiore o minore «nobiltà» vuoi della musica in generale, vuoi di un brano in particolare, sempre che si possa trovare un accordo sul significato (e sull'estensione semantica, ossia sulle condizioni di applicazione) di tale aggettivo, appare poco più di uno sterile esercizio di scuola. Vero è che, in ambito occidentale e «colto», la musica ha solo in parte smarrito la sua sorgiva sacralità, quella sacralità, quell'auraticità «una e irripetibile» (*sein einmaliges Dasein*) a suo tempo lodata da Walter Benjamin²¹, alla quale un certo grado di salutare *ambiguità* da sempre si accompagna così come il bicchiere di buon vino fa con il pranzo: difficile rinunciarvi. L'*ambiguità* della musica non è affatto limitata all'evento testuale, ma si propaga alle personalità degli interpreti, a coloro che il testo impersonano e trasmettono al destinatario designato, il pubblico²². Ambiguo (in quanto imprevedibile e indecifrabile) è il

¹⁹ «*Die Mehrdeutigkeit der Musik gestattet es ihr, zwischen hoch und niedrig zu schweben und dennoch ungeteilt zu bleiben*» (H. Bey, art. cit., *ibid.*).

²⁰ Mark Twain, *Personal Recollections of Joan of Arc*, Book II («In Court and Camp»), Chapter 36 («Joan Hears News from Home»).

²¹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, p. 475

²² Se la scienza non è un giuoco a due (il singolo scienziato contro la natura), ma a tre (scienziato, natura e comunità che dibatte e valuta le varie ipotesi), come aveva scritto in un suo vecchio elzeviro Giulio Giorello («Vincere la contesa tra scienza e natura», *Corriere della Sera*, 13 giu. 1991, p. 5; Giorello vi appare far sue le argomentazioni di Marcello Pera esposte nel saggio *Scienza e retorica*, Laterza, Bari 1991), è però non meno vero che la stessa regola del giuoco si applica all'arte. Anche quest'ultima, non diversamente da quanto accade per la scienza, non si riduce mai a un esclusivo giuoco a due (il singolo artista contro il Bello ideale), ma funziona piuttosto come un esteso giuoco a tre (artista, Bello e comunità dei destinatari che, leggendo, osservando, ascoltando quanto l'artista le sottopone, dibatte e valuta le varie soluzioni da questi adottate) e potrebbe essere, con le parole di Lucrezio,

compositore, ambigui sono gli esecutori, ambigui sono i critici che ne parlano (e spesso straparlano), ambigui sono gli spettatori e ascoltatori (sull'incauto giudizio dei quali nessuno dovrebbe azzardarsi a scommettere)²³.

4. Né troppa, né poca

«Ciò che conta – afferma la *popstar* Shirley Manson – è realizzare un progetto musicale inconfondibile»²⁴. Poiché la categoria dell'*originale* e dell'*inconfondibile* comporta, per la sua connotazione di trasparenza e di visibilità massime, o di *maximal saliency*, l'esatto contrario dell'*ambiguità*, anche per quest'ultima dovrà esservi una sensata limitazione, o la determinazione di una misura lecita e invalicabile, come di qualcosa in grado di richiamare immediatamente, ma non troppo, l'operato dell'artista, sia questi un creatore o un semplice esecutore, alla *working memory*²⁵ del

definita una «incerta contesa di elementi primordiali» («*sic aequo geritur certamine principiorum [...] bellum*», T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, II, vv. 373-374). Ogni testo estetico dovrebbe considerarsi, conclude l'autore de *Il nome della rosa*, alla stregua di «una partita sportiva giocata da molte squadre a un tempo, ciascuna delle quali segue le regole di uno sport diverso» (U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 338).

²³ Un contributo importante alla comprensione del concetto di *ambiguità* in relazione alla tipologia di impiego e alla qualità della destinazione, specie in ambito moderno e post-industriale, è fornito da D. Olivier, "Musique actuelle et ambiguïté", *Circuit musiques contemporaines*, numero monografico "Penser la musique actuelle?", 6/2 (1995), *passim*.

²⁴ Nell'intervista di G. Centis, "L'importante è essere inconfondibili", *Liberal*, 26 nov. 1998, p. 18.

²⁵ Il concetto di *working memory* [si veda, per un utile approfondimento, A.D. Baddeley, S. Della Sala, "Working memory and executive control", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 351 (1996), pp. 1397-1404] sviluppa precedenti idee elaborate a partire dagli anni Cinquanta dalla psicologia cognitivista, che iniziò ad occuparsi di diverse forme di memoria. In particolare, la *working memory* è legata al concetto di memoria a breve termine, intesa come una quota ridotta di informazioni che vengono trattenute temporaneamente dal sistema mnestico, ma con una capacità ed un tempo di ritenzione e di latenza contenuti. Si tratta perciò di un sistema per l'immagazzinamento (*storage*) temporaneo e per la prima gestione e selezione dell'informazione, costituente un *link*

potenziale acquirente o consumatore. Proprio questo è lo *stile*, l'impronta peculiare e *inconfondibile* lasciata da un autore o da una scuola, un'impronta che mai e in nessun caso il lettore, anche quello meno competente, potrà confondere con altre consimili. Sorge, a tal riguardo, un problema. Laddove il grado di *ambiguità* (o di opacità) dell'oggetto fosse eccessivo, la persona dell'artista (tanto del creatore che dell'interprete) rischierebbe di scomparire nell'anonimato di uno «sfondo percettivo» (*perceptual background*) poco o male definito; laddove il primo fosse, viceversa, inferiore a una certa soglia, o laddove la visibilità dell'artista fosse preminente, o comunque preponderante sul frutto del proprio lavoro, l'immagine di quest'ultimo, l'artista creatore, scadrebbe, presto o tardi, al livello infimo di un *badge* di consumo, a *icona* di riferimento per un «culto» più o meno standardizzato²⁶, più o meno consuetudinario, più o meno imposto. Soggetto, come la maggior parte delle cose a questo mondo, alle leggi che governano il mercato e il cosiddetto *product placement*. Ciò comporterebbe una pratica di sottomissione del creatore e della stessa creazione artistica alle procedure di diffusione e alle strategie di commercializzazione di quest'ultima. Non fa

funzionale di grande utilità fra percezione sensoriale ed azione controllata. È generalmente ammesso che lo *storage* nella *WM* abbia una durata massima di 2 sec. [per l'argomento si veda R.S. Hatten, "A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert", in Aa.Vv., *Music and gesture* (A. Gritten, E King, eds.), Ashgate, Aldershot (UK) 2006, p. 2]. Curiosamente, sempre 2 sec. è il Δt medio previsto per lo *storage* dalla teoria cognitiva nel gioco degli scacchi [T.W. Robbins, E.J. Anderson, D.R. Barker, A.C. Bradley, C. Fearneyhough, R. Henson, S.R. Hudson, A.D. Baddeley, "Working Memory in Chess", *Memory & Cognition*, 24/1 (1996), pp. 83-93]. Negli animali il tempo Δt non cambia. La *WM* è, nei piccioni, sempre di 2 sec. [cfr. B. Diekamp, T. Kalt, O. Güntürkün, "Working Memory Neurons in Pigeons", *The Journal of Neuroscience*, 22 (2002), p. 2].

²⁶ Di un «culto del bello» (*cult of the beautiful*) parla Joyce in *Ulysses* (The Bodley Head, London 1937, p. 720). Si veda, a questo riguardo, il curioso *pamphlet* dello storico dell'arte francese Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes, ou la naissance d'une religion*, Seuil, Paris 1968; *Contro l'arte e gli artisti. Un violento rifiuto del culto dell'artista e dell'arte mercificata*, Bompiani, Milano 1970.

eccezione la messa in opera di una comunicazione di massa sagace, centrata sul «prodotto», pianificata molto spesso fino all'ultimo e più piccolo dettaglio con certosa destrezza e pazienza (i casi forse universalmente più noti sono quello dei Beatles per la *popular music*, quelli di Ludwig van Beethoven²⁷ e di W.A. Mozart²⁸ per l'ambito classico e colto). In altre parole, il testo musicale, la sua resa da parte dell'esecutore, la sua ricezione e interpretazione da parte del suo naturale destinatario, il pubblico, dovranno essere «chiari ma non troppo» (S. Bestente)²⁹. Un eccesso di «chiarezza» (la *claritas orationis* invocata da Quintiliano)³⁰ rischia di tradursi in un valore aggiunto, soprattutto di immagine, spesso falsa, spesso posticcia, del quale l'opera d'arte non avverte il bisogno. Essa può tramutarsi in un insidioso *boomerang* per chi la strategia della «chiarezza» persegue a ogni costo, dimenticando che l'*aura* – la stessa evocata da Benjamin³¹, ovvero la «natura creatrice e sognante» di Mann – deve rinunciare ad ogni «oggettività convenzionale» (*eine der*

²⁷ Si pensi alla simpatica volgarizzazione di Beethoven che si ritrova nei *cartoons* di Schulz (il culto del compositore di Bonn vi compare affidato alla venerazione del piccolo Schröder, che non manca mai di festeggiarne il compleanno con l'entusiasmo inconfondibile dei neofiti e dei fanciulli).

²⁸ È questo il caso della vera e propria «mercificazione» – *Vermarktung*, volendo utilizzare un termine caro a Adorno – che di Mozart, della sua figura umana, della sua produzione si è fatta nella natia Salisburgo e altrove. Loredana Lipperini sottolinea, non senza una gustosa ironia, il «peso non irrilevante che una filosofia della mutevolezza e un'estetica del frammento hanno nel nuovo approccio alla musica in generale e al Cigno di Salisburgo e Signore del pentagramma in particolare» (L. Lipperini, *Mozart in rock*, Sansoni, Firenze 1990, p. 9).

²⁹ S. Bestente, «Chiaro ma non troppo», *Leggio*, 12, inverno 2007, p. 3.

³⁰ *Inst. Or.* II, 16, 10.

³¹ «*Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura*», lamenta Walter Benjamin nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung* (1936); *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini, intr. di Cesare Cases, nota di Paolo Pullega, Einaudi, Torino 2000.

Konvention geneigte Sachlichkeit)³² per risultare avvolgente e credibile. Precisamente questo deve considerarsi la musica, conclude l'autore del *Doktor Faustus*: un'ambiguità «elevata a sistema» (*Zweideutigkeit als System*)³³.

5. Il diavolo e il buon Dio. Follia e metodo

Ambigua è anzitutto la musica che l'uno, il compositore, compone e che l'altro, l'interprete, esegue «più o meno» fedelmente (nella stessa locuzione limitativa «più o meno» si adombra la natura di per sé inafferrabile, criptica, del suono e se ne evidenziano i limiti non solo di *perspicuitas* e di intelligibilità, ma anche del loro inverso, l'*ambiguitas*), e che il pubblico ascolta «più o meno» attentamente, cogliendo, in misura sempre variabile, quanto le orecchie percepiscono. *Ambiguo* è, Wilson non cessa di sottolinearlo, lo stesso aspetto sociale della musica (tutte le «storie sociali della musica» hanno sui loro lettori un effetto paradossale, che è quello di renderne ancor più precario e inverosimile il suo intrinseco statuto: per alcuni la musica è la «lingua degli angeli»³⁴, per altri essa rappresenta il portale di ingresso per le legioni di Satana)³⁵. Non è chi in detta *ambiguità* non ravvisi

³² T. Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt a.M. 1949, p. 74; *Doctor Faustus*, trad. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1980, p. 74.

³³ *Ivi*, p. 66; ed. it. cit., p. 68.

³⁴ «Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie [...] eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte» («La musica è però la più splendida fra queste invenzioni, in quanto essa [...] parla una lingua che non conosciamo nella vita quotidiana, che abbiamo imparato non sappiamo dove e come, e che si vorrebbe definire soltanto lingua degli angeli», W.H. Wackenroder, L. Tieck, *Phantasien über die Kunst*, II, 2; Philipp Reclam, Stuttgart 1983, p. 67); e cfr. G. Ansaldi, *La lingua degli angeli. Introduzione all'ascolto della musica*, Guerini, Milano 1998.

³⁵ «Sul rock non ci sono dubbi di sorta. Per gli ecclesiastici che amano la musica – spiega Roberto Zuccolini, cronista del primo quotidiano italiano – è fumo negli occhi, per gli

un'ombra inquietante che si proietta sulla vecchia, troppe volte abusata, nozione di *libero arbitrio*, a cominciare già da Claudio Monteverdi, propugnatore di una «seconda pratica» che anticipa, per molti versi, la posteriore *Affektenlehre*³⁶, e da M.-A. Charpentier (1643-1704), paladino di una «magia musicale» antropologicamente orientata («*musicae vis mirifica*»)³⁷. Concedere alla musica uno statuto per sua natura *ambiguo*, ancipite, così come potrebbe esserlo quello di due oggetti tra loro simili, ma che una spessa coltre di nebbia ci impedisce *fisicamente* di riconoscere e distinguere tra loro – è stato il belga Georges Rodenbach a parlare, nel suo racconto *Le Carillonneur*, di una musica affatto simile a nebbia, «*brume de*

esorcisti addirittura il demonio, messaggio subliminale di Satana» (R. Zuccolini, “Bocciare Mozart, un’eresia”, *Corriere della Sera*, 13 sett. 1992, p. 14).

