

La materializzazione del tempo e la drammaturgia dell'amore: *différance*, *Eistand* e *kairòs* nell'opera *The Telephone* di Gian Carlo Menotti

Denis Forasacco

Johns Hopkins University, Maryland

ABSTRACT

This study examines Gian Carlo Menotti's opera buffa *The Telephone*, a work that stages the tension between the protagonist, Ben, and the Telephone, which assumes the role of co-protagonist and rival in the pursuit of Lucy. By combining different methodological perspectives – namely, those of Music Analysis and philosophical reflection on time and emotions – and drawing on the theories of philosophers such as Jankélévitch and Levinas, the study employs *The Telephone* as a case study to investigate the materialisation of scenic-musical time. In this opera, Menotti articulates the interplay between the temporalities of desire, waiting, and action, leading to their resolution in the final scene. There, the time of reconciliation is embodied in the waltz, which signifies not only the temporality of love and eros but also the act of *agàpe* – a time of unconditional giving – and the experience of the Other (*Autrui*) in the Levinasian sense. Ultimately, at the close of the opera, Ben recognises the Other in his rival, thereby opening a space for empathy and authentic relationality, transcending mere competition and achieving a form of human communion.

KEY WORDS

Gian Carlo Menotti, The Telephone, Emotions & Music, Temporality & Music, Musical Theater

CITATION

Forasacco, Denis. "La materializzazione del tempo e la drammaturgia dell'amore: *différance*, *Eistand* e *kairòs* nell'opera *The Telephone* di Gian Carlo Menotti". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 121-137

Introduzione: ancora sul rapporto fra tempo e musica

Ogniquale volta si torni a disquisire intorno al rapporto fra la musica e il tempo, si riapre una *vexata quaestio*, irrisolta e irrisolvibile, eppur affascinante nei frutti che questa diade, da sempre posta in un rapporto di ossimorica comunanza-antitesi, ha dato nella storia del pensiero e nella produzione artistica di ogni dove. Il tempo e la musica sono sempre state categorie sistematizzate e interrelate dalla speculazione filosofica in una sorta di figura ‘chiastica’. Culminante nel pensiero e nell’opera di Theodor W. Adorno, la lunga tradizione degli studi sulla musica quale ‘arte del tempo’ (*Zeitkunst*) – da Plotino a Bergson, passando per Pascal e Schelling, fra tutti – si è infatti articolata intorno alla dicotomia ‘musica nel tempo’ e ‘tempo nella musica’: rispettivamente, la dimensione fenomenologica della musica in atto (ovvero l’irreversibile accadere e fluire della successione organizzata di ogni singolo suono nel tutto di una forma) e il ritmo e/o il metro, ossatura espositivo-rappresentativa dell’opera sonora.¹

Esperire la musica è, in parte, un’esperienza di temporalità che prende le mosse dall’unicità dell’istante ‘irrevocabile’ in cui il suono viene prodotto e percepito per poi concettualizzarsi e strutturarsi spontaneamente attraverso il processo cognitivo superiore della memoria, la quale si muove oscillando in una dialettica di rimemorazione-aspettazione.² Sintetizzando con acuto sincretismo il pensiero di Sant’Agostino, di Bergson e di Husserl, Georg Mohr sostiene infatti che “la coscienza di ciò che si ascolta nell’attimo presente (coscienza del presente) non è un punto isolato nel tempo, un ‘adesso’ preciso, bensì una *distensio animi* che si dilata fra ritenzione e protensione”.³

L’esperire della musica, con il suo ‘temporalizzarsi’ in una *durée* (Husserl), avviene grazie all’atto di coscienza di un esecutore/ascoltatore: un Io che si percepisce solo in quanto ‘ente-nel-tempo’, secondo le posizioni di Hegel. Ancor più precisamente, l’autore delle *Vorlesungen über die Ästhetik* sostiene che la “musica esemplifica e al contempo disegna il contorno della Forma del soggetto stesso nel momento preciso in cui esso della musica fa esperienza”.⁴ In virtù di un concetto di temporalità della musica che implica per forza una temporalità della soggettività (“il tempo del suono è il medesimo tempo del soggetto”),⁵ la nostra argomentazione incentrata sul teatro

1 Mohr, *Musik als erlebte Zeit*; Klein, Kieme ed Ette, *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*.

2 Già Aristosseno di Taranto sosteneva nel suo *Trattato di Armonia* che la fruizione della musica nell’essere umano si avvale di due funzioni cognitive: “Percettibilità e memoria. Poiché noi dobbiamo percepire il suono che è presente e ricordare quello che è passato. In nessun altro modo è a noi possibile esperire il fenomeno della musica” (II, 39). Fra i commentatori dell’età moderna è forse il pensatore scozzese Adam Smith (1723-1790) a sistematizzare per primo in modo elementare, ma cristallino, il processo mentale che conduce l’ascoltatore all’apprezzamento della musica: “La gioia della musica sorge in parte dalla memoria in parte dalla previsione. [...] è effetto di tutto ciò che ricordiamo e di tutto quello che possiamo aspettarci” (cit. in Alpers, “*Musical Time*” and *Musik*, 415).

3 “Das Bewusstsein von gegenwärtig zu Hörendem (Gegenwartsbewusstsein) ist kein isolierter Jetztpunkt, sondern eine sich retentio-nal-protentional ‘estreckende’ ‘*distensio animi*’” (Mohr, *Musik als erlebte Zeit*, 329). [Dove non altrimenti specificato, le traduzioni sono da attribuire a chi qui scrive.]

4 “Die Musik [exemplifiziert] die Form des sie erfahrenden Subjekts selbst und [verleiht] dabei der Form des Subjekts selbst Kontur” (Feige, “Die Zeitlichkeit der Musik”, 5).

5 Hegel metteva in relazione la temporalità costituente della forma musicale con la *dynamis* esistenziale che essa provoca nel soggetto: “Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe in seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung [Poiché dunque il tempo e non lo spazio è l’elemento costitutivo in cui il suono trova ragion d’essere sul piano del valore musicale, e il tempo del

musicale dell'epoca contemporanea potrà quindi spingersi oltre le barriere della speculazione propria della fenomenologia del tempo e della filosofia della musica per includere anche l'ambito della psicologia della musica. In questa cornice teorica, allora, il tempo da un lato diventa strumento della rappresentazione simbolica, ovvero semantica e relazionale, che risiede nello stile; dall'altro lato informa l'emotività del performer/fruitori della musica spingendo verso l'atto creativo, l'esercizio esegetico e il giudizio critico dell'opera musicale. L'emozione che dalla musica si determina su chi ascolta e su chi la ri-produce è infatti un affare di stile, e quindi di tempo. Michel Imberty, invertendo i termini dell'argomentazione, sostiene infatti che "lo stile [...] identificato come una *struttura temporale* codificata [...] è l'organizzazione gerarchica dei mutamenti percepiti durante l'ascolto e costituisce la testimonianza della struttura temporale fondamentale dell'opera".⁶

Igor Stravinskij, facendo suo il pensiero dell'amico filosofo e co-autore Pierre Suvčinskij,⁷ ricordava in proposito ai suoi studenti dell'università di Harvard:

L'attesa, il tedio, l'angoscia, il piacere e il dolore, la contemplazione si rivelano [...] come categorie diverse in mezzo alle quali passa la nostra vita e ciascuna delle quali determina uno speciale processo psicologico, un particolare tempo. Codeste variazioni del tempo psicologico sono percettibili soltanto in rapporto alla sensazione primaria, cosciente o meno, del tempo reale, del tempo ontologico.⁸

La distinzione fra tempo ontologico e tempo psicologico sta alla base del presente saggio ed è funzionale all'analisi che qui si intende condurre. Intrecciando strumenti e metodologie attinti dalla filosofia della musica e dalla semantica psicologica della musica, si procederà a una disamina dell'atto unico *The Telephone* (1945), firmato, in parole e note, da Gian Carlo Menotti (1911-2007). In particolare, verrà analizzata la simbologia drammaturgica generata nell'opera da un concetto di temporalità che sembrerebbe accogliere in sé, *ante litteram*, le posizioni ermeneutiche di Vladimir Jankélévitch e di Emmanuel Levinas; costruito che attraverso le categorie degli impianti filosofici di questi due pensatori può essere letto. Non si intende qui dimostrare, ovviamente, alcun influsso o sottotesto nella scrittura di Menotti direttamente derivanti dai suddetti autori (cosa impensabile anche semplicemente sulla scorta dei dati cronologici delle figure in questione). Ciò che qui si intende proporre è piuttosto un tentativo di applicare certe categorie filosofiche e psicologiche per leggere e decifrare in *The Telephone* le tracce di uno scandaglio critico sul tema del tempo *nella* musica e *per la* musica che Menotti – sia pur inconsapevolmente, fosse anche solo muovendo dalla semplice osservazione della sua realtà, magari in una baudelairiana *illumination* d'artista – deve aver compiuto nell'ideazione e durante la composizione di questa breve opera buffa.

suono è di pari modo tempo del soggetto, in virtù di queste premesse il suono si insinua nel Sé, lo abbraccia nel suo più semplice Esistere e attraverso il suo moto temporale e il ritmo che ne deriva mette in movimento l'io.]” (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 157).

6 Imberty, *Le scritture del tempo*, 27.

7 Segnale apodittico di un dibattito vivo all'epoca intorno alla musica e al tempo è proprio il saggio di Pierre Suvčinskij del 1939 intitolato *La notion du temps et la musique*, apparso nel numero di maggio-giugno della "Revue musicale" (pp. 71-80).

8 Stravinskij, *Poetica della musica*, 28-29.

L'In-Visibile del tempo sulla scena

Il protagonista dell'opera è senza dubbio alcuno il telefono: fin dal sottotitolo, *L'Amour à trois*, se ne evince una palese e mirata personificazione. È questa la scelta apodittica e incontestabile fatta dall'autore. Sulla scena l'apparecchio si materializza fisicamente come (s)oggetto. In seconda istanza, esso viene ad assumere nella drammaturgia la valenza di una *différance* di derridiana valenza, nella misura in cui il telefono si fa oggetto-agente della *temporisation*, segno e simbolo del latino concetto del *differre*:

Differire, in questo senso, è temporeggiare, è ricorrere, coscientemente o incoscientemente, alla mediazione temporale e temporeggiatrice di una deviazione che sospende il compimento o il riempimento del “desiderio” o della “volontà”, e che parimenti li effettua in un modo che ne annulla o tempera l'effetto.⁹

Il telefono costringe qui a un differimento della comunicazione, della parola, del canto stesso, pertanto della “volontà” e del “desiderio”.¹⁰ Comunicazione e desiderio sono due polarità funzionali precipue su cui si incardina il gioco del teatro buffo. Desiderio e comunicazione “sono la soglia della naturalità, dell'innocenza, riguadagnata attraverso il *medium* della riflessione”.¹¹ Ed è proprio sulla riflessione del differimento temporale di queste due funzioni che si concentra, in parte, la scrittura di Menotti. Ma il *differre* del tempo si arricchisce nell'opera in una misura ulteriore. Il telefono costringe infatti a un differimento temporale che si traduce anche in uno spaziamento, in una presa di distanza, nell'epifania di un fuori-scena e in una inudibile voce fuori-campo: mai si sentono sulla scena, infatti, le parole di chi sta all'altro capo del ricevitore, con l'eccezione della telefonata conclusiva compiuta da Ben.

Il tempo in *The Telephone* non è soltanto un costituente fondativo della musica, ma è la *dynamis* drammaturgica primaria, *enèrghēia* coscientemente scelta in quanto generata dall'oggetto d'indagine criticamente rappresentato e “studiato” – sia pure attraverso il mezzo “ambiguo” della comicità – da Gian Carlo Menotti musicista, poeta e pensatore.

Già l'antefatto dell'azione, ovvero il movente dell'incontro fra Ben e Lucy, è segnato irrevocabilmente da un tempo-limite che c'è, che si avverte, che viene narrato, ma che non si può ‘vedere’ perché sta oltre lo spazio scenico: l'orario che, seppur solo mediante l'immaginazione, si palesa e si ‘materializza’ nel treno che Ben dovrà prendere; scadenza che condiziona forzatamente il tempo-spazio dell'interazione fra i due personaggi. Un antefatto che per rilevanza narrativa appare essere “costitutivo del dramma” quasi quanto l'antefatto di un testo letterario.¹² Si tratta, com'è evidente,

9 Derrida, *Margini della filosofia*, 34.

10 Intorno al rapporto fra parola e canto è interessante quanto Gian Carlo Menotti stesso afferma in proposito del suo metodo di composizione: “When I write my librettos, I always sing the words. Though I do not always use whatever I sing in the final version, I always sing the text. [Quando scrivo i miei libretti canto sempre le parole. Benché non utilizzi sempre nella versione finale qualunque cosa canti, io il testo lo canto sempre.]” (in Brooks, *An interview with Gian Carlo Menotti*, 12).

11 Baricco, *Il genio in fuga*, 12.

12 Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, 2. L'opera in musica, secondo Dahlhaus, “sotto il profilo idealtipico è un dramma del presente

di un orario che è sì dimensione temporale in sé, ma che implica anche un differimento spaziale in quanto correlato a un moto di allontanamento: la dipartita – coatta, subita o deliberata che sia (non ci è dato sapere) – da potersi intendere qui come tradizionale simbologia di una temuta fine del tempo vissuto, ovvero partenza dal tempo della vita verso la destinazione ultima, inesistente eppure definitiva, della morte. Perché, in fondo, agli occhi dell'uomo anche l'eternità appare come un limite.

Benché si tratti di un'“opera buffa” *sui generis*, *The Telephone* è indubbiamente pervasa – *ça va sans dire* – da una comicità piuttosto amara: la riflessione immediata dello spettatore e critico si focalizza sull'aspetto dell'alienazione dell'essere umano dinanzi alla modernizzazione e tecnologizzazione frenetiche e spersonalizzanti della vita nella prima metà del Novecento. Tematica sociale, questa, comune a molta espressione d'arte dell'epoca in questione.¹³ Non si tratta quindi di una comicità rossiniana, da intermezzo o *à l'italienne*. La risata spalanca piuttosto squarci di pensiero tutt'altro che portatori di facile ilarità. Il riso, difatti, non cancella qui l'amarezza della constatazione dell'essere mortale rifiutato, non amato, mortificato dalla sua mortalità, annichilito nel desiderio e nella comunicazione. La morte, in filigrana, fa la sua comparsa sul palco proprio nel suo essere negazione e mancanza di tempo.

Così la riflessione sul tempo che Menotti ci impone, prendendo le mosse dall'invisibile presenza del treno con la sua multidimensionale alterità crono-spaziale, si materializza sul palcoscenico proprio nell'oggetto del telefono. A una prima analisi esso potrebbe apparire come un mero feticcio nelle mani di Lucy, oggetto di proiezione della nevrosi della donna. Ma nel corso dell'opera l'apparecchio assume sempre più una funzione simbolica, se per simbolo intendiamo, a livello semiotico, “tutto ciò che può essere usato per mentire”.¹⁴ E il telefono viene a rappresentare in effetti un surrogato di una comunicazione differita, ovvero di una comunicazione mediata, mentita o evitata nella realtà dell'incontro umano, proprio come assolutamente ‘filtrata’, e quindi meno autentica, sarà la dichiarazione d'amore finale di Ben che segna l'ironico – e forse non definitivo? – *happy end* della storia.

Il telefono, in funzione di soggetto, è “l'unico personaggio che crea il conflitto all'interno dell'opera breve”,¹⁵ è menzogna della comunicazione reale del desiderio e della volontà, artefatto di un ‘ora’ che è un ‘aldilà’ e che si veste della maschera della morte. Non a caso, Ben cerca di metterlo a tacere tagliandone i fili, cerca di ‘ammazzare’ questo suo rivale mortifero che “giunge irrichiesto e divora il giorno” (n. 28), il temibile “mostro bicefalo” (richiamo forse a Orto, il cane mitologico a due teste, fra-

assoluto, dove l'antefatto decade al rango di mera, onerosa delucidazione degli eventi scenici, da liquidare in fretta, e non è invece un fattore propulsivo dell'azione” (p. 65). Non è questo il caso di *The Telephone* dove l'antefatto resta presente sul tempo del dramma in maniera ossessiva dal principio alla fine. Non è errato parlare quindi, a parere di chi scrive, di un ‘teatro narrativo’ per la produzione lirica di Menotti (*Il Console* o *La Medium*, per esempio, potrebbero rientrare in questa ‘categoria’).

13 Tematica che tocca, non da ultimo, l'aspetto estetico-formale della creazione artistica, la *dignitas* del compositore e l'opportunità di dare alla luce opere liriche ancora in pieno Novecento, dopo l'esperienza del sinfonismo wagneriano e del Verismo, nella temperie culturale in cui imperversavano le nuove avanguardie. Menotti visse la crisi e la sfida che gli poneva il suo tempo. Ma, poco attratto dalla lezione della Seconda Scuola di Vienna, il compositore rimase sempre “fedele al proprio linguaggio, mettendo al primo posto la comunicabilità della propria arte e ponendosi in modo critico nei confronti del progresso a tutti i costi” (Conserva, *Dritti al cuore*, 18).

14 Eco, *Trattato di semiotica generale*, 17.

15 Smith, *Musical Narrative*, 62.

tello dell'infernale Cerbero e ucciso da Eracle nella sua decima fatica).¹⁶ Nel tentativo di ammutolire il telefono Ben tenta infatti non solo di trovare un canale comunicativo con la sua innamorata, ma anche di trovare una via di scampo alla negazione dell'amore che è morte dell'anima, annientamento del desiderio e della comunicazione, ovvero inquietudine della fine del tempo della vita.

Tale azione di temporeggiamento, ossia di derridiano *differre*, assume nella drammaturgia menottiana il ritmo dello squillo del telefono o della chiamata. Nel *continuum* della *durée* husserliana della musica lo squillo è un'interruzione che non frange l'opera, bensì che l'opera informa e struttura (a partire, fra l'altro, dalla sua funzionalità pratica di scansione del tempo della risata del pubblico). In termini husserliani, l'interruzione, l'“adesso” dello squillo o della telefonata, rappresenta il “punto di origine” della ‘impressione originaria’: ogni suo ripresentarsi costituisce l'istante – non assoluto, bensì relativizzato fra ritenzione e protensione – in cui Ben, nella sua rimemorazione, ri-produce l'impressione originaria di perdita e di morte emotiva. L'evento del tempo che si ‘materializza’ quindi sulla scena nello squillo del telefono o nel sollevare il ricevitore afferisce sia alla sfera del tempo ontologico messo in scena – per quanto tempo ‘fittizio’, quello della diegesi – sia alla sfera del tempo psicologico (che, in questo caso, coinvolge anche quello ultra-testuale dell'esecutore sul palcoscenico e dello spettatore in platea).¹⁷

Il telefono che vince “sul tempo”

Il telefono interrompe la dichiarazione d'amore di Ben per cinque volte nel corso dell'opera. È questa la vera peripezia drammatica a cui lo spettatore assiste. E, analizzando le cinque telefonate, è evidente che una posizione di rilievo è assunta dalla terza chiamata, quella centrale, in cui Lucy, per rispondere alla fretta di Ben, paradossalmente chiama il servizio dell'“ora esatta”: “Sono le quattro e quindici e tre secondi e mezzo” – annuncia una inudibile voce robotizzata dall'altra parte del ricevitore.¹⁸ Se nell'economia dell'opera la telefonata può sembrare una *gag* comica, un'irruzione del paradossale nel pathos del dramma d'amore di Ben, nell'ambito di una più specifica riflessione sul materializzarsi del tempo essa riveste invece il ruolo che Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1867) avrebbe attribuito al terzo atto di un dramma classico: quello del climax e del raggiungimento dell'acme (*Höhepunkt*).

Ma la beffa più eclatante – ed elemento, questo, di crudele comicità – nell'opera di Menotti consiste nel fatto che è proprio la voce di Lucy, mentre ripete meccanicamente l'ora esatta al centesimo, a infliggere una sconfitta capitale a quell'uomo

16 Michel Imberty ricorda che del tempo percepito, tempo del nostro vivere, l'essere umano assume coscienza grazie alla consapevolezza del suo annullamento, ovvero della morte: “Nell'epoca contemporanea [rispetto all'epoca romantica] la musica sembra essere la rappresentazione di una esperienza ancora più arcaica del tempo, legata all'angoscia della morte, alla paura della distruzione irrimediabile e ai fantasmi di frantumazione” (Imberty, *Le scritture del cuore*, 57).

17 Si innestano qui, conseguentemente, i concetti di “tempo dell'enunciazione o del racconto” e di “tempo della rappresentazione” già ampiamente utilizzati negli studi canonici di drammaturgia teatrale (ad es. Vescovo, *Entracte*).

18 Tutte le traduzioni dall'originale inglese sono ad opera di chi scrive e riproducono letteralmente il testo di partenza così come vergato dal compositore.

che dal tempo viene sopraffatto. È Lucy, l'amata, che si fa portavoce del rivale e che pertanto dichiara, in termini amorosi, una sorta di avvenuto tradimento.

Come ci aspetteremmo in una scena da film, Menotti introduce questo passo con un intermezzo musicale, un andantino *dolce* in 9/8, che si conclude con la forte dissonanza di un intervallo sospeso di tredicesima, che all'orecchio di chi ascolta suona come un tritono (la-mi bemolle). È un punto topico dell'opera; non solo per la suddetta materializzazione del tempo altamente drammatica che si realizza per mezzo del linguaggio e della verbalizzazione, ma anche perché questo tema musicale era già stato anticipato, nel suo disegno melodico, nell'ouverture dell'opera [Es. n. 2]

Nell'intermezzo introduttivo della terza telefonata [Es. n. 1], tuttavia, l'orchestra si arresta, come sospesa, su un MI bemolle in piano. La musica a questo punto si interrompe. E ciò avviene poiché non spetterà alla musica esprimere la sentenza ultima del conflitto e dare voce al tempo.

Andantino (23)

p dolce

(she hangs up)
(elle raccroche)
(recit.)

Lucy

It is four - fif - teen and three and a half sec - onds.
Il est quatre heures douze et quinze se-cond' et d'mie.

Ben

Thank you. But
Mer - ci, mais

Es. 1

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 23, p. 19. Tutti gli esempi qui riprodotti per gentile concessione di Hal Leonard Europe BV



Es. 2

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 4, p. 3

Al di là dell'indicazione ironica, per assurdo, di un'ora 'meccanizzata' al punto da segnare il mezzo secondo, quel che conta nell'economia del nostro discorso è il (s)oggetto del telefono che, oltre a costituire una forma di materializzazione simbolica del tempo ontologico e scenico-fittizio, provvede perfino a una esplicitazione verbalizzata dello stesso.

E qui si gioca tutta la partita. Solo il telefono sa dare voce all'ora, e quindi sa 'dire' il tempo; laddove Ben, schiacciato dall'ansia, non saprà mai verbalizzare l'orario di partenza del treno. Il conflitto, su questo piano, assume un valore capitale. Per l'uomo il tempo è presente, persino pressante e ansiogeno, eppure gli risulta indicibile, pertanto non del tutto comprensibile o commensurabile.

L'ineffabile e l'indicibile sono concetti per antonomasia congiunti al tempo e alla musica. È proprio Jankélévitch a esplorare quell'essenza della musica caratterizzata dall'ineffabilità e al contempo di ineffabilità apportatrice essa stessa. La *quodditas* che è nel tempo – non la sua *quidditas*, la sua causa 'ontica', come ben distingue il filosofo francese – è infatti ineffabile per Ben, poiché ogni *quodditas* è concepibile per l'essere umano soltanto attraverso l'"intuizione" – e non l'espressione verbale – del suo contrario e della sua mancanza. Il tempo non è esprimibile: ne abbiamo consapevolezza, al di là di ogni forma di misurazione condizionata dal sistema culturale e dalle sue convenzioni e tecnologie (cronografi, fusi orari, ecc.), solamente attraverso l'idea del suo annullamento, di una sua interruzione, ovvero della fine del tempo stesso, che per noi coincide con la morte. È su questo *timor finis* allora che il telefono sovrasta e sconfigge Ben.

Il telefono, rivale imbattibile per Ben, poiché mostro dalle "centinaia di vite", come scrive Menotti, è, a un'analisi più approfondita, un antagonista imbattibile proprio sul terreno della durata e della temporalità; avversario che sconfigge Ben anche

sul piano fenomenologico, quello della fisica del tempo. Ben infatti si presenta all'inizio dicendo che il suo treno sarebbe partito entro un'ora. Alla fine, mentre Lucy si dilunga nella sua patetica conversazione con Pamela, l'uomo cede le armi, esclamando sconsolato: "Aspetto già da ore" (no. 36). La sua misurazione del tempo si è dilatata oltre il reale, nel segno dell'emotività, ha trasceso il piano della contingenza per diventare mero tempo psicologico. Mentre il dramma in Ben si compiva, il telefono affermava serafico la sua superiorità: "Sono le quattro e quindici e tre secondi e mezzo".

È allora il tempo stesso, per una sorta di proprietà transitiva, a diventare 'mostruoso', e quindi mortifero, poiché veicolato, misurato, stabilito e affermato attraverso quell'infernale "mostro bicefalo" che è il telefono. E per sopravvivere, a Ben non resterà alla fine nessun'altra soluzione se non stringere un'alleanza e scendere a patti con il nemico: anche la sua parola d'amore dovrà passare attraverso i cavi elettrici dell'apparecchio che il tempo dice e domina. Per dirla con Levinas, in altre parole, Ben dovrà porgere il suo volto verso l'Altro.

L'Einstand e il tempo della riconciliazione

Sul piano drammaturgico e narrativo, anche con la telefonata di Ben avviene, un'interruzione della *durée* e una 'sospensione' dello scorrere del tempo ontologico e psicologico. Ma qui accade qualcos'altro di ancor più significativo sul piano dell'estetica teatrale e musicale: qualcosa di cui Menotti doveva obbligatoriamente servirsi per trovare una degna conclusione alla sua 'opera buffa'. Nella telefonata-confessione di Ben si verifica quell'*Einstand* che per Theodor W. Adorno rappresenta il fine ultimo e più alto dell'opera in musica. E in Ben, figura di proiezione dell'uomo dell'età contemporanea, e quindi del pubblico del teatro musicale moderno, sembrerebbe compiersi quel processo di "purificazione ideale" cui dovrebbe giungere ogni ascoltatore nell'*apprezzamento* del Bello in musica: "L'anticipazione di una condizione in cui si annullerebbe l'alienazione".¹⁹

Potremmo sostenere con Bergson e Jankélévitch che l'organo-oggetto, il telefono sulla scena, ovverosia la materia in cui il tempo si concreta, diventa l'"ostacolo" dello "slancio vitale" (l'*élan* o lo *charme*) e della "grazia" (la *châris*): le forze che spingono l'essere umano a voler "abitare" nel tempo puro, quello dell'eterno ed irreversibile divenire, fino a volersi illudere di saperlo condizionare e dominare. E il telefono è allora qualcosa che nella drammaturgia menottiana – più o meno intenzionalmente – limita, condiziona, ma al tempo stesso giustifica perfino la musica nel suo "aver luogo" per il pubblico:

La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, suonandola, la facciamo essere: la verità eterna diventa allora operazione temporale e comincia ad accadere effettivamente, secondo coordinate di orario e calendario. È quanto si chiama "aver luogo".²⁰

19 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, 36-37.

20 Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, 68.

È ancora una volta il pensatore francese più di tutti che, superando la matrice bergsoniana del concetto di durata e sposando le posizioni sul tempo di Schelling, ci porge una chiave di lettura ulteriore rispetto al rapporto fra il tempo e l'essere umano, qui trasposto come agente nel *medium* del teatro musicale.²¹ Quell'"aver luogo" è per Jankélévitch, come lo era per Schelling, una questione di libero arbitrio, di fattività e di etica. La musica in sé, nell'essere ri-prodotta, eseguita e ascoltata-esperita, è un atto di decisionalità, di volontà. E ciò ancor maggiormente vale se la musica si trasforma nell'opera lirica.

Nell'azione scenica di *The Telephone* si assiste, infatti, a un accadimento drammatico sostanziale che al concetto dell'"aver luogo" postulato da Jankélévitch può essere riportato. La sospensione del tempo – l'*Einstand* – che segna la discontinuità della *durée* coincide sulla scena con la scelta di Ben di allontanarsi dalla casa di Lucy e, in un secondo tempo, di telefonarle. È Ben che frange la continuità della rimemorazione dell'"impressione originaria". Cova certamente in lui una lotta che è la medesima insita nel presente umano, quella fra passato e futuro, fra immanenza e performance; ma nella cornice del suo tempo psicologico, nell'accettazione dell'irreversibilità di quella 'impressione originaria' segnata dalla durata, l'uomo trova la forza dell'azione di rottura.²²

Ben coglie il senso antropologico del *kairòs* (qui da intendersi al di là del suo originario significato religioso) che si è scatenato dall'intrusione soverchiante del telefono nella vita di Lucy. Il suo conseguente agire è riportabile all'idea di intervento e volontà che è comune anche a Jankélévitch:

Il *kairòs* come occorrenza di un evento è ciò che precede, è l'elemento non governabile che si presenta all'uomo e che si presta a diventare chance, cioè evento significativo; mentre l'uomo, che può ricercare, scatenare ma mai effettivamente costruire l'occasione, è colui che è chiamato ad articolare la propria risposta dinanzi all'incontro kairologico. È esattamente in questo spazio tra un destino che sopraggiunge e la possibilità di assumerne la destinazione, che l'uomo costituisce, a partire dal tempo ontologico, il tempo propriamente antropologico, quel tempo [...] che è l'esperienza vissuta e riqualificante del tempo oggettivo.²³

Ragionando per un istante in termini adorniani, per Ben, vero eroe positivo del dramma in musica, il *kairòs*, attraverso un *Einstand* della musica, sembra condurre alla "realizzazione della totalità dialettica nella coscienza".²⁴

21 "Ciò che per Jankélévitch mancherebbe alla durata bergsoniana, e che invece sarebbe ben presente nella filosofia dell'ultimo Schelling, non è la discontinuità in quanto tale ma la discontinuità *drammatica*, nel senso greco del verbo *drao*, introdotta dall'agire libero dell'uomo" (Maniezzi, *Tempo oggettivo e tempo soggettivo in Jankélévitch*, 254).

22 "Il presente parte da sé, meglio ancora, è l'atto di partire da sé. Nella trama infinita, senza inizio né fine, dell'esistere, esso è lacerazione. Il presente lacera e riannoda; comincia; è il cominciamento per eccellenza. Ha un passato, ma sotto forma di ricordo. Ha la storia, ma non è la storia" (Levinas, *Il tempo e l'altro*, 36-37).

23 Maniezzi, *Tempo oggettivo e tempo soggettivo in Jankélévitch*, 259.

24 Brighenti, *Adorno: spunti per una filosofia del tempo*, 71. "La sospensione del tempo [*Einstand*], intesa come fine di ogni coercizione, è l'ide-

Tempo di valzer

Lucy
My num - ber! Oh!
Mon nu - mé - ro! Ah!

Ben
What, then? Your num - ber? I'll
Quoi donc? Son nu - mé - ro? Je

(49)

poca rit. Tempo di valzer
p

Lucy
please don't for - get to call my num - ber, my dar - ling, re - mem - ber to
n'ou - bli - ez pas mon nu - mé - ro, mon ché - ri, mon tré - sor, de - man -

Ben
nev - er for - get to call your num - ber, yes, dear, I'll re - mem - ber to
n'ou - blie - rai pas ce nu - mé - ro, mon a - mour, non je n'ou - blie - rai

Es. 3

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 49, p. 46

Come suddetto, Ben, “a partire dal tempo ontologico”, sprofonda in un tempo soggettivo che potrebbe, a una superficiale considerazione, coincidere con la crisi della frantumazione dell’Io, allorché l’ora iniziale si dilata all’infinito per azione dell’ansia e della frustrazione. Ma è nell’istante preciso in cui egli prende coscienza della “totalità dialettica dell’impressione originaria” che sceglie di abbracciare l’Altro. E questo istante coincide nello sviluppo scenico-drammaturgico con la sua sconsolata esclamazione dinanzi all’ennesima telefonata di Lucy: “Non la finirà mai!” (no. 40). Se quel “non-c’è-più-niente-da-fare” è il carattere di una situazione in cui l’inutilità di qual-

ale della musica”, sostiene Adorno in un celebre passo che ben potrebbe attagliarsi alla drammaturgia di Menotti: proprio nel momento in cui Ben infrange il tempo della rimemorazione dell’oppressione del telefono, la tensione della musica si spezza e si apre al cantabile (Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, 37).

siasi azione è precisamente l'indicazione dell'istante supremo in cui non resta che uscire", ²⁵ ecco che Ben, nel suo gesto di fuga-ribellione, uscendo proprio fisicamente dalla scena, abbraccia la levinasiana esperienza "dell'essere puro", di diventare un *qualcuno* capace di aprirsi all'Altro: capace di aprirsi sia a Lucy sia al telefono. La sua uscita di scena segna il *kairòs* della riconciliazione dell'Io con l'Altro e con se stesso. ²⁶

Pertanto, alla fine, il tempo psicologico diventa il tempo della riconciliazione (come non può non essere in un'opera buffa, secondo i *diktat* del genere). E non è un caso che nella musica questo tempo della riconciliazione assuma l'andamento di un valzer [Es. 3], in cui, per la prima volta nel corso dell'opera, Ben e Lucy – e ovviamente il telefono, interfaccia esclusivo della comunicazione, del desiderio e di questo tempo psicologico – dialogano in omoritmia:

La musica sembra ora aver trovato un fondamento solido nella tonalità di MI bemolle maggiore. E non è forse casuale che fosse proprio il MI bemolle, qui la fondamentale della tonalità, la nota su cui la musica si interrompeva nell'annuncio dell'"ora esatta" proferita da Lucy che si faceva voce del telefono [Es. 1]. Quasi a intendere che quella sospensione sul tritono fosse destinata e trovare risoluzione soltanto alla fine, nel valzer della riconciliazione. Il disegno armonico sostiene questo duetto costruito su una classica sovrapposizione di voci a intervallo di terza (con l'inevitabile ottava frapposta). La linea melodica è sinuosa, classicamente ondivaga e caratterizzata dal moto congiunto o da salti di quarta giusta. Le fratture e le sospensioni che hanno caratterizzato l'andamento melodico dell'opera e il suo canto fino a questo finale sembrano essersi dissolte [Es. 4].

L'*Allegro agitato* e il *Presto*, onnipresenti indicazioni di tempo che fin dall'inizio trasmettevano l'idea del dissidio e dell'angoscia – scontro tra la tensione della *durée* e l'urgenza del *kairòs* ²⁷ – lasciano ora il posto a una *distensio* che sembra armonizzare quel processo di ritenzione-protensione cui i protagonisti sulla scena sono soggetti per trovare una riconciliazione. Poiché ogni sentimento, ogni emozione o stato dell'animo, ha un suo tempo specifico, come sosteneva Stravinskij, anche la riconciliazione deve trovare il 'suo' tempo: un 'tempo di valzer' è la scelta di Menotti. Il canto si incardina in questo tempo di ballo su di un centro armonico e una pulsione

25 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 108.

26 Merita di essere rammentata una considerazione del critico e compositore Virgil Thompson apparsa sul *New York Herald Tribune* come recensione alla rappresentazione di *The Telephone* e *The medium* tenutasi all'Heckscher Theater il 18 febbraio 1947: "Both operas, indeed, are pervaded by a straight-forward humanity that, for all their being cast in the mold of classical theatrical genres, is a welcome note of sincerity in the contemporary operatic composition. The librettos are skillfully made, and their music is skillfully composed. But that is not the main point. Their unusual efficacy as operas comes from their frankly Italianate treatment of ordinary human being as thoroughly interesting in every way... Evviva Menotti!" (Bensi, *The Italian-American Musical Experience*, 200-201). Una "sincera umanità" è quel che caratterizza la storia di quest'opera "dal temperamento così francamente italiano". Nonostante la sua natura di "opera buffa" *The Telephone* rappresenta comunque un "dramma narrativo" in cui, quasi come in un romanzo di formazione, si palesa una sottile maturazione psicologica del personaggio. Lo stesso autore, sempre insoddisfatto del trattamento riservato alle sue composizioni in Italia (ma talvolta anche negli Stati Uniti), rammentava a Eugenio Clausetti in Ricordi che l'italianità delle sue opere liriche, a partire dal primo successo buffo, *Amelia al ballo* (1913), nascondeva una finta semplicità: "Le mie opere, scritte che siano in inglese o in turco, son pur sempre opere italiane e ci tengo che piacciono agli italiani. Ma indubbiamente sono opere difficilissime da seguire. La loro semplicità è soltanto apparente. Bisognerà vararle con cantanti bravissimi e registi di fantasia e gusto" (Lettera a Eugenio Clausetti, senza data, in Archivio Storico Ricordi, Digital Resources).

27 Per tutto il corso dell'opera si alternano indicazioni di tempo sostenute: *allegro*, *allegro con brio*, *allegro agitato*, *allegretto*, *presto*, *andante*. Il tempo di valzer rappresenta quindi un vero e proprio *Einstand*, una frattura, una sospensione e un "avvenimento" nel *ductus* drammaturgico, che viene chiaramente avvertito anche dal pubblico.

The musical score is presented in six systems, each with three staves: Lucy (soprano), Ben (baritone), and piano accompaniment. The lyrics are in both English and French. The tempo markings are: *Allegretto*, *Poco meno*, and *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Es. 4

G. C. Menotti, *The Telephone*, vocal score, G. Schirmer Inc., cif. 49, pp. 6-7

ritmica precisi, laddove all’inizio [Es. 4] esso era governato e inficiato dalla prosodia e dalla ritmica di una comunicazione negata, di uno scambio di battute in cui la *dif-férance* fra tempo ontologico e tempo psicologico prendeva il sopravvento anche sulla musica.

In questo canto finale di ritrovata ‘armonia’ si compie in fondo quell’incontro con l’Altro in cui trova realizzazione il tempo stesso per l’umanità, come sostiene Emmanuel Levinas:

La relazione con l’avvenire, la presenza dell’avvenire nel presente sembra ancora realizzarsi nel faccia a faccia con altri [autrui]. La situazione del faccia a faccia sarebbe la realizzazione stessa del tempo; lo sconfinamento del presente nell’avvenire non fa parte del modo d’essere di un soggetto solo, ma è la relazione intersoggettiva. La condizione del tempo sta nel rapporto fra esseri umani o nella storia.²⁸

La riuscita di Ben sta allora nello sfuggire alla spirale di morte provocata dalla solitudine. Quella solitudine che per Levinas, non a caso, è “assenza di tempo”.²⁹ La solitudine è “la compagna dell’esistenza quotidiana [...] assillata dalla materia”.³⁰ Se la materia che assilla la solitudine di Ben è rappresentata simbolicamente dal telefono, ecco allora che è proprio nel momento in cui il protagonista sa “trascendere”

28 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 75.

29 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 44

30 Levinas, *Il tempo e l'altro*, 45.

il limite della materialità, per volgerlo a suo favore – sfruttando il telefono per i suoi scopi, in termini di resa teatrale – che la solitudine si placa, avviene l'incontro con l'*autrui* e si apre il tempo della riconciliazione. Che nella musica è il ritmo ternario del valzer: tre pulsazioni come tre sono i protagonisti sulla scena che trovano un'armonia.

Conclusioni: il tempo che genera la drammaturgia dell'amore

Nonostante la sua natura di "opera buffa" *The Telephone* si chiude con un finale per certi versi "aperto": la promessa d'amore di Lucy non corrisponde pedissequamente alle aspettative del genere comico. La presenza del "terzo" elemento infrange l'esclusività tradizionale della coppia. I due innamorati, del resto, non si ricongiungono nello spazio della scena, bensì tramite il filtro di quella membrana porosa che è l'apparecchio di comunicazione. Così Lucy non sarà mai soltanto di Ben: per quest'ultimo l'amore includerà sempre anche il telefono antagonista sublimato al rango di alleato. Tuttavia, proprio nel momento in cui si riappropria del dialogo con il suo simile e si riappropria in tal guisa del suo desiderio, Ben torna a percepirsi quale "soggetto" del proprio esistere. Torna a essere soggetto funzionale e indispensabile al genere dell'opera buffa in quanto agente che "fissa la direzionalità dell'accadere".³¹

Quel che resta per ripristinare la propria soggettività è allora la riconciliazione con il nemico dell'Io sull'orlo della frantumazione. Perché, a ben vedere, l'*autrui* levinasiano è qui rappresentato non da Lucy, ma dal telefono medesimo, la cui potenza alienante per Ben non risiede tanto nella meccanicità *in nuce* e nella mancanza di emozioni o di sentimenti, quanto nella forza del *differre* che l'apparecchio sprigiona. Un meccanismo, questo, come fin qui dimostrato, che afferisce direttamente alla dimensione del tempo. E allora la drammaturgia tutta dell'opera è dettata e condizionata proprio dal tempo con la sua discrasia fra il tempo ontologico – quello dell'apparecchio (e anche del treno) – e il tempo psicologico – quello del vissuto-percepito di Ben (e di ogni esecutore o spettatore che si identifichi in lui).

Lo studio sul tempo che con quest'opera ci sottopone Menotti non è quindi incentrato solamente sul critico concetto dello scorrere effimero del tempo, su una forma di moderno *carpe diem* quale viatico per il raggiungimento della felicità dell'essere umano o sull'irreversibilità di un *hic et nunc* che non può essere modificato nella Storia e dalla Storia. Sotto la maschera del buffo si cela piuttosto il *timor finis* materializzantesi nell'apparecchio telefonico, simbolo – e quindi "menzogna" – della comunicazione umana. Il telefono è la *différance* che domina sia il tempo ontologico sia il tempo psicologico. È il mostro mortifero che sconfigge l'uomo "sul tempo", nell'istante dell'avvenimento e nella durata. E nel suo potere di *differimento* il telefono produce altresì una frattura spaziale, un fuori-scena, un distanziamento dalla crisi del dramma. Eppure, proprio perché qui di un'opera comica si tratta, e proprio perché Ben necessita di tale allontanamento dalla scena per ritrovarsi e riviversi quale soggetto agente, il telefono è l'elemento in cui si materializza al contempo anche la *enargheia* che dà

31 Baricco, *Il genio in fuga*, 13. "Il soggetto è un accadere unitario di desiderio e un evento controllato di linguaggio" (*Ibid.* 15).

l'input al tempo e alla musica dell'armonia e della riconciliazione fra le parti in dissidio.

Resta alla fine la musica a suggellare, più della parola e dell'azione drammatica, il tempo della riconciliazione. Un semplice valzer, nella sua andatura ternaria, armonizza i dissidi che la musica stessa ha espresso fin dal principio [Es. 4].

Come sostiene Carl Dahlhaus, l'opera lirica può essere letta attraverso modelli interpretativi mutuabili dalle scienze filologiche, dai più recenti settori dei *Gender Studies* o dei *Performance Studies*, oppure dalle discipline filosofiche, come è stato fatto da chi qui scrive; ma l'opera lirica ha una sua peculiare estetica che è data proprio dall'indissolubile connubio di musica e parole. L'opera d'arte in musica e parole è, come dimostrato, un'opera "di vita" e "di tempo":

La vita, in tutto simile all'opera d'arte, è una costruzione animata e limitata, che si ritaglia nell'infinito della morte; e la musica, in tutto simile alla vita, è una costruzione melodiosa, una durata incantata, un'assai effimera avventura, un breve incontro che, circoscritto fra un inizio e una fine, si isola nell'immensità del non-essere.³²

In termini testuali e narrativi a mostrarsi al pubblico è in fondo un atto di perdono: quello con cui Ben supera il tradimento di Lucy con il telefono. E, perdonando Lucy che è stretta in un legame simbiotico e indissolubile con l'apparecchio, l'uomo perdona per forza anche l'avversario. Atto e scelta del perdonare che richiede un'azione di coscienza, nonché di proiezione sul futuro:

La dialettica tra istante e intervallo articola la nostra vita morale come agenti morali in situazione: tanto decidiamo nello slancio del *kairòs* dell'istante, con atti improvvisi e senza precedenti, quanto ne affrontiamo le conseguenze, perseverando nelle scelte fatte, all'interno della durata protratta dell'intervallo del *chronos*.³³

Il perdono di Ben implica quindi una futurazione. Se il *kairòs* è dettato infatti dalla "virtù dell'istante del coraggio", è nella *durée* del vissuto che si compie la "virtù dell'intervallo della fedeltà".³⁴ Anche il meccanismo del perdono è quindi sotteso alla dinamica istante vs. intervallo. Di pari modo funzionano tutte le nostre emozioni; e non da ultime quelle che Jankélévitch denomina le "sofferenze della temporalità" (*malheurs de la temporalité*): risentimento, nostalgia, rimpianto e rimorso; tutte le angosce connesse alla percezione della colpa e del torto subito che noi affrontiamo e rielaboriamo attraverso il processo cognitivo della rimemorazione. Il perdono richiede a Ben di passare attraverso tutte queste sofferenze per giungere alla fine all'incontro con l'Altro: Altro che diventa così un Simile, immagine riflessa del soggetto agente. E questo incontro di riconciliazione riesce a compiersi soltanto in forza dell'amore. Poiché "solo l'amore fa il miracolo di penetrare e comprendere l'estraneo, di avvicinare il

³² Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, 113.

³³ Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto*, 52.

³⁴ Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto*, 53.

lontano, di presentificare l'assente".³⁵ L'amore gioca sulla dimensione spazio-temporale del vissuto (quindi della memoria dell'istante irrevocabile) e della protensione di un equilibrio che richiede la stabilità della durata, ovvero la *durée* della *fides*. Ben diventa allora l'eroe dell'*agàpe* nel mondo della contemporaneità tecnologizzata di metà Novecento. In lui – e di riflesso nello spettatore/ascoltatore ormai educato alla posizione critica dal teatro epico-brechtiano – si compie un'av *Bildung* totale che tocca la sfera del desiderio, la comunicazione, l'emotività, la "persona" nella sua globalità. Quel concetto di persona in cui lo stesso Menotti riconosceva la nobiltà assoluta dell'intelligenza emotiva:

Io mi esprimo o vorrei esprimermi come persona, come individuo; e non come rappresentante di una categoria, tanto meno come personalità. [...] La persona, l'individuo è molto più vicino della personalità ai segreti del cuore umano.³⁶

Attraverso Ben, e nell'animo di Ben – cresciuto alla dignità di "persona" che si avvicina "ai segreti del cuore umano" – la discrasia fra tempo ontologico e tempo del vissuto, o tempo della psiche, trova risoluzione – proprio come quel MI bemolle lasciato in sospeso su un intervallo di tritono – nel tempo dell'armonia. Così si compie la peripezia di *The Telephone*. Si tratta di una peripezia, teoricamente "buffa", che risulta invero tutt'altro che comica per lo spettatore qui chiamato a "pensare con le orecchie" (Adorno). Menotti ci spinge quindi – quasi per ritornare alle idee "filosofico-pedagogiche" di Adorno – a essere ascoltatori e critici dell'opera in musica, interpreti consapevoli della sua struttura temporale fatta di *différences*, *Einstände* e *kairòi*. È questa la drammaturgia del tempo su cui Gian Carlo Menotti fonda la sua straniante drammaturgia dell'amore nello spazio di una breve "opera buffa".

35 Ferrari, *Ermeneutica del tempo vissuto in Jankélévitch*, 63.

36 Menotti, "La santa di Bleeker Street", 3.

BIBLIOGRAFIA

Marsilio, 2007.

- Adorno, W. Theodor. *Il fido maestro*. Traduzione italiana di Giacomo Manzoni. Einaudi, 1969.
- Alperson, Philip. "Musical Time" and Music as an "Art of Time". *"The Journal of Aesthetics and Art Criticism"* 38 no. 4 (1980): 407-417.
- Baricco, Alessandro. *Il genio in fuga*. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini. Einaudi, 1997.
- Bensi, Valentina. *The Italian-American Musical Experience: A Journey from Busoni to Berio*. LIM, 2023.
- Brighenti, Marco. Theodor Wiesengrund Adorno: spunti per una filosofia del tempo musicale. "I castelli di Yale" 6 no. 1 (2018): 63-77.
- Brooks, Gene. An Interview with Gian Carlo Menotti. "Choral Journal" 37 no. 8 (1997): 9-13.
- Conserva, Ilaria, e M. Grondona. *Dritti al cuore*. La Medium di Gian Carlo Menotti. LIM, 2018.
- Dahlhaus, Carl. *Drammaturgia dell'opera italiana*. EDT, 2005.
- Derrida, Jacques. *Margini della filosofia*. Traduzione italiana di Manlio Iofrida. Einaudi, 1997.
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, 1975.
- Feige, Daniel Martin. *Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft der Philosophie 2014 Münster. Geschichte – Gesellschaft – Geltung*, 2014.
- Ferrari, Francesco. *Ermeneutica del tempo vissuto e fenomenologia dei sentimenti morali in Vladimir Jankélévitch*. Per la filosofia: filosofia e insegnamento 40 no. 117 (2023): 49-64.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vol 15 di *Vorlesungen über die Ästhetik – Dritter Teil*. 3 ed. Suhrkamp/ Insel Verlag, 1986.
- Klein, Richard, E. Kiem, W. Ette, cur. *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Velbrück Wissenschaft, 2000.
- Imberty, Michel. *Le scritture del tempo*. Semantica psicologica della musica. Ricordi & LIM, 1990.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musica e l'ineffabile*. Bompiani, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Il tempo e l'altro*. Traduzione italiana di Francesca Nodari. Mimesis Edizioni, 2022.
- Maniezzi, Giulia. *Tempo oggettivo e tempo soggettivo nel pensiero di Vladimir Jankélévitch*, "GdM" 1 (2016): 246-261.
- Menotti, Gian Carlo. "La santa di Bleeker Street" nuova opera di G. C. Menotti". Di E. Radius. La Stampa, 9 aprile 1954.
- Mohr, Georg. "Musik als erlebte Zeit". *Philosophia naturalis* 49, no. 2 (2012): 319-347.
- Smith, Lena Elizabeth. "Musical narrative in three American one-act operas with libretti by Gian Carlo Menotti: 'A Hand of bridge', 'The Telephone', and 'Introductions and Good-Byes'". Tesi di dottorato, Florida State University, 2005.
- Stravinskij, Igor. *Poetica della musica*. Curci, 1949.
- Vescovo, Piermario. *Entracte*. Drammaturgia del tempo.