

Anno V- 2001

Ultimo aggiornamento (Last updated): **30 dicembre 2001**

Indice degli argomenti

E' possibile salvare direttamente gli articoli in forma compressa facendo click sul simbolo
To download zip-compressed articles please click on the symbol



[Seminario Permanente di Filosofia della Musica](#) [Attività dell'anno 2000-2001](#)

 Søren Kierkegaard

[Una fugace osservazione su un particolare nel Don Giovanni](#)


 Marcello Gallucci

[Nota su Kierkegaard recensore](#)


 Chiara Richelmi

[Circolata melodia.](#)


[L'armonia delle sfere nella *Commedia* di Dante Alighieri](#)

 Alessandro Arbo


[Gli uccelli cantano davvero?](#)


 Michele Bertolini


[La musica nella riflessione estetica di Raymond Bayer](#)

 Alessandro Solbiati e Silvio Cerruti

[I Luoghi della Mente: L'acqua in Schubert](#)

 [Seminario Permanente di Filosofia della musica](#)
[Giornata di studio sul tema "Musica e natura"](#)
[Milano, 15 marzo 2001](#)

 [Markus Ophälders](#)
[Der Weltgeist am Klavier](#)
[Adorno interpreta Beethoven. Note per una critica](#)

 [Giovanni Piana](#)
[Considerazioni inattuali su Theodor Wiesengrund Adorno](#)

[Carlo Serra](#)
[Il Seminario Permanente di Filosofia della Musica e la Civica Scuola di Musica di Milano](#)

[Ritorna alla testata di "De Musica"/Home](#)

[Ritorna a Spazio filosofico](#)

[Libro dei Visitatori](#)



De Musica



[Guest Book](#)



Una fugace osservazione
su un particolare nel Don Giovanni [1]

di Søren Kierkegaard

*con una Nota su Kierkegaard recensore
di Marcello Gallucci*

Il *Don Giovanni* [2] di Mozart è di nuovo in scena: a paragone delle molte pietanze riscaldate, sofisticate e prive di nutrimento, il teatro ha in quest'opera, come si dice in termini di pianificazione dell'economia domestica, un buon piatto da cui per molto tempo si può trarre giovamento, e il pubblico si rallegra all'idea di potervi assistere, anche se viene rappresentato di rado. - I giornali hanno già emesso le loro sentenze, esaminando la rappresentazione nell'insieme e nei dettagli, ma io non mi permetterò di avere un'opinione così pronta, neppure sulla valutazione dei giornali. C'è una bella, vecchia regola del defunto Socrate [3], quella di trarre modeste conclusioni dal poco che capiamo di una cosa, rispetto al tanto che non ne capiamo; la critica teatrale dei giornali mi suggerisce sempre la più grande modestia e un'ascetica astinenza da ogni conclusione.

Sull'esecuzione di Hr. Hansen [4] si è detto molto, con ampia validità generale e ammirevole prontezza, che è subito pronta. Io non presumo di avere un simile giudizio universale immediatamente pronto. Mentre è su un singolo punto, che ho notato, che desidererei soffermarmi un istante, richiamando l'interesse di un lettore, dacché io non ho affatto intenzione di trattenere nessuno che abbia fretta, o di far perdere tempo agli uomini d'affari. Mi soffermo su questo particolare tanto più volentieri per il fatto che lo considero non come un apogeo della concezione e della rappresentazione di Hr. H., di cui non mi faccio nessuna opinione generale, ma come un apogeo, sia che questo attore interpreti ogni parte altrettanto bene (il che infatti non può oscurare l'autentico splendore di un singolo dettaglio), sia che in altri passaggi riesca meno (il che potrebbe soltanto rendere l'apogeo più evidente in senso relativo). Questo punto è il duetto con Zerlina nel I atto, che, quand'anche si abbia una opinione diversa del significato del recitativo per le rappresentazioni sulle nostre scene, deve esser visto come un trionfo assoluto.

Ad un cantante si richiede prima di tutto la voce, quindi la recitazione, che è sintesi della voce e del sentimento, qualcosa di completamente diverso dalla flessibilità della voce nella coloratura o nel gorgheggio [5], dato che come possibilità è

reciproca commensurabilità, e come attualità è consonanza della voce e del sentimento nell'esecuzione; finalmente si richiede al cantante drammatico che il sentimento sia appropriato alla situazione e all'individualità poetica. Quando il cantante ha la voce, e vi aggiunge il sentimento, allora artisticamente è nella passione; se è anche attore, sarà perfino in grado, con la mimica, di abbracciare insieme gli opposti. Quanto più riflessivo è egli stesso, ed esperto nell'istruire la voce sul pianoforte del sentimento, tante più combinazioni avrà a disposizione e così potrà rispondere meglio alle richieste del compositore, naturalmente se il lavoro del compositore ha richieste da porre all'esecuzione del cantante e non appartiene alle opere insopportabili e ineseguibili. Se è meno riflessivo, non avrà quanto a sentimento e carattere così grandi dimensioni; ma una cosa resta: il fondamento universale di ogni sentimento, essere in grado di aggiungere la fantasia alla voce, poter cantare con fantasia. Una tale esecuzione è ciò che io ho ammirato in Hr. H. al punto suddetto.

Istintivamente ci si aspetta parecchio dal duetto con Zerlina. La prima scena con Anna [6] è troppo tempestosa per permettere a qualcuno di conoscere chiaramente Don Giovanni; invece qui tutto è in ordine, gli altri personaggi sono allontanati, l'attenzione è concentrata su come lui ora si comporterà al suo primo assalto, e pensiamo: ora vedremo se Don Giovanni è un gagà, un fanfarone (come diventa una persona che vuol essere un Don Giovanni), che ha in Leporello un ingenuo trombettiere e in Mozart un trovatore impotente, o se si tratta in effetti di quell'uomo famoso e delle sue celebri gesta. Il compositore esegue magistralmente la sua parte. L'accompagnamento è aggraziato e persuasivo, il suo ritornare affascina, come il ripetuto mormorio di un ruscello, mentre l'orchestra si chiude in se stessa e continua e non può smettere; fa sognare, e nondimeno cattura, così come il profumo dei fiori stordisce; trascina verso l'infinito, non con l'energia della passione, ma con un tranquillo anelito. Mozart sa bene cosa sta facendo, e una Zerlina non deve avere quelle qualità individuali che costituiscono il presupposto di un'altra concezione, per esempio il fortissimo trasporto della passione in una comunione di desiderio, in cui il desiderio autenticamente femminile, per energia e ardore, è quasi all'altezza della potenza naturale di Giovanni; o un abbandono autenticamente femminile per Giovanni, in cui un'infinita ricchezza femminile è data via; o una resistenza vinta, che crolla con fierezza; o una nobile semplicità, che è ingannata; o una purezza esaltata, che è contaminata; o un'umile interiorità che, una volta umiliata, è umiliata per tutta la vita; o una profonda ingenuità che, delusa, è delusa per sempre; o la santa passione dell'infinito, che è sviata in perdizione; o l'imprudenza femminile, che è portata alla rovina ecc. La seduzione di Zerlina è un matrimonio tranquillo, che si svolga pacificamente senza nessuna storia. Fondamentalmente le cose stanno così: lei non sa com'è successo [7], ma è successo [8], e così lei è stata sedotta; e il risultato dell'estremo sforzo di comprensione da parte di Zerlina è questo: non si spiega. Per quanto riguarda l'esecuzione di Zerlina, ciò è di grande importanza. Era perciò un errore, da parte di un'attrice altrimenti meritevole, Md. Kragh [9], cantare la replica: «no! io non vorrei» [10], con una grande enfasi, come fosse una decisione che fermentava in Zerlina. Tutt'altro. Lei è frastornata, le gira la testa, si sente il cuore strano sin dall'inizio. Se a questo punto le si danno dei pensieri, l'intera opera è sbagliata [11]. Il successivo «L'anima di Masetto sanguinerà» [12], ha lo stesso vigore. Se fosse di natura simpatetica, nulla andrebbe bene [13]. La replica non deve voler dire di più, né essere cantata diversamente che per restare *au*

niveau [14] con una gesticolazione involontaria, come per esempio stringere il grembiule, respingere l'abbraccio di Don Giovanni. Proprio questo rende lei bella e amabile, e la sua relazione con Masetto corretta. Sentire l'aria «*batti, batti*» [15] come un atto di riconciliazione è un vero e proprio errore. Ella non ha ancora completamente ripreso il po' di giudizio che ha, sempre più che sufficiente al ménage con Masetto, ma non per sfuggire alla trappola di Don Giovanni; lei vede che Masetto è in collera, e così non le resta altro da fare che mettere a posto le cose con lui e con se stessa; perché per lei stessa l'intera faccenda non è chiara, e per lei la sua innocenza è, nella sua innocenza, assolutamente indubbia. Ella deve essere mantenuta in questa ingenuità; e proprio non capisce per nulla come mai Masetto si sia potuto arrabbiare così tanto. La riconciliazione non deve dunque avere nessun carattere salvifico. Niente affatto, non appena lei vede Don Giovanni, ricomincia di nuovo, e così deve di nuovo andare e piagnucolare un po' davanti a Masetto, e così lo conforta, e così lei stessa crede, alla fine, che Don Giovanni e Masetto hanno litigato Dio sa perché, e che lei è quella che deve placarli entrambi. Lascia passare qualche anno, e va a visitare Madame Masetto; troverai Zerlina fundamentalmente immutata. Proprio come nell'opera va in giro trastullandosi, così ora nella sua casa va in giro sfaccendando, graziosa, amorevolissima, ecc. Se tu le chiedessi: «ma come andò veramente quella faccenda con quel tal Don Giovanni», risponderebbe: «sì, fu una cosa strana, uno strano giorno nuziale, un tale parapiglia, e io dovevo stare all'erta dappertutto, ora c'era Masetto che ringhiava, ora Don Giovanni che voleva parlarmi, e non c'è dubbio che, se non ci fossi stata io, si sarebbero ammazzati l'un l'altro». Deve essere interpretata così, perché sia chiara la differenza femminile con Anna e Elvira. In proporzione, Anna è molto meno colpevole di Zerlina. Ella ha scambiato Don Giovanni per Ottavio, niente di più. Ma poiché è essenzialmente evoluta, tanto basta a turbarla forse per tutta la vita. Lei lo nasconde quanto più a lungo possibile, e poi s'infiamma per la vendetta. Ma Zerlina è imperturbabile, va allegramente sia a ballare con Don Giovanni, sia a confessarsi da Masetto, è tutto un po' strano, e entrambi i signori interessati le vanno abbastanza bene, ciascuno a suo turno. Lei è dappertutto, sente di essere in compagnia di quelle distinte signore e sente di essere importante proprio come una di loro, partecipa alla cattura di Don Giovanni non per punirlo di averla sedotta, ma perché ha picchiato Masetto (è chiaro che confonde il fisico col morale), e per questo trova che Leporello sia altrettanto colpevole, perché anche lui ha picchiato Masetto, il suo caro piccolo Masetto, a cui lei vuole tanto bene, e che gli altri trattano così male. - Elvira è una figura femminile gigantesca che apprende con assoluta passione che cosa significhi essere sedotta. Lei non vuole trarre in salvo fuori dal mondo una briciola di onore, vuole fermare Don Giovanni, naturalmente con la riserva che, se Don Giovanni le sarà fedele, lei rinuncerà alla sua missione itinerante - ma anche in questo caso egli verrebbe fermato. Questo è autenticamente femminile, una superba trovata. Dunque lei, nella sua missione, come donna, è in un certo senso *ausser sich* [16], e quindi deve precipitare in una luce comica in modo assolutamente coerente. Non penso a quella situazione profondamente tragica nel secondo atto, in cui lei prende Leporello per Don Giovanni, di cui un autore ha detto che è quasi crudele [17], ma a qualcosa d'altro. Ella stessa è sedotta, ed ecco che vuol salvare qualcun altro, senza pensare che una simile impresa esige studi preliminari e parecchi esami, per acquisire la capacità di mettersi al posto degli altri. Cosa che lei, semplicemente, non può. Perciò non può neppure farsi capire da Zerlina. E' qui che Elvira diviene comica. Lei trasferisce tutto il suo pathos su Zerlina, e alla fine Zerlina può

comprendere meglio Don Giovanni, di quanto non possa capire Elvira. Un'attrice, che interpreti Zerlina, non deve quindi spaventarsi, presa d'angoscia alle parole di Elvira, come nei tempi andati veniva recitata la pièce; è davvero troppo. Ella deve stupirsi di questa nuova sorpresa, e stupirsi in modo tale che un buon spettatore sia prossimo a sorridere della situazione, mentre comprende la tragicità di Elvira.

(La conclusione domani)

Conclusione

E ora a Don Giovanni. Unisca qui il cantante la sua fantasia alla voce e usi quest'esecuzione come una specie di accompagnamento, allora cosa succederà? La situazione diventa così una situazione di seduzione? Forse, ma non in un'opera; al contrario, in un dramma, in cui un seduttore non canta *alla* ragazza, ma *per* la ragazza, può con questo tramite contribuire al suo ingresso nel campo della fantasia. Abbozzerò una tale situazione. Supponiamo di avere a che fare non con una contadinella, ma con una Donna [18], una ragazza evoluta dotata di qualità apprezzabili. Il seduttore ha una voce, e sa come aggiungervi della fantasia. Così talvolta canta per lei quel che le piace ascoltare. Poi un giorno casualmente, o almeno così dice, succede che sceglie per lei questo pezzo dal Don Giovanni. Lo esegue con tutta l'ispirazione della fantasia. Naturalmente non la guarda, non uno sguardo, non un sospiro, o tutto è perduto. Guarda verso il vuoto, e la sua voce ridesta il sentimento e l'allettamento della fantasia. Così la Donna ascolta, sicura com'è e poiché sa che lui non canta *per* lei, che non ha nulla a che fare con lei, che ciò non la riguarda, si abbandona all'infatuazione, e dal momento che si suppone abbiano la stessa forza, il seduttore deve provocare il primo incontro nella fantasia, faccia a faccia solo nel presentimento e nelle aspettative sfumate della fantasia. Se questa situazione si presentasse, fondamentalmente non si tratterebbe più di un'opera, ma costituirebbe la transizione da questa situazione alla realtà riflessa del seduttore in un dramma o in un racconto.

Ora, se Hr. Hansen si fosse proposto di dar forma a questa situazione in un dramma, la sua esecuzione sarebbe stata *omnibus numeris absoluta* [19], e chiunque abbia senso per tali osservazioni sicuramente non negherà che stupisce ascoltare un'esecuzione così profonda. Calmo, con una voce insinuante, nostalgica e sognante, e tuttavia distinta nell'espressione, articolando ogni nota in modo che nulla si perda o vada perso, egli produce un raro effetto. Ma dal momento che si tratta di un'opera, e di questo si tratta qui - si deve spezzare una lancia a favore del fatto che questa esecuzione così eccellente non è al suo giusto posto, non è una mela d'oro in un piatto d'argento [20]. Don Giovanni non è un tenero suonatore di cetra, né un seduttore che al primo assalto debba valersi di una maschera del genere [21]. Si prenda un altro passaggio dell'opera, ad esempio l'aria per chitarra [22], o il momento in cui Don Giovanni si intromette nella prima aria di Elvira, «*poverina, poverina*» [23], direi, indugiando un po' su quest'ultima, che qui deve essere usata quella esecuzione. Essenzialmente questa esclamazione non è diretta a nessuno, è Don Giovanni che si ferma a riflettere con se stesso e anticipa il godimento. Per questo la fantasia deve essere applicata alla voce, e l'ironico non deve sorgere dalla riflessione di Don Giovanni sulla situazione, ma deve essere per lo spettatore, che guarda Don Giovanni. Bisogna che l'attore, proprio per questo, stia bene attento a

star fermo in quel momento, anche se è comunque giusto che lui, mentre viene eseguita l'aria, vada avanti e indietro con una certa tensione. Ma anzitutto non deve venire in avanti quando canta queste parole, perché Elvira non deve assolutamente sentirle. Né deve cantarle a Leporello, come per il resto delle parole durante l'aria. Essenzialmente significano solo che Don Giovanni è dell'umore giusto. L'impareggiabile effetto di questa situazione non deve risultare dalla riflessione di Don Giovanni o dalla sua valutazione, ma è da cercare nell'effetto d'insieme, come ha mostrato un autore [24].

Nel duetto con Zerlina, Don Giovanni canta a Zerlina. Questo è *Don Giovanni*, e Zerlina è una graziosissima piccola contadinella. In relazione alla Donna della situazione inventata, era necessario iniziare in quel modo, perché non doveva essere assolutamente concupita lì per lì. Perciò tutto cominciava con un innocente sogno, e questo vale per tutte le seduzioni: un attacco prematuro, e tutto è perduto. Dal momento che Zerlina è una contadinella, non ne segue necessariamente che Don Giovanni dovrebbe cominciare con qualche impertinenza; Don Giovanni non lo farebbe mai. Irriflessivo, ma come potenza della natura, possiede sempre dignità e grazia. Il recitativo prima del duetto è abbastanza languido, nel senso buono del termine. Il che è giusto, perché Don Giovanni è privo di riflessione; e catturare una contadinella in una tal sorta di vasta invenzione fantastica, in un manto idealizzato [25], quando uno, come Don Giovanni, è sicuro che lei nel frattempo è già abbastanza occupata a guardare e adorare il bell'uomo, sarebbe un eccellente modo per farle girare la testa. Un tizio che passasse velocemente ai fatti sarebbe capito troppo rapidamente da Zerlina e la metterebbe in allarme, perché in tutta la sua ingenuità Zerlina è pudica, e gli scherzi proprio non li capisce; ma questo lei proprio non lo crede cattivo. Nel frattempo, inoltre, e come commento di assoluta importanza al testo, si vuol vedere la superiorità di Don Giovanni, lo si vuol vedere catturare le mosche col miele, vedere che in un certo senso ha ragione quando dice ad Elvira: «era solo uno scherzo» [26]. La replica non è cattiva né ironica, è immediata; Don Giovanni considera Elvira troppo imponente per essere impressionata da una piccola relazione con la piccola Zerlina; lei, la sedotta κατ' ἔξοχήν [27], e Zerlina! Sarebbe troppo facile dotare Don Giovanni di una piccola riflessione, ma nell'opera è l'arte proprio lì, nel tenerla via, perché Don Giovanni non diventi, con una sia pur piccola riflessione, una figura mediocre e l'opera fallisca nella costruzione. Attraverso il portamento, l'espressione, la gestualità, la rappresentazione, con la forza dell'intera figura, l'attore deve ora serbare la superiorità. Così ha inizio il duetto. La universalità sognante dell'accompagnamento (per il fatto che la musica è un medio [28] più universale) deve essere più chiaramente udibile nel momento in cui Don Giovanni si adopera a catturare Zerlina attraverso la forza della natura che è in lui e nell'accompagnamento. Quando è al massimo e vede il suo stordimento, e vede che il suo non volere è una devozione illusoria, allora raduna tutta la sua superiorità in un'ultima, quasi imperiosa onnipotenza. E' l'autocompiacimento di una forza della natura. L'accompagnamento, dal primo «sii mia» [29] non è quindi insinuante, ma energico e risoluto. Allora lei si abbandona. Per Don Giovanni naturalmente non è così. Qui si deve di nuovo vedere la sua superiorità. Rispetto ad Anna, Elvira e a donne simili a loro, non è inconcepibile che Don Giovanni, nel momento della sua vittoria, goda il piacere in modo così intenso, come un amante che dà proprio quel che riceve, da diventare per la prima volta seduttore solo nel momento successivo.

Ma Zerlina è catturata e servita in un altro modo. Qui il piacere è proprio il divertimento, e Don Giovanni è immediatamente, da un punto di vista puramente musicale, nel suo elemento. Zerlina non è per lui per niente inferiore ad una qualunque altra giovane, ma qualcosa di diverso da Elvira e Anna, e a suo modo altrettanto attraente ed essenzialmente lo impegna allo stesso modo. Per cui, come devo ripetere, quando viene vista o sentita in relazione a Don Giovanni, Zerlina deve essere interpretata in modo tale da produrre in un buon spettatore una certa allegria, perché inutilmente userà la categoria della serietà con lei, e da strappargli un sorriso, quando viene vista in relazione a Masetto, perché Zerlina essenzialmente non è né sedotta né salvata, ma continuamente nei pasticci.

Forse questo o quello, o parecchi, persino i più, potrebbero pensare che tutto questo è insensato, anche perché quasi mai Zerlina è stata vista come oggetto di un'interpretazione estetica. Io stesso sono incline a giudicarlo insensato, e mi sento quindi obbligato a chiedere scusa a Hr. Hansen per il caso in cui, vedendo che viene menzionato il suo nome, dovesse prendersi il disturbo di leggere questo scritto, e perdono a «Fædrelandet » dal momento che io, in modo abbastanza singolare, ho recato fastidio con un simile contributo, la cui colpa è precisamente di non essere abbastanza ponderoso. Hr. Hansen può facilmente perdonarmi. Quale fortuna, quando un uomo ha un'aspirazione, e ha fatto la sua scelta di vita, avere proprio il tipo di voce da cantante che ha lui, che fortuna, quando un uomo ha un'aspirazione e ha scelto la sua professione, avere come attore qualità altrettanto buone di quelle che lui in effetti ha. Quando un uomo è stato così dotato, e qualcosa ha anche acquistato, può facilmente sprecare un po' del tempo delle prove per il suo modo di camminare o di stare in piedi. In verità io non dovrei proprio credere che le mie gambe e la mia andatura siano in qualche rapporto con la mia concezione di quest'opera immortale; dovrei andare subito a procurarmene un altro paio [30] .

A.



Nota su Kierkegaard recensore *di Marcello Gallucci*

In un certo senso posso dire del *Don Giovanni* quel che Elvira dice a Don Giovanni: «Tu hai ucciso la mia felicità». Perché in verità quest'opera mi ha preso così diabolicamente che io non potrò mai dimenticarla. E' l'opera che mi ha rapito, come Elvira, dalla calma notte del chiostro.

(*Papirer*, II A, 491)

Nel corso dell'Ottocento, l'opera di Mozart è sicuramente tra le più rappresentate nel Teatro Reale danese: lo *statistisk Fremstilling* pubblicato nel 1896-99 da A. Aumont ed E. Collin riporta ben 245 rappresentazioni, di cui una buona parte nella stagione prettamente kierkegaardiana, tanto che il 23 settembre 1848 il Teatro Reale ne celebrava la centesima replica [31]. Due, in questo periodo, gli interpreti di maggior spicco del personaggio: l'italiano Giovan Battista Cetti e Christian Hansen. Il primo interpretò l'opera ininterrottamente dal 18 maggio 1822 al 1837; il secondo, che aveva esordito nel ruolo il 28 maggio 1839, dopo l'interruzione già ricordata ne riprese i panni il 23 febbraio 1845 e non li abbandonò che il 27 gennaio 1870, quando fu sostituito da Erhardt Hansen.

Alla base delle analisi di Kierkegaard vanno dunque considerate sia l'interpretazione di Cetti, sia quella di Hansen. Se quest'ultimo è infatti il destinatario manifesto del breve saggio qui presentato, *Gli stadi erotici immediati...*, pubblicato nella prima parte di *Enten-Eller* (1843) ma elaborato nel corso di un lungo periodo precedente, raccoglie gli esiti di una passione nata probabilmente nel 1835 [32], all'epoca della maggiore frequentazione dei teatri da parte del giovane Kierkegaard. E dietro le figure eponime di Don Giovanni e Papageno, Kierkegaard ammira per l'appunto

Cetti [33] .

Il che non deve meravigliare. Alle origini della nuova sensibilità culturale per lo spettacolo, nella Danimarca dell'Ottocento, c'è un nutrito gruppo di italiani. Comici viaggianti, attori di alta tradizione, o cantanti, scenografi e coreografi perfettamente inseriti nella società del tempo: la loro estrema versatilità obbliga il teatro a un confronto serrato con temi nuovi e nuove attitudini sceniche. Ne nascono un gusto e un'influenza che, nella personalità più interessante dell'epoca sotto questo profilo, Hans Christian Andersen, verranno apertamente dichiarati: la tournée del 1915 al teatro di Vesterbro del pantomimo-acrobata Giuseppe Casorti, inimitabile Arlecchino nel *Principe dei ladri*, infiamma la sua immaginazione infantile al punto da inciderla per sempre, determinando il suo destino di uomo di teatro. E così i fantasiosi costumi della sua maturità per *Il Corvo*, che radicalizzano l'aspetto da maschere dell'arte di tutti i personaggi, possono esser letti come omaggio proprio alla tradizione «italiana» di Casorti. Del resto nei suoi libretti d'opera si avverte ben più di un'eco dell'insegnamento di Giuseppe Siboni (il cantante pedagogo che lo introdusse per primo alla musica moderna), mentre Vincenzo Galeotti (predecessore di Bournonville, che realizzò una cinquantina di balletti per il Teatro Reale) informò la sua concezione della coreografia, e le scene di Cocchi costituiscono il precedente d'obbligo per il suo gusto esotico della scena [34] .

Rispetto a quella di Andersen, la vocazione di Kierkegaard è di tipo completamente opposto. La sua passione di spettatore non nasce a teatro, vi viene trasferita e proviene da un regno totalmente diverso. È di tipo nostalgico e retorico insieme. Deriva da un gioco paterno ricordato in una delle pagine iniziali dell'incompiuto *Johannes Climacus o de omnibus dubitandum est*, e si compone con la scaltrita capacità di uno sguardo teso a cogliere, della grazia e del fascino, i fondamenti scenici. Ne risulta un'attenzione unica, per l'epoca, alle concrete determinazioni psico-fisiche che, organizzando il lavoro dell'attore sulla scena, lo rendono significativo.

Vale la pena di rileggerla, questa pagina:

...il padre qualche volta gli proponeva di passeggiare su e giù per la stanza tenendolo per mano. A prima vista sembrava un magro compenso, ma, come l'abito di fustagno, nascondeva un tutt'altro contenuto. Accettata l'offerta, egli lasciava Giovanni completamente libero di scegliere dove sarebbero andati. Essi uscivano allora dalla porta della città, dirigendosi verso un castello dei dintorni, o fino alla spiaggia, o bighellonavano per le strade, sempre a piacimento di Giovanni perché il padre era capace di tutto. Durante quest'andar su e giù per la stanza, il padre raccontava tutto ciò che essi vedevano: salutavano i passanti, le vetture correivano con strepito assordante e soverchiavano la voce del padre; le frutta della fruttivendola sembravano più invitanti che mai. Egli raccontava tutto in modo piacevole ed attuale, fin nei particolari più insignificanti, tutto quel che Giovanni già conosceva; e negli altri argomenti a lui sconosciuti era così circostanziato e intuitivo, che dopo mezz'ora di passeggio con il padre, si sentiva spossato e stanco come se avesse passeggiato fuori per un'intera giornata. Quest'arte magica del padre, Giovanni la imparò ben presto. Ciò che prima non era stato altro

che un semplice giro epico, divenne presto drammatico: essi cominciarono a parlare mentre camminavano. Se prendevano le vie ben note, si sorvegliavano a vicenda, perché non fosse omesso alcun particolare. Se la strada era sconosciuta a Giovanni, egli lavorava di fantasia, mentre la straordinaria inventiva del padre era in grado di dare forma a tutto, di usare ogni desiderio del bambino come un pezzo del dramma che si stava svolgendo. Per Giovanni sembrava che il mondo sorgesse dalle loro conversazioni. (...) [35].

Kierkegaard ne erediterà un'attitudine alla distanza nella quale situare tutto il fascino dello spettacolo, da cui originerà poi la produzione critica espressamente dedicata al teatro, manifestamente i tre testi principali: questo *En flygtig Bemærkning*, del 1845, *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*, scritto nel 1847-48 e finalmente l'inedito - Kierkegaard vivente - *Hr. Phister som Capt. Scipio (i Syngesticket «Ludovic»)*, del 1848 [36]. Un'attitudine che propriamente è un rimpianto, un inseguire, attraverso il paradosso della ripetizione il dono della grazia istintiva e precisa di un Cetti, la straordinaria dote scenica di Johanne Heiberg, o l'incredibile capacità comica di Phister.

Tutti e tre questi saggi hanno in comune un dato, interrogano le modalità della *ripresa* di uno spettacolo: in rapporto all'idea del personaggio - ma un'idea, come s'è visto, affatto concreta e prammatica, in cui viene affermata la preminenza d'ordine retorico-significante della presenza attoriale [37]; onde la comparazione si può estendere al rapporto con lo stesso personaggio (la parte della protagonista in *Giulietta e Romeo*, con la quale la Heiberg sedicenne aveva ottenuto un successo eclatante) riportato in scena a distanza di quasi vent'anni dalla stessa attrice, che quindi si trova in condizione di dover ricostruire come processo consapevole e attento il gioco delle forze e delle tensioni costitutivo del ruolo; o, ancora, all'analisi delle modalità di rappresentazione di un personaggio partendo da principi che oggi definiremmo di «opposizione» alle dominanti emotive, una sorta di «otkaz» [38] *ante litteram* intimamente giocato sul rapporto mente-corpo nella costruzione delle condizioni di approccio al personaggio (nell'analisi di Kierkegaard, Phister, per la sua partitura fisica, non parte dal processo esteriore di imitazione dei movimenti di un ubriaco, ma da uno stato mentale antitetico: costruisce una fitta trama di gesti e movimenti per nascondere agli altri la realtà del suo stato, onde la sua magistrale bravura risulta basata sull'estrema perizia nel controllo di sé e, come suggerito qui, sulla capacità di «abbracciare insieme gli opposti» in uno stesso luogo retorico, il *corpo* dell'attore).

Per questo è importante sottolineare un dettaglio non semplicemente cronologico: tutti e tre questi saggi «estetici» (il primo firmato emblematicamente *A.*, l'autore pseudonimo della parte estetica di *Enten-Eller*; il secondo *Inter et Inter*, quasi a sottolineare il carattere di interludio nell'ambito della produzione principale, ormai trasferita ad altra dimensione; il terzo siglato *Procul*, che è proprio chi va indietro - per cogliere il fondamento di un effetto, o anche chi compara, nella ripetizione, l'azione e la sua memoria) sono scritti a breve distanza dal romanzo filosofico più bello ed avvincente dell'Ottocento, *La ripresa*, che ruota tutto attorno a un assurdo viaggio «teatrale» a Berlino per provare se, ritrovando gli stessi attori nelle stesse condizioni, la ripetizione non divenga un fenomeno psicologicamente

(nell'accezione kierkegaardiana del termine) possibile [39]. La soluzione negativa dell'esperimento si ribalta nella diversa posizione della domanda: se dalla parte dello spettatore la sola cosa che si ripete è «l'impossibilità della ripresa» [40], dalla parte dell'attore si precisa un compito che non è più quello dato dal semplice rapporto di casuale coincidenza tra l'età e la parte (una ragazza di diciott'anni, diabolicamente carina, che gioca a far la parte di Giulietta, un lirico appassionato che vuol dar vita a Don Giovanni) la cui rappresentazione non si offre perciò come rapporto «eminente» all'ideale. L'attore, il vero attore, realizza in sé il miracolo quando si rapporta idealmente alla parte, cioè quando l'ordine accidentale delle casualità (l'aver *realmente* diciott'anni) viene superato da un preciso ed assoluto «servizio all'idea»: costituendo attraverso un potenziamento espressivo - mediato in questo caso dal tempo - un «ritorno sempre più intensivo» al «primo momento» [41] quello della giovinezza, quello della seduzione.

Il teatro della nostalgia non è quello che non crede al miracolo: è quello che lo insegue nella dolorosa ansia della sua inattualità, della sua immediata dismissione. Il fanciullo che dal padre, aveva imparato come le parole potessero creare un mondo, che adulto ha inseguito quella magia nella precisa elaborazione dei concetti e nella concatenazione dei periodi vuole, spettatore allo stesso modo dei processi logici e delle meraviglie sceniche, che un identico principio governi ogni fenomeno, estetico come etico come religioso.

Marcello Gallucci

Note

[1] *En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan*, pubblicato in origine su «Fædrelandet» («La Patria») in due puntate (nn. 1890-1891, 19 e 20 maggio 1845), ora in S. Kierkegaard, *Samlede Værker* (Opere complete), a cura di A. B. Drachmann, J. L. Heiberg, H. O. Lange e P. Rohde, 4a ed. in 20 voll., København, Gyldendal 1962-64, vol. XIII pp. 51-57. Gli appunti preparatori in *Papirer* (anden forøgede udgave ved N. Thulstrup, København, Gyldendal 1968-78, 13 voll.), VI B 188-190. Traduzione di Marcello Gallucci e Ulla Hammer Mikkelsen.

[2] La prima danese del *Don Giovanni* risale al 5 maggio 1806 (Teatro Reale di Copenaghen), mentre è del 1822 l'esordio nella parte principale del cantante italiano Giovan Battista Cetti, le cui interpretazioni sono alla base delle riflessioni di Kierkegaard ne *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico* (in S. Kierkegaard, *Enten-Eller. Un frammento di vita*, a c. A. Cortese, 5 voll, Torino, Adelphi 1976-89, tomo I). L'opera venne quindi rappresentata regolarmente ogni anno fino al 1839; nel 1845 tornò di nuovo sulle scene (cinque rappresentazioni tra febbraio e maggio).

[3] Rif. a Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, II, 22, in cui Socrate, rispondendo a Euripide, afferma che, poiché il poco che aveva potuto capire dell'opera di Eraclito gli era parso buono, pensava che lo fosse anche il tanto che non aveva compreso.

[4] Jørgen Christian Hansen (1812-80) interpretò Don Giovanni dal 1839 al 1870. È probabilmente il baritono danese più popolare dell'Ottocento. Aveva esordito nel 1836 come Hans Heiling nell'opera di Marschner, una parte in cui fu notato per la caratteristica liquidità del timbro e l'esecuzione calda e appassionata, che in breve lo portarono ad essere

un eccellente interprete del *Guglielmo Tell* rossiniano e un celeberrimo e insuperato Don Giovanni, del cui fascino sottolineava il profilo demoniaco. L'interpretazione straordinariamente appassionata di Hansen, che poggiava più sull'istinto musicale che su una tecnica virtuosistica ben esperita, lo portò in breve ad essere l'interprete per eccellenza delle romanze danesi. Cfr. T. Krogh, *Guldaderen*, in AA. VV., *Teatret paa Kongens Nytorv*, København, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1948, p. 104.

[5] *Papirer*, VI B, 188, continua: "nel gorgheggio, impregnato di sentimento, che Hr. H possiede. in questo punto; lì si esige che il sentimento sia giusto. Quando si accampa una tale pretesa, ne consegue che raramente si trova qualcosa di corrispondente da ascoltare; ma proprio perché qui si può ascoltare da Hr. H. qualcosa che davvero vale il biglietto, proprio per questo io desidero diffondermi su questo punto, dal momento che è interessante per l'interpretazione di tutta l'opera."

[6] Atto I, sc.7. K. cita dall'adattamento del testo di Da Ponte fatto da L. Kruse nel 1807, in cui la divisione delle scene e la loro distribuzione nei due atti spesso non corrisponde all'originale (ad es. questa compare come Atto II, sc. 2). Nel periodo 1833-1848, poi, un ulteriore intervento portò l'opera da due a quattro atti, mentre nel 1844-45 il testo di Kruse fu rivisto in più punti da N.C.L. Abrahams. Sulla rielaborazione di Kruse per l'interpretazione di Du Puy del 1806, nata per espungere ogni motivo moralmente imbarazzante dal *Don Giovanni*, si veda l'*op. cit.* di Krogh a p. 73. A noi preme però sottolineare come la diversa distribuzione della vicenda nella rielaborazione di Kruse (con una Elvira che compare al secondo tempo, armata di pugnale) si ponga come atto drammaturgicamente non indifferente, perché mette in opera una diversa visione dei nessi degli episodi tra di loro, fino a determinare per reazione una lettura, quella kierkegaardiana appunto, che in molti passi può esser letta come dichiarata opposizione all'attitudine invalsa.

[7] Cfr. *Gli stadi erotici immediati...* cit., p. 171.

[8] Per questo Leporello e Zerlina sarebbero magnificamente in grado di discorrere insieme, qualora lui le dicesse riguardo a Don Giovanni ciò che, in passato, aveva detto a Elvira e che la indignò più di ogni altra cosa: «sì, oh sì, è talmente strano, perché non appena uno arriva lì, non c'è più nessuno». E Zerlina gli risponderebbe: «non è proprio come dico sempre io, che non si sa affatto come succede?» (*N.d.A* - cfr. A. I, sc. 3

[9] Boline Margrethe Kragh, nata Abrahamsen (1810-1839), interpretò la parte di Zerlina dal 1829 al 1839.

[10] Per Kierkegaard, che segue l'edizione citata, il duetto del primo atto (sc. 3 nell'ed. Kruse) recita: «Voglio - No! - non voglio! (...) L'anima di Masetto sanguinerà».

[11] L'impianto sarebbe in tal caso alterato: cioè il pensiero profondo e greco, che Don Giovanni inciampa in un fuscello di paglia, su una piccola Zerlina, mentre soccombe a forze completamente diverse. L'effetto totale e l'unità del tutto ne sarebbero turbati. La passione di Anna, l'omicidio del Commendatore, il nuovo incontro con Elvira, tutto va contro Don Giovanni: è quasi allo stallo e per la prima volta nella sua vita gli manca il fiato. Tutto ciò è successo così velocemente, nelle prime due scene, che l'opera è ancora al suo inizio. Ora come deve essere questa seduzione, che ha luogo nella pièce? Delle due l'una: o è quella talmente difficile e pericolosa, da eccitare con lo stimolo della tensione la sua passione estrema e la sua forza estrema (il che naturalmente indebolirebbe l'effetto e

sarebbe indebolito per effetto di Anna ed Elvira), o è quella di un'insignificante, piccola, amabile contadinella, naturalmente bella e infantile, un tipo di donna che solo con approssimazione si può trovare nel Nord, e per il quale la chiesa cattolica ha una categoria mista. Don Giovanni è allora ben nel suo elemento, ma l'effetto degli altri personaggi nell'opera non è indebolito. Questa è l'intenzione di Mozart, e in questo senso la pièce ha la sua bella unità e Mozart il suo fausto compito. Don Giovanni e Zerlina sono immediatamente in rapporto l'uno con l'altra come una forza della natura con la naturale destinazione, un rapporto puramente musicale. (*N.d.A.*)

[12] Atto I, sc. 3 nella trad. Kruse; per noi Atto I, sc. 9: «Mi fa pietà Masetto».

[13] Chiaro richiamo alla Nemese greca, la cui azione avviene talvolta grazie a mezzi apparentemente insignificanti.

[14] In francese nel testo.

[15] In italiano nel testo.

[16] «Fuori di sé», in tedesco nel testo.

[17] Cfr. *Gli stadi erotici immediati...*, cit., p. 209.

[18] In italiano nel testo.

[19] Perfetta sotto ogni aspetto. In latino nel testo

[20] Così *Proverbi*, 25, 11, di «una parola detta a suo tempo».

[21] «Nel caso di Don Giovanni occorre usare l'espressione 'seduttore' con gran cautela, se preme dire qualcosa di giusto piuttosto che una banalità. E ciò non perché Don Giovanni sia troppo buono, ma perché egli non cade affatto sotto determinazioni etiche. Preferirei quindi definirlo un impostore, dal momento che c'è pur sempre qualcosa di molto equivoco in quest'altra espressione. Per essere seduttore occorre sempre una certa riflessione e una certa coscienza, ed è solo quando queste sono presenti che può essere appropriato parlare di scaltrezza, di mosse e di abili assalti. Questa coscienza manca però a Don Giovanni: Egli perciò non seduce. Egli desidera, ed è questo desiderio ad avere un effetto seducente, in tal senso egli seduce. Egli gode dell'appagamento del desiderio: appena ne ha goduto, cerca un nuovo oggetto, e così all'infinito. Egli perciò inganna, certo, ma senza organizzare il suo inganno in precedenza; è la potenza propria della sensualità a ingannare le sedotte, o meglio, è una sorta di nemesi». S. Kierkegaard, *Gli stadi erotici immediati...*, cit., p. 168.

[22] Atto II, sc. 3.

[23] Atto I, sc. 6.

[24] Cfr. *Gli stadi erotici immediati...* cit., p.196.

[25] *Papirer* VI B, 190, ha invece: «che fantastica per le sue mani morbide».

[26] Cfr. Atto I, sc. 10: «ch'io voglio divertirmi».

[27] Per eccellenza. In greco nel testo.

[28] *Medium*, nota A. Cortese, «è in genere di valore astratto rispetto a 'Middel', 'mezzo', di valore concreto. La differenza è fatta particolarmente risaltare, dal punto di vista dell'uso, in questo saggio (*Gli stadi erotici...*), dove 'Medium' ha un suo specifico valore filosofico-speculativo e indica sì la funzione attraverso cui si realizza un determinato fine, ma solo nel suo esser funzione (quindi, se vicino al 'termine medio' motore del sillogismo aristotelico, pure vicino e in polemica con il 'Mittel', 'medio-mezzo' della 'Vermittelung', 'mediazione', hegeliana, a sua volta corrispondente al danese 'Mediation', in *Enten-Eller* usato numerose volte nella *Parte seconda*), mentre 'Middel' ha valore più generico e indica questo o quell'oggetto, cioè propriamente il funtore, attraverso cui si realizza un determinato fine» (*op. cit.*, pp. 221-22, n. a p. 115).

[29] Atto I, sc. 9.

[30] A parte l'evidente riferimento autoironico - siamo oltretutto a brevissima distanza dal feroce attacco del «Corsaren» che si sarebbe basato proprio sulla debole costituzione di Kierkegaard per metterlo in ridicolo - va sottolineato come K. colga in tutta la sua negatività un aspetto fondamentale della consuetudine teatrale dell'Ottocento, non solo danese. Solo verso il 1870 la necessità di un maggior numero di prove per la definizione dei particolari e la concertazione dell'azione scenica, rilevata a più riprese nel corso del secolo dai maggiori critici e ribadita in queste pagine, avrebbe portato alla nascita dei primi *Scenenistruktører*. Nel periodo in questione, invece, i *Regieprotokoller* del Kongelige Teaters Arkiv rivelano che, a breve distanza dalla lettura d'insieme dell'opera (periodo di solito impiegato dagli attori e dai cantanti per provare singolarmente ed imparare a memoria la parte) erano considerate sufficienti 6 o 7 prove (ma nel caso del vaudeville ne bastavano 2 o 3) per giungere alla prima dello spettacolo. Sull'insieme della questione si veda F.J. Marker, *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre*, Toronto (USA), University of Toronto & Oxford University Press, 1971, p. 165 sgg.

[31] Cfr. *Det danske Nationalteater / 1748-1889. / En statistik Fremstilling / af / Det Kongelige Teaters Historie fra Skuepladens Aabning paa Kongens / Nytorv 18. December 1784 til Udgangen af Sæsonen 1888-89 / ved / Arthur Aumont og Edgar Collin. / Udgivet ned Statsunderstøttelse*. København, Jorgensen & Co., 1896-99 (3 voll.), *Første Afsnit. Alfabetsk Sæsonsregister*, 1896, pp. 146-51.

[32] Al giugno 1835 risale infatti un abbozzo di lettera di K. in cui si pongono per la prima volta insieme i nomi di Don Giovanni e Faust, a proposito dei quali K. mostra di conoscere una vasta letteratura (*Papirer* cit., I A 72 - cfr. W. Lowrie, *A short life of Kierkegaard*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 19653, p. 93 sgg.), mentre nel 1836 già compare l'individuazione della differenza tra i due in forza del carattere erotico irriflesso di Don Giovanni (*Papirer*, I A 227).

[33] È d'altronde la rappresentazione del *Flauto Magico* del 26 gennaio 1837, con Cetti nella parte di Papageno, ad ispirare il commento al secondo stadio dell'erotico nella musica. Cfr. H. Fenger, *Kierkegaard, the myths and their origins*, Westford, Mass. (USA), New Haven and London - Yale University Press, p. 14.

[34] Cfr. F. J. Marker, *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre*, cit.

[35] *Johannes Climacus ovvero de omnibus dubitandum est*, trad. parziale in S. Kierkegaard, *Diario*, I (1834 - 1849), a c. di C. Fabro, Brescia, Morcelliana 19622, p. 399. Il libro risale probabilmente al 1844, e segue di poco il viaggio teatrale a Berlino raccontato in *La ripetizione*.

[36] Per *La crisi e una crisi nella vita di un'attrice* si può oggi leggere la traduzione di I. L. Rasmussen Pin in *Maschere kierkegaardiane*, a c. di L. Amoroso, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, mentre per *Il signor Phister come Capitan Scipione (nell'opera comica «Ludovico»)* si rimanda al volume a cura di chi scrive e di Ulla Hammer Mikkelsen di prossima uscita presso l'editore Monteleone.

[37] Cfr., del resto, la pregnante affermazione contenuta nel saggio sul vaudeville di Scribe *Il primo amore*, nell'edizione danese di J.L. Heiberg andata in scena al Teatro Reale nel 1831: "Non mi trovo perciò nella situazione in cui assai saggiamente o stupidamente sono in genere i recensori, dato che prima parlano del canovaccio e poi, a parte, della realizzazione per il teatro. Per me è la realizzazione stessa il canovaccio" (*Enten-Eller*, cit., vol. II p. 140). A. Cortese rende qui con «canovaccio» il termine *Stykke*, che noi abbiamo preferito tradurre come «pièce», in forza di un valore semantico indicato in nota dallo stesso Cortese e che ormai, nell'ambito degli studi sul teatro, è definitivamente acquisito.

[38] Il movimento di negazione tematizzato da Mejerchol'd come fondamento dell'arte dell'attore, i cui effetti possono esser misurati - sul terreno della realizzazione scenica - ad esempio leggendo le pagine di Vs. E. Mejerchol'd. *Il revisore*, a c. di Anna Tellini, Vibo Valentia, Monteleone 1997, che raccoglie gli stenogrammi delle prove di quello che sicuramente è stato il più importante spettacolo dell'avanguardia teatrale russa del Novecento.

[39] Cfr. S. Kierkegaard, *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Constantin Constantius* (1843), tr. it. di A. Zucconi, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 42 sgg. Cfr. ancora *Papirer*, IV A 178: "Il viaggio di C. Constantius a Berlino non è un fatto fortuito: egli sviluppa principalmente la sua simpatia per il «Possen» e giunge qui all'estremo dell'umorismo" (tr. it. cit., p. 394. Il *Possen* è la farsa popolare di cui i maggiori esponenti, all'epoca del soggiorno di K. a Berlino, erano per l'appunto Beckmann e Grobecker, gli attori ricordati nel romanzo).

[40] Cfr. *La ripresa* cit., p. 53. Va chiarito che il termine *Gjentagelsen* vale in danese tanto «ripresa» quanto «ripetizione» o «replica».

[41] Cfr. *La crisi è una crisi...*, cit., p. 231.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

[Download](#)



Introduzione. Il cielo di pietra

Forse la storia universale è la storia della diversa intonazione di alcune metafore.
(Jorge Luis Borges, *La sfera di Pascal* in *Altre Inquisizioni*)

In un breve racconto che confluirà nelle *Cosmicomiche*, Italo Calvino descrive la vita di immaginari abitanti degli strati interni del pianeta terra, che si muovono tra le sfere concentriche contenute l'una dentro l'altra fino al nucleo centrale. È un testo singolare, che nella rubrica introduttiva fa riferimento alla legge fisica che postula la dipendenza della velocità di propagazione delle onde sismiche dalla profondità e dalle discontinuità tra i materiali che compongono i diversi strati del globo terrestre. Ma è anche un testo che parla di amore, e di musica. Le vibrazioni provenienti dall'atmosfera e la voce di uno sconosciuto cantore rapiranno la protagonista al mondo minerale, scatenando nel suo compagno il desiderio di «costruire sopra di lei una nuova volta, un nuovo cielo minerale, salvarla dall'inferno di quell'aria vibrante, di quel suono, di quel canto» [1].

Il racconto non ha in realtà grande attinenza con l'argomento del presente saggio - una riflessione sull'armonia delle sfere in Dante - , ma il titolo *Il cielo di pietra* può diventare lo spunto iniziale per una riflessione sull'argomento.

Le sfere planetarie che compongono il paradiso dantesco sono un cielo di pietra, nonostante la loro composizione eterea. Anzi, è proprio la presenza di una materia dotata di moto circolare ed eterna, il cosiddetto quinto elemento o etere, a giustificare agli occhi degli uomini del medioevo l'esistenza di una musica celeste derivante dal perpetuo volgersi dei pianeti. Se questo legame appare nella *Commedia* giustificato e necessario, la teoria dell'armonia delle sfere è però caratterizzata da una persistenza che va ben oltre l'età medievale e la concezione tolemaica dell'universo, superando anche l'interpretazione geometrizzante operata da Keplero nel XVII secolo.

Alcune delle più recenti teorie fisiche che vogliono descrivere il comportamento delle particelle elementari utilizzano in effetti modellizzazioni basate su particolari simmetrie spaziali, quando non precisamente la nozione di armonia, che risalgono alle speculazioni dei pitagorici e di Platone.

Tale tesi è sostenuta da Marc Lachièze-Rey e Jean-Pierre Luminet in un affascinante articolo pubblicato nell'edizione francese di *Scientific American* [2].

In particolare, la teoria delle superstringhe, secondo la quale il fondamento della fisica microscopica risiederebbe nelle interazioni tra corde/stringhe di diametro infinitesimale, e non tra punti senza dimensione, nel suo riproporre la ricerca di un modello che interpreti efficacemente la natura intima del mondo passando per la conoscenza delle modalità vibratorie di corde inaccessibili ai nostri sensi, farebbe sì che *«On retrouve ainsi, par un biais inattendu, la musique secrète des Pythagoriciens, qui n'est perceptible qu'aux <oreilles> adaptées à leur écoute. Dans le Songe de Scipion, Cicéron disait que la musique des astres ne pouvait s'entendre qu'en quittant la Terre pour rejoindre les orbés gigantesques du ciel. La théorie des supercordes nous suggère que la musique des particules microscopiques ne pourrait s'appréhender qu'en plongeant au coeur de l'infiniment petit»*.

Una simile enunciazione teorica sarebbe probabilmente piaciuta a Leo Spitzer, che sul tema dell'armonia del mondo ha scritto uno dei saggi più ricchi e interessanti [3], che è stato la mia prima guida nel labirinto della storia semantica del concetto di armonia.

La presente riflessione sulle sfere armoniche della *Commedia* nasce proprio dal tentativo di applicare il metodo d'indagine spitzeriano, tra lessicografia e storia delle idee, all'analisi del concetto di armonia delle sfere per come si presenta nel testo dantesco. L'ipotesi che mi propongo di dimostrare è che vi sia la possibilità di leggere la teoria dell'armonia delle sfere, oltre che come ripresa di un'immagine suggestiva, quale struttura eidetica di fondo dell'universo dantesco.

Tale convinzione verrà verificata in primo luogo con il reperimento dei passi della *Commedia* nei quali si allude in modo più o meno esplicito alla musica delle sfere, cercando successivamente di rileggere la mappa concettuale dantesca alla luce della nozione di armonia che ne consegue.

§ 1. L'Armonia delle sfere: appunti per la «storia semantica di un' idea»

[I tre monaci] incontanente che furono dentro [alla porta d'esso Paradiso], udirono lo suono della rota del cielo che si volgeva; lo quale suono era di tanta dolcezza e suavitate e di tanto diletto, che quasi non sapevano lo sito dove erano, anzi si posono a sedere dentro della porta, tanto erano allegri e dilettonsi di quello suono della rota del cielo!

(*Leggenda del Paradiso Terrestre*, ne *Le sette opere di penitenza di San Bernardo*)

L'armonia delle sfere vive una condizione curiosamente dicotomica. Nelle opere di letterati, viaggiatori, anche fisici, o nelle scritture popolari di cui abbiamo dato un esempio sopra [4], essa si presenta spesso come un immaginifico archetipo dai contorni poco definiti, quando non viene addirittura declassata ad etichetta allusiva di volta in volta della concezione pre-scientifica, del rapimento estatico cui è soggetto qualche personaggio, di un'atmosfera languida e sognante [5].

Al contrario, in origine l'ambito teorico entro cui tale dottrina si colloca è ben diverso: la giustificazione ed esemplificazione dell'esistenza della musica data dal volgersi perenne delle sfere celesti era di pertinenza della cultura scientifica, e della scienza matematica.

Una riflessione filosofica rigorosa, quella riconducibile alla scuola pitagorica [6], aveva fondato su precise basi matematiche la disciplina musicale e ne aveva fatto il paradigma di riferimento per il riconoscimento di un disegno d'ordine immanente il cosmo, di cui l'armonia delle sfere sarebbe la manifestazione più alta ed insieme più necessaria (nel senso matematico del termine).

Il reperimento di corrispondenze tra scale musicali e ordine planetario si era spinto a livelli di teoresi di difficile comprensione per i non iniziati, tanto che già in età medievale non è estranea alla tradizione testuale che affronta la teoria una precisa dichiarazione di reticenza relativamente all'inserimento di troppi dettagli tecnici. Si legge infatti al termine del commentario di Macrobio al *Somnium Sciponis*: *nec enim quia fecit in hoc loco Cicero musicae mentionem, occasione hac eundum est per universos tractatus qui possunt esse de musica, quos quantum mea fert opinio terminum habere non estimo, sed illa sunt persequenda quibus verba quae explananda receperis possint liquere, quia in re naturaliter obscura qui in exponendo plura quam necesse est superfundit addit tenebris, non adimit densitatem* (*Comm. II, 4, 12*).

Nel presente studio non approfondiremo la questione della possibile sovrapposizione tra scala planetaria e sistema musicale: è un'operazione che Dante non compie nemmeno in nuce, e rischierebbe di portarci

lontano. Resta da stabilire se non si possa però considerare proprio questo volubile statuto teorico come costitutivo, e in qualche maniera fondante, una teoria che vive nel continuo temperamento tra un'istanza massimamente allusiva ed evanescente, e dall'altro un così stretto legame con la lingua matematica nella quale sono scritti i misteri dell'universo.

A questo proposito, risulta utile ricordare come il termine stesso di armonia si ricolleggi al convergere di opposti, e come questa connessione si effettui all'interno di una dimensione continua che sfuma, senza soluzione di tale continuità, dall'uno all'altro estremo.

Il richiamo etimologico non è casuale, dal momento che una riflessione sui termini ci introduce già nel corpo del problema di una possibile legittimazione dell'armonia delle sfere.

Effettivamente, la definizione della musica celeste appare problematica già dalla sua formulazione terminologica: l'espressione «armonia delle sfere», si può considerare se non errata almeno anacronistica, in quanto la nozione di sfera, con riferimento al sistema di Eudosso, risulta successiva alla formulazione della teoria che attribuisce al movimento dei pianeti la produzione di una sublime musica [7] .

L'invenzione della teoria nota come armonia delle sfere viene comunemente ascritta alla scuola pitagorica o a Pitagora stesso, che secondo la testimonianza di Giamblico (*La vita pitagorica*, 65-67) [8] era in grado di udire la musica cosmica, e variamente giustificata come un portato degli studi matematici, geometrici, musicali e astronomici (che nella concezione pitagorica mantengono una stretta interdipendenza, e non a caso confluiranno poi nel quadrivio medievale).

Nel suo lavoro *Lore and Science in ancient Pythagorism* [9] , Walter Burkert si preoccupa di reperire le fonti di tale concezione la quale, anche in virtù della sua caratteristica di assommare in sé una «*impressive image*» a un «*naive thought*», avrà enorme diffusione nell'antichità ed oltre: ancora Keplero, che pure ha raccolto la lezione copernicana e si muove a partire da osservazioni rigorose allo scopo di dedurre precise leggi matematiche che regolino il percorso dei pianeti, recupererà il paradigma armonico, seppure riletto in chiave non più aritmetica ma geometrica.

Burkert riconduce la teoria dell'armonia delle sfere ad una concezione pre-scientifica che cerca di rendere comprensibile il mondo disponendo la molteplicità dei fenomeni entro un ristretto numero di schemi (e proprio in virtù di questa sua potenza ordinatrice sarebbe stata favorevolmente accolta dalla cultura medievale). Secondo la lettura antropologica da lui sostenuta, la giustificazione della credenza nella musica cosmica si collocherebbe sullo stesso livello della costruzione dei miti e dei riti, mentre sarebbe un errore postulare una qualche teoria matematico-astronomica da cui si potesse dedurre, o significare, l'esistenza della musica cosmica.

Mantenendosi sul livello delle fonti storiche documentarie, Curt Sachs [10] rileva l'esistenza di una correlazione tra aspetto cosmologico e concetti musicali già presso antiche civiltà indiane e cinesi, avanzando di conseguenza l'ipotesi di diffusione dall'oriente della teoria; l'armonia delle sfere, ricevuta una forma finale in Babilonia, si sarebbe diffusa poi sulle rive del Mediterraneo e avrebbe trovato la sua formulazione matematica in Grecia con il pitagorismo.

Che alla base dell'armonia delle sfere ci fosse una precisa speculazione matematica oppure la suggestione del numero quale principio ordinatore del cosmo (ἀριθμὸν ἔχειν), la considerazione dell'universo ordinato, ed ordinato come sistema musicale, è un prerequisito fondamentale per una nutrita serie di teorici riconducibili alla cosiddetta *koiné* platonico-stoico-aristotelica, che grande influenza eserciteranno su Dante.

È il neo-pitagorico Nicomaco di Gerasa che più di altri riporta in auge l'immaginifica teoria. Nell'*Enchiridion harmonices* [11] , manualetto di armonia dedicato ad una colta lettrice, che costituisce il solo scritto di argomento musicale che di questo autore ci sia giunto, egli addirittura postula la necessità del rumore prodotto da un corpo lanciato o rotante, e specifica che la qualità di detto rumore dipende dalla dimensione del corpo, dalla sua velocità e dal mezzo di propagazione [12] .

Severino Boezio, in quel *De institutione Musica* [13] che proprio a Nicomaco guarda come ad un modello privilegiato, con riferimento alla *musica mundana* [14] , riprende questa dimostrazione naturalistica e immediatamente condivisibile sulla base di un ragionamento logico, scrivendo:

Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina taciti silentisque cursu moveatur? (...) non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullo omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aequae compaginatum, nihil ita commissum possit intellegit.

(S. Boezio, *De Institutione Musica*, I, II)

Se il suono ha la sua origine nel movimento non può qualificarsi come assurdo l'aver immaginato che, dal momento che tutto l'universo si muove, esso debba produrre una possente armonia. [15]

Dante accoglie l'armonia delle sfere, discostandosi dal dettato del maestro Aristotele nel *De Caelo* [16], sulla base di questo ragionamento e dell'*auctoritas* di Boezio, ma soprattutto di quanto sull'argomento era stato detto dallo «spirito magno» Cicerone.

§ 2. Musica coelestis: ipotesi sul primo canto del Paradiso

Dopo aver visto le cose di cui sopra vien riferito, io, Maometto, e Gabriele discendemmo al settimo cielo, dove c'erano gli angeli che sono chiamati Cherubini. (...) E tutti lodavano Dio, e lodandolo alzavano a tal punto le loro voci che se la gente del mondo ne udisse anche una soltanto, morirebbe per lo spavento causato da quel suono.

(Il libro della Scala di Maometto)

Abbiamo detto che l'esistenza dell'armonia delle sfere era stata negata da Aristotele e dai suoi commentatori, tra cui Averroé, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. Ma la fantasia creatrice di Dante doveva essere stata particolarmente toccata dal pensiero di un concerto dei cieli, cantanti *la gloria di Colui che tutto move*. Oltre questo motivo di carattere squisitamente estetico, non bisogna dimenticare di riconoscere la persistenza nell'opera dantesca dell'eco della corrente di pensiero pitagorico-platonica [17], mediata principalmente dall'insegnamento di Boezio, Sant'Agostino e San Bonaventura.

A questo proposito, ci sembra particolarmente significativa un'annotazione critica di Giulio Ferroni. Egli sostiene che «la filosofia di Dante non propone novità speculative, ma contempera prospettive diverse» [18]. È proprio sull'idea del contemperarsi, così caratteristica dello spirito della *Commedia*, ma soprattutto così scopertamente legata all'area semantica musicale, che intendiamo soffermarci nel tentativo di riprodurre la mappa concettuale dantesca, secondo la definizione di Leo Spitzer [19]. Una tale prospettiva impone in primo luogo il reperimento di occorrenze testuali significative: nel nostro caso, si tratta di verificare la persistenza dell'idea dell'armonia delle sfere e di studiarne le modalità di manifestazione.

L'incontro di Dante personaggio con la musica delle sfere avviene entro i primi cento versi della Terza cantica, nel momento in cui egli varca assieme a Beatrice la sfera del fuoco per entrare nel primo cielo, quello della Luna:

Quando la rota, che tu sempiterni
Desiderato, a sé mi fece atteso,
Con l'armonia che temperi e discerni,
Parvemi tanto, allor, del cielo acceso
De la fiamma del sol, che pioggia o fiume
Lago non fece mai tanto disteso.

(Par I, 76-81)

L'armonia che temperi e discerni è espressione tecnica e musicale: *temperare* indica qui l'atto dell'accordatura (tipico soprattutto di uno strumento a corde come la lira, cfr. *le sante corde/ che la destra del cielo allenta e tira* di Par XV, 5-6, su cui avremo modo di ritornare), mentre nell'espressione *discerni* sarebbe secondo alcuni commentatori ravvisabile un preciso riferimento alla discretezza dei numeri per mezzo dei quali, secondo la teoria pitagorica, vengono stabiliti i rapporti matematici che organizzano lo spazio sonoro [20].

Secondo l'*Enciclopedia Dantesca*, si tratterebbe di «un riferimento preciso alla musica mundana, alla

vera e propria armonia delle sfere; ma la maggior parte delle citazioni alludono ad un rapporto non immediatamente evidente che lega musica e simbolismo o, per meglio dire, a fenomeni strutturali interpretati musicalmente» [21] .

Nelle glosse all'unico luogo sicuramente attestato, le edizioni italiane sono nel complesso piuttosto caute: quella a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio [22] si richiama alla dottrina pitagorico-platonica e al *Somnium Scipionis*, precisando però che a questa musica celeste Dante non farà più riferimento nel corso del poema. Sulla stessa linea anche la Chiavacci-Leonardi che dice esplicitamente che «è *quell'*armonia delle sfere», e conclude «Nel creare il suo paradiso, Dante segue la tradizione di ispirazione platonica che gli offre la possibilità di raffigurarne aspetti sensibili quali, oltre la luce, il suono» [23] . Particolarmente ricco l'apparato al testo dell'edizione a cura di Natalino Sapegno, che cita testualmente il passo del *Somnium Scipionis* nella glossa al termine *temperi* e rimanda ad una serie di altri saggi per ulteriori approfondimenti.

Sembrano adombrare un più esplicito riferimento, almeno terminologico, alla dottrina, due traduzioni della *Commedia*. L'edizione francese della *Bibliothèque de la Pléiade* [24] (tradotta e commentata da André Pézard) così riporta la terzina sopra citata:

quand l'orbe qu'eternise
désiderance de toi saisit mes sens
par l'harmonie qu'il régle entre les sphères

Viene qui esplicitamente utilizzato il termine *sfere*, che non è presente nel testo originale, crediamo a scopo esplicativo (anche se viene a perdersi l'idea del temperamento che è più forte di quella del *régler*) e con un'evidente allusione alla teoria, di cui sono testualmente citate i due referenti (*armonia* e *sfere*) nello spazio dello stesso verso.

Per quanto riguarda la traduzione inglese ad opera di Charles Singleton [25] , se la resa di Par. I non risulta particolarmente evocativa (*When the revolution which Thou, by being desired, makest eternal turned my attention unto itself by the harmony which Thou dost temper and distinguish*), al contrario la traduzione di un altro luogo che viene generalmente citato come esempio di musica mundana appare qui chiaramente espresso. Singleton rende infatti *così fui senza lagrime e sospiri / anzi 'l cantar di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri* ; (Purg XXX, 91-93) come

So was I without tears or sighs
before the song of those who ever sing
in harmony with the eternal spheres

dove, ancora una volta, le parole *harmony* e *spheres* compaiono nello spazio del medesimo verso.

Probabilmente meno deferenti verso certa critica dantistica di stretta osservanza filologica, gli studiosi d'oltre confine si permettono con maggiore leggerezza l'avventura entro percorsi esegetici che cercano di cogliere le eco di alcune affascinanti «eresie» presenti nell'opera dell'Alighieri. Le scelte operate in sede di traduzione diventano allora la conseguenza macroscopica di una peculiare modalità di lettura, meno compartimentata sull'aspetto retorico.

Anche in ambito italiano, la disamina sulla musica mundana dantesca percorre vie sotterranee e spesso liminari. È interessante notare come siano autori che si occupano marginalmente di esegesi dantesca, almeno quanto di teoria musicale, i più strenui difensori, almeno a livello di enunciazione teorica, della presenza della teoria dell'armonia delle sfere nella *Commedia*. Ovviamente viene poi a cadere, in questi contesti estranei a prospettive di analisi testuale e riflessione filosofica, qualsiasi tentativo di giustificazione teorica della presenza di una tale musica.

Nella sua storia dell'astronomia, che già presenta il significativo titolo di «*Sfere Armoniche*» [26] , Giovanni Godoli afferma che «Dante parla chiaramente della teoria addirittura in più luoghi del poema», doviziosamente citati seppure soltanto con un rimando numerico (Purgatorio XXX, 91-93 e XXXI, 144-145; Paradiso I, 76-84 VI, 124-126 XXI, 58-60 e XXIII, 109). Ad uno spoglio attento, non tutti i passi censiti da Godoli possono però essere letti come esemplificazione dell'armonia delle sfere senza incorrere nel rischio di veder amplificare a dismisura la portata semantica del concetto, stemperandone la

specificità musicale. Citeremo soltanto il caso più macroscopico: la richiesta di Dante *e di perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso, che giù per l'altre suona sì divota* (Par XXI, 58-60) si riferisce al canto dei beati e non all'armonia delle sfere, a cui il poeta non fa più cenno dal cielo della Luna, e che comunque in nessuna tradizione presenta un punto di discontinuità così marcato al settimo grado (cielo di Saturno).

Sorprendentemente paradossale è la prospettiva teorica entro la quale si muove Luigi Papini [27], che addirittura si vale della musica mundana quale prova decisiva, oltre all'evidenza di frequentazioni con musicisti come Casella e al presupposto studio delle discipline quadriviali, a favore della tesi di una precisa competenza musicale del poeta, con un rovesciamento di prospettiva rispetto alle argomentazioni consuete: «la prova che a me pare sicura, è la conoscenza che Dante mostra di avere della credenza degli antichi intorno all'armonia delle sfere celesti, la quale va sempre unita alla teoria musicale, anzi ne è una parte. (...) Se Dante dunque aveva questa credenza, doveva conoscere certamente anche il resto della teoria musicale.» L'armonia delle sfere come premessa di un sillogismo resta comunque un unicum documentario [28].

Abbiamo già notato come la letteratura critica sull'argomento sia vasta e frammentaria, difficilmente collocabile in un contesto disciplinare rigoroso: dal momento che non esiste una tradizione testuale di riferimento in materia la maggior parte delle osservazioni, anche pertinenti e che spesso aprono linee interpretative di particolare interesse, sono reperibili all'interno di un corpus estremamente variegato che comprende raccolte di scritti di esegesi dantesca, lavori sulle dottrine musicali antiche e medievali, saggi di argomento astronomico e testi di più spiccato impianto teorico. La nostra indagine partirà quindi dalla lettera dantesca per poi muovere ad analizzare la complessa mappa concettuale sottostante.

§ 3. Nella luce della musica: appercezione sinestetica e saturazione sensoriale

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne:
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismegiste en son Pimandre.

(Apollinaire, *Orphée*, in *Le bestiaire ou le cortège d'Orphée*)

Il Paradiso della *Commedia* è un universo etereo di luce, musica e movimenti armoniosi. La terza cantica si apre non casualmente su una grandiosa immagine di luce, offertaci sotto forma di perifrasi incipitaria con l'espressione *la gloria di colui che tutto move*. Che il termine gloria adombri quello di luce e virtù è chiarito dallo stesso autore, nell'*Epistola* a Cangrande della Scala: *Patet ergo quomodo ratio manifestat divinum lumen, id est divinam bonitatem, sapientiam et virtutem, resplendere ubique (...) Bene ergo dictum est, cum dicit quod divinus radius, sive divina gloria, 'per universum penetrat et resplendet'* (*Epistole*, XIII, 21-23). È questo diffondersi della luce divina fino a saturare di sé l'intero universo a costituire l'argomento degli ultimi trentatré canti, ma non solo: vedremo subito che l'effetto di saturazione dello spazio prodotto ad opera del lumen irradians si accompagna a quello uditivo derivante dal volgersi delle sfere celesti.

«Dante ha dato al suo Paradiso una temperie di luce che mancò ai maestri senesi: dispose quella loro stupenda musica degli ori nella trasparente geometria delle sfere» è la tesi esposta da Guido di Pino nel saggio *La poesia della luce nell'Inferno dantesco* [29]. Anche se non riusciamo a capire cosa dovrebbero rimproverarsi Duccio da Buoninsegna e Simone Martini, questa notazione ci introduce con un'immagine immediatamente evidente nell'atmosfera della terza cantica. Ecco che «temperie», nel suo significato di «equilibrio, giusta proporzione» (basato quindi su rapporti, anche numerici, rigorosi) richiama il tecnicismo musicale «temperare», ma si presenta qui legato al campo semantico della luce; «musica degli ori» è una pretta sinestesia, una figura retorica che ritroveremo come particolarmente significativa nel dettato dantesco relativo alla musica mundana; quanto alla trasparente geometria delle sfere, si tratta della cadenza di un discorso che si muove per immagini lungo il suggestivo percorso del quadrivio medievale: dopo l'aritmetica (temperies) e la musica, la geometria come mediatore e ultimo passaggio verso l'armonia delle sfere eteree, verso la concezione astronomica.

Il richiamo all'elemento geometrico potrebbe peraltro aiutarci a giustificare l'introduzione di una definizione che, se è certamente anacronistica rispetto ai tempi danteschi, lo sembra molto meno per quanto concerne la portata teorica che lascia intravedere, e che appare significativa anche per l'opera

dantesca. Scrive Keplero, trecento anni dopo Dante: *Duo sunt, quae nobis harmonias in rebus naturalibus patefaciunt, vel lux vel sonus* (*Harmonice Mundi*, liber V caput IV) [30].

Luminosità e musicalità non sono semplicemente un'etichetta che qualifica il Paradiso dantesco, ma possono diventare un indice significativo della presenza di sottostanti rapporti armonici, basati su proporzioni numeriche, che con questa modalità vengono disvelati ai sensi.

Soffermiamoci adesso sull'analisi delle terzine del primo canto del Paradiso, che abbiamo detto costituire la più esplicita allusione alla musica celeste.

Quando la rota, che tu sempiterni
Desiderato, a sé mi fece atteso,
Con l'armonia che temperi e discerni,
Parvemi tanto, allor, del cielo acceso
De la fiamma del sol, che pioggia o fiume
Lago non fece mai tanto disteso.
La novità del suono e 'l grande lume
Di lor cagion m'accesero un disio
Mai non sentito di cotanto acume.

(Par I, 73-84)

Il passo ha evidenti riscontri nel ciceroniano *Somnium Scipionis*, sesto ed unico libro della *Repubblica* conosciuto al Medioevo [31], narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà compiuto in sogno da Scipione Emiliano, che ebbe enorme influenza sulla cultura filosofica medievale grazie al commento di Macrobio (V secolo). Come il titolo *De Re Publica* allude all'omonima opera di Platone, così l'aver posto alla fine del dialogo la narrazione di un immaginario viaggio nell'aldilà richiama il mito di Er, con cui si conclude la *Repubblica*. Platone è però più fonte di ispirazione limitatamente al disegno globale dell'opera, repertorio di situazioni cui attingere, anziché autentico referente dottrinale.

Fonti diverse influenzano il dettato ciceroniano, in cui si ritrovano molti topoi tradizionali di lontana origine mistica, spesso attribuiti a Pitagora, riecheggianti in Platone come negli stoici, e che sono diventati *paideia*, patrimonio comune.

Come Dante, anche Scipione è stato innalzato oltre il dominio umano, come Dante osserva l'universo dal cielo, precisamente da quella Via Lattea che, da Pitagora alla dottrina stoica del *Somnium*, è ritenuta la sede celeste delle anime, qui riservata agli eroi e ai benefattori dell'umanità [32]. Come Dante, Scipione vede ridimensionata l'importanza della Terra, piccolo pianeta della regione sublunare [33] dove tutto (eccetto le anime che transitoriamente vi si trovano) è mortale e caduco, tanto piccola da provocare rammarico (Cicerone usa *paenitet* dove Dante dice «...io sorrisi del suo vil sembiante») ma, coerentemente con la dialettica alto/basso e la conseguente tensione dell'anima verso l'alto, sottostante l'intero *Somnium*, su invito dell'Africano leva lo sguardo e passa a considerare lo spettacolo del «templum» [34] entro cui è giunto. Soprattutto, e in questa sede è il particolare che più ci interessa, anche Scipione ascolta la musica delle sfere, e come Dante ne chiede ragione alla sua guida:

quid?, hic -inquam- quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?». «Hic est -inquit- ille, qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent.

(Somnium Scipionis, 18)

Bisogna ricordare che la conoscenza diretta del *Somnium Scipionis* da parte di Dante è ancora oggetto di dibattito: se da un lato la cosa appare altamente probabile, data la diffusione del commento di Macrobio nel corso di tutto il Medioevo, il reperimento di precise occorrenze testuali risulta più controverso.

L'*Enciclopedia dantesca* non inserisce il passo relativo all'armonia delle sfere tra quelli in cui sarebbe ravvisabile una rispondenza tra le due opere (che effettivamente manca, almeno a livello testuale). Più possibilista sulla conoscenza del testo, ma più recisa circa il suo utilizzo da parte del poeta, appare la posizione di Umberto Bosco che, nel momento dell'ascesa di Dante al cielo delle stelle fisse presso la

costellazione dei Gemelli, individua nel *Somnium Scipionis* il precedente classico del riproposto topos della visione della terra dal cielo (riecheggiato, questo sì, anche nelle scelte lessicali) ma rileva altresì l'incongruenza astronomica di tale visione.

Assai interessante è la conclusione, che riportiamo: «Non è questo l'unico caso in cui in Dante la ragion poetica ha il sopravvento sulla scientifica: per esempio, in Paradiso I, afferma che le sfere celesti emanano, girando, un armonioso suono: questo contro l'opinione di Aristotele e della filosofia scolastica, ma secondo proprio un passo dello stesso *Somnium Scipionis*» [35].

Parrebbe di poter cogliere, nelle parole del commentatore, la convinzione dell'esistenza d'una corrispondenza tra citazioni del *Somnium* e una sorta di delirio poetico dell'Alighieri, che in tali momenti abdicerebbe alle conoscenze della filosofia scolastica.

Ora, non si capisce perché il recupero di una teoria quale quella pitagorico-platonica, certamente «altra» rispetto alla tradizione aristotelico-tomista, ma pienamente legittimata e ripresa anche dai padri della chiesa (da Ambrogio a Origene ad Onorio d'Autun) debba essere tacciato di delirio: volendo rispondere con una provocazione che si connette ad un'immagine tanto abusata nei commenti danteschi come icona della perfezione, si potrebbe osservare che anche per chiudere un cerchio il delirio, almeno a livello strettamente etimologico, è condizione necessaria.

Ritornando al testo della *Commedia*, non tratteremo per ora della condizione del poeta, appena transumanato, né del movimento circolare che, pur restando sullo sfondo, informa di sé tutta la cantica, come pure la struttura dell'universo dantesco. In questo momento ci interessa puntare l'attenzione sulla compresenza di luce e suono, e sullo stretto legame che si instaura tra i due ambiti sensoriali.

Procedendo ad una sommaria parafrasi delle terzine, osserviamo un passaggio senza soluzione di continuità tra la sfera uditiva e quella visiva: nel momento in cui l'armonia delle sfere celesti attrae l'attenzione di Dante, allora gli si rivela la grande luminosità del cielo. Una appercezione sinestetica che Dante autore connette anche a livello testuale, saturando la misura del verso con i due sintagmi nominali uniti da congiunzione copulativa «*la novità del suono e 'l grande lume*».

Osservare che luce e suono informano di sé l'intero paradiso dantesco sarebbe poco significativo; più interessante è notare come l'utilizzo della sinestesia visiva/uditiva percorra l'intera *Commedia*, e si ritrovi all'inizio del viaggio dantesco, al margine della voragine infernale, regno del caos per antonomasia (anche se gioverà sottolineare che quello proposto dall'Alighieri è comunque un caos ordinato, dove la coppia non deve intendersi con valore antonimico). Quando Dante si è già disposto a lasciare la selva oscura ascendendo il diletto monte, l'arrivo delle tre fere e soprattutto della lupa, gli impone di retrocedere *là dove 'l sol tace* (Inf.I, 60) [36].

Tre versi più avanti, a conclusione della terzina che segna l'apparizione sulla scena di Virgilio, il poeta latino viene definito come *Chi per lungo silenzio parea fioco* (v.63), con un ritorno della coppia sensoriale udito/vista, questa volta «in absentia».

In quest'ultimo caso, ci risulta chiarificatrice una delle interpretazioni avanzate dalla critica dantesca sul significato letterale del verso, e più precisamente sull'attribuzione dello stato di silenzio: questo non andrebbe ascritto a Virgilio personaggio, né alla ragione da lui personificata, né alla memoria del poeta classico. Si tratterebbe invece del silenzio del Sole, che non penetra nelle oscure profondità del limbo dove Virgilio ha la propria sede eterna, temporaneamente deserta per accorrere in aiuto di Dante.

Se il sole tace, ne consegue che si abbia un luogo *d'ogne luce muto*, e che chi vi si trova a causa di questa privazione diventi fioco. Oltre l'appercezione sinestetica si pone però un'interpretazione simbolica abbastanza scoperta. Con un'immagine poeticamente molto efficace e filosoficamente impegnativa, Dante disegna un luogo ove vengono meno i caratteri positivi di esattezza, luminosità, musicalità che sono propri di Dio; caratteri che si sovrappongono agli attributi solari-apollinei, che però nella selva oscura non sono presenti, o meglio, «tacciono», sospendendo così la propria opera ordinatrice. Ed ecco che già nei primissimi canti del poema incontriamo il ruolo divino di *lumen irradians* e *numero numerans* attribuito all'astro solare, con la seconda accezione che può essere intesa come idea musicale.

Facciamo un passo indietro, e torniamo a considerare il *Somnium Scipionis*. Nell'opera ciceroniana viene

riservato al sole un ruolo centrale, nonchè la collocazione tipica dell'ordine caldeo, di medium tra i sette pianeti conosciuti; questa posizione privilegiata giustifica il ruolo rivestito dal sole, che è *dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio* (*Somnium*, 17).

Cicerone qui sta mediando tra la visione della maggior parte degli stoici, che fanno dell'etere il summus deus, e quella di Cleante, che vi sovrappone l'immagine del sole-dio, avanzando quella che è stata considerata una visione eliocentrica mistico-religiosa, seppure non astronomica. Per i nostri intenti, risulta particolarmente interessante una nota riportata nell'edizione del *De Re Publica* a cura di E.Bréguet [37], che ricorda come la posizione occupata dal sole nella successione planetaria corrisponda, tra le sette corde della lira, a quella della mese, a partire dalla quale la lira viene accordata.

Il ruolo del sole quale *dux et princeps et moderator*, ma più ancora quale *mens mundi et temperatio*, viene a questo punto letto anche all'interno della concezione musicale dell'armonia delle sfere. In particolare l'epiteto *temperatio*, in questo contesto, viene interpretato come un'ulteriore allusione all'accordatura delle corde a partire dalla mese [38], con una suggestiva precisazione per quanto riguarda la scelta lessicale: Cicerone non scrive *temperator*, «termine parimenti ciceroniano che qui si sarebbe allineato con precisa concinnità a *moderator*, ma che Cicerone non usa perché non si tratta ora della divinità trascendente, che regge in equilibrio il mondo dall'esterno, ma del principio stesso, panteisticamente immanente nelle cose, del reggerle» è la puntuale osservazione di Ronconi nell'edizione del *Somnium* da lui curata [39].

Un'idea certamente suggestiva e che non sembra del tutto estranea al sentire dantesco, soprattutto se si confronti quanto detto a proposito di Cicerone con la definizione del Sole che viene dal poeta proposta nel momento dell'ascensione al cielo corrispondente, in cui si dice: *Lo ministro maggior de la natura, / che del valor del ciel lo mondo imprenta / e col suo lume il tempo ne misura* (Par X, 28-30). In particolare, ritorna in questa terzina un altro termine chiave della lettura «musicale» del testo del *Somnium*: quello di *valore*, che compare in uno dei passi la cui interpretazione ha creato il maggior numero di perplessità tra i commentatori ciceroniani, producendo un florilegio di ipotesi tra le più fantasiose.

Ille autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est

(*Somnium*, 18)

La mancata sovrapposizione tra gli otto giri e i sette suoni ha convogliato la riflessione esegetica sull'espressione *eadem vis*, a cui viene generalmente attribuito il significato di velocità di rotazione, senza però riuscire a stabilire in maniera univoca quali siano i pianeti che ruotano con la medesima velocità. Più interessante l'ipotesi proposta ancora dalla curatrice dell'edizione *Les Belles Lettres*, la quale riprende da Th.Reinach la traduzione di *vis* (gr. *dynamis*) come *valence*, nel senso di «la place et la fonction de chaque note dans le tétracorde auquel elle appartient», e la applica ad una struttura per tetracordi disgiunti che assicuri la copertura dell'ottava, e nella quale sono le note estreme ad avere la medesima *vis*: *vis*, *dynamis*, valore della nota, che a questo punto sembra quindi essere accostabile al concetto di «qualità sonora».

Applicare quanto detto alla *Commedia* dantesca può sembrare in un primo momento azzardato, ma se si consideri la sommatoria delle concordanze testuali, avvalorate dalla possibile sovrapposizione tra il ciceroniano *mens mundi* e il dantesco *ministro maggior della natura*, e rilette nel quadro dell'azione dell'anima del mondo del *Timeo* platonico (riferimento fondamentale per ogni dottrina che disponga l'universo entro uno schema musicale) non così ingiustificato. È altamente probabile che Dante si ponesse in posizione critica rispetto alle riletture cristiane dei classici: se da un lato la sua posizione appare coerente con l'ortodossia cristiana e quindi il ruolo del sole viene ridimensionato, dall'altro non è forse estraneo agli intenti danteschi un tentativo di riconfermarlo nel ruolo di congiunzione (*synaphe*) tra i due tetracordi che risuonano nella girazione dei pianeti [40].

È proprio questa armonia ordinata dalla presenza del sole, che nel regno infernale è descritta in *absentia*, che si ritrova come caratteristica precipua del Paradiso, dove si moltiplicano le immagini di luce associate alla musica: gli spiriti che, nel cielo del Sole, si dispongono a formare una corona attorno al poeta, sono *più dolci in voce che in vista lucenti* (Par X, 66), ma la loro dolce melodia è ineffabile, come avverte Dante autore:

e 'l canto di quei lumi era di quelle;
chi non s'impenna sì che là su voli,
dal muto aspetti quivi le novelle

(Par X, 73-75)

Ancora un carattere dell'atto percettivo descritto in Par I deve essere indagato: la *saturazione* dello spazio. A differenza di quanto era stato sostenuto da Cicerone, Dante non considera in termini tecnici una saturazione dello spazio musicale (ravvisabile nella struttura tetracordale adombrata nel *Somnium*, che si tratti del precipitare degli estremi sul Sole-mese o più semplicemente della chiusura dell'ottava), e anche per quanto riguarda l'emergenza fisica separa le due cause dei propri dubbi: della luce lo colpisce l'aspetto quantitativo, l'estensione; per quanto riguarda la musica è affascinato piuttosto dalla sua novità, dalle caratteristiche qualitative di questo suono, e forse anche dal suo rendersi percettibile tutto d'un tratto senza alcun progressivo avvicinarsi che possa aiutare a collocare nello spazio la fonte sonora. Ancora una volta, è piuttosto la dimensione del tempo ad essere in causa per la musica, e quella dello spazio per la luminosità.

Musica eterna e luce infinita, che però non possono essere immediatamente riconosciute in tutte le loro implicazioni da Dante personaggio.

Diversamente si era interrogato Scipione nel *Somnium*, in un primo momento a proposito della luminosità riscontrata nella Via Lattea:

(...) erat autem is splendidissimo candore inter flammis circus elucens- quem vos, ut a Graeis accepistis, orbem lacteum nuncupatis

(Somnium, 16)

e di seguito, relativamente alla musica celeste:

quid?, hic -inquam- quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?

(Somnium, 18)

Oltre a qualificare il sonus sia quantitativamente (*tantus*) che qualitativamente (*tam dulcis*), Cicerone si sofferma a lungo ad indagare la teoria dell'armonia delle sfere, dimostrando di essere almeno a conoscenza della letteratura tecnica sull'argomento. Nel passo ciceroniano è poi evidente già a livello terminologico l'impressione di saturazione: Scipione afferma che il sonus *compleat*, «riempie» le sue orecchie. E la chiusa del capitolo del *Somnium* che tratta dell'armonia delle sfere non fa che puntualizzare il parallelo tra vista ed udito:

Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur

(Somnium, 19)

L'opzione della saturazione, se da un lato appare molto suggestiva ed è efficacemente sovrapponibile ad una lettura musicale, è però utilizzata come l'elemento «versus» la teoria dell'armonia delle sfere da Aristotele. Riprendendo la coppia di aggettivi proposta da Cicerone nel *Somnium*, potremmo immediatamente osservare come la confutazione del *De caelo* si basi più sul *tantus* che sul *tam dulcis*, come qualità del sonus celeste.

In un primo momento, Aristotele illustra la teoria pitagorica qualificandola come gradevole ed interessante, anche se falsa. È egli stesso a riportare la giustificazione attribuita ai pitagorici del perché non udiamo la celeste armonia: perché un suono o un rumore non vengono percepiti se non in contrasto con il proprio opposto, il silenzio o meglio l'assenza del suono medesimo; dal momento che quello prodotto dalla rotazione delle sfere planetarie è un suono che ci è presente sin dalla nascita, non è possibile riconoscerlo, in quanto ci manca la percezione del suo contrario. Una saturazione per assuefazione, simile a quella provata dai fabbri che appaiono indifferenti al rumore provocato dalla propria quotidiana attività lavorativa.

Basata su una diversa sfumatura semantica del concetto di saturazione è la posizione propria di Aristotele, decisamente più recisa nel negare l'armonia delle sfere: alla domanda perché non udiamo la musica delle sfere risponde perché non c'è nessuna musica, di più non c'è nemmeno nessun rumore. Non si sofferma qui su tecnicismi musicali, non gli interessa avanzare ipotesi su presunte qualità celestiali o cacofoniche del suono: non esiste nessuna musica, ed è facilmente dimostrabile, per assurdo. Se esistesse un suono prodotto dalla rotazione degli astri, sarebbe talmente forte ed intenso da distruggere la vita sulla terra, cosa che non è. Quindi, non esiste alcuna musica delle sfere. Ma perché non esiste? Perché gli astri si muovono nel medium della propria sfera, e quindi non c'è attrito [41].

La soluzione, o meglio lo spostamento di prospettiva che permette di aggirare l'ostacolo della confutazione di Aristotele arriva proprio da un aristotelico, Simplicio, il cui commento greco al *De Caelo* viene tradotto in latino da Guglielmo di Moerbeke nella seconda metà del XIII secolo.

Simplicio sposta l'attenzione dall'udibilità della musica in sé, attorno alla quale ci si interrogava con gli strumenti della scienza acustica del tempo, allo stato ricettivo in cui è richiesto di porsi all'ascoltatore.

Forte igitur, secundum virorum philosophiam, solvendam instantiam, dicendo quod non omnia sunt invicem commensurata, neque omne omni est sensibile neque apud nos. Insinuant autem canes odorantes animalia de longe, quod homines non odorant. Quanto itaque magis, intantum natura distantibus, quantum incorruptibilia a corruptibilibus et caelestia a terrenis, verum est dicere quod divinatorum corporum sonus terrenis auribus non est audibilis! Si autem aliquis et hoc corpus terrenum separatum et autoideale ipsius et caeleste sedile et eos quam in ipso sensus purificatos habeat, aut per bonam sortem, aut per vitae bonitatem, aut adhuc propter sacerdotalem perfectionem, iste utique videbit quae aliis invisibilia sunt et audiet quae ab aliis non audiuntur, sicut narratur Pythagoras extitisse. Divinorum autem et immaterialium corporum, si utique fiat aliquis sonus, neque percussivus neque perimens fit, sed generativorum sonorum excitat virtutes et operationes et cognatum sensum perficit. Et proportionem quidem habet quandam ad sonum concurrentem cum motu terrenorum corporum. Operatio autem quaedam est motus illorum impassibilis soni, qui apud nos fit propter sonativam aeris naturam. Si igitur ibi aer passivus non est, constat quod neque sonus utique erit. Sed videtur Pythagoras sic dicere harmoniam illam audivisse tamquam et in numeris harmonicas proportionem intelligens, et quod in ipsis audibile, audire dicebat harmoniam. -Dubitaret autem utique quis merito, propter quid ipsa quidem astra visivis nostris sensibus videntur, sonus autem ipsorum auribus nostris non auditur. Et dicendum quod neque astra ipsa videmus. Neque enim magnitudinem ipsorum aut figuras neque excellentes pulchritudines, sed neque motum per quem sonus fit, sed velut illustrationem quandam ipsorum videmus talem, velut et solis circa terram lumen et non ipse sol videtur. Forsitan autem neque utique erit mirum, visivum quidem sensum veluti immaterialiorem et secundum actum magis assistentem quam secundum passionem, et multum aliis supereminentem, claritate et fulgore caelestium honorari. Alios autem sensus neque alias alteras assignet causas probabiliores, amicus sit sed non inimicus habeatur [42].

È interessante notare come il commentatore faccia esplicito riferimento a Pitagora e alle credenze che volevano che il filosofo udisse l'armonia celeste essendo in condizione di trance; egli però non si limita a questa notazione aneddotica, ma cita esplicitamente la riconoscibilità di proporzioni e numeri al suo interno.

Bruno Nardi, che ha il merito di essere uno dei pochi ad affrontare nello specifico il problema dell'armonia celeste nel poema dantesco [43], dopo aver riportato la tesi di Simplicio conclude sostenendo che la musica mundana «diletta gli orecchi degli uomini divini che hanno purificato i loro sensi nel quotidiano sforzo di elevazione verso il mondo superiore; e risuona alla fantasia del Poeta che ha compiuto la sua purificazione sulla cima della montagna santa, dopo avere attraversato il duplice regno del peccato. Non l'udirono, quel divino concerto delle sfere, Aristotele e Tommaso, perché troppo la loro mente giudicò "ex apparentibus secundum sensum"; l'udirono invece Pitagora e Dante, che seppero innalzarsi sopra il mondo terrestre dei sensi. (...)» [44].

Per Simplicio la musica delle sfere non va dunque intesa come una vibrazione propagantesi nell'aria che colpisce l'udito umano, ma come un atto intellettuale, attraverso il quale l'uomo accede alla comprensione dei rapporti armonici che regolano la struttura ordinata dell'universo [45]. Ed è proprio questa sfumatura che verrà ripresa da Dante che, nonostante le confutazioni mosse da Tommaso, non rinuncerà ad inserire nel suo paradiso un tale concerto dei cieli: l'armonia delle sfere non va tanto ascoltata a seguito di una percussione dell'onda sonora, va riconosciuta con un atto intellettuale.

§ 4. Intendere l'armonia

Mais tu sais bien que tous les gens dont tu me parles, tous tes «musiciens», comme on les appelait autrefois, n'ont été que d'assez agréables jongleurs: ils ont gambadé sur les octaves ainsi que sur des échasses, du haut desquelles ils culbutaient leurs accord...Mais ils n'ont jamais soupçonné cette essence qui nous pénètre, nous anime, nous fait exister, «ce chant énorme des planètes» que Pythagore a préconnu, et sur lequel on s'est si bien mépris!

(Segalen, *Dans un monde sonore*)

Un discorso che puntasse a sviscerare il concetto di «intendere» nel dettato dantesco ci porterebbe molto lontano e soprattutto, su un terreno teorico distante da quello che abbiamo deciso di percorrere nel corso di questa analisi. Moltissime le occorrenze del verbo *intendere* nella produzione dantesca, ricollegabili principalmente a tre diverse aree semantiche, di cui le prime sono tra loro speculari: si tratta di quella relativa all'attribuzione di un significato (*e quando dico terra intendo...*) e dell'altra che si concentra invece sul momento in cui tale significato viene correttamente capito, come sinonimo quindi di «comprendere» (con una significativa apertura dei sinonimi fino a riconoscere e percepire).

Oltre questi significati e, potremmo dire, in un'accezione assoluta del termine, si pone il senso di intendere come appare nella terzina seguente:

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

(Par XXXIII, v.124-126)

nella quale viene adombrato il mistero della trinità dietro l'atto dell'intendere divino. Certamente questa è somma armonia, è la chiusura del cerchio (o la sua quadratura, come verrà spiegato con suggestiva similitudine nelle terzine finali) che pacifica tutti i contrasti, è moto in quiete che si volge su se stesso. Non a caso Dante sostiene nel *Convivio*: *Dico adunque che Dio, che tutto intende (ché suo "girare" è suo "intendere"), non vede tanto gentil cosa quanto elli vede quando mira là dove è questa Filosofia* (Trattato 3, 12.5). Non ci soffermiamo oltre sulla adombrata sovrapposizione tra intendere e girare, ma c'è ancora un'osservazione da puntualizzare: in questo contesto, il verbo girare assume infatti un significato che può essere contemporaneamente transitivo o intransitivo, (parafrasabile quindi come «ruota su se stesso», stando fermo, oppure «gira», cioè fa girare). Più che motivo di ambiguità, questa sovrapposizione semantica di intendere e girare si qualifica come caratteristica identificante del motore immobile, e delle intelligenze angeliche che a lui obbediscono. Basterà qui ricordare altri due celebri luoghi danteschi:

"Io sono amore angelico, che giro
l'alta letizia che spira del ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera suprema perché li entre".
Così la circolata melodia
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonare il nome di Maria.

(Par XXIII, 103-111)

E la prima canzone analizzata nel *Convivio*, dove si ritorna con puntualità sulle tematiche dell'intendere e sulla pluralità di significati correlati.

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
udite il ragionar ch'è nel mio core,
ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo.
El ciel che segue lo vostro valore,
gentili creature che voi sete,
mi tragge nello stato ov'io mi trovo.
Onde 'l parlar della vita ch'io provo,
par che si drizzi degnamente a vui:
però vi priego che lo mi 'ntendiate.

(*Convivio*, canzone 1)

Ma c'è anche un luogo del Paradiso dantesco dove si ritrova questo richiamo all'intendere legato alla realtà fenomenica, in compresenza proprio con il tema dell'udito, con un suggestivo addensamento di occorrenze sinonimiche:

E come giga e arpa, in temprata tesa
 di molte corde, fa dolce tintinno
 a tal da cui la nota non è intesa,
 così da' lumi che li m'apparinno
 s'accogliea per la croce una melode
 che mi rapiva, senza intender l'inno.
 Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode,
 però ch'a me venia "Resurgi" e "Vinci"
 come a colui che non intende e ode.
 Io m'innamorava tanto quinci,
 che 'n fino a li non fu alcuna cosa
 che mi legasse con sì dolci vinci.

(Par XIV, 118-129)

Quattro terzine «musicali», aperte da una similitudine di tecnica esecutiva dalle possibili ricadute teoriche importanti, e scandite dalla ricorrenza dell'intendere. Come uno strumento come la giga o l'arpa, con le corde tese ed accordate (*in temprata tesa* è una metonimia), rende un suono gradevole (tecnicamente, genera una consonanza) a colui che non riconosce la struttura musicale, così dalle anime lucenti che Dante scorge, si diffonde per la croce una melodia che rapisce l'attenzione del viaggiatore, senza che egli riconosca l'inno. Tuttavia, Dante si accorge che si tratta di alte lodi, per il fatto che gli giungono le parole «resurgi» e «vinci», come a colui che non comprenda, pur udendo. Delle tre ricorrenze, ci interessa soprattutto la prima, dal momento che per le altre sembra di poter affermare che la preoccupazione di Dante sia proprio di ordine verbale, relativamente il testo dell'inno che viene cantato e non immediatamente riconosciuto dal pellegrino, circostanza spiegabile peraltro con la teoria dell'impossibilità della piena comprensione del mistero divino oltre la resurrezione e con l'ineffabilità della mistica rivelazione. Ma veniamo alla similitudine che apre il passo in esame. Nel primo membro Dante lascia scorrere un'affermazione di teoria musicale pura: il suono prodotto da uno strumento a corde ben temperato viene riconosciuto come consonanza anche da quanti non conoscono la teoria musicale, o più nello specifico non riconoscono i rapporti matematici sottostanti la consonanza. Ci pare di poter accogliere una tale spiegazione, che ha senza dubbio il pregio della chiarezza, rispetto a quella volutamente vaga, seppure suggestiva, avanzata da R.Monterosso «non si tratta di maggiore o minore capacità recettiva da parte dell'ascoltatore, sì piuttosto di indeterminatezza originaria del suono stesso. Il quale esce dalla sorgente che lo genera non articolato in una serie acustica, matematicamente scomponibile, ma ovattato e stemperato in un'unica sensazione fatta di estrema vaghezza, appunto perché rimane ad uno stato premusicale...una similitudine che, come spesso nella *Commedia*, trae la sua maggiore forza espressiva dalla mancanza di contorni troppo netti e precisi» [46], che sembra però un alibi per lasciare la spiegazione nel vago, e al contempo negare all'autore una competenza musicale che sembra invece riaffiorare in più luoghi del testo.

A riprova di ciò, si può citare una lettura del medesimo luogo testuale che invece estremizza la competenza armonica e la conoscenza di storia musicale da parte dell'Alighieri: secondo Arnoldo Bonaventura [47], la posizione richiamata da Dante in questa terzina, assicurando il primato all'impressione d'ascolto onde formulare un giudizio in campo musicale, di contro all'armonia fondata sui rapporti numerici, si ricollegerebbe a quella di Aristosseno piuttosto che a quella della scuola pitagorica. In questo ci sentiremmo di frenare le competenze attribuite al nostro autore: un conto è dire che le consonanze vengono naturalmente riconosciute dall'orecchio umano, altro è imputargli una prospettiva teoretica complessa come quella aristossenica. Pure proprio nei versi seguenti troviamo una delle più splendide ed immaginifiche metafore che alludono al concetto di armonia: si tratta di quel *s'accogliea per la croce una melode* (Par XIV, 122) che Natalino Sapegno rende mirabilmente spiegando come esso esprima «il diffondersi nello spazio e insieme l'unificarsi armonioso del suono» [48].

L'intendere, alla luce di queste osservazioni, si configura dunque come una facoltà intellettuale che si situa contiguamente a quella dell'udire, non solo e non tanto in un ordine superiore quanto alla qualità dell'atto percettivo, ma piuttosto come una sfumatura dell'atto stesso. Potremmo affermare che è proprio del momento dell'intendere un'istanza conoscitiva, e di una «conoscenza per partecipazione», come la

definisce Mario Pazzaglia [49], che può anche prescindere dall'effettivo, fisico passaggio dell'udire. Si può udire senza intendere, ma si può anche specularmente intendere senza udire. Questo particolare, se da un lato riconduce la musica ad un contesto tipicamente quadriviale, allontanandola dal discorso di tipo estetico, ci interessa soprattutto perché avrà una ricaduta determinante sulla considerazione della musica mundana, come vedremo subito

§ 5. Musica e strutture d'ordine

O qui perpetua mundum ratione gubernas, (...)
 tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis,
 arida conueniant liquidis, ne purior ignis
 euolet aut mersas deducant pondera terras.
 tu triplicis mediam naturae cuncta mouentem
 conectens animam per consona membra resoluis;

(Boethius, *Consolatio Philosophiae*, lib.III, m9)

Ricondurre lo statuto della musica celeste a quello dell'intendere, sulla linea indicata da Simplicio, significa per Dante recuperare la posizione dottrinale tomistica, senza dovere per questo rinunciare a fare del proprio Paradiso un universo di musica e luce, con un'opera di «temperamento» tra diverse posizioni degna di un vero musicista nell'accezione boeziana. E non è un caso che ritornino significativamente proprio i nomi di Boezio e Tommaso in una lapidaria definizione dello statuto quadriviale dell'ars musica: *Musica considerat sonos non in quantum sunt soni, sed in quantum sunt secundum numeros proportionales* (Tommaso d'Aquino, Comm.Boeth De Trinitate 5.3 ad 6 Boezio mus I, 7).

La traslazione dalla musica udita a quella intesa non potrebbe essere più recisa, e sarebbe scorretto affermare che Dante sposi in toto un'ipotesi di questo tipo. Pure, è importante sottolineare l'allusione al numero, anzi al rapporto numerico proporzionale, che Tommaso pone alla base della concezione della musica. Una prospettiva teorica di chiara matrice pitagorica, ripresa dal medioevo latino e alla quale Dante fa riferimento non solo nella *Commedia*. Leggiamo infatti nel *Convivio*:

E lo cielo di Marte [50] si può comparare alla Musica per due propietadi: l'una si è la sua più bella relazione: ché, annumerando li cieli mobili, da qualunque si comincia, o dall'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè delli primi, delli secondi, delli terzi e delli quarti. L'altra si è che esso Marte (...) E queste due propietadi sono nella Musica: la quale è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. Ancora: la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì e l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve lo suono.

(Convivio, Tratt. 2, 13)

Nella prima parte della spiegazione dell'analogia tra cielo di Marte e scienza musicale, Dante riconduce la comune *più bella relazione* al posto medio che il quinto cielo occupa nella successione di nove cieli mobili.

Nella conclusione la posizione dell'autore appare più sfumata: sostiene che la relatività della musica richiama la possibilità di ottenere una armonia tanto più dolce quanto più la relazione è bella, ma non spiega che cosa si intenda con il termine relazione, né con quali parametri se ne possa stabilire la maggiore o minore bellezza (Il fatto che il cielo di Marte si trovi al quinto posto nella scala planetaria da qualsiasi parte la si consideri, come ricorda Dante, unito all'osservazione sulla bellezza della relazione conseguente, potrebbe forse autorizzare un richiamo al diapente greco, intervallo consonante per eccellenza).

Più immediatamente comprensibile appare il secondo assunto della comparazione, che riporta piuttosto alle implicazioni etiche di una considerazione della musica in senso naturalistico-psicologico, che troverà la propria applicazione nella trasposizione della teoria dell'ethos dei modi dalle scale greche ai modi gregoriani.

Non intendiamo, in questo contesto, soffermarci oltre su osservazioni di teoria musicale; ma l'aver spostato l'attenzione sull'esistenza di una *ratio* riconoscibile, sulle relazioni che veicolano le consonanze, sul carattere matematico della scienza musicale, ci riporta in quel contesto quadriviale entro il quale la musica si pone come una delle strade per accedere alla conoscenza del mondo, ordinato appunto secondo uno schema matematico. Dante molto probabilmente conosceva il *De Institutione Musica* di Boezio e ne condivideva l'attribuzione di importanza alle discipline del quadrivium come vie da percorrere per apprendere a scorgere la divina matematica insita nell'opera della creazione. Boezio, che a sua volta riprende l'*Introduzione all'Armonia* di Nicomaco di Gerasa, segue nella sua esposizione l'ordine del curriculum medievale: aritmetica, musica, geometria e astronomia sono *methodoi* per imparare a trascendere il mondo fisico della percezione sensoriale. Posta in questo quadro di riferimento, la musica permette di cogliere il disegno ordinato che sottende l'ordine provvidenziale dell'universo; «non è un intrattenimento piacevole o una consolazione superficiale per un animo abbattuto, ma una chiave essenziale per interpretare l'armonia segreta di Dio e della natura, in cui l'unico elemento dissonante è il male che si annida nel cuore degli uomini.» [51]

Senza forzare l'argomento sul «tutto è numero» pitagorico [52], l'idea dell'universo ordinato, ed ordinato secondo una logica numerica rigorosa che è poi quella della musica, è presente nell'opera dantesca come speculum del numerus infuso dal creatore all'intero universo. Con questo spostamento di prospettiva, ci muoviamo dall'armonia delle sfere a quella, differente ma correlata, che Curt Sachs definisce *Teoria della coordinazione*: «Quest'ultima aveva stabilito che un certo pianeta stava ad un altro pianeta come una certa altezza sonora stava ad un'altra altezza; l'armonia delle sfere significò qualcosa di totalmente diverso: i pianeti, o meglio le loro sfere, risuonavano in autentici, per quanto impercettibili suoni» [53].

Un riorientamento necessario per proseguire l'analisi dell'opera dantesca, che solo in pochissimi luoghi cita testualmente l'armonia delle sfere. Ma non si pensi che questo ci porti lontano dal discorso musicale: in Dante, con una modalità che solo apparentemente potrebbe apparire paradossale, l'allontanamento dalla musica vera e propria si traduce nello scaturire di un più profondo e rigoroso discorso di teoria musicale nello specifico armonico, con un'attenzione diretta al riconoscimento dei rapporti che regolano l'universo come tutto ordinato.

La rilettura che Dante fa della coppia dicotomica caos/cosmo si configura ai massimi livelli nella strutturazione della *Commedia*, vero microcosmo entro il quale si rispecchia l'ordine del macrocosmo: a livello figurativo, data la tematica sviluppata nel poema, ancora prima che a livello formale. Quello dantesco è un cosmo contrapposto al caos (e non è ozioso ricordare che il significato originario del termine, desunto dalla *Teogonia* di Esiodo, significa 'abisso, baratro', con una successiva sovrapposizione del senso di 'voragine tenebrosa'), ma è anche un cosmo tout court, e sotto diversi punti di vista.

Laddove non fosse sufficiente la lettura diretta del testo, la sterminata bibliografia degli studi danteschi ha dimostrato con modalità più o meno rigorose la presenza di simmetrie, simbologie numeriche, giochi di specchi e richiami all'interno delle tre cantiche; alcune di queste ipotesi, soprattutto tra quelle che cercano di fare dell'Alighieri un piccolo pitagorico, o un piccolo orfico, sono francamente fantasiose quando non teoreticamente azzardate [54], ma il postulato da cui muovono è in definitiva condivisibile: la struttura della *Commedia* si regge su leggi rigorose che sottostanno al controllo del creatore dell'opera, prima ancora che a quelle del Motore immobile. Il caos della voragine infernale è in definitiva un caos ordinato (in gironi, bolge e zone), dove i due termini non vanno intesi come una coppia ossimorica ma come una condizione fondante. Assodato questo punto, se persino l'inferno si configura come parte del cosmo, l'estensibilità dell'assunto all'intera opera risulta di semplice applicazione, e la procedura induttiva non troppo azzardata.

Ma quale è il principio d'ordine che struttura l'universo dantesco? Quello musicale, come è stato per una lunghissima tradizione d'autori, dal Platone del *Timeo* in poi [55]. Il tentativo di approfondire la persistenza di una vera e propria prospettiva platonica nel cosmo dantesco non è nelle nostre intenzioni, ma l'idea di un cosmo strutturato secondo leggi musicali, oltre ad essere particolarmente congruente con il cursus studiorum quadriviale, si ritrova anche in una serie di autori ben conosciuti all'età medievale.

Scriva infatti Quintiliano, a proposito della necessità dello studio musicale per l'oratore: *Atqui claros nomine sapientiae viros nemo dubitaverit studiosos musices fuisse, cum Pythagoras atque eum secuti acceptam sine dubio antiquitis opinionem vulgerint mundum ipsum ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia, quam vocant harmoniam, sonum quoque his motibus dederint* (*Institutio Oratoria* I,10,12).

L'idea della *ratio*, che potremmo un po' forzatamente leggere come un tecnicismo musicale [56], ritorna in un testo che costituirà una delle principali fonti sulla cultura musicale latina per il *De Musica* di Boezio: nel *De architectura* di Vitruvio (I sec. a.C.), l'autore sostiene che le proporzioni di una costruzione architettonica debbano essere progettate sulla base dei rapporti armonici che regolano l'arte musicale, in modo da garantire un risultato che veicoli una sensazione di armonia per l'osservatore. Anche se ci muoviamo su un diverso ambito disciplinare, di fronte alla complessità ordinata della *Commedia* la metafora di edificio monumentale non pare azzardata, come pure un richiamo alla nozione di armonia nel suo significato etimologico di accordarsi della molteplicità, di elementi disparati e potenzialmente in conflitto tra loro. Il cosmo dantesco è ordinato, l'abbiamo già detto. Vediamo ora di specificare un po' meglio l'ordine del problema, e quindi il problema dell'ordine.

(...) le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.

(Par I, 103-105)

Nella riflessione sul tema dell' «avere ordine» si inserisce da subito la dimensione simbolico-teologica: avere ordine, in prima istanza, significa rispondere al divino disegno d'ordine impresso dal creatore. Un duplice significato è quindi implicito nel concetto stesso di ordine: da un lato la conformazione del mondo quale esso è, come forma impressa dal creatore, dall'altro l'ordine direzionale, il verso di percorrenza della parabola terrestre di ogni uomo, chiamato a seguire la strada della propria vocazione, e nello specifico di quel particolare viator che è Dante personaggio della *Commedia*, per il quale esiste un ordine nelle tappe del cammino, e una finalità cui la successione delle tappe risponde.

I due piani risultano peraltro legati da un vincolo di necessità quando si consideri la struttura reale dell'universo come specchio dell'ordine religioso e morale. La tesi sostenuta da Th. Kuhn ne *La rivoluzione copernicana* è che «attraverso l'allegoria la *Divina Commedia* mostrò che l'universo medievale non poteva avere altra struttura che quella aristotelico-tolemaica» [57]. Necessaria era la collocazione intermedia dell'uomo all'interno della catena gerarchica delle sostanze, e strategica la sua posizione, sotto lo sguardo di Dio ma dotato di libero arbitrio, per scegliere tra natura terrena e spiritualità celeste.

Non è estranea a questa lettura un'interpretazione di ambito musicale: la seconda cantica si chiude sulla condizione di *renovatio* di Dante *puro e disposto a salire a le stelle*; oltre la purificazione data dal lavacro nelle acque dei fiumi del paradiso terrestre, l'aggettivo è stato inteso dai commentatori danteschi come indicante «una chiarezza assoluta di percezione». Tale osservazione diventa tanto più significativa se consideriamo la coppia sintagmatica *puro e disposto*, laddove la disposizione non si traduca semplicemente in disposizione interiore, ma in una vera e propria «accordatura» dell'anima in senso musicale.

Con il presupposto di questa accresciuta facoltà percettiva, ed essendo stato riaccordato dall'intervento dell'archimusicus [58], non ci si deve stupire che pochi versi oltre, nel primo canto del Paradiso, Dante oda ed intenda l'armonia delle sfere, e che questo avvenga nel momento in cui il protagonista sta ascendendo al cielo della Luna, oltre la sfera del fuoco.

L'intendere, riletto sotto questa prospettiva, riacquista anche il proprio significato etimologico di tendere verso, con un movimento che non è solo dell'anima ma anche del corpo. Il trascorrere di Dante attraverso i cieli avviene per mezzo di un atto intellettuale che coincide con un progressivo potenziamento della capacità ricettiva del personaggio; parallelamente, la direzione del movimento parte rettilinea per concludersi lungo la traiettoria di una circonferenza, e vedremo in seguito che cosa significhi questo variare di direzione.

Ma già qui, nel primo canto del Paradiso, l'evidenza del legame di interdipendenza esistente tra riconoscimento della musica mundana e *transumanar* qualifica il carattere del viaggio iniziatico intrapreso da Dante all'interno dei tre mondi ultraterreni, che si svela chiaramente nel suo statuto di romanzo di formazione.

Va sottolineato come quella della *Bildung* sia una componente che si lega con una frequenza quantomeno

sospetta alla tematica dell'armonia delle sfere; non possiamo non citare ancora una volta la principale fonte dantesca sull'argomento, ossia il *Somnium Scipionis*, nelle parole di Fabio Stok, che ne ha curato una delle più recenti edizioni: «come la maggior parte dei viaggi nell'aldilà, anche quello di Scipione è un viaggio di formazione, quasi un Bildungsroman. (...) Le tappe della ricezione del messaggio-rivelazione da parte di Scipione sono scandite, nella finzione scenica, dalla capacità che egli acquisisce di distogliere lo sguardo e l'interesse dalla prospettiva terrena. Il tono didattico che caratterizza l'esposizione dell'Africano è da ricondursi a questa funzione educativo-formativa della rivelazione dell'Africano» [59].

§ 6. Armonia delle sfere e *Bildungsroman*

Il secondo mattino, intorno alle undici, il re in persona e il seguito di nobili, di cortigiani e di dignitari, dopo aver preparato tutti i loro strumenti musicali sonarono con essi per tre ore consecutive, sicché fui completamente rintronato dal rumore, né mi fu possibile arguire il significato finché non fui informato dal mio precettore. Mi disse che la popolazione della loro isola aveva gli orecchi conformati in modo da udire la musica delle sfere che sonavano sempre in certi periodi; e i componenti della corte erano ora preparati a sostenere la propria parte su qualsiasi strumento in cui eccellevano grandemente.

(Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver - viaggio a Laputa*-)

È abbastanza immediato il paragone tra il *somnium* nell'aldilà vissuto da Scipione Emiliano e l'esperienza del personaggio dantesco della *Commedia*, nel corso del viaggio ultraterreno. Anche il percorso di Dante ha le caratteristiche del *Bildungsroman*, anche il poeta fiorentino, come Scipione, verrà aiutato da personaggi illustri e a lui cari ad accedere alle massime verità (nel caso specifico, soprattutto verità di fede), e come Scipione ascolterà la musica delle sfere, una volta giunto in Paradiso, dopo essersi purificato con il bagno nelle acque del Lete e dell'Eunoè.

Ma la tradizione che lega viaggio iniziatico e armonia delle sfere data molto più indietro, ed appare particolarmente feconda: dal mito di Er (Platone, *Repubblica*, 614 e sgg.) alla discesa di Enea nell'Ade (ove potrebbe ravvisarsi un riferimento alla teoria nell'espressione scelta per descrivere il suono della lira d'Orfeo [60]), attraversa il medioevo e le opere dottrinali per arrivare alla *Gerusalemme Liberata* [61] e divenire oggetto di parodia nei *Gulliver's Travels* di Johnatan Swift. E sono sempre personaggi in qualche modo eletti, elevatisi oltre la bassa corporeità, quelli che accedono alla musica mundana: più spesso, anime buone premiate con il paradiso, o protagonisti di sogni. Riprendiamo ancora una volta le terzine di Paradiso I:

S'ì era sol, di me, quel che creasti
Novellamente, Amor, che 'l ciel governi,
Tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.
Quando la rota, che tu sempiterni
Desiderato, a sé mi fece atteso,
Con l'armonia che temperi e discerni (...)

Il problema della possibilità dell'ascesa al paradiso con il corpo mortale viene da Dante prospettato, ma in definitiva non risolto e demandato piuttosto all'onniscienza divina: in ogni caso, a chi abbia seguito l'ascesa purificatrice della montagna del Purgatorio, apparirà chiaro che il corpo del poeta è ormai come quello degli spiriti beati dopo la resurrezione della carne, materia senza peso. Dante si è insomma già levato oltre i limiti della natura umana (vv.70-71 *Transumanar significar per verba / non si porìa*), e può quindi accostarsi alla rota che il desiderio di comunione con Dio «sempiterna», così da percepire «la novità del suono e 'l grande lume».

Manca in Dante, a questo punto del viaggio, una qualche sottolineatura sullo stato di coscienza alterato come prerequisite necessario per percepire la musica celeste: la dimensione del *somnium* viene da lui risolta su un piano allegorico-simbolico, diversamente da quello che era accaduto in Platone e Cicerone che insistono piuttosto sullo stato di sonno, quando non di morte apparente (nel caso del soldato Er) dei protagonisti. Sogno, vita di puro spirito, ma non solo: ancora diversa è la posizione sostenuta dal già ricordato Burkert che, riallacciandosi alla tesi della concezione pre-scientifica che sarebbe alla base della teoria dell'armonia delle sfere, riprende la leggenda secondo la quale Pitagora [62] era in grado di udire la musica celeste, autorizzandola come conseguenza della condizione di trance che media il contatto con l'oltre mondo: «The soul that in ecstasy, or dream, or trance, travels to heaven, hears there the music of the universe, and its mysterious structure immediately becomes clear to him» [63]. Una tale prospettiva è

estranea all'intento dantesco che, almeno nel primo canto del Paradiso, si muove ancora con uno stringente ragionamento logico che giustifichi la realtà fenomenica (la famigerata disquisizione sulle macchie lunari di Paradiso II ne è l'esempio forse più rappresentativo).

Di estasi, ma meglio di visione estatica legata alla rivelazione di una verità divina, si può piuttosto parlare per l'ultimo canto della *Commedia*. Allora, il disvelamento del mistero dell'incarnazione viene seguito dalla folgorazione ad opera della divina grazia, e la tensione si placa nell'appagamento della volontà che è ormai un unicum con quella del creato.

Qual è 'l geomètra che tutto s'affigge
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amore che move il sole e l'altre stelle.

(Par XXXIII, 133-145)

Due sono le immagini che Dante accosta a questo momento cruciale. Da un lato il tentativo, vano, di risolvere il problema della quadratura del cerchio (che rimanda alle grandezze incommensurabili, oggetto di segreta indagine da parte dei pitagorici); dall'altro, la similitudine della ruota che si volge attorno al proprio asse di rotazione, sintesi del moto in quiete di cui anche il poeta può far parte. Dopo aver percorso l'intero cielo in linea retta, in modo congruente con il fine del proprio viaggio, Dante termina il proprio viaggio muovendosi del perfetto moto circolare che è tipico dei cieli, degli angeli e dei beati, dell'attività contemplativa.

È, questa immagine di Dante «rota», uno dei più scoperti passaggi che segnano la *bildung* del personaggio, che qui risolve una situazione di incompletezza avvertita e denunciata nella *Vita Nova* nel momento in cui Amore appare in sogno al poeta (V.N, 5, 11-12):

Allora mi pareva che io lo conoscesse, però che mi chiamava così come assai fiate ne li miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo, parvemi che piangesse pietosamente, e pareva che attendesse da me alcuna parola; ond'io, assicurandomi, cominciai a parlare così con esso: "Signore de la nobiltade, e perché piangi tu?". E quelli mi dicea queste parole: "Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic". Allora, pensando a le sue parole, mi pareva che m'avesse parlato molto oscuramente; sì ch'io mi sforzava di parlare, e diceali queste parole: "Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritade?". E quelli mi dicea in parole volgari: "Non dimandare più che utile ti sia".

Se nell'opera giovanile Dante era eccentrico rispetto alla perfezione circolare, descritta e vincolata dal rapporto tra circonferenza e centro, al termine del viaggio ultraterreno egli diventerà al contrario attante di una perfetta girazione attorno a quel punto di centro universale che è Dio.

Cerchi, rote e soprattutto sfere che disegnano la perfezione del cosmo dantesco, si caricano di un significato gnoseologico che, come nel caso sopracitato della ricerca del π , trascende nel teologico. Nella tradizione del neoplatonismo cristiano tramandata dal *Libro dei 24 filosofi*, si ritrova la definizione secondo la quale *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam*, e la successiva spiegazione «Questa definizione è data raffigurando la prima causa, nella sua vita propria, come un continuo. Il termine della sua estensione si perde al di sopra del dove e ancora oltre. Per questo il suo centro è ovunque, e l'anima non può pensarla con alcuna dimensione. E quando cerca la circonferenza della sua sfericità, la dirà elevata all'infinito, poiché ciò che non ha dimensione è indeterminato come fu l'inizio della creazione» [64].

Una riflessione su problematiche di ordine teologico è assolutamente estranea ai nostri interessi, ma possiamo soffermarci per un momento a notare l'eco che queste riflessioni produrranno nell'opera

dantesca. Nella *Commedia*, l'Empireo è un non-spazio di luce ed amore - *Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch'è pura luce: / luce intellettuale, piena d'amore; amor di vero ben, pien di letizia* (ParXXX, 38-41), spiegherà Beatrice a Dante nel momento dell'arrivo all'Empireo -, ed è la luce dell'Empireo ad assumere la forma circolare simbolo della perfezione:

È si distende in circular figura,
in tanto che la sua circonferenza
sarebbe al sol troppo larga cintura:

(Par XXX, 103-105)

Non si deve pensare ad una circonferenza rigidamente limitante, ma nemmeno ad uno stemperarsi del disegno in un infinito alluso e non giustificato: se altrove era stato detto a proposito del Primo Mobile: *questo miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine* (ParXXVIII, 53-54), sempre nelle parole di Beatrice, Dante propone un richiamo all'idea della *mensura*: *La natura del mondo, che quieta/ il mezzo e tutto l'altro intorno move / quinci comincia come da sua meta. / E questo ciel non ha altro dove che la mente divina, in che s'accende / l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove. / Luce ed amor d'un cerchio lui comprende / sì come questo li altri; e quel precinto / colui che 'l cinge solamente intende. / Non è suo moto per altro distinto; / ma li altri son misurati da questo, / sì come dice da mezzo e da quinto.* (Par XXVII, 106-117)

Se dunque l'immagine del cerchio ritorna in più luoghi della *Commedia*, rispetto al nostro intento di interpretazione musicale però ci interessa una particolare ripresa, quella della scena biblica del creatore che disegna i confini del mondo con il compasso:

Poi cominciò: "Colui che volse il sesto
a lo stremo del mondo, e dentro ad esso
distinse tanto occulto e manifesto,
non poté suo valor sì fare impresso
in tutto l'universo, che 'l suo verbo
non rimanesse in infinito eccesso.

(Par XIX, 40-45)

Ma l'intervento divino non si limita a questo porre in essere il disegno dell'universo, effettuato all'inizio dei tempi, come era del demiurgo platonico. Specifico della prospettiva dantesca è la teoria di una creazione, ordinamento e accordatura del cosmo che si dà nel tempo, coerentemente con la tradizione giudaico-cristiana. Una modalità di lettura che ritroviamo, con importanti ricadute anche sulla dimensione musicale, nell'opera di Sant'Agostino, un autore che come Dante contamina tradizione scientifico-razionale (quadripartita) e mistico-estetica (liturgica).

§ 7. Numero et mensura nella rilettura cristiana

Dov'eri tu quand'io ponevo le fondamenta della terra? Dillo, se hai tanta intelligenza! Chi ha fissato le sue dimensioni, se lo sai, o chi ha teso su di essa la misura? Dove sono fissate le sue basi, o chi ha posto la pietra angolare, mentre gioivano in coro le stelle del mattino e plaudivano tutti i figli di Dio?

(Libro di Giobbe, 37, 4-7)

All'inizio del suo trattato *De Musica* (che si occupa principalmente del ritmo e del metro), Agostino pone la definizione «*musica est scientia bene modulandi*»: la musica è innanzitutto una scienza, è musica pensata e strutturata secondo le leggi del numero, nel rispetto proporzionato dei tempi e degli intervalli (questo il significato dell'avv. *bene*).

Nella filosofia della musica di Agostino non c'è posto per la musica suonata o cantata, che pure tanto emozionava il filosofo (nelle *Confessioni* parla di una *occulta familiaritas* fra la musica e l'anima per giustificare la maggiore efficacia delle preghiere cantate). Mistica dei numeri (di tradizione pitagorica) e mistica cristiana tendono a convergere. La musica è vista come un'operazione dell'anima.

Pur passando sotto silenzio la vera e propria tematica della musica delle sfere, Agostino riprende termini

platonici relativi a numero ed armonia, come segnali che indirizzano verso la verità divina.

Nel saggio *L'Armonia del mondo*, che è ormai divenuto un classico di riferimento rispetto alla tematica da noi trattata, Leo Spitzer chiarisce con il consueto rigore come «Per Agostino le leggi numeriche sono importanti, perché solo la certezza oggettiva, matematica, ci permette di dimostrare la certezza di Dio; e distribuendo i numeri in una successione temporale egli riesce a dare all'uomo la coscienza di se stesso quale essere che vive nel tempo. Solo nella propria anima l'uomo può trovare i numeri che attestano l'esistenza di Dio; i numeri e le loro leggi sono superiori alla ragione umana. La musica (e la poesia metrica) è basata sui numeri e si evolve nel tempo; come potrebbe la musica non rendere testimonianza a Dio?» [65]

Quelli di Agostino sono dunque, sempre secondo Spitzer, «numeri temporali»: Considerando questa insistenza dell'autore sulla dimensione temporale della creazione e della vita interiore, si comprende come la musica, con la sua esplicita componente di durata, offra un campo di ricerca privilegiato per intuire l'armonia insita nell'universo e nell'azione della Provvidenza. Solo l'anima che ha coscienza dei numeri può capire l'armonia di Dio, perché sono proprio i rapporti numerici a guidare il nostro intelletto a prendere coscienza del manifestarsi della dimensione divina.

Conclude ancora Spitzer: «Il creato per Agostino ha un principio, un mezzo, un fine, muove lungo il tracciato della storia: l'azione della Provvidenza si svolge nel tempo, Dio assegna le cose al tempo conveniente. Il Creatore prende la forma dell' archimusicus, che considera il proprio materiale in termini di ritmo e di tempo» [66] .

Sulla base della tesi appena enunciata, possiamo anche proporre una dimostrazione in negativo di questa lettura del ritmo dato dalla presenza divina. Abbiamo già visto come, nell'Inferno, il fatto che il sole taccia si colleghi allo stravolgimento dell'ordine e alla mancanza di musica. Amilcare A. Iannucci propone un'originale rilettura del *senza tempo* come «senza ritmo», citando a tale proposito uno degli antichi commentatori danteschi: «Questa idea è assai bene espressa da Jacopo della Lana, che collega l'espressione *aura senza tempo tinta* con il suono disarmonico della voragine infernale: *E questo dice elli (Dante) perchè ogni suono attemperato per ragion di musica rende all'udire alcun diletto, ché il tempo è in musica uno ordine, il quale fa consonare le voci insieme con aria di dolcezza. Or dunque se quel romore è senza tempo, seguesi che è senza ordine, per consequens senza alcun diletto*. Senza tempo non vi è musica, poiché la distanza proporzionata delle note, governata dai numeri, viene espressa, per la musica instrumentalis almeno, dentro il tempo» [67] .

In Dante ritroviamo diverse metafore che utilizzano la terminologia musicale secondo l'idea del dio musicista. Oltre al già ricordato verso *con l'armonia che temperi e discerni* (Par I, 78), si può osservare nel Paradiso un'immagine di Dio-musicista nella terzina

silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quietar le sacre corde,
che la destra del cielo allenta e tira.

(Par XV, 4-6)

che viene efficacemente chiosata dal commento di Benvenuto Rambaldi da Imola: *remittit et movet, secundum quod sibi placet, tamquam optimus citharista, qui semper bene temperat chordas, nec unquam oberat* [68] . In questo caso è precisamente la mano di Dio, la cui raffigurazione tanta fortuna avrà nell'iconografia cristiana, a disporre lo strumento costituito dalla schiera dei beati del cielo di Marte. Un ruolo di armonizzatore ed accordatore che viene attribuito già dalla Sacra Scrittura, quando si legge che *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* (Sapienza, 11, 20). Questo il momento iniziale dell'atto creativo: la definizione di misure, rapporti, consonanze.

Alla luce di quanto affermato sinora, appare meno provocatoria la considerazione di Jacques Chailley il quale, illustrando lo stretto legame esistente tra musica e atto della creazione («La Musique est presque toujours associée de manière intime à l'acte créateur, quand elle ne constitue pas à elle seule cet acte créateur» [69]), ricorda l'incipit del vangelo di Giovanni *In principio erat verbum*, esplicando in nota «Verbum traduit le grec *logos* dont le sens est multiple. On pourrait contester l'apparentement si les traducteurs de La Vulgate, en choisissant ce mot, n'avaient montré que *logos*, de leur temps, était bien

compris pour ce passage dans le sens que nous indiquons» [70] .

Non sarebbe corretto voler attribuire a Dante un'eccessiva e troppo puntuale conoscenza della filosofia greca (di cui come è noto non conosceva la lingua); pure, leggendo nella *Commedia*

Ciò che non more e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella idea
Che partorisce, amando, il nostro Sire;

(Par XIII, 52-54)

sorge un legittimo dubbio sulla possibile interpretazione polisemica da darsi al termine *logos*, che in questo caso viene parafrasato come *idea*, «verbo» nel senso giovanneo di Cristo.

E non risulterebbe forse troppo azzardato insinuare la possibilità di una lettura di quel *logos* in senso matematico, come avviene nella tradizione pitagorica, che sovrappone il reperimento dei rapporti tra interi con la ricerca della legge interna che governa un determinato fenomeno.

Se una tale lettura può non essere immediatamente pacificante, ha però il pregio di rientrare nei dettami dell'ortodossia cristiana: senza volerci avventurare in speculazioni teologiche, basterà notare come non appaia sicuramente sospetto il fatto di ricondurre a Dio la proporzione insita nel creato, ma anche la sua stessa ragione d'essere.

Oltre l'atto creativo, abbiamo però ricordato che la presenza di Dio nella vita degli uomini si manifesta nel dispiegarsi nel tempo, come è nel biblico *Caeli enarrant gloriam Dei, / et opera manuum annuntiat firmamentum* (Salmo 19 (18)), che recupera la componente di processualità insita nell'idea stessa di narrazione.

Dante dice piuttosto *là dove armonizzando il ciel t'adombra* (riferendosi a Beatrice *isplendor di viva luce eterna* svelatasi nel Paradiso terrestre, Purg.XXXI, 140-145) con una più esplicita sottolineatura dell'aspetto musicale ottenuta con il ricorso al termine armonizzare, e tutto il paradiso è pieno di danze di luci ed anime, canti e melodie che rinnovano il ritmo delle sfere celesti.

L'antica armonia delle sfere viene trasferita dai pianeti al cielo cristiano, per rappresentare il rapporto armonico tra Dio e le sue creature; *armonizzando*, i cieli adombrano la magnificenza del Dio-Amore della tradizione cristiana. Egli che è l'Uno, la Monade, il Consonante con sé medesimo armonioso, ha dato forma all'universo come ad un *musicum carmen* che in qualche modo partecipa della Sua completezza ordinata [71] .

Secondo Leo Spitzer, è a Sant' Ambrogio che spetta «il merito immortale di aver affidato alla musica cristiana il compito d' impersonare l'armonia universale dei greci: d'ora innanzi il compito della musica è di eseguire ciò che è nella sua stessa natura di esprimere, la lode tributata al creatore della musicale armonia del mondo» [72] : negli inni ambrosiani si assiste ad una incarnazione di quell'armonia del mondo che si rispecchia nelle meraviglie del creato. Le immagini con cui la cristianità ha reinterpretato l'armonia delle sfere convergono tutte sul piano trascendentale: questa convergenza di immagini diverse di armonia (le onde del mare, l'accordo tra Dio e il creato, fra sacra natura e umanità devota, l'armonia della grazia, il coro dei fedeli...) è in Ambrogio simbolo della vera bellezza di Dio.

Sulla dottrina dell'armonia delle sfere quale portato di filosofie legate a pitagorismo e platonismo, complessivamente Ambrogio preferisce non sbilanciarsi, anche se il tema ritorna in più luoghi dei suoi scritti. Se nell'*Hexameron* la confutazione della teoria ricalca la struttura della decisa negazione aristotelica (pure in una diffusa presenza di richiami ciceroniani),

Quos sibi innexos et velut insertos versari retro et contrario ceteris motu ferri arbitrantur eoque impulsu et motu ipsorum orbium dulcem quandam et plenum suavitatis atque artis et gratissimi modulaminis sonum reddi, quoniam scissus aer tam artificii motu et acuta cum gravibus temperante ita varios aequabiliter concentus efficiat, ut omnem supergrediatur musici carminis suavitatem. Huius rei fidem si requiras atque expetas sensu nobis et auditu probari, haesitant. [73]

già più sfumata è la modalità con cui Ambrogio manifesta il suo scetticismo nei riguardi della tradizione filosofica che la tramanda (*Plato autem dulces quosdam sonitus siderum mutuavit sphaerae caelestis generari conversione, famam magis et pompam quam veritatem secutus* [74]) e addirittura biasima un'autorità cristiana come Origene per averla eccessivamente seguita nei suoi scritti, per aver scelto di essere dotto (con i platonisti) anziché timoroso (con San Paolo). Altrove, lo stesso Ambrogio mostra però un certo interesse per l'idea di un perenne accordo armonioso che accompagnerebbe il volgersi del cielo:

Ipsum axem coeli fert expressior [var. quorundam] sermo cum quadam perpetui concentus suavitate versari; ut sonus eius extremis terrarum partibus audiretur, ubi sunt quaedam secreta naturae. Nec id ab usu naturae alienum videtur. [75]

Il pensiero di Ambrogio, è la conclusione di Spitzer, mira a trasformare «una panteistica pienezza in polifonia cattolica». Soffermiamoci per un momento su questa definizione, provando a verificare se non possa applicarsi alla tematica della musica mundana. Un'allusione alla polifonia vocale collegata al tema dell'armonia celeste si ha, nella *Commedia*, nelle parole di Giustiniano:

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendono dolce armonia tra queste rote.

(Par VI, 124-126)

in cui si sottolinea come i diversi gradi di beatitudine degli spiriti (i quali, in quanto beati, sono comunque tutti nell'Empireo) contribuiscano alla formazione dell'armonia del Paradiso [76] .

Il richiamo dato dal termine *rote* ci aiuta a recuperare un'altra caratteristica, connessa al tema della processualità e inscindibile dal contesto musicale nel suo livello fisico acustico: il legame con il movimento. Innanzitutto dovremo osservare che il movimento si origina non da sé ma come conseguenza dell'atto (anche quando si tratta di puro atto intellettuale) delle Intelligenze angeliche che presiedono a ciascun cielo.

Focalizzando la nostra attenzione sui Movitori delle sfere del paradiso dantesco, alla luce della tradizione precedente, si osserva un progressivo spostamento delle prerogative in fatto di musica mundana, dai fabbri armoniosi di pitagorica memoria alle sirene del mito di Er, fino alle schiere celesti della *Commedia*.

Lo moto e la virtù d'i santi giri,
come dal fabbro l'arte del martello,
da' beati motor convien che spiri,

(Par II 127-129)

I beati motori sono le Intelligenze angeliche le quali, oltre a presiedere al cielo loro assegnato dal disegno divino, diventano la causa efficiente del movimento delle rote celesti , che sono solo cause strumentali degli effetti prodotti (movimento, musica, influssi astrali...); allo stesso modo il martello è solo lo strumento, mentre la causa efficiente è il fabbro. L'attività del fabbro come termine di paragone funzionale alla spiegazione della differenza tra causa efficiente e causa strumentale è mutuato da Aristotele, e utilizzato anche nel *Convivio* [77] . Ma che cosa tiene insieme i due termini di paragone, se non l'armonia che caratterizza il loro operato, armonia che in definitiva va ascritta alle cause strumentali, opportunamente proporzionate? [78]

È stato detto che, nella dottrina delle Intelligenze motrici, si è pervenuti ad una fusione di astronomia antica e angelologia medievale. In questo caso, e forse senza esserne del tutto consapevole, Dante è pervenuto ad un'ulteriore contaminazione il cui risultato è la creazione di una schiera di «fabbri armoniosi» riletti in chiave cristiana. Il cielo stellato (e tutto quanto contiene) si pongono davvero al servizio di una teodicea, cantando *la gloria di colui che tutto move*.

§ 8. L'eterna danza del cielo stellato

Amore alma è del mondo, Amore è mente
e 'n ciel per corso obliquo il sole ei gira,

e d'altri erranti a la celeste lira
fa le danze lassù veloci o lente.

(Torquato Tasso, *Rime*, 444)

Luce, movimento e musica vanno ricondotti all'intendere divino, al motore immobile cui Dante si rivolge nel momento stesso in cui evoca l'armonia delle sfere con le parole, *quando la rota che tu sempiterni desiderato, a sé mi fece atteso(...)*. Due sono le sottolineature che, a questo punto, ancora ci interessa fare relativamente a questo passo, e che riguardano due caratteristiche che si ripresenteranno in un altro passaggio significativo del paradiso, nel momento dell'ascesa al cielo del Sole.

In primo luogo, la natura del movimento, guidato da desiderio ed amore. Oltre la dottrina aristotelica dei cieli mobili, l'idea del cosmo mosso da amore risale all'antichità classica [79], ma viene da Dante riletto e reinterpretato in chiave cristiana, ma soprattutto in maniera funzionale al proprio disegno compositivo. In particolare, nel paradiso dantesco, *concordevolmente concorrono* le due letture che dell'influenza dell'amore cosmico erano state date: la prima, che attribuisce alla forza di tale sentimento un potere attivo, capace di penetrare il creato determinando il movimento; la seconda, secondo la quale è invece l'immobilità dell'essere desiderato la molla che produce la tensione, diretta verso l'oggetto del desiderio. Dante, ancora una volta, contempera queste due linee di pensiero (che Peter Dronke fa risalire a due fondamentali fonti dantesche, rispettivamente Boezio e Aristotele [80]). Proprio nel primo canto del paradiso, l'incipit chiarisce come

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.

(Par I, 1-3)

Mentre più avanti sarà espresso in modo altrettanto evidente come quella che Dante contempla sia *la rota che tu sempiterni desiderato* (Par I, 76-77). Per l'autore della *Commedia* questo dell'amore cosmico è evidentemente un tema fondante, tanto da arrivare a farne l'oggetto di vera e propria professione di fede in Par XXIV (vv.132 e sgg): *Io credo in uno Dio / solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disio*, e compendiare nella chiusa dell'opera *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.

Strettamente legata alle modalità con cui il legame d'amore che unisce l'intero creato si manifesta è la sottolineatura sull'eternità del sentimento, cui corrisponde eternità del movimento, come chiarisce quel *sempiterni*. Eternità che si dispiega nel tempo, movimento in quiete quale è quello dato dalla chiusura del cerchio, perdendo l'inizio e la fine; *colà dove gioir s'insempra*, con una corrispondenza tra il gioire e il tempo che s'«insemprano». Un'espressione, questa del pararasintetico di matrice dantesca, che ben riassume la sovrapposizione tra componente processuale (il prefisso *in-*) e sfumarsi della dimensione temporale nell'eternità della base avverbiale *sempre*.

Ancora Dronke, in un altro scritto, nota come «L'amore si esprime nei due gesti, respirare e girare in cerchio» [81]: due movimenti che hanno implicita la componente della durata, e di un dispiegarsi nel tempo per mezzo di un atto che si ripete sempre uguale a se stesso, come una danza [82]. Questa possibile sovrapposizione semantica tra respiro e girazione diventa evidente nella lettera dantesca nell'apertura del canto X (il primo del cielo del Sole):

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro eternalmente spira,
lo primo e ineffabile Valore
quanto per mente e per loco si gira
con tant'ordine fé, ch'esser non puote
senza gustar di lui chi ciò rimira.

(Par. X, 1-6)

Si ha qui una sintesi poeticamente significativa di quel linguaggio dello sguardo, dell'amore e del respiro che guidano l'intero percorso del poeta. In particolare, se qui l'azione dello «spirare» si riferisce alla reciprocità del legame d'amore tra Padre e Figlio, mediato dallo Spirito Santo (presentando già la duplice

lettura respiro/movimento circolare), più avanti il movimento del sole che *si girava per le spire* (v.32), «evoca forse non solo il moto astronomico che gli era stato attribuito da Tolomeo, ma anche, tramite un gioco di parole -spira / spirare- un moto che è il complemento visibile dell'amore che spira nella luce solare divina?» [83].

L'ipotesi del gioco di parole è suggestiva, e viene peraltro ripresa in analogo contesto da Kathi Meyer-Baer la quale, con riferimento alla *musica humana*, sottolinea il duplice significato del termine *motion*, utilizzato in musica come pure per le emozioni [84].

Musica ed amore: ritornano i due termini chiave del paradiso dantesco. Ed è ancora una volta Spitzer a chiarire il senso del loro ripresentarsi come immagini fondanti la struttura cosmologia del poema: «i pitagorici identificarono la musica con l'ordine cosmico: i filosofi cristiani, con l'amore» [85]. Con la *Commedia*, Dante va oltre l'enunciazione dottrinale: nella coreutica messa in scena nei cieli del paradiso si dimostra la raggiunta sintesi tra le due immagini che disvelano l'armonia nascosta nel creato: la *concordia*, vera espressione della beatitudine celeste, e la *consonanza*, che ne diventa la ricaduta sul piano musicale.

Già l'utilizzo del prefisso latino *cum-*, che rende il greco *syn-*, tiene insieme, anche a livello testuale, i due significati derivanti rispettivamente da *sympátheia* e *symphonía*, ma sempre mantenendosi sul piano dell'analisi etimologica, è possibile compiere un passo ulteriore che aiuti a giustificare la sovrapposizione semantica tra i due termini. Esistono infatti almeno due modi per intendere il prefisso *cum-*: oltre il più immediato significato di «insieme», è possibile leggere una sfumatura perfetta.

Non solo un trovarsi insieme, un suonare insieme, ma piuttosto un tendere insieme all'armonia, e dunque all'unità; una modalità congruente con la lettura di tipo musicale: una consonanza non è tale solo perché due note risuonano contemporaneamente nel tempo, ma perché nel loro prodursi si rendono riconoscibili determinati rapporti armonici che potremmo definire «perfetti».

Questo stratificarsi di significati giunge fino a far convergere, nel latino tardo, le due famiglie semantiche in un unico etimo. In *concordia* la radice *cord-* può richiamarsi sia a *cor, cordis*, «cuore» che a *chorda*, «corda», così da consentire una duplice interpretazione come «consenso di cuori, pace ed ordine» che come «armonia di corde, armonia universale» [86].

Difficile, e probabilmente ingiustificato, sarebbe a questo punto il tentativo di voler leggere in Dante il prevalere dell'una o dell'altra modalità di manifestazione della concordia universale. La grandezza dell'autore sta proprio nell'essere riuscito, all'interno di un'opera che non è un trattato filosofico, a sfumare impegnativi concetti teorici in immagini poeticamente efficaci.



Nella chiusa delle *Commedia* tutta la tensione conoscitiva instillata nell'animo del poeta dal desiderio d'amore viene placata nella consapevolezza di essere parte dell'armonia universale. Una consapevolezza che trova la propria manifestazione a livello corporeo nel volgersi lungo la circonferenza delle ruote celesti: ed è proprio nella partecipazione diretta del personaggio all'eterna danza del creato che l'intendere ha raggiunto il proprio scopo e la volontà si sublima nella condizione di beatitudine, sganciata da qualsiasi riferimento immaginativo. Ed ecco che il movimento si arresta e il cerchio si chiude, perfetto e inattaccabile come una tautologia. Dante ha concluso il proprio percorso, ed è egli stesso «*circulata melodia*».

Questo saggio è stato scritto con la collaborazione di Carlo Serra, che ha accompagnato il lavoro lungo tutto il suo svolgersi. Un ringraziamento particolare ad Andrea Melis, per avermi aiutato con una serie di segnalazioni bibliografiche, e per le acute critiche avanzate sul testo in fase di stesura. Sono grata al prof. Giovanni Piana, di cui ho avuto la fortuna di seguire uno degli ultimi corsi tenuti all'Università degli Studi di Milano, per aver accettato di farmi svolgere una ricerca su un argomento dantesco, e per la pazienza dimostrata nel lungo periodo di ricerca e scrittura. Desidero inoltre ricordare con gratitudine tutte le persone, docenti, studiosi della materia ed amici, che mi hanno aiutato nella ricerca con consigli, libri e conversazioni.

[1] Italo Calvino, «Il cielo di pietra», in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti Editore, 1984, pp.59-64.

[2] Marc Lachièze-Rey e Jean-Pierre Luminet, «La musique des sphères» in *Pour la Science* (édition française de *Scientific American*), novembre 1998, pp.12-15.

[3] Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un' idea*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1967.

[4] «Leggenda del Paradiso Terrestre», ne *Le sette opere di penitenza di San Bernardo*, Venezia 1846, p.72, citato da Michele Barbi, *Problemi di critica dantesca* (I serie), Firenze, Sansoni ed., 1934, p.285.

[5] Tra le citazioni più decontestualizzate, riportiamo a titolo d'esempio la ripresa che dell'argomento fa Gabriele d'Annunzio ne *Il Piacere*, a sua volta citando Percy Shelley: *dalle sue labbra, come da un giacinto pieno d'una rugiada di miele, cade a goccia a goccia un murmure liquido, che fa morir di passione i sensi, dolce come le pause della musica planetaria udita nell'estasi* (G.d'Annunzio, *Il piacere*, edizione delle opere con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli italiani», Oscar Mondadori, p.315). Ma l'allusione più celebre è probabilmente quella fatta da Shakespeare nel suo *Il Mercante di Venezia*, atto V scena I: *Non c'è il più piccolo, fra gli astri che tu vedi, che nel suo moto non canti come un angelo sempre intonandosi ai cherubini dai celesti occhi.*

[6] Riferirsi ad una scuola pitagorica può apparire arbitrario, dal momento che non si tratta di un gruppo definibile in maniera univoca, ma di una serie di personaggi che ripropongono temi e riflessioni che si richiamano agli insegnamenti del caposcuola Pitagora, a sua volta figura a metà strada tra storia e leggenda. Il corpus dei testi della corrente pitagorica è in effetti un coacervo frammentario di voci ricostruite ex post, tanto che parlare in generale di pitagorismo, impone sempre un riferimento ad una filosofia costruita spesso su una pluralità di fonti non chiaramente attribuibili al singolo autore. Nonostante ciò, vi è però la possibilità di riconoscere un ritorno di tematiche che si ricollegano al potere attribuito alle speculazioni su base numerica, e soprattutto uno *stile* di ragionamento comune ed originale.

[7] Si soffermano brevemente sul problema terminologico Walter Burkert, «Harmony of the Spheres and Astral Immortality» in W.Burkert., *Lore and science in ancient pythagorism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972, p.351 n.1, e Michel-Pierre Lerner, *Le monde des sphères* (1.Genèse et triomphe d'une représentation cosmique), Paris, Les Belles Lettres, 1996, pp.41-48.

[8] Giamblico, *La vita pitagorica*, introduzione traduzione e note di M.Giangiulio, Milano, Bur, 1991, pp.193-197.

[9] W.Burkert, op.cit., pp.350-368.

[10] C.Sachs, *La musica nel mondo antico*, Firenze, Sansoni, 1942, pp.104-105.

[11] Nel primo capitolo dell'*Enchiridion* Nicomaco promette alla sua interlocutrice la prossima stesura di un testo in più libri che sviluppi i medesimi argomenti trattati nel manualetto: tale opera non ci è purtroppo pervenuta, ma parrebbe essere la fonte di alcune riflessioni boeziane relative a questioni musicali.

[12] Nicomaco di Gerasa, *Manuale di Armonica* (241, 3, 5 -11) in Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Guerini studio, Milano, Guerini e associati, 1990, pp146-147:

πάντα γάρ τὰ ροιζούμενά φασι σώνονται καθυπείκοντος τινος καὶ ῥᾶστα κυμαινομένου ψόφους ἀναγκαίως ποιεῖν μεγέθει καὶ φωνῆς τόπῳ παρηλλαγμένους ἀλλήλων ἤτοι παρὰ τοὺς ἑαυτῶν ὄγκους ἢ τὰς ἐποχάς, ἐν αἷς ἢ ἐκάστου ῥύμη συντελεῖται, εὐκυμαντότερας ἢ τὸναντίον δυσπάλεις ὑπαρχούσας.

[...] si afferma infatti che ogni corpo lanciato in una materia penetrabile e ad alta elasticità genera necessariamente rumori che dipendono, per grandezza e ambito sonoro o dalla sua mole, o dalla sua particolare velocità, o dalla zona in cui compie la sua corsa, zona che può essere molto elastica o , al contrario, rigida].

[13] Si interessa alle fonti del *De Institutione Musica*, inserendo il discorso in un' ampia trattazione sui precedenti della formulazione teorica boeziana, Henry Chadwick, «Le arti liberali nello sfacelo della cultura», in H.Chadwick, *Boezio*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp.99-146.

[14] Nel *De Institutione Musica* (I, II), Severino Boezio postula la tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentis constituta*, accreditata in seguito per tutto il Medioevo. La *musica mundana* corrisponde all'armonia celeste che , pur non raggiungendo l'orecchio umano, non può non discendere dal rapido, ordinato e armonico moto degli astri; la *musica humana* è l'armonia insita nell'anima umana; la *musica pratica* viene prodotta per mezzo di strumenti nel tentativo di imitare le prime due.

[15] Il medesimo ragionamento sembra fondare la lettera dantesca, allorché nella Commedia girazione e musica vengono affiancate come nella terzina seguente

L'altra rimase, e cominciò quest'arte
che tu discerni, con tanto diletto,
che mai da circuir non si diparte.

(Par XXIX, 52-54)

anche se, in prima istanza, qui l' «arte» si riferisce alla contemplazione divina da parte degli angeli rimasti fedeli, e solo in un secondo tempo alla produzione della musica celeste.

[16] Aristotele, *De Caelo*, II, 9.

[17] Si sofferma sul tema della numerologia pitagorica adombrata nel poema il saggio di Paolo Vinassa De Regny, *Dante e Pitagora*, (I Quaderni de l'Antologia), Milano, Gioacchino Albano editore, 1955.

[18] Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana* (vol I. Dalle origini al quattrocento), Milano, Einaudi scuola, 1991, p.193.

[19] «La particolare precisione di Dante nell'uso delle parole consiste nello spessore di queste, nella loro capacità di evocare tutto il proprio campo semantico (...). Un vero vocabolario dantesco dovrebbe porre ogni parola entro un contesto o campo di associazioni; più che di una serie di colonne, esso avrebbe l'aspetto di una mappa estesa su due dimensioni.» In Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un' idea*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1967, p.121.

[20] Il tecnicismo dell'espressione viene sottolineato da Nino Pirrotta nel saggio «Dante *musicus*: gothicism, scholasticism, and music» in: *Speculum. A journal of Mediaeval studies*, vol.XLIII, Cambridge Massachusetts, 1968, pp.245-257. L'autore colloca la musica mundana solo nella sfera del fuoco

velocemente attraversata da Dante e Beatrice, giustificando quindi l'unicità dell'occorrenza e mantenendo la congruenza con la tesi aristotelica.

[21] ARMONIA, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971.

[22] Alighieri, *Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988 e successive,

[23] Dante, *Commedia* vol.III Paradiso, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I Meridiani, 1997, Mondadori.

[24] Alighieri, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (trad. et commentaire par André Pézard), Paris, Gallimard, 1965.

[25] Alighieri, *The divine comedy*, translated with a commentary by Charles Singleton, Bollingen Series LXXX, Princeton University Press, 1975 (2nd printing with correction 1977, first paperback edition in two volumes, 1991).

[26] G.Godoli, «L'armonia delle sfere», in Godoli G., *Sfere armoniche: storia dell'astronomia*, Torino, UTET Libreria, 1993, pp.72-73.

[27] Luigi Papini, *Dante Alighieri e la musica*, Venezia, Leo S.Olschki editore, 1895, p.8.

[28] Una tale argomentazione è fin troppo semplicemente smontabile nella sua fragilità teorica e dimostrativa: abbiamo inteso proporla per testimoniare come anche tra i critici e i saggisti l'evocazione della teoria pitagorica agisca spesso più come una sirena o un'immagine che non necessita di una spiegazione circostanziata, in un contesto dove l'allusione ad una presunta conoscenza condivisa diventa troppo spesso l'alibi per non spiegare o, nella migliore delle ipotesi, per non risolvere.

[29] Guido di Pino, «La poesia della luce nell'Inferno dantesco», in *Letterature Moderne*, gennaio-febbraio, 1951, n°1, pp.40-50.

[30] Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, Bend VI .Harmonice Mundi, Herausgegeben von Max Caspar, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munchen, 1940, p.311. La citazione viene riportata, in inglese, nel saggio di Eberhard Knobloch, «Harmony and cosmos: mathematics serving a teleological understanding of the world», in *Physis. Rivista internazionale di storia della scienza*, vol.XXXII nuova serie, 1995, Firenze, Leo Olschki editore, pp.55-89. Nello stesso testo l'autore sostiene che «If however one wanted to adhere to harmonies in spite of their inaudibility, a new non-physical, mathematical, theoretical concept of harmony was needed. It was Kepler who developed such a concept, and thereby returne to the harmonia aphanes, to the *invisible harmony* of Heraclitus». Non intendiamo soffermarci sulla lettura kepleriana dell'armonia delle sfere che prevedibilmente poco ha a che vedere con quella dantesca, né tanto meno inserire l'autore della *Commedia* in una fantasiosa linea Eraclito-Dante-Keplero: pure, cercheremo di dimostrare come lo spostamento di prospettiva, e in un certo senso la risoluzione riguardo il problema dell'inudibilità si siano presentati già nella riflessione medievale e nella *Commedia* stessa.

[31] L'editio princeps di quello che resta del *De Re Publica* (pubblicata a Roma nel 1822) si deve ad Angelo Mai, che scoprì il testo ciceroniano in un codice palinsesto conservato alla Biblioteca Vaticana riportante un commentario ai salmi agostiniani.

[32] Il premio riservato al buongoverno è l'interpretazione romana e pragmatistica del premio riservato ai «giusti», che bene hanno operato quando la loro anima si trovava sulla terra, oppressa dalla prigione del corpo (*corporis custodiis*). L'origine astrale dell'anima è dottrina pitagorica e platonica.

[33] Nell'ordine stabilito dai caldei vi sono tre mondi: quello materiale, corrispondente alla regione sublunare; quello etereo, corrispondente alla sfera dei pianeti e delle stelle fisse; quello empireo, che corrisponde al mondo intellegibile. (cit. dal commento a cura di M.Regali, Macrobio, *Commento al Somnium Scipionis*, (Biblioteca di studi antichi. 38), introduzione, testo, traduzione e commento a cura

di Mario Regali, 2 voll., Pisa, Giardini Editori e stampatori, 1983-1990, libro I, p.363).

[34] In questo passo il termine è volutamente polisemico: «tempio» o «cielo».

[35] Alighieri, *Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, op.cit, p.363.

[36] Un'immagine simile verrà utilizzata anche nella descrizione della discesa del poeta nel cerchio dei lussuriosi: *Io venni in loco d'ogne luce muto* (Inf.V, v.28).

[37] Cicerone M.T., *La république*, a cura di E. Bréguet, Paris, Belles Lettres, 1980, p.185 n.2.

[38] Altri commentatori ciceroniani hanno sottolineato diversi ambiti in cui il ruolo equilibratore del sole si manifesterebbe: tramite i cicli luce-tenere e delle stagioni (Stok) o come metafora politica (Ronconi). Ma ancora Giovanbattista Vico, nei *Principi di Scienza Nuova*, scrive: *Ma, appresso, i filosofi ne fecero l'armonia delle sfere, la quale è accordata dal sole* (Lib.2, sez.5, cap.2.17).

[39] Cicerone M.T., *Somnium Scipionis*, introduzione e commento di Alessandro Ronconi, II edizione, (testi greci e latini con commento filologico II.), Firenze, Felice Le Monnier, 1967 (I ristampa), pp.100-105.

[40] Il termine *girazione* per definire l'atto del girare, con il preciso senso di «moto circolare», è specificamente dantesco. L'Alighieri lo usa nel *Convivio* (Tratt.3, 8), proprio a proposito del cielo: *Questo cielo si gira intorno a questo centro continuamente, sì come noi vedemo: nella cui girazione conviene di necessitate essere due poli fermi, e uno cerchio equalmente distante da quelli, che massimamente giri.*

[41] Verrebbe da chiedersi se l'osservazione che si tratta dell'armonia delle sfere e non degli astri sarebbe sufficiente a spostare il problema, e quindi giustificare la produzione di un qualche suono. Ovviamente, si tratta forzatamente di una provocazione, anche se l'attribuzione di un suono anche al cielo delle stelle fisse (per definizione incastonate nella propria rota) potrebbe autorizzare una qualche speculazione in questo senso. Per approfondire il tema, vedi Michel-Pierre Lerner, op.cit.

[42] Simplicii, *Commentaria in quatuor libros de Coelo Aristotelis*, ff.24v-25r (II, ad t.c.37), riportato in Bruno Nardi, «La novità del suono e 'l grande lume», in *Saggi di filosofia dantesca* (4. Il pensiero filosofico), Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp.73-80. Nardi si basa sull'edizione dei *Commentaria* del 1544, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, sulla base di studi filologici che ritengono questa versione identica a quella del 1540 «Guglielmo Morbeto [=de Morbeka] interprete».

[43] Bruno Nardi, «La novità del suono e 'l grande lume», in *Saggi di filosofia dantesca* (4. Il pensiero filosofico), Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp.73-80.

[44] La parafrasi è di B.Nardi, op.cit., p.77.

[45] Tommaso d'Aquino ribatterà le ragioni addotte da Simplicio, difendendo i principi d'indagine aristotelici, ma non riuscirà a convincere Dante, che proprio nella *Commedia* non manca di ricordare come *dietro ai sensi/vedi che la ragion ha corte l'ali* (Par II, 56-57), con una sottolineatura sull'imperfezione dei sensi terrestri che è anche in Cicerone, che spiega come solo dopo la separazione dal corpo terreno *multo puriora e dilucidiora cernuntur* (Tuscolane, I, XX, 46).

[46] *Enciclopedia dantesca*, I, 389.

[47] Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, Sala Bolognese, A.Forni, 1978, (ristampa dell'edizione Raffaello Giusti, Livorno, 1904), p.210.

[48] Natalino Sapegno, citato in Dante Alighieri, *Commedia* (Paradiso), a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988 e successive, p.237.

[49] Mario Pazzaglia, «L'universo metaforico della musica nella Commedia», in: M.Pazzaglia, *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, («La Parola Letteraria»), Bologna, Zanichelli, 1989, p.23.

[50] In *Convivio* II, 13 Dante stabilisce una corrispondenza tra i cieli e le scienze, giungendo ad accostare ad ognuno dei primi sette cieli planetari una delle discipline di trivio e quadrivio, al Cielo stellato Fisica e Metafisica, al Primo Mobile la Scienza Morale e all'Empireo la Teologia o scienza divina.

[51] Per approfondire il discorso sulle discipline del quadrivium medievale, vedi Chadwick, op.cit.

[52] Pure poche righe più sopra, sempre nel *Convivio* (Trattato II), leggiamo che *Pitagora, secondo che dice Aristotile nel primo della Fisica, poneva i principii delle cose naturali [essere] lo pari e lo dispari, considerando tutte le cose essere numero.*

[53] Curt Sachs, op.cit, p.104-105.

[54] Riportiamo la tesi sostenuta nel testo di Paolo Vinassa De Regny, a proposito della chiusa della Commedia: "Pure in questo splendore di asceti Dante non dimentica il misticismo del numero, l'armonia geometrica, pitagorica. Vi ricompare in quella rima *valore Infinito* (Par.XXXIII, 81), ma più ancora coll'acceso al massimo problema dell'epoca: la quadratura del cerchio". Se già per chiosare il *valore infinito* si era ricorsi a ardite speculazioni sulle rime sacre ricorrenti nei versi multipli di nove, il problema della quadratura del cerchio verrebbe addirittura risolto da Dante: «Orbene dal verso con cui questa invocazione comincia sino al termine del canto corrono precisamente sette terzine, che col verso finale raggiungono il numero di 22 versi.(...) Comunemente, i matematici medioevali adoprarono [per rendere il π] la frazione 22/7. E precisamente i versi dell'ultima invocazione sono 22 divisi in 7 terzine (...). E si chiude così l'opera fuori dell'umano grande del pitagorico Dante, il Gran Geometra». (P.Vinassa de Regny, op.cit., pp.187-188).

[55] Non intendiamo avventurarci in elucubrazioni relative alla conoscenza che Dante poteva avere del dialogo platonico, che pure era conosciuto al medioevo latino. Molto probabilmente la dottrina viene mediata dal *De natura et origine animae* di Alberto Magno, a cui si ascrive anche la rilettura, in senso cristiano e conciliante, della teoria dell'anima discesa dalle stelle che ritroviamo nella *Commedia*

Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,
però che, come dice, par che senta.
Dice che l'alma a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;
e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non **suona**, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.
S'elli **intende** tornare a queste ruote
l'onor de la influenza e 'l biasmo, forse
in alcun vero suo arco percuote.

(Par IV, 49-60)

Notiamo soltanto la cautela con cui Dante si pone nei riguardi della dottrina platonica, laddove in altri luoghi della *Commedia* non aveva temuto di pronunciare giudizi anche recisi a favore dell'ortodossia (e notiamo anche come, per fare questo, ricorra significativamente all'accostamento tra i due sinonimi *suonare* ed *intendere*).

[56] In verità, nemmeno troppo forzatamente se consideriamo che Cicerone nel *Somnium Scipionis* scriveva a proposito dell'armonia delle sfere *ille, qui intervallis coniunctus imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis*, e che proprio questo passo sarà per Macrobio lo spunto per riprendere da Nicomaco di Gerasa la leggenda del fabbro armonioso e giustificare la scoperta, da parte di Pitagora