³⁶ Fra i promotori della cosiddetta «teoria degli affetti» – per la quale la musica diviene un crogiolo (*vis mirifica*) di emozioni posto sotto il diretto controllo del compositore – si annoverano Athanasius Kircher (1602-1680), Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681-1764). A quest’ultimo si deve il trattatello, molto in voga a suo tempo, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Desta una certa impressione pensare che, quando Mattheson muore, con lui svanendo l’illusione di una «razionalità» musicale (*sonorum ratio*, così essa è chiamata da Kircher) sottoposta all’arbitrio autorale, W.A. Mozart ha da pochi mesi compiuto gli otto anni di età. Per la «teoria degli affetti» si consulteranno utilmente M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, W.W. Norton & Co., New York 1947; e L. Bianconi, il capitolo «Scienza e teoria musicale», in L. Bianconi, *Il Seicento*, Storia della Musica, Edt, Torino 1982, pp. 53-59. Per la figura di Mattheson, ancora poco studiata, si ricorrerà non meno utilmente al ben argomentato saggio di K. Mackensen, “System und Kritik. Zur Krise des Musikwissens bei Johann Mattheson”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2/40 (Dec., 2009), pp. 179-205.

³⁷ Cfr. A. Kircher, *Musurgia universalis*, Presso la Tipografia di Francesco Corbelletti, Roma 1650, II, p. 201. Intorno al 1691 Charpentier concepì un manuale da utilizzare per la formazione musicale del giovanissimo Philippe d’Orléans, duca di Chartres. Due anni più tardi egli lo rivide e ampliò. Entrambe le versioni giunsero, alla morte dell’autore, tra le mani dell’amico e collega Étienne Loulié, il quale le battezzò col duplice titolo *Règles de Composition par Monsieur Charpentier e Augmentations tirées de l’original de Mr le duc de Chartres* (Bibliothèque nationale de France, ms. n.a. fr. 6355, fols. 1-16).

musique» la definisce il nativo di Tournai³⁸ –, significherebbe forse, come taluno ha ammesso di temere – fra questi lo psicologo e pedagogista tedesco Armin Schreiber –, legittimare la «cattiva messa a fuoco» (*die Unschärfe*) del suono; vorrebbe dire, inoltre, imporre ai suoi interpreti e ascoltatori di tollerarne, loro malgrado, la sistematica polisemia («*die Mehrdeutigkeit der Musik einzulassen*»). È vero, tuttavia, che proprio il carattere di *sistematicità della percezione*³⁹ permette di studiare le cause e gli effetti dell'*ambiguità* percettiva come mai era, prima d'ora, avvenuto. Dell'*ambiguità* si danno, insomma, un vero e proprio sistema e un ordine speciali («*sie bietet dennoch ein System an, anhand dessen eine Ordnung ist*»)⁴⁰. Si potrebbe, forse non del tutto a sproposito, citare la battuta che il bardo di Stratford-on-Avon pone in bocca a Polonio: «*Though this be madness, yet there is a method in 't*»⁴¹. Nella musica vi è molta follia, molta apparente disorganizzazione, assai poco rispetto dell'etichetta e altrettanto poco delle apparenze. Ma in tutto questo bailamme, in questa cacofonia di ragioni e argomenti tra loro confliggenti deve esservi, e difatti v'è, del metodo.

³⁸ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles 1987, p. 29 ; si veda, al fine di approfondire la figura del romanziere e per correttamente contestualizzarne l'opera nella letteratura del Simbolismo decadentista di *fin de siècle*, il saggio di M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero, Milano 1996.

³⁹ La legge di Weber-Fechner, formulata nel 1860, rappresentò uno tra i primissimi tentativi di descrivere la relazione tra la portata fisica di uno stimolo e la percezione dell'intensità di tale stimolo (è in questo senso che noi possiamo, oggidi, parlare di una *sistematicità della percezione*). La relazione tra uno stimolo e la percezione che l'individuo ne ricava fu inizialmente indagata da Ernst Heinrich Weber (1795-1878) per essere in seguito elaborata e perfezionata – nonché elevata a modello teorico per la posteriore *psicofisica* – da Gustav Theodor Fechner (1801-1887).

⁴⁰ A. Schreiber, *Musik als Medium in der Therapie*, Philipps-Universität Marburg (Fachbereich Erziehungswissenschaften), Grin, München 2002, *passim*.

⁴¹ *Hamlet*, Atto II, Sc. 2.

6. La musica «non muta nulla»

La stessa idea di *ambiguità* varia col grado di generica acculturazione e di speciale *competence* di chi, volta per volta, l'affronta e definisce (vorrebbe affrontarla, vorrebbe poterla definire: tant'è che si è visto avanzare, da parte di taluni, l'idea di una tipologia di analisi testuale buona per uno ed un solo testo: ma ciò che Kolodner ha battezzato col nome di «*case-based reasoning*»⁴² non fa che legittimare l'antico e sempre attuale adagio terenziano «*quot capita, tot sententiae*»⁴³. Se l'*ambiguità* della ῥητορικὴ τέχνη è strettamente legata agli esiti di un'azione del genere giudiziario (γένος δικανικόν) realmente intentata o solo immaginata, quella della musica è, viceversa, legata agli affetti che essa sa (o che aspira a) suscitare. Come rendere innocua questa *ambiguità* del testo, come sospenderne l'effetto incantatorio, come «bucarne» il manto spesso, ovattato e saporoso, attraverso degli opportuni «segnali di richiamo» senza che la qualità del prodotto – si parla, qui, dell'opera d'arte, soprattutto dell'arte musicale, e non già, o non solo, di un qualsiasi messaggio pubblicitario teso a far conoscere una marca di biscotti o di pelati in scatola – abbia a risentirne? Infine, è possibile che proprio dissipando tale spessa coltre si corra il rischio di privare l'arte della sua magia, di quanto la distingue dagli oggetti di uso comune che ci accompagnano nel disbrigo delle faccende quotidiane? In letteratura le cose non vanno molto altrimenti. Proust, per esempio, si autosegrega in casa propria onde prevenire gli attacchi asmatici ai quali va, con frequenza crescente negli anni, soggetto. Lo scrittore, *ogni scrittore*, puntualizza Perlini, schiva il reale e si rifugia in un mondo di fantasia «per sottrarsi alla labilità del suo mero apparire»⁴⁴. Ma la musica è già labile di per sé e la sua epifania è istantanea, ridotta a un «mero apparire» momentaneo, così fugace e impermanente da non permettere all'ascoltatore che di viverla, di percepirla,

⁴² J. Kolodner, *Case-Based Reasoning*, Morgan Kaufmann, Burlington (MA) 1993.

⁴³ Cfr. *Phormio*, Atto 2, v. 454: «*Quot homines, tot sententiae*».

⁴⁴ T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968, p. 206.

«punto per punto»⁴⁵. E da non necessitare, aggiungiamo, di una spessa controparete di sughero⁴⁶ per proteggere l'ascoltatore dall'irruzione di significati altri da ciò che il puro suono può, o potrebbe, suggerirgli. Come sventare, nel caso della musica, se proprio non è possibile neutralizzarne la connaturata instabilità e precarietà, i pericoli connessi al suo essere «già e non ancora» (*iam et nondum*)⁴⁷; e come permettere a chi l'ascolta di cogliere in essa, per il tramite di essa, almeno una parvenza di certezza? Parafrasando un verso di Fortini, verrebbe da dire che «la musica non muta nulla, nulla è sicuro» ma che, proprio per questo, occorre continuare a comporla, ad ascoltarla, ad amarla⁴⁸. «Immortale è chi accetta l'istante», ammonisce Pavese⁴⁹.

7. Un'estetica del nascondimento. Celare, oscurare, dissimulare

Si sono formulate numerose ipotesi che, da angolazioni diverse, tentano di spiegare l'*ambiguità* musicale e, per quanto possibile, di porvi rimedio.

⁴⁵ N. Tommaseo, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, G. Rejna, Milano 1859, p. 727.

⁴⁶ Dal 1917 in avanti Proust non uscì praticamente più di casa, restando nella sua stanza, le cui pareti erano rivestite di spesse lamine di sughero (*une chambre capitonnée de liège*) per impedire ai pollini e ai rumori di penetrare. È interessante, a proposito di questo fatto, tutto, sembra, fuorché leggendario, riferire quanto ne scrive Raboni: «Non è davvero da escludere che la suggestiva leggenda del grande mondano [...] trasformatosi di colpo, come per folgorazione della grazia, in eroico, ascetico abitatore di una grotta foderata di sughero, abbia tuttora i suoi fedeli, e assai più numerosi magari di quando non sarebbe ragionevole supporre» (cfr. G. Raboni, *Album Proust*, Mondadori, Milano 1987, Introduzione, p. XXVIII).

⁴⁷ Cfr. O. Cullmann, *Christus und die Zeit. Die urchristliche Zeit und Geschichtsauffassung*, Zollikon (Zürich) 1946. E si veda Proclo, *Dec. Dub.* VIII, 50; 114, 16-26.

⁴⁸ Questi i due versi di Fortini: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» (*Traducendo Brecht*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1995, vv. 20-21).

⁴⁹ C. Pavese, *L'isola*, in *Dialoghi con Leucò*, 1947; Einaudi, Torino 1999, p. 101.

William Thomson ha messo in piedi una «teoria dell'ambiguità funzionale»⁵⁰ e Jonathan Berger propone un modello computazionale affidato alla potenza di calcolo di un elaboratore, incaricato di stilare, per l'occasione, un «indice previsionale delle aspettative»⁵¹. Tutti questi tentativi di spiegazione, avverte Ken Johansen in una bella pagina dedicata a Fauré e agli equivoci, frequenti e di sconvolgente bellezza, ingenerati dalle velate armonie del Francese, lasciano il tempo che trovano. Lungi dal fornirci delle spiegazioni in merito all'*ambiguità* in sé, queste si accontentano di presentarci delle formule astratte, tese a «codificare e sistematizzare l'occorrenza dell'*ambiguità* in musica»⁵². Non si deve mai dimenticare che, prosegue e conclude Johansen, «la bellezza dell'*ambiguità* in musica risiede per l'ascoltatore nel fatto stesso di ascoltare»⁵³. Se la musica ci offre un equivalente di quanto, nelle scienze della parola, è l'*obscuritas*, la questione è se il compositore *possa*, in virtù della musica da lui composta, o a dispetto di essa, «velare» o «attenuare» l'atto e gli effetti della percezione di essa in chi ascolta e «dissimulare» pertanto l'oggetto del discorso (verrebbe anteriormente da chiedersi se, al di là della mera liceità, al di là dell'esserne il compositore in grado o meno, dell'esservi egli autorizzato o meno, sia davvero opportuno esigere da quest'ultimo il *sacrificium intellectus* di una sciocca «chiarezza» che, molto semplicemente, egli non ha la benché minima intenzione di accordarci). Ciò premesso, e con l'ostinazione caparbia e senza costrutto dei cercatori di verità (che non è mai là dove uno suppone di trovarla), continuiamo a interrogarci

⁵⁰ W. Thomson, "Functional Ambiguity in Musical Structures", *Music Perception*, 1 (1983), pp. 3-27.

⁵¹ J. Berger, "A Theory of Musical Ambiguity", *Computers in Music Research*, 2 (1990), pp. 91-119.

⁵² «Ces théories ne s'occupent ni d'expliquer la musique elle-même, ni d'éclaircir la façon dont nous l'éprouvons, mais seulement de construire une formule abstraite pour codifier et systématiser l'occurrence de l'équivoque musicale» [K. Johansen, « Gabriel Fauré, un art de l'équivoque », *Revue de Musicologie*, 1/85 (1999), p. 65].

⁵³ «La beauté de l'équivoque musicale réside pour l'auditeur dans l'expérience de l'écoute» (K. Johansen, *ibid.*).

in merito alla possibilità di individuare e definire le opportune procedure di «disvelamento» (*Entbergung* lo chiama Heidegger)⁵⁴ in grado di fugare la spessa foschia, la pesante coltre di nebbia che svia il giudizio di chi ascolta (non molto diversa dal «*bleicher Nebel*» wagneriano, la livida bruma che grava sulla Terza Scena del *Rheingold*); attraverso le quali la «*perceptual fuzziness*»⁵⁵ – la distorsione cognitiva che ipotoca la percezione esatta dell’oggetto – possa attenuarsi, anche solo temporaneamente, anche solo per brevi attimi, a beneficio di una percezione cartesianamente «chiara e distinta». Esisterà, ci domandiamo, tanto nella percezione ordinaria che in quella straordinaria, la quale esige un confronto *diverso e speciale* con l’oggetto dell’arte, quella sorta di *indizio rivelatore* – la parola dell’oracolo, il τεκμήριον dell’arte aruspicina e divinatoria – in grado di *destare l’attenzione e di orientare la coscienza* del soggetto interpretante? L’abilità del compositore sta proprio, azzarda Mario Baroni, «nel fornire a chi ascolta indizi interpretabili»⁵⁶. Tale è la funzione del segnale attrattore, il *cue* («stimolo-segnale») provvisto di una sua propria forza semantica marcata e prevalente, dotato di un alto grado di *salienza* cognitiva. Il colpo di tamburo dell’omonima Sinfonia di Haydn e il grido unanime («*und es ward Licht!*») del coro al termine del primo recitativo dell’oratorio *Die Schöpfung*, che lo stesso Haydn risolve in maggiore con cadenza inattesa, un vero e proprio fulmine a ciel sereno, rappresentano una sfida cognitiva che va ben oltre il lato aneddótico e didascalico della *musique à programme*. Come Jonathan

⁵⁴ Cfr. M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, p. 26 ; *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2014, p. 19.

⁵⁵ Il termine esprime «*partial matching at the interface of a perceptual system and the outside world*» [V. Wuwongse, M. Manzano, “Fuzzy conceptual graphs”, in Aa.Vv., *Conceptual Graphs for Knowledge Representation*, First International Conference on Conceptual Structures, Quebec City, Canada, August 4-7 1993, Proceedings (Guy W. Mineau, Bernard Moulin, John F. Sowa eds.), Springer Science & Business, Heidelberg-London 1993, p. 431].

⁵⁶ M. Baroni, “L’ermeneutica musicale”, in Aa.Vv., *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, p. 640.

Kramer ha osservato, «*the unexpected is more striking, more meaningful, than the expected because it contains more information*»⁵⁷. Una cadenza inattesa «colpisce molto più» (*is more striking*) e «significa molto più» (*is more meaningful*) di una cadenza prevedibile ed ovvia, che gli ascoltatori, nel loro grande complesso, si aspettano e che non potrà mai costituire per essi alcunché di nuovo, di interessante, di istruttivo⁵⁸.

8. L'assoluta ambiguità della musica

Parlando dell'ambiguità «assoluta», e non semplicemente «relativa», della musica (è stato l'inglese Ian Cross a parlare per primo di una «*absolute ambiguity of music*»)⁵⁹, occorre accennare alle pressioni di ordine cognitivo ed epistemologico, individuale e sociale, che si oppongono, in nome della civiltà e delle sue ragioni e, non di rado, in virtù di un processo che appare curiosamente fasico, ossia procedente in base a cicli di «splendore epistemologico»⁶⁰, a un'equa valutazione dell'*ambiguità* come di un motore

⁵⁷ J. Kramer, "Moment Form in Twentieth Century Music", *Musical Quarterly*, 2/64 (Apr., 1978), pp. 177-194.

⁵⁸ Il valore informativo di un evento, spiega Moles, «è in rapporto con l'*inatteso*, con l'*imprevedibile*, con l'*originale*. La misura della quantità di informazione si trova perciò riportata alla misura dell'imprevedibilità, vale a dire a una questione di teoria delle probabilità: ciò che è poco probabile è imprevedibile, ciò che è certo è prevedibile» (A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris 1958; *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, Roma 1969, p. 37). Un accordo imprevedibile – una cadenza *evitata* o *di inganno*, ad esempio – regalerà all'ascoltatore una quantità di informazioni maggiore rispetto ad uno prevedibile. Un evento che si verifichi a dispetto di uno scarso grado di probabilità, costituirà per l'ascoltatore un *attentional trigger* capace di fargli disambiguare – nel quadro di determinate condizioni di tempo e di luogo – un evento percettivamente incerto.

⁵⁹ I. Cross, "Music, Cognition, Culture, and Evolution", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930 (2001), pp. 28-42.

⁶⁰ Per il significato del termine si vedrà utilmente A. Caillé, *Splendeurs et misères des sciences sociales. Esquisses d'une mythologie* (Droz, Paris 1986), in particolare il capitolo 3 («Positions épistémologiques»), pp. 49-67.

essenziale dell'arte e dei fenomeni connessi all'*aesthetic appreciation*. Se qualcosa di poco chiaro ancora v'è in questa difficile materia, spetterà non già all'artista, o *non solo* all'artista, ma *soprattutto* allo studioso di scienze neurocognitive il non facile compito di sollevare il velo di *ambiguità* concettuale, di fumosità sperimentale, di imprecisione nella raccolta e nell'utilizzo dei dati, che ancora ricopre e nasconde al nostro sguardo indagatore il «*wie es eigentlich gewesen*»⁶¹ della musica. Già nel lontano 1937, assai prima che la tentazione dell'*alea* fuorviasse l'artigianato dei compositori occidentali, e forse, almeno in parte, sulla scorta degli insegnamenti di Charles Sanders Peirce, il grande pragmatista d'oltreoceano, Herbert Rosenberg (1904-1984) avanzò la possibilità di «tradurre in termini musicali una ed una stessa pagina scritta, e farlo in modo sempre diverso» («*it is possible to translate one and the same printed page into music in different ways*»)⁶².

9. Falsificazioni

A monte di una lettura ermeneutica dell'*ambiguità* come di una falsificazione della percezione (osserva giustamente l'Argentieri come tutti i processi di *falsificazione*, compresi quelli che hanno luogo in ambito cognitivo ed estetico, «si articolino nell'arco dello sviluppo normale e patologico, nella mai definitivamente compiuta distinzione tra *realtà interna* e *realtà esterna*, verità e fantasia»)⁶³, sta la fallacia del *segno*, che è sempre e comunque il frutto, qualche volta acerbo, qualche altra troppo maturo, di una mediazione interpretativa inferenziale o abduzione, basata cioè sull'azzardo di una

⁶¹ È questo il celebre detto coniato dallo studioso tedesco Leopold von Ranke (*Geschichten der romanischen und germanischen Völker*, 1824), secondo il quale la storia avrebbe non solo lo scopo dichiarato, ma anche l'effettiva capacità di mostrare «ciò che è veramente accaduto».

⁶² H. Rosenberg, "On the Analysis of Style", *Acta Musicologica*, 1-2/9 (Jan.-Jun., 1937), pp. 5-11: 6.

⁶³ S. Argentieri, *L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008, p. 23.

convenzione più o meno largamente diffusa e condivisa, ossia di un canone di sviluppo semiosico – storicamente connotato – del segno e dei suoi possibili travisamenti⁶⁴. Una premessa che vale ancor più nel caso di una «pagina stampata di musica» in quanto, prosegue Rosenberg, «è lecito avere differenti opinioni riguardo alla ‘corretta’ interpretazione di un pezzo» («*it is possible to have different opinions as to the right interpretation of a composition*»)⁶⁵. Dyson ammette che «in un auditorio numeroso la sensibilità degli ascoltatori è assai varia»⁶⁶ e che lo è al punto che il *product placement* dell’arte è costretto a inventarsi una sorta di media statistica per tastare il polso, come si è soliti dire, del pubblico. Esiste, si chiede il critico Andrea Zaniboni, l’ascolto «come semplice esperienza dell’orecchio»? Certo che no, si risponde da solo lo studioso mantovano, del resto “tutti siamo consapevoli del fatto che in ogni platea di qualsiasi sala di questo mondo, ogni singolo spettatore trarrà un’impressione diversa dal vicino di poltrona”⁶⁷.

⁶⁴ Si parla, nel gergo dei semiologi, di *abduzione* allorché si attua un’interpretazione finalizzata a conferire senso a più vaste porzioni di discorso e lo si fa partendo da poche e insufficienti decodifiche parziali. Mentre nel caso di una *deduzione* logica esiste una regola da cui, dato un caso, si inferisce un risultato; mentre in quello dell’*induzione*, dati un caso e un risultato, se ne inferisce la regola; nel caso dell’*ipotesi* e dell’*abduzione*, al contrario, si inferisce un caso da una regola o da un risultato (per una descrizione approfondita si veda U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, pp. 185-188).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ “*Large audiences inevitably inevitably contain listeners of every degree of sensitiveness*” (G. Dyson, *The Progress of Music*, Oxford University Press, London-New York 1932, p. 191; *Storia sociale della musica*, Einaudi, Torino 1956, p. 276).

⁶⁷ A. Zaniboni, “Overture”, *Musicalmente*, nov. 2008, p. 3. Le ragioni, spiega il critico e musicologo, «sono infinite e non val la pena scandagliarle: l’età, l’ambiente sociale di riferimento, le singole esperienze personali concorrono al cosiddetto *background*. Uno sfondo indefinibile, complesso, in evoluzione continua, che, sviluppato per cerchi concentrici, disegna prima l’individuo, poi la comunità e infine l’identità di una nazione, in una generalizzazione sempre più marcata dei caratteri» (*ibid.*). Per un ascolto soggettivamente differenziato agli orecchi di una platea eterogenea vi è anche un’esecuzione diversa a seconda dell’occasione e della composizione, ancora una volta, dell’*audience*. È

Ambiguo è l'ascolto in sé, perciò, in quanto semplice postulato del gusto (più o meno condiviso, nel formarsi del quale *pubblico* e *critica* condividono in pari grado una certa responsabilità), o in quanto congettura estetica, o come τεκμήριον («indizio») di un Bello presunto, azzardato, sperato, non mai, però, accertato e acquisito in forma definitiva. A monte dell'indecidibilità procedurale e predittiva – che Rabinowitz chiama l'«ermeneutica dell'indecidibilità» (*hermeneutics of indecidability*)⁶⁸ –, a monte anche, *a fortiori*, di una indecidibilità percettiva, sta il problema, per sua natura insolubile, della *relatività semiografica* (lo stile di ciascun autore deve fare i conti con la *scrittura* come entità culturale per certi versi autonoma, se non avulsa, almeno dal punto di vista teorico, dal canone della lingua come tale, però organizzata in base alla singolarità del parlante e finalizzata a una determinata creazione)⁶⁹. E questa è, prima di tutto il resto, prima di ogni altro

chiaro che, come nota giustamente Charles Rosen, il quale adduce l'esempio di Beethoven e di come, quando il compositore era ancora in vita, le sue *Sonate* fossero state, per la maggior parte, eseguite «davanti a dieci, venti persone al massimo», le condizioni di tempo e di luogo, nonché la composizione particolare del pubblico, finiscano per incidere in misura anche notevole sul tipo e sulla qualità dell'interpretazione. «Suonare per un pubblico così ristretto – conclude Rosen – è una situazione completamente diversa da quella di esibirsi in una sala da duemila persone», di modo che «non si potrà assolutamente farlo nello stesso modo» (C. Rosen, nell'intervista di S. Bestente, “Suoni bene se capisci la musica”, *Leggìo*, autunno-inverno 2008, p. 3).

⁶⁸ P.J. Rabinowitz, nella recensione alla traduzione americana del saggio di J.-J. Nattiez, “Wagner Androgyne”, in *The Opera Quarterly*, 2/11 (1995), p. 157-162: p. 157.

⁶⁹ Così, per fare un esempio, la base linguistica di *Fermo e Lucia* è rappresentata, è vero, dal toscano letterario, ma compaiono nella «prima minuta» del testo manzoniano numerosi francesismi e, a differenza della stesura finale dei *Promessi Sposi*, la presenza del dialetto è ancora pienamente avvertibile (ciò fu messo in luce da filologi di vaglia quali Gianfranco Contini e Dante Isella). Lo studio e il confronto filologico delle cosiddette *varianti* costituisce un tentativo di disambiguazione della *relatività* (o ambiguità) *semiografica*. Parliamo di *relatività semiografica* per significare la fluttuazione, nel tempo, di uno stesso segno grafico o di una stessa procedura notazionale per esprimere uno ed uno stesso enunciato e collocarlo entro uno ed uno stesso contesto referenziale. I compositori hanno storicamente attribuito

ragionamento, una fonte di *ambiguità* di non poco conto. Infatti, lungi dall'indovinare *come* noi dovremo affrontare l'interpretazione di un brano musicale basandoci sul ventaglio di opzioni interpretative forniteci da una comunità variegata, non omogenea, spesso inesperta, di ascoltatori, noi non sappiamo neppure di *che cosa* stiamo, in realtà, parlando.

10. «Letteralmente e in tutti i sensi» (A. Rimbaud)

Nella musica così come, più in generale, nel campo di Agramante della percezione sensoriale, né l'antropologia kantiana, che di ogni difetto della percezione incolpa l'uomo, né la metafisica di Wolff, che di tutto fa carico la «cosa-in-sé» («*Ding-an-sich*»), sono in grado di provvedere una spiegazione credibile al fenomeno complesso dell'*ambiguità*. Come Ezra Pound riconosce e, con la vivacità tipica del suo ribelle e iroso carattere, sottolinea più volte, «ogni grande opera d'arte deve la sua grandezza a una qualche complessità di tal genere»⁷⁰, ossia ad un'*ambiguità* che, investendo qualcuno dei suoi diversi e numerosi livelli di lettura ed interpretazione, od anche la totalità di essi, è destinata a complicare la vita al lettore, all'osservatore, all'interprete, all'ascoltatore, al critico. Ciò è inevitabile. Ma quando si è alle prese con la musica e con le trappole connesse ad una cognizione e interpretazione tuziorista – prudenziale – di «relazioni fra sistemi di segni» e non già fra un segno e un presunto oggetto assoluto, l'inganno è mille volte maggiore. Se è vero che «non c'è tra musica e ascolto la simmetria pretesa», come notava

significati diversi a uno stesso significante (o simbolo) musicale. L'ornamentazione in uso in epoca barocca testimonia della varietà delle regole di inferenza che, per un significante che si vorrebbe immutabile nel tempo (ma che tale non è mai), si operano congetture tese a isolare uno ed un solo significato (una presupposizione erronea al pari della precedente). Un esempio. Il punto collocato sopra una nota non significava affatto, in epoca barocca, lo *staccato* che conosciamo oggi, ma indicava piuttosto un allungamento e un'accentuazione della nota stessa (cfr. A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Century*, Novello, London 1915; *L'Interpretazione della Musica dei Secoli XVII e XVIII*, trad. Luca Ripanti, Rugginenti, Milano 2015, pp. 69-70).

⁷⁰ Cit. in M. Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 409.

Sgalambro⁷¹, ogni residua certezza viene a cadere. Né un accordo potrà esistere e rintracciarsi fra la musica e i diversi passaggi della filiera ideale con cui, fidando nell'efficacia di un asserito «ascolto critico» o «strutturale»⁷², gli studiosi di scuola adorniana vorrebbero aggiogare il bue bistrattato, ossia chi ascolta, al carro dei compositori e dei loro (non di rado arroganti) interpreti; ascolto che fa, o che dovrebbe fare, della musica un indubbio atto comunicativo e un potente vettore di informazione. L'incertezza viene, come il nodo del proverbio, al pettine anche per il fatto che, se «ogni notazione musicale è ovviamente difettosa per più di una ragione» (*«uncertainty can arise because every musical notation is obviously defective in many respects»*), come Herbert Rosenberg avvertiva quasi cent'anni orsono⁷³, e se perfino per il grande, venerando canone bachiano non si può stabilire una *lectio* univoca, scevra da *ambiguità* di interpretazione e di prassi esecutiva⁷⁴, la stessa terminologia musicale, più o meno specialistica, sarà fonte di fraintendimenti a iosa (lo aveva riconosciuto per primo Gilbert Webb più di

⁷¹ M. Sgalambro, *Contro la musica*, De Martinis & C., Catania 1994, p. 11.

⁷² «Il nome più esatto che si potrebbe dare a un ascolto il quale sia all'altezza integrale della composizione, sarebbe quello di *ascolto strutturale*. Il consiglio di penetrare con l'ascolto i diversi strati della composizione, di intendere l'apparenza musicale non solo come un dato attuale ma anche nel suo rapporto con quello che veniva prima e quello che vien dopo nella stessa composizione, ha già messo a fuoco un momento essenziale dell'ideale d'ascolto» (T.W. Adorno, *Anweisungen zum Hören neuer Musik*, in *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1963; *Norme per l'ascolto della musica nuova*, in *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, trad. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1975, p. 101)

⁷³ H. Rosenberg, "On the Analysis of Style", *cit.*, p. 6.

⁷⁴ Assicura a tale riguardo E. Ornoy che «*Bach's ornamentation symbols have raised many speculations and theories about their proper interpretation*» [E. Ornoy, "Between theory and practice: comparative study of early music performances", *Early Music*, 34/2 (May 2006), p. 241]. A tal riguardo si consulterà utilmente l'informatissimo e sempre attuale volume di F. Neumann *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Schirmer, New York 1997, p.327.

cent'anni orsono)⁷⁵. Restano, a questo punto, la sola tradizione, l'inclinazione personale, l'epistemologia (i cui tempi hanno la vaghezza delle ere geologiche), la storia delle idee (diverse per ciascun nucleo sociale)⁷⁶. Tutte cose che «abbiamo nel sangue», se l'opinione di Barilli è esatta⁷⁷; ma tutte troppo precarie e fallibili per poter fare su di esse, prese insieme o isolatamente, serio affidamento. Le note musicali, non diversamente da certe figure ambigue, non esprimono una certezza ma una semplice possibilità: «le note musicali altro non sono che vaghi indizi di ciò che il compositore ha voluto significare» («*notes are but hints of what is meant*»)⁷⁸. Il filosofo Emilio Garroni nel suo saggio *Immagine linguaggio figura* ha ribadito, a conclusione di una riflessione durata quarant'anni, l'impossibilità di identificare il «senso» di un'immagine con la sua sola figura, con la sua nuda apparenza esteriore⁷⁹. La stessa, identica conclusione si può tranquillamente estendere alla musica. Di quest'ultima non una sola frase, non una solo inciso, non una sola battuta, non una sola nota vanno presi unicamente per ciò che sono *litteralément*, per ciò che essi appaiono, ossia per la denotazione immediata che, spesso suggestiva ma altrettanto spesso ingannevole, li espone (quasi impudicamente, verrebbe da dire) alla vista di chi consulta una partitura, o all'orecchio di chi ascolta. Al contrario, frase, inciso, battuta, nota, sono intimamente correlati al contesto e alla pluralità dei significati che scaturiscono da una loro «colluttazione con l'ascoltatore»⁸⁰. Essi vanno

⁷⁵ Nel suo saggio “The Vagueness of Musical Nomenclature”, *Proceedings of the Musical Association*, 34th Sess. (1907-1908), pp. 67-80.

⁷⁶ Resta, in altre parole, «*the conservation or preservation of the musical practices of a past age*», come spiega E. Douglas Bomberger nel suo contributo “Charting the Future of *Zukunftsmusik*: Liszt and the Weimar Orchesterschule”, *Musical Quarterly*, 2/80 (Summer, 1996), pp. 348-361: 355.

⁷⁷ B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, Einaudi, Torino 1989, p. 70.

⁷⁸ H. Rosenberg, “On the Analysis of Style”, *cit.*, p. 7.

⁷⁹ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, Laterza, Bari 2005.

⁸⁰ Di una pretesa, quasi invocata, «colluttazione col lettore» parla Franco Fortini in molti suoi scritti. Si veda, per questo, G. Fichera, *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*,

perciò afferrati sempre, senza eccezione, «*littéralement et dans tous les sens*», come avrebbe esclamato Rimbaud un giorno, interpellato sul senso da dare alle sue prose⁸¹.

Bibliografia

- Aa.Vv., *Ambiguity in Mind and Nature: Multistable Cognitive Phenomena* (P. Kruse and M. Stalder, Eds.), Springer, Wiesbaden-London-New York 1995.
- Aa.Vv., *Arte, scienza, conoscenza*, a cura di L.M. Lorenzetti e G. Baldissera, Franco Angeli, Milano 2000.
- Aa.Vv., *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Meltemi, Roma 2008.
- Aa.Vv., *La percezione musicale* (a cura di L. Albertazzi), Guerini e Associati, Milano 1993.
- Adorno, T.W. *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949 (*Filosofia della musica moderna*, trad. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1980).
- Ansaldi, G. *La lingua degli angeli. Introduzione all'ascolto della musica*, Guerini, Milano 1998.
- Argentieri, S. *L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008.
- Baddeley, A.D. *Your Memory. A User's Guide*, Multimedia Publications, London 1982 (*La memoria. Come funziona e come usarla*, Laterza, Roma-Bari 1984).
- Barthes, R. *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

saggio introduttivo al volume di Aa.Vv., *La scrittura che pensa. Saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo 2016.

⁸¹ L'episodio è riportato dalla sorella del poeta, I. Rimbaud, "Rimbaud mystique", *Le Mercure de France*, Paris, Juin 1914, p. 699 sgg.

- Barthes, R. « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), pp. 91-135.
- Berger, J. “A Theory of Musical Ambiguity”, *Computers in Music Research*, 2 (1990).
- Bestente, S. “Chiaro ma non troppo”, *Leggìo*, 12, inverno 2007, p. 3.
- Boulez, P. *Penser la musique aujourd’hui*, Denoël-Gonthier & Schott, Mainz 1963 (*Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).
- Brendel, A. *Nachdenken über Musik*, Piper/Schott, München 1976 (*Paradosso dell’interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze 1997).
- Cano, C. *Simboli sonori*, Franco Angeli, Milano 1985.
- Childs, B. *ad vocem* «Indeterminacy», *Dictionary of Twentieth-Century Music*, ed. by John Vinton, Thames and Hudson, London 1974.
- Clifton, T. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, Yale University Press, New Haven (CT) 1983.
- Combarieu, J. *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l’art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, A. Picard, Paris 1969 (*La musica e la magia*, Mondadori, Milano 1982).
- Cross, I. “Music, Cognition, Culture, and Evolution”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930 (2001), pp. 28-42.
- Davies, S. “Transcription, Authenticity and Performance”, *Brit. J. Aesthetics*, 3/28 (1988), pp. 216-227.
- Deliège, I. “Prototype effects in music listening: an empirical approach to the notion of imprint”, *Music Perception*, 18 (2001), pp. 25-54.
- Dorfles, G. *Preferenze critiche. Uno sguardo sull’arte visiva contemporanea*, Dedalo, Bari 1993.
- Dowling, W.J., Harwood, D. *Music Cognition*, Academic Press, New York 1986.
- Eco, U. *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

- Empson, W. *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930
(*Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Einaudi, Torino 1956).
- Gaita, D. *Il pensiero del cuore. Musica, simbolo, inconscio*, Bompiani, Milano 1991.
- Goguen, J.A. "The logic of inexact concepts", *Synthese* 19 (1969), pp. 325-373.
- Gombrich, E.H. *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1960 (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965).
- Hauer, J.M. *Vom Wesen des Musikalischen*, Waldheim & Eberle, Wien 1920; in seguito Schlesinger & R. Lienau, Berlin 1923.
- Heidegger, M. *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1980.
- Heidegger, M. *Parmenides. Freiburger Vorlesung, Wintersemester 1942-3*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1975.
- Jankélévitch, V. *La Musique et l'Ineffable*, Armand Colin, Paris 1961; in seguito Éditions du Seuil, Paris 1983.
- Langer, S. *Philosophy in a New Key*, The American Library, New York 1948.
- Levi-Montalcini, R. *Elogio dell'imperfezione*, Garzanti, Milano 1987; in seguito Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010.
- Liotard, J.-F. *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris 1979 (*La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1994).
- Mecacci, A. "La morte dell'arte e l'ascesa della merce *design*. Una narrazione contemporanea", *Aisthesis*, 2/2 (2009).
- Melchiorre, V. *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988.
- Metzinger, T. "Phenomenal transparency and cognitive self-reference", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2 (2003), pp. 353-393.
- Mortara Garavelli, B. *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989.
- Neumann, F. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Schirmer, New York 1997.

- Olivier, D. « Musique actuelle et ambiguïté », *Circuit musiques contemporaines*, numero monografico, *Penser la musique actuelle?*, 2/6 (1995), pp. 35-38.
- Peterson, C. “To Be or Not To Be: A Study of Ambivalence”, *Journal of Analytical Psychology*, 2/32 (April, 1987), pp. 79-92.
- Piana, G. *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991.
- Porena, B. *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino 1975.
- Raffman, D. *Language, music, and mind*, MIT Press, Cambridge (MA) 1993.
- Rella, F. *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Renzi, L. *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Révész, G. *Einführung in die Musikpsychologie*, Francke, Bern 1946 (*Psicologia della musica*, Giunti Barbera, Firenze 1954).
- Rosenberg, H. “On the Analysis of Style”, *Acta Musicologica*, 9/1-2 (Jan.-Jun., 1937), pp. 5-11.
- Sacks, O. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Picador, London 2008 (*Musicofilia*, Adelphi, Milano 2010).
- Sanguineti, E. *Per musica*, Ricordi-Mucchi, Modena 1993.
- Schenker, H. “A Contribution to the Study of Ornamentation”, *The Music Forum*, 4 (1976), pp. 1-139.
- Schmuckler, M.A. “Expectation in Music: Investigation of Melodic and Harmonic Processes”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2/7 (Winter, 1989), pp. 109-149.
- Simms, B.R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, Schirmer, New York 1986.
- Stravinskij, I. *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1942 (*Poetica della musica*, Curci, Milano 1942).
- Temperley, D. *The Cognition of Basic Music Structures*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001

Tillmann, B., Bigand, E. “The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2/62 (2004), pp. 211-222.

Tomatis, A. *L'oreille et le langage*, Seuil, Paris 1991.

Ullrich, W. *Die Geschichte der Unschärfe*, Klaus Wagenbach, Berlin 2009.

Un ritratto in divenire (Per il Duo Gazzana)*

Matteo Chiellino – Carlo Serra

«Wellental der Emotionen» (Südwest Presse), «Italienische Blüten» (Crescendo), «Gazzana subtil» (Süddeutsche Zeitung), «imaginative playing, and willingness to color outside the customary lines» (Fanfare Magazine); sono solo alcune delle testimonianze che il Duo Gazzana ha collezionato e che permettono di comprendere i motivi di un primato tuttora integro: essere i soli nomi italiani nell'ambito della classica all'interno del catalogo della prestigiosa etichetta ECM Records.

Costituito il Duo Gazzana, le sorelle Natascia e Raffaella Gazzana intraprendono studi paralleli che permettono loro di stabilire un orientamento poetico comune. Entrambe conseguono infatti la laurea in lettere presso l'Università "La Sapienza" di Roma: Natascia con indirizzo in Storia dell'arte e Raffaella in Musicologia, quest'ultima con una tesi sulla *Toccata* di William Walton. Al contempo, conducono gli studi musicali tra Roma, Ginevra, Bruxelles, Siena, Losanna, Fiesole e Salisburgo, frequentando maestri come Bruno Canino, Yehudi Menuhin, Corrado Romano, Uto Ughi, Piero Farulli, Pierre Amoyal, Pavel Gililov e Ruggiero Ricci. Tenendo frequentemente concerti e masterclass tra Americhe, Africa, Asia e Oceania, sviluppano un'intima relazione con l'Oriente grazie ai

* Sebbene il presente lavoro si fondi sul continuo dialogo tra i due autori in un orizzonte di autorialità condivisa, è possibile precisare che l'introduzione all'intervista e la trascrizione della stessa sono a cura di Matteo Chiellino.



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

concerti in Giappone, Vietnam, Corea del Sud, Singapore e Hong Kong. Fra le innumerevoli esibizioni, è il caso di ricordare il concerto per il Principe Carlo di Inghilterra e il seguente in Myanmar per il Consigliere di Stato e Premio Nobel per la pace Aung San Suu Kyi. Il Duo Gazzana ha inoltre tenuto concerti al Quirinale in diretta euroradio ed è tra le poche formazioni femminili ad essersi esibite in Iran. Esempari della posizione centrale che il Duo Gazzana occupa nell'attuale panorama musicale sono, da una parte, le opere ad esso dedicate da compositori come Valentin Silvestrov, Đặng Hữu Phúc, Fabio Maffei, Tonu Kõrvits e Bruno Canino e, dall'altra, le frequenti candidature che i loro album ricevono da parte di importanti premi quali l'*International Classical Music Awards* e l'*Opus Klassik* di Berlino.

È stata l'etichetta tedesca diretta da Manfred Eicher a decretare il debutto discografico del Duo con l'album *Five pieces* (ECM, 23 settembre 2011) che riprende il titolo dal lavoro per violino e pianoforte di Valentin Silvestrov, collocato a conclusione del disco dopo i lavori di Takemitsu, Hindemith e Janáček. Wolfgang Sandner nel booklet scrive: «Il programma nel suo insieme è tipico dell'approccio curioso e sensibile al repertorio del Duo. Ciò che si percepisce è una freschezza vitale». Nel 2014 è il turno del loro secondo album (ECM, 4 aprile 2014) che mediante autori del XX e XXI secolo (Poulenc, Walton, Dallapiccola, Schnittke e Silvestrov) riunisce diversi paesi (Francia, Gran Bretagna, Italia, Russia e Ucraina) ponendo l'accento su antiche forme musicali (toccata, suite, canone, variazioni) attraversate da nuove tecniche compositive. Quattro anni più tardi il loro terzo album (ECM, 20 aprile 2018) è dedicato quasi interamente alla musica di area francofona con César Franck, Maurice Ravel e Olivier Messiaen, rendendo al contempo omaggio anche all'ungherese György Ligeti grazie alla prima incisione del suo *Duo per violino e pianoforte*. Rispetto al precedente, questo album punta i piedi nell'Ottocento con la *Sonate posthume* di Ravel e la monumentale *Sonata* in La Maggiore di Franck poste ad apertura. L'ingente successo ottenuto dal disco è stato ben riassunto dal *BBC Music Magazine* che ha

definito la loro interpretazione della *Sonata* per violino di César Franck «una masterclass».

Il quarto, e al momento ultimo, disco del Duo (ECM, 28 ottobre 2022) prosegue l'esplorazione del XIX secolo con le interpretazioni della *Sonata* op. 105 di Schumann e della *Sonata* op. 45 di Grieg. Oltre a queste, troviamo le prime incisioni della *Stalker Suite* e dei *Notturmi* del compositore estone Tõnu Kõrvits, che costituiscono la sezione contemporanea dell'album. In questo numero di De Musica è presente un'ampia recensione del disco curata da Marco Targa, docente di musicologia e storia della musica, alla quale è possibile giungere attraverso un percorso privilegiato: l'intervista al Duo realizzata da Carlo Serra.

L'intervista, tenutasi nel 2020 e della quale proponiamo la trascrizione qui di seguito, si posiziona in un momento fecondo: tra il ricordo di *ciò che è stato* – gli album precedenti, tra i quali spicca il più recente del 2018 –, e il desiderio di *ciò che sarà* – dunque il nuovo lavoro d'incisione che sembra fare capolino dietro quell'ultimo «ci sono tante cose che ci piacerebbe registrare, davvero molte» che chiude l'intervista.

1° novembre 2020, Museo del Palazzo Reale di Torino, mezzogiorno. Ad apertura, un battito di campane, a cui il Duo ha risposto telepaticamente esclamando un divertito «Arvo Pärt!».

CS: «L'idea che accompagna questa intervista è evitare una conversazione troppo musicologica, per concentrare l'attenzione su un tema specifico: l'ascolto fra musicisti. Cosa vuol dire ascoltare e cosa vuol dire ascoltarsi?».

Duo: «Ascoltare è la base della nostra arte, perché l'attenzione che dobbiamo riservare all'altro è il principio di ogni cosa, e quindi anche della musica da camera: è l'aspetto interessante di tutto quello che facciamo. Non si tratta di un'operazione in due tempi, prima ascoltare se stessi e poi gli altri, o

viceversa, ma accade assieme: si tratta di ascoltarsi interiormente, capendo quando lasciar la parola all'altro o dire la propria opinione. Questo, che è il principio fondante della musica da camera, dovrebbe essere il principio della vita di tutti i giorni. Ieri, durante una conversazione dopo un nostro concerto, ci è stato detto che il Politecnico di Torino ha un coro, ma non un'orchestra. Li abbiamo invitati a provare ad aprirne una, pure studentesca, perché anche nel contesto orchestrale, che impone la stessa qualità di ascolto presente nella musica da camera, un giovane può comprendere cosa significhi *interagire*, mantenendo un proprio spazio: per evitare il caos, ma anche per mantenere la tensione di una propria presenza nello sviluppo dell'ascolto».

CS: «In una vecchia intervista, Claudio Abbado raccontava di un viaggio in treno e della tensione che caratterizza una persona che sappia ascoltare, qualcosa di raro ormai da incontrare, facendo un elogio della passività, rovesciando quasi un luogo comune, che vede nell'ascolto un seguire neutralizzato. Nel 1951, Alfred Schütz scriveva che, per comprendere l'essenza del linguaggio, e non solo il suo senso comunicativo, bisognerebbe guardare al modello della musica da camera, alle sue forme di integrazione non verbale. Il punto di partenza della sua discussione è uno studio sulla natura delle forme del ricordo e del tempo in Maurice Halbwachs, un testo che pone nella memoria sociale, e nella scrittura musicale, l'essenza del ricordo musicale, il modo in cui esso viene tramandato di generazione in generazione. Schütz osserva che la pratica della musica da camera smentisce proprio questa idea conservativa della scrittura musicale, e che l'esecutore, non può limitarsi a interpretare la propria parte, che, come tale, rimane necessariamente frammentaria, ma deve prevedere, in anticipo, l'interpretazione che l'altro deve dare della sua parte, meglio ancora le anticipazioni che l'altro ha, della propria esecuzione. La libertà di ciascuno di interpretare il pensiero dell'autore, è limitata dalla libertà accorpata dall'altro, oltre che dall'autore. E così, ascoltando l'altro, effettuo continuamente proiezioni di me stesso, teso verso una continua riplasmazione del suono nel tempo, che accade nel risuonare della musica, nella forma di un'anticipazione

quasi istantanea, per poter sostenere, nello stesso momento, la parte del conduttore e quella del gregario, cogliendo in anticipo la dimensione che potrà assumere l'interpretazione dell'altro. I due condividono non solo la durata interna, lo scorrere del tempo nel quale si realizza il contenuto della musica eseguita, ma ciascuno, simultaneamente e nell'immediato, condivide, nel presente vivido, il flusso di coscienza dell'altro. Con queste espressioni, il viaggio nella musica sembra più un viaggio nel tempo che uno sprofondamento nella coscienza dell'altro. Voi come la vedete?».

Duo: «Sicuramente vi è una compenetrazione che mette in gioco lo studio della forma complessiva del brano non fermandosi sul singolo strumento, ma, di fatto, per quanto si provi, il momento del concerto è altro, perché sei di fronte al pubblico e devi gestire delle emozioni che, in sede di prova, avverti in modo diverso, e questo flusso devi mediarlo e tenerlo sotto controllo, in qualche modo [si guardano e ridono]. In quei momenti è bello sentire che fai parte di un'unità. In alcuni momenti ti senti più debole, o avverti la debolezza dell'altro, e in quei momenti può accadere di trovare un nuovo modo di bilanciarsi, e senti che respiri, proprio per questo, nella stessa maniera. Poi, andrebbe detto che il rapporto non è mai a due ma è sempre almeno a tre, perché l'autore esiste, e, a dirla tutta, a quattro, perché il pubblico c'è, si sente, partecipa, entra, anche se non vuole, in gioco».

CS: «Mi sembra che emerga perentoriamente un tema da quanto detto: cosa vuol dire condividere un ritmo? O, in altri termini, scegliere insieme una condotta temporale per un brano musicale? In che modo condividete un ritmo? La musica scorre tutta nel tempo e lo aveva capito bene Leonardo Da Vinci quando sostenne che “la musica mentre si fa si disfa”, e per questo la musica non può diventare un'arte dell'armonia perché si brucia tutta nel tempo. Eppure qualcosa la preserva: la scansione che il musicista dà al brano, la sua articolazione. Quando si studia, però, i metronomi e le indicazioni in chiave possono sembrare castranti dato che poi, dentro la musica, sembra che

ci sia un metro interno alla natura del brano che va completamente da un'altra parte...»

Duo: «Occorre dire che il metronomo serve solo da indicazione. Sono invece fondamentali per noi le indicazioni agogiche perché è lì che si annida il senso del brano, la sua natura. In generale, importante è lo sforzo di rispettare ciò che l'autore ha scritto. Ad esempio, studiando la *Sonata* in La maggiore di César Franck ci siamo rese conto che alcune scelte che ancora oggi si sentono nelle diverse incisioni sono presenti per abitudine, in forma dunque di consuetudine. Infatti se poi si va a guardare la partitura si scopre che il compositore scrive tutt'altro. D'altro canto nella *Sonata postuma* di Ravel che abbiamo registrato ci siamo rese conto che il compositore segnalava ogni cosa con un'attenzione tanto meticolosa quanto impressionate!».

CS: «A proposito di Ravel, nella *Sonata* l'irrompere del pianoforte è unico. Mentre in Franck sono presenti nel testo molte rarefazioni inevitabili: come sosteneva Richter, Franck va suonato misticamente. La vostra esecuzione invece permette di far emergere la struttura della composizione e, per certi versi, anche di disambiguare elementi che altrimenti rimarrebbero abbuiati. Questo non significa semplificare, ma è un fecondo ritorno al testo, non trovate?».

Duo: «La nostra formazione culturale è classica, e questo credo abbia stimolato un contatto diretto con il testo. Non a caso, entrambi i nostri genitori sono laureati in filologia classica e questo rigore, metodo e senso della misura nei confronti del testo crediamo possa derivare proprio da lì, e diventa l'obiettivo da rispettare nelle nostre incisioni. Poi, certo, ciò che dice l'autore è sacro: va prestata la massima attenzione».

CS: «È proprio vero: ciò che indica l'autore è una trappola. Mi viene in mente un'intervista di Toscanini: andò a trovare Verdi dopo aver eseguito il suo *Requiem* aggiungendo un rallentando là dove il compositore non aveva indicato nulla. Credeva di essere redarguito da Verdi ma invece, quest'ultimo,

gli disse che aveva fatto bene ad aggiungerlo. A quel punto Toscanini chiese al compositore perché non lo avesse scritto in partitura e Verdi rispose che questo è compito dell'esecutore, capire dove ad esempio va inserito un rallentando. In questo senso il vostro "facciamo tutto com'è scritto" mi sembra sia in realtà una scommessa incredibile con se stessi perché tutto quello che è scritto nasconde un sacco di cose...».

Duo: «Senz'altro. Ad esempio, nel terzo movimento della *Sonata* di Poulenc è presente un accelerando che noi non eseguiamo. A nostro avviso, infatti, questa indicazione non porta a una trasparenza del testo, ma anzi confonde la natura del brano. Il tema, in quel punto, deve uscire dal pianoforte in mezzo a mille accordi distinti e un accelerando non fa altro che confondere ancor di più le cose. Allora abbiamo deciso di smussare quell'indicazione, alleggerendola con un tempo più moderato affinché possano ascoltarsi le varie voci interne. In generale, la paura di non fare quello che il compositore vorrebbe è il sintomo di un'altra paura forse ancora più grande: travisare il testo, andare fuori dalla poetica del compositore, fuori dal suo stile».

CS: «Quello dello stile è un tema interessante se pensiamo al trasversale repertorio che vi trovate a frequentare, spesso proveniente da differenti stagioni della storia della musica. Franck, Hindemith, Takemitsu, solo per citarne alcuni. Mi sembra che queste scelte siano sintomi della volontà di riflettere in merito a ciò che del Novecento si è detto e a ciò che del Novecento non si è detto – pensiamo al trattamento ricevuto da Hindemith in Italia. Allora mi verrebbe da chiedervi, forse un po' troppo temerariamente, come lo vedete voi il Novecento musicale? Dato che la mia generazione l'ha visto troppo spesso in termini dialettici: uno per tutti Stravinsky contro Schönberg, quando poi non era affatto così. Che cosa è stato per voi? Come lo vedete?».

Duo: «Il Novecento è senz'altro estremamente variegato: Scuola di Vienna, Neo-classicismo e così via. Però ciò che a noi interessa sono le voci fuori dal coro: pensiamo a Messiaen, che abbiamo inciso, e al suo uso del ritmo; oppure

a Ligeti, anche questo da noi inciso, che insieme a Messiaen costituisce un gruppo di grandi isolati mai pienamente ascrivibili a correnti».

CS: «Grandi isolati, è vero. La questione di Messiaen incuriosisce molto: è sempre stato considerato dai suoi allievi e colleghi una sorta di geniale ferro vecchio; ma se si vanno ad ascoltare le sue composizioni da *Mode de valeurs et d'intensités* in poi, la qualità di scrittura è immensa. Inoltre tutti i suoi allievi lo hanno omaggiato: da Stockhausen a Boulez. Questo è interessante perché racconta un altro aspetto del Novecento: una cosa sono le riflessioni filosofiche/musicologiche/sociologiche, un'altra è la stima che i compositori ripongono tra loro. Messiaen rappresenta poi un'apertura a 360 gradi su tutta la musica del mondo: non è un compositore eurocentrico, pur avendo una cultura europea...».

Duo: «Certamente. Basti pensare all'influenza della musica giapponese oppure all'uso dei silenzi. Ci sono in lui degli elementi extra-europei che diventano per noi alcuni dei fili rossi su cui basare le nostre incisioni. Ad esempio nel suo *Thème et variations* da noi inciso troviamo dei clusters: accordi che, secondo noi, fanno parte della sua visione mistica ma anche della sua formazione da ornitologo. Sono uccelli che parlano un linguaggio che non è il nostro, eppure li capiamo. Ci viene in mente, a questo proposito, Roma e l'onnipresente canto degli uccelli; lì, la primavera, c'è sempre. A Berlino questo manca, e ci dispiace molto».

CS: «É assolutamente vero. A questo proposito, occorre dire che, tutte le volte in cui Messiaen fa cantare un uccello, è sempre un uccello simbolico. In *Alouette lulu* la tottavilla è la voce del cielo, mentre l'usignolo la voce della terra; si cercano ma non si riescono ad incontrare. Così Messiaen ci insegna, ad esempio, che l'ascolto è una struttura composta ed è da qui che l'etnomusicologia ha imparato a lavorare un suono nello sfondo dal quale si staglia. Messiaen ci fa sentire la voce degli uccelli e gli intrecci che si riempiono di strutture simboliche portatrici di infiniti elementi di senso. Da Messiaen però vi spostate su compositori del tutto differenti, tagliando spesso

trasversalmente un periodo storico e ponendo insieme compositori diversi temporalmente e geograficamente. Nel Novecento in sessant'anni è successo di tutto, a differenza del Settecento o, volendo, anche dell'Ottocento. Perché questa scelta? Gusto personale, senso della ricerca o genuino piacere dell'accostamento?».

Duo: «Un po' tutte le cose insieme. Senz'altro interesse e curiosità nel cercare il dialogo tra compositori diversi sia cronologicamente che geograficamente. Ma soprattutto perché si tratta di un repertorio inesplorato: quando abbiamo studiato la *Sonata* in Mi maggiore di Hindemith abbiamo avuto difficoltà nel reperire registrazioni. Sembra che pochi apprezzino Hindemith...».

CS: «Hindemith è stato un compositore del Novecento schiacciato e, i motivi sui quali si è fondata questa operazione di abbuaiamento, erano in realtà le sue virtù. Hindemith ha mille elementi in un secolo in cui ognuno ha fatto finta di cercare un unico linguaggio attraverso cui tradurre tutto: ciascuno cercava delle sintesi e, quella di Hindemith, era la sintesi meno spettacolare di tutte. Eppure Abbado lo ha diretto moltissimo. Però sì, c'è una ritrosia da parte del pubblico ma dovuta solo al fatto che non lo si conosce abbastanza».

Duo: «Noi abbiamo avuto la fortuna di avere come maestro Corrado Romano, che aveva studiato composizione proprio con Hindemith: fu lui a introdurci al suo mondo. E, a dirla tutta, doveva essere anche un uomo molto spiritoso. Hindemith: abbiamo visto molte fotografie che ci hanno dato questa sensazione alla "Hindemith Fondation", a Blonay in Svizzera».

CS: «Non solo simpatico, direi anche generoso! Fu Hindemith a dirigere per la prima volta in Italia i pezzi per orchestra di Webern al Maggio Fiorentino. E voi, invece, perché vi siete rivolte a Hindemith?».

Duo: «La risposta è secca: perché ci piaceva troppo!».

CS: «Il piacere che l'ascolto di una musica suscita: meravigliosa risposta!».

Duo: «Tutte le nostre decisioni nascono da una scelta di piacere; anche compositori che non conosciamo vengono messi alla prova per vedere se, dopo lo studio, possa nascere un piacere sincero verso le loro composizioni. Per noi un'appagante giudizio estetico è *conditio sine qua non* per intraprendere lo studio di un brano. Spesso, andando in cerca del puro piacere, ci si rende conto di quanto si erano trascurate composizioni meravigliose.

L'attitudine non appartiene solo alla dimensione dell'ascolto, ma anche a quella dello studio: noi studiamo sempre con felicità. Nonostante ci siano brani, nei nostri dischi, scomodissimi ci scontriamo con il fatto che si tratta di musica talmente bella che ci si riesce a passare sopra. Schumann, in particolar modo, è molto scomodo al violino; e al pianoforte è terribilmente difficile la resa sonora. Ma il gioco vale sempre la candela...».

CS: «Va anche detto che intorno a Schumann si è costruita una mistificazione ad opera di Brahms e Clara Schumann, che hanno corretto le sue partiture ed è solo da poco che gli originali vengono eseguiti. Il problema è che Schumann ha sempre in mente qualcosa che sa solo lui. Le citazioni di Haydn, ad esempio, sono spettrali, non trionfanti, volutamente deboli. Questo lo aveva capito bene Mahler che, provando a trascrivere Schumann, ottiene questo effetto ingigantendole. Ma tutto Schumann è stato falsificato dai suoi due eredi testamentari che hanno voluto mettergli un abito che non era il suo. E invece, in questo repertorio trasversale, il Giappone come lo collocate? Come arrivate alla scelta di Takemitsu?».

Duo: «Tutto nasce dalla curiosità di scoprire la musica dei paesi che visitiamo. Quando ci rechiamo in posti così lontani come il Giappone sentiamo la necessità di effettuare delle ricerche sulla loro cultura musicale. In Vietnam e Corea, ad esempio, abbiamo conosciuto dei compositori locali, e in Giappone è successo qualcosa di simile. Io sono molto appassionata [parla Raffaella Gazzana] della cultura giapponese: letteratura, film e, persino, calciatori giapponesi [ridono insieme]. Mi aveva incuriosito Takemitsu per le colonne sonore dei film come, ad esempio, *La donna di*

sabbia di Hiroshi Teshigahara, e ho cominciato ad ascoltarlo. Fondamentale, a mio avviso, è che lui pur avendo studiato in Giappone sostiene di aver ascoltato jazz. Questo mi ha incuriosito perché è sintomo di un'apertura enorme: all'inizio del Novecento il Giappone era molto chiuso ma, nonostante ciò, Takemitsu è riuscito a trovare il giusto equilibrio tra recupero della tradizione e innovazione. Insieme con l'apertura alla cultura occidentale ha infatti voluto integrare nella sua musica anche strumenti musicali giapponesi, come lo *shamisen*».

CS: «Sono d'accordo, è un segno di profonda apertura. A questo proposito ricordo che, tanti anni fa, tenni un seminario con due musicisti di Takemitsu presso la Civica di Milano. In quell'occasione mi hanno raccontato che Takemitsu è stato il primo a ridare un'identità nazionale al Giappone perché la musica nazionale giapponese nasce con un forte gesto di cancellazione della tradizione, che Takemitsu invece rimette in gioco. È possibile parlare, con Takemitsu, di un Rinascimento della cultura giapponese dato che è riuscito a creare intorno a sé un circuito di cantanti, registi, compositori, strumentisti e letterati giapponesi che prima non esisteva. Ed era senz'altro apertissimo alle influenze del mondo occidentale, aperto al punto tale da cercare persino dei rumoristi. In questo è stato davvero un precursore: voleva riaprire la tradizione giapponese attraverso una musica popolare che si era fantasmizzata, come accaduto anche per quella cinese».

Duo: «Durante le lezioni con il maestro Canino quest'ultimo ci raccontava che, molte delle melodie giapponesi che oggi noi reputiamo "tradizionali", sono state scritte invece da tedeschi...».

CS: «Purtroppo è una situazione spiacevole nonché estremamente complessa. Dopo aver perso la guerra cancellarono tutto: alcune isole culturali si sono salvate, ma gran parte della cultura giapponese antica è un'invenzione moderna, e credo che Takemitsu sapesse molto bene questo. A proposito di apertura verso la tradizione occidentale, le trascrizioni di Takemitsu per chitarra di brani dei Beatles sono meravigliose!».

Duo: «Una chiara dimostrazione di apertura della cultura orientale verso quella occidentale, ma non sempre avviene il contrario. Ad esempio, ci siamo sforzate molto di comprendere il pensiero della cultura orientale prima di eseguire questo autore. A questo proposito il concetto di “ripetizione” presente nella poetica compositiva orientale per noi occidentali è noioso o addirittura ingestibile. Al contrario, prendersi del tempo per ripetere e, dunque, arricchire la ripetizione poco a poco, è un’operazione che accumuna molti artisti non solo musicali: anche performers o artisti dell’arte figurativa. Quello della ripetizione è un aspetto che ci è piaciuto moltissimo e che, crediamo, possa aver influenzato molti compositori contemporanei, come Arvo Pärt».

CS: «Arvo Pärt, nel suo spogliarsi dal serialismo, ha certamente inteso Takemitsu come un polo di riferimento, dato che in lui è presente una ripetizione che non è però minimalismo...».

Duo: «É come se mancasse uno sviluppo, non c’è una catarsi!».

CS: «‘non c’è una catarsi’, è una frase sublime su cui concordo: c’è una sospensione delle nostre attese, una rarefazione ma intrisa di un lirismo spaventoso, anche nei pezzi più arditi. Toglietemi una curiosità: prossimo progetto discografico?».

Duo: «Non ne abbiamo ancora parlato, ci sono tante cose che ci piacerebbe registrare, davvero molte. Uno dei nostri sogni sarebbe l’op. 80 di Prokofiev...».

Recensioni

Recensione a Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler*

Marco Targa

Ernesto Napolitano, *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler*, Torino EDT, 2022.

A sette anni dall'uscita del suo volume su Debussy, Ernesto Napolitano torna a proporre una nuova, densa monografia su un compositore, il cui destino, al pari di quello di Debussy seppur per vie completamente differenti, fu quello di condurre il linguaggio musicale alle porte alla Modernità musicale, dove si dipartono i sentieri che successivamente avrebbero percorso le avanguardie novecentesche. I due libri sono infatti idealmente legati fra di loro e la loro lettura congiunta offre un quadro estremamente significativo non solo delle molte questioni legate all'evoluzione dell'estetica musicale nei decenni che uniscono i due secoli, ma anche del panorama culturale che ha fatto da sfondo e ha influenzato quell'evoluzione. Il lettore non avrà difficoltà a riconoscere le molte analogie fra i due saggi, qui si può brevemente osservare come, al pari del libro su Debussy, in cui le varie riflessioni su aspetti di ordine estetico e musicale s'incanalano, negli ultimi capitoli, nell'alveo dell'analisi dettagliata di un gruppo limitato di opere (in particolare le *Images* pianistiche e *La mer*), anche il libro su Mahler si concentra su una parte ristretta del suo catalogo, le ultime opere, gettando però luce su questioni che pertengono alla sua intera produzione. Entrambi i libri condividono poi un particolare carattere, ovvero il fatto di essere ugualmente proiettati in avanti, verso le vicende musicali dell'intero Novecento, alla ricerca delle influenze che i due autori hanno esercitato sui compositori a venire e delle linee di sviluppo che



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

ad essi fanno capo. Le riflessioni su Mahler sono infatti frequentemente punteggiate dalla comparsa dei nomi di Schönberg, Berg, Webern, Boulez, Stockhausen e persino quelli di Feldman e Nono.

Il discorso di Napolitano prende le mosse da un assunto iniziale, attorno al quale sono costruite le argomentazioni dei primi capitoli, ma che con il procedere del discorso esce gradualmente di scena, per lasciare spazio a una costruzione discorsiva dal percorso più libero, scandita dalla successione cronologica delle opere. L'assunto iniziale è il seguente. Nel loro direzionarsi verso l'orizzonte della Modernità le ultime opere di Mahler prendono congedo dai temi dell'immaginario romantico, i cui fili erano stati intrecciati nella produzione precedente: le poesie del *Wunderhorn*, l'universo poetico e filosofico di Goethe, il tema del viandante. Ognuno di questi "addii" si consuma in luoghi precisi: nelle *Nachtmusiken* della *Settima* si compie il crepuscolo del *Wunderhorn*, il cui mondo viene «dirottato verso il magico e il fiabesco»; nell'apoteosi della seconda parte dell'*Ottava* si compie la celebrazione dell'ideale dell'*Ewigweibliche* goethiano, ma anche la presa di distanze «dalle lusinghe di una ottocentesca religione dell'arte» (p. XI); nell'*Abschied* che chiude *Das Lied von der Erde* si può leggere «la rinuncia definitiva a un giovanile trascorso nietzschiano» (p. XII), ma ancor più la dissoluzione dell'immagine del *Wanderer*, «un'eredità fra le più nobili del liederismo di primo Ottocento». Una volta abbandonato l'argomento di partenza, il libro si dedica poi alla disamina, e in alcuni casi alla completa revisione, di alcuni concetti cari alla critica mahleriana, fra cui la narratologia musicale, il rapporto con la dimensione mistica, le supposte relazioni tra musica e componente biografica.

Proprio a quest'ultimo argomento pare alludere ambiguamente il titolo del libro, che si espone a un possibile fraintendimento, nel quale può incorrere chi non abbia ancora letto la prima pagina del libro. La parola "addio" è infatti un vocabolo che occupa un posto centrale nel discorso critico sulle ultime opere di Mahler, e precisamente nell'accezione di "addio alla vita", di congedo dal mondo che, secondo una convinzione molto diffusa, il

compositore si sarebbe sforzato di tradurre *sub specie musicae* nelle opere successive alla notizia della malattia cardiaca incurabile. L'autore è però chiarissimo (diremmo perentorio) nel dichiarare la sua intenzione di dirigersi in direzione opposta a quel luogo comune, prendendone nettamente le distanze e affermando la necessità di liberare la musica di Mahler da tutte quelle ingombranti sovrastrutture di tipo biografico che hanno nutrito ampia parte della critica mahleriana, «non solo per non esporsi al rischio di moltiplicare incautamente sensi e significati [...], ma anche, all'opposto, per non restringerli» (p. 231). In altre parole, non si vuole negare la presenza di temi come quello della morte, dell'addio, del congedo nelle opere dell'ultimo Mahler (e non solo), ma mettere in guardia dal renderli l'unica, riduttiva chiave di lettura e soprattutto dall'intendere quella chiave in forma programmatica.

Ma la parola “addio” non è l'unica a prestarsi a diverse letture, anche l'altro sostantivo che compare nel titolo del libro, la parola “forme”, contiene più sfumature di significato. Per definire il suo senso primario si potrebbe prendere in prestito l'espressione “strutture dinamiche significanti”, impiegata da Franco Fortini nell'introduzione all'*Anima e le forme* di Lukács, una delle opere più frequentemente citate da Napolitano, evocata con simmetrica specularità sia nell'*incipit* che nell'*excipit* del libro. Ma nel termine vi può essere compresa anche un'altra accezione, di natura più tecnica, ovvero quella di “forma musicale”. Notoriamente uno degli aspetti del linguaggio musicale di Mahler che maggiormente mette alla prova i suoi commentatori è la sua morfologia, risultato di quel caleidoscopico gioco di forme musicali, la cui combinatoria genera risultati sempre nuovi e inattesi in ognuno dei singoli movimenti dell'intero ciclo sinfonico. Il discorso critico di Napolitano è strettamente ancorato all'analisi della forma musicale, tanto che di ognuno dei brani analizzati viene fornito al lettore un dettagliato schema formale, nel quale sono indicati gli snodi strutturali, i percorsi tonali, le funzioni formali, da consultare come mappe di orientamento utilissime per districarsi all'interno della loro struttura labirintica. Questo, beninteso, con

l'importante avvertenza più volte ribadita che nessuno schema formale potrà mai sciogliere il carattere ambiguo di queste straordinarie costruzioni musicali, reticenti a qualsiasi interpretazione univoca e sfuggenti a qualsiasi inquadramento entro l'ambito delle forme tradizionali.

Da queste informazioni si capisce che il carattere peculiare dello stile argomentativo di Napolitano consiste nel mettere in dialogo questioni di natura strettamente musicologica con spunti provenienti dai campi della filosofia, della critica letteraria, della storia dei concetti. Napolitano parte dal rilievo analitico desunto dalla partitura, trattandolo con gli strumenti dell'indagine musicologica, ma poi lo illumina da punti di vista differenti, sollecitando quesiti che espandono la sfera del musicale entro il dominio della filosofia, dove è necessario penetrare, se non si vuole rischiare di perdere di vista la profondità intellettuale dell'opera di Mahler. I riferimenti culturali messi in campo da Napolitano sono numerosissimi. Abbiamo già citato, ad esempio, il nome di Lukács, più volte menzionato, ma il riferimento principale rimane certamente rappresentato da Adorno, il cui nome è citato nel volume circa settanta volte, in un vero e proprio «corpo a corpo», come lo chiama lo stesso autore, con il filosofo di Francoforte. Tale mole di citazioni non deve però far pensare a un rapporto di sudditanza con l'autorità di Adorno, al contrario: un buon numero di volte in cui il filosofo è chiamato in causa è per rivedere, aggiustare, contestare e in molti casi anche contraddire molte delle sue affermazioni. E questo senza che nel lettore possa mai sorgere il minimo dubbio sul fatto che le tesi adorniane rimangano il riferimento implicito e irrinunciabile di ogni capitolo del libro. Complementare al nome di Adorno è quello di Walter Benjamin che, seppur con frequenza ben più bassa, è anch'esso citato più volte nelle pagine del volume. I richiami più significativi sono quelli contenuti nei due paragrafi che Napolitano dedica a riflessioni circa la dimensione del tragico in Mahler, che si rifanno rispettivamente al saggio di Benjamin su Baudelaire, contenuto in *Angelus Novus*, e allo scritto giovanile *Trauerspiel und Tragödie*. In Mahler il tragico, inteso come meditazione sul dolore del mondo, subisce infatti un'evoluzione

dalle forme rappresentative del *Wunderhorn* alle astrazioni delle ultime sinfonie e Napolitano impiega la diade beniaminiana *Erlebnis / Erfahrung* per distinguere i tratti di queste due diverse esperienze, evidenziando come proprio la tendenza all'astrazione delle ultime opere, in cui vengono dissipate le «inutili traiettorie di vita» (p. 285), conferisca a quelle pagine il valore di lutto collettivo, che è il carattere distintivo del tragico della Modernità.

L'altro nucleo concettuale al quale occorre accennare, sia perché Napolitano vi dedica ampio spazio, scavandone in profondità vari aspetti e valutandone i limiti di applicabilità alla musica di Mahler, sia perché è divenuto negli ultimi decenni un tema centrale del discorso critico su Mahler, è quello relativo alla narratologia musicale. Trattando di questo tema, i riferimenti culturali si spostano dal campo filosofico a quello della teoria letteraria e, in particolare, della teoria del romanzo (Moretti, Szondi, di nuovo Lukács). Una delle questioni su cui indugiano maggiormente le argomentazioni riguarda l'opportunità di distinguere tra una narratività epica e una romanzesca e quanto e come queste due diverse modalità possano trovare applicazione nella musica di Mahler. Si tratta di questioni molto scivolose e infatti Napolitano, pur formulando osservazioni di grande perspicacia a proposito di uno dei brani dal carattere più apertamente narrativo, ovvero l'ultimo movimento della *Sesta*, non intende giungere a esiti certi, tanto più che lo stesso celebre capitolo della monografia di Adorno intitolato "Romanzo", di importanza seminale, lascia aperte molte più questioni di quante ne chiarisca. Altrettanto aperto rimane l'interrogativo se sia possibile individuare nella musica di Mahler delle analogie tra le nuove tecniche narrative inaugurate nei grandi capolavori del genere romanzesco coevi alle sue ultime sinfonie e, in particolare, allo *stream of consciousness* di Joyce e al *monologue intérieur* di Proust. Anche in questo caso, infatti, i risultati non possono che essere parziali: troppo insidiosa risulta l'operazione di trasferimento di concetti dall'ambito letterario a quello musicale, troppo bisognosa di aggiustamenti, limitazioni, revisioni, che finiscono per circoscriverne considerevolmente l'efficacia. L'atteggiamento di Napolitano nel trattare questi argomenti è

quindi sempre improntato alla massima prudenza, com'è giusto che sia quando si vuole indagare la musica attraverso uno strumento tanto potente quanto rischioso come quello della metafora. La strategia per mettersi al riparo da questi rischi è quella di porre alla base di tutto il discorso un assioma preso in prestito dalla monumentale riflessione di Enzo Melandri sul concetto di analogia (*La linea e il circolo*), un assioma che sia Melandri che Napolitano enunciano a conclusione del loro discorso, trasformandolo quindi in premessa dal valore circolare, da tenere presente in ognuna delle fasi del ragionamento: qualsiasi analogia, buona o cattiva che sia, in ultima analisi non può sfuggire dal suo carattere transitorio.

Con lo stesso spirito di prudenza ci si accosta anche a un'altra questione estremamente delicata, ma anch'essa centrale in Mahler, che conduce le riflessioni dell'autore entro un campo in cui l'estetica si congiunge all'etica. Mi riferisco al problema della rappresentazione del male. È noto che in un certo numero di Lieder e di movimenti sinfonici Mahler si confronti direttamente con il problema del male dell'uomo e del male del mondo: a partire dal tema del fratricidio nel giovanile *Das klagende Lied*, alle scene di guerra e di morte dei Lieder del *Wunderhorn*, ai movimenti rapidi delle sinfonie in cui l'adorniano-hegeliano "corso del mondo" compie il suo cieco moto di rivoluzione su se stesso (il cui esempio estremo è il Rondo-Burleske della *Nona*) la musica di Mahler sembra volersi porre di fronte alla più scottante questione morale: l'origine del male. Per valutarla Napolitano ricorre a due diversi paradigmi di pensiero: la teodicea ebraica facente capo al rabbino Yiṣḥāq Lùria e le riflessioni sul male di Dostoevskij, autore particolarmente caro al compositore. Attraverso la lente di questi due differenti paradigmi, caratterizzati però da diversi punti di contatto, è possibile leggere anche l'esperienza di rappresentazione del male in forma estetica nella musica di Mahler. Il tratto in comune di queste due concezioni risiede infatti nella visione del male come forza disgregatrice, come negazione dell'ordine, come impulso di autodistruzione, come si manifesta al suo più alto grado nel terzo movimento della *Nona*, con vette di inaudita

violenza espressionista. Il male è quindi inteso come principio che esprime una tendenza opposta rispetto a quell'impulso creativo, organizzativo, costruttivo, che caratterizza invece l'edificazione dell'intero mondo sinfonico mahleriano.

Ora, come si può collocare all'interno dei vari filoni della letteratura mahleriana un libro che affronta questo tipo di argomentazioni e le svolge con uno stile d'indagine così peculiare e, per certi versi, eccentrico rispetto alla più diffusa letteratura accademica? È una domanda alla quale è difficile dare una risposta univoca: sicuramente a dominare è il taglio musicologico, data anche la profondità del dettaglio analitico in cui scende, richiedendo al lettore un impegno non indifferente e presupponendo spesso competenze musicali specialistiche. D'altra parte, è però assai raro che una monografia musicologica affronti tematiche culturali di respiro così ampio e variegato e, soprattutto, rinunci ad aderire strettamente a una tesi da dimostrare seguendo invece un andamento più rapsodico, che le consenta di spaziare liberamente all'interno di tematiche anche molto distanti fra loro. Con questo non si vuole dire che la trattazione rinunci a quel rigore scientifico che è richiesto al saggio musicologico; anzi, abbiamo visto come uno degli elementi distintivi di questo lavoro sia proprio l'estrema prudenza nel trattare temi ostici, laddove altri autori, anche molto autorevoli, si sono mossi con maggiore, a volte eccessiva, disinvoltura. Nelle analisi di Napolitano la soglia del rigore argomentativo è invece mantenuta sempre alta ed è garantita dal continuo confronto con i testi più autorevoli della letteratura mahleriana. Ad allontanarlo dallo stile del saggio musicologico votato al puro rigore analitico è invece un altro elemento, già noto ai lettori dei precedenti lavori dell'autore, ovvero quel particolare calore, con il quale sono svolti i ragionamenti e il senso di profondo coinvolgimento con l'universo creativo del compositore oggetto di analisi, che si percepisce in ogni singola pagina. Quando questi due ultimi elementi, rigore e calore, raggiungono il loro equilibrio, il risultato è una grande lezione di esegesi musicale, i cui esempi più preziosi sono probabilmente da individuare nei due capitoli conclusivi del libro, dedicati

rispettivamente alla *Nona* e alla *Decima Sinfonia*. Solitamente quando un libro importante sfugge così al facile inquadramento entro un filone riconoscibile e riesce a mantenere le dovute distanze dalle mode e dal clima culturale della sua epoca ha maggiori probabilità di lasciare dietro di sé un segno duraturo. Tutto lascia pensare che questo possa essere il destino che spetta a questo libro, da considerare, fin da ora, un riferimento obbligato nel campo degli studi mahleriani.

Recensione a Kõrvits / Schumann / Grieg di Natascia e Raffaella Gazzana

Marco Targa

Tõnu Kõrvits/Robert Schumann/Edvard Grieg – *Stalker Suite/Notturni/Sonata N. 1 in La minore op. 10 Sonata N. 3 in Do minore op. 45*. Duo Gazzana (Natascia Gazzana, violino; Raffaella Gazzana, pianoforte), ECM, 2023.

Il quarto disco che il Duo Gazzana firma per l'etichetta ECM s'inscrive idealmente nella linea tracciata dai precedenti titoli pubblicati per la stessa casa discografica. Il tratto in comune risiede nell'idea di mettere in dialogo alcune opere centrali del repertorio canonico per violino e pianoforte con opere meno note di compositori contemporanei. In questo disco due monumenti della letteratura cameristica ottocentesca, la *Sonata n. 1 op. 105* di Schumann (1851) e la *Sonata n. 3 op. 45* di Grieg (1887) vengono accostati a due opere del compositore estone Tõnu Kõrvits (1969): la *Stalker Suite* (2017) e la serie dei quattro *Notturni* (2014), entrambe dedicate dall'autore alle due musiciste romane. È risaputo che i nomi di Schumann e di Grieg vengano spesso associati (anche in ambito discografico) in virtù dell'evidente affinità dei rispettivi concerti per pianoforte, l'uno modello dell'altro. Meno evidente è invece il legame fra le due sonate per violino dei due autori, anche se a uno sguardo più approfondito non è difficile scorgere le tracce dell'influsso schumanniano sulla scrittura cameristica di Grieg. Quello con le due opere di Kõrvits è invece un accostamento per contrasto, che proietta l'itinerario d'ascolto di questo disco nell'immaginario cinematografico contemporaneo: con la *Starker Suite*, infatti, Kõrvits va ad aggiungersi al già nutrito numero di compositori che hanno voluto rendere il loro personale omaggio musicale ad Andrej Tarkovskij, senza dubbio il regista cinematografico ispiratore del maggior numero di brani musicali di compositori contemporanei.



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

La *Sonata n. 1* di Schumann, la più concisa delle due per violino, fu scritta poco dopo il trasferimento del compositore a Düsseldorf, a seguito della nomina a direttore del *Musikverein* cittadino. La nascita della *Sonata* si colloca quindi agli esordi di quel periodo di crisi che culminerà con il tentativo di suicidio nelle acque del Reno. È un'opera emblematica del carattere bipolare che caratterizza molta musica di Schumann, oscillante fra il *leidenschaftliche Ausdruck*, l'espressione appassionata che anima i due movimenti esterni, e la pacificata *Gemütlichkeit* dell'*Allegretto* centrale, momento di rimozione di inquietudini e furori, ma non per questo meno incline allo scivolamento nell'introspezione malinconica. La lettura interpretativa del Duo Gazzana coglie perfettamente l'altalenarsi dei due diversi registri espressivi: il timbro umbratile che avvolge il tema d'esordio della sonata, suonato sulla quarta corda del violino, sfuma in sonorità più cristalline delle parti in cui domina lo spirito di Eusebio, come nel tema ricorrente del secondo movimento. Il movimento finale è caratterizzato invece da una scelta del tutto in controtendenza rispetto all'abitudine. La linea interpretativa delle due musiciste è infatti caratterizzata dalla stretta aderenza alle indicazioni metronomiche di Schumann e la sorpresa più notevole di questa scelta è probabilmente da individuare nell'inedito carattere che assume l'inquieto *perpetuum mobile* posto a chiusura della sonata. L'ominosa pulsazione che percorre tutto il movimento, anziché deflagrare in maniera diromponente, viene imbrigliata nella regolarità di un tempo misurato con articolazione non legata. In questo modo il tema si colora di una sfumatura sinistra e cupa, caricandosi di una tensione molto maggiore rispetto a quella che avrebbe se lasciato correre in velocità, come spesso si ascolta.

La *Sonata n. 3* di Grieg fu fra le opere predilette dall'autore, probabilmente anche in virtù della grande felicità melodica che arride a molti dei temi cantabili in essa presenti, fra i quali il secondo tema del primo movimento, il tema principale della romanza centrale e il secondo tema del terzo movimento, impiegato anche in veste di grande perorazione finale dell'intera sonata. La tonalità d'impianto è Do minore, ma la corda patetica solitamente associata a questa tonalità è toccata solamente nel primo tema del primo movimento, altrove dominano invece il lirismo di una cantabilità sospesa e gli echi talora energici talora più soffusi di temi popolari nordici. La drammaticità del primo tema è resa da Natascia Gazzana tramite l'impiego

di un timbro ruvido, graffiante, caratterizzato da un attacco dal profilo aspro, una sonorità che risulta congeniale anche alle sezioni del terzo movimento in cui l'idioma popolare vira verso gli accenti grezzi della danza folklorica. In questi momenti i due strumenti divergono completamente sul piano timbrico: la ruvidità del violino viene infatti bilanciata dalla levigatezza del suono del pianoforte di Raffaella Gazzana, sempre avvolto in una ricercata morbidezza di tocco, tanto nelle figure d'accompagnamento quanto nell'esposizione dei temi principali. Tale divergenza non significa però disomogeneità, anzi tutt'altro, l'effetto timbrico che ne risulta ha il suo punto di interesse proprio in questo contrasto tra ruvido e liscio. Il grado di fusione delle intenzioni musicali delle due musiciste è infatti assoluto e lo dimostra il perfetto bilanciamento del fraseggio delle grandi arcate melodiche, quali l'estatico tema della romanza o il superbo secondo tema dell'ultimo movimento.

La ricerca sul timbro s'intensifica al massimo grado nei brani di Kõrvits, che sfruttano un'ampia gamma delle possibilità sonore tanto del violino che del pianoforte nel tentativo di dare suono alle atmosfere straniate e sospese del capolavoro di Tarkovskij, cui si ispira la *Stalker Suite*. Nei quattro brani che la compongono (*Into the Zone, The Room, Monologue, Waterfall*) l'ascoltatore non vi troverà nulla dell'impronta sonora conferita al film dalle musiche di Èduard Artem'ev. Quello di Kõrvits è infatti un linguaggio musicale che fa ampio uso della consonanza e del recupero di una cantabilità lirica, intrecciata in trame sonore di diafana levità, spesso contrappuntate da silenzi, con una particolare predilezione per il registro acuto e la dinamica ristretta attorno ai livelli del piano e del pianissimo. Tutti elementi che si ritrovano sia nella *Suite* che nei *Notturmi*, due opere fra loro strettamente imparentate. La massima concentrazione di questo tipo di espressività si raggiunge probabilmente nel notevole *Monologue*, una sorta di recitativo per violino solo, ispirato agli ampi monologhi esistenziali che accompagnano il cammino dello Stalker, dello Scienziato e dello Scrittore verso la conoscenza di se stessi. I vari frammenti melodici che lo compongono si succedono ognuno con evocative inflessioni interrogative, quasi serie ininterrotta di *unanswered questions*.

Si segnala, in conclusione, l'ottimo lavoro di Markus Heiland, cui va una speciale menzione di merito per la precisione e la rotondità della ripresa del suono da lui curata.

Recensione a Massimo Raffa, *Il tessuto delle Muse. Musica e mito nel mondo classico*

Domenico Passarelli

Massimo Raffa, *Il tessuto delle Muse. Musica e mito nel mondo classico*, Roma, Inshibboleth, 2021

Provare ad interpretare i miti dei Greci e dei Romani significa scendere negli anfratti di quello che è, per citare il titolo di un recente volume curato da Maurizio Bettini, un vero e proprio «sapere mitico», un racconto attraverso il quale è possibile e necessario cogliere un'intera cosmologia. Lo sa bene Massimo Raffa quando nel suo volume *Il tessuto delle Muse. Musica e mito nel mondo classico* sceglie di affrontare il problema della musica nel mondo antico proprio a partire dalle narrazioni mitiche che hanno raccontato quei suoni e quelle musiche. Riflettere sulla costruzione culturale del suono, prima ancora che sulla musica, è infatti un impegno fondamentale per chi si interessa ad un contesto, quello del mondo antico, in cui le modalità del comunicare e della trasmissione della conoscenza rispondeva a logiche completamente diverse dal punto di vista mediologico rispetto a quelle di noi postmoderni. Proprio questa riflessione è uno dei punti di avvio del discorso di Raffa. Nella riflessione dello studioso il mito è di per sé un evento che nasce nel suono e con il suono, un evento aurale ed è quindi naturale che di miti che hanno a che fare con il mondo del suono e della musica sia piena la mitografia antica:

L'ubiquo rumore di fondo nel quale siamo immersi rende pressoché impossibile che una parola mitica emerga sull'*horror vacui* acustico che permea gli ambienti delle nostre vite, dall'aeroporto al centro commerciale,



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

all'ascensore e spesso alle nostre case, per imporsi come evento aurale che non *veicola* senso, ma è senso esso stesso; laddove invece è proprio così, come evento aurale, che il mito si dà, almeno alle origini. (...) La parola-racconto, quindi, semplicemente *accade*, è epifania sonora sempre sospesa sull'orlo dell'oblio; fragilità assai difficile da concepire per noi moderni, che siamo abituati a pensare al mito come qualcosa di duraturo, se non perenne (p. 30).

Come è stato ampiamente dimostrato dagli studi in materia di psicologia cognitiva e di mediologia che sono entrati a far parte del patrimonio degli *orality studies* il regime dell'oralità è ben lungi dall'influenzare esclusivamente la comunicazione e la trasmissione dei testi. Ci piace qui citare soltanto gli studi sulle popolazioni semi-analfabete dell'Asia centrale di Alexandr Lurja, il quale già negli anni Trenta dimostrava come il mancato o limitato incontro con l'alfabeto influenzava abilità cognitive quali la capacità di astrarre o di focalizzare l'attenzione dal particolare al generale, la propensione all'autoanalisi, la soluzione di problemi prettamente teorici.

L'epifania sonora che consente la comunicazione, la narrazione e quindi la stessa storia dell'uomo, ricorda Raffa, è l'epifania delle Muse, le divinità che cantano perennemente e senza le quali, come già Omero ed Esiodo comprendevano, che la struttura stessa del cosmo sarebbe stata molto diversa. Non a caso proprio questo è il primo mito sul quale si sofferma il libro.

Il sapere mitico sintetizza poi la nascita delle famiglie di strumenti per fare musica che non sono la voce umana. Da Ermes dell'Inno omerico inventore della cetra a Odisseo che "suona" l'arco con cui compirà la strage dei Proci fino a Marsia inventore dell'*aulos*. Ogni strumento ha, com'è naturale, un *protos euretès* che non a caso ha la sua dimensione nel mito.

Allo stesso modo, le mura più celebri della mitologia greca, quelle di Tebe, hanno un'origine segnata dalla presenza del suono e della musica. Raffa rende conto di questo mito, tramandato in Apollonio Rodio, nel quale Anfione, uno dei figli nati dall'unione di Zeus e Antiope, conduce le pietre destinate alla costruzione delle mura letteralmente con la forza del suono della cetra.

Ulteriore riprova dell'importanza della dimensione visiva nella grammatica del mito dei Greci ben oltre l'epica di Omero è poi l'espressione musicale disturbante di Dioniso a Tebe, epifania sonora prima che visiva, così come è codificata nelle *Baccanti* euripidee. Proprio in quella tragedia emblematica Raffa individua l'estremo tentativo di Euripide di riflettere «sul rapporto tra la musica e il dolore della condizione umana».

Il quinto capitolo si concentra su di una tematica che potremmo dire di genere ovvero la curiosa combinazione che esiste nel mito tra la situazione di solitudine di una sposa e la vicinanza di un aedo, tanto per Clitemnestra che attende Agamennone quanto per Penelope che attende Odisseo. Ancora, in fondo, è inquadrabile all'interno delle questioni di genere il cantar per sé stesso di Achille nel libro nono dell'*Iliade*. Come nota acutamente Raffa «gli uomini possono far da soli ed essere, per così dire, gli aedi di sé stessi». Il suono della cetra dell'eroe di Ftia è, come suggerisce Raffa, sia *klea andron* (la cetra stessa è un bottino di guerra per Achille) che riposante “scudo sonoro” per i nefasti rumori del campo di battaglia. Un'idea che, proviamo ad aggiungere, può riposare sulla stessa funzione che Achille assume nel momento in cui emette (o scherma) suoni di altra natura, quale ad esempio l'urlo del libro diciassettesimo.

In conclusione, possiamo affermare che Massimo Raffa affronta il problema delle narrazioni mitiche sulla musica ed il suono nel mondo antico in maniera acuta, con uno sguardo ampio che sintetizza e accoglie paradigmi e suggerimenti da diversi ambiti del sapere. Il libro risulta essere, dunque, un utilissimo viatico anche per chi affronta tali tematiche con prospettive vicine all'antropologia e alla mediologia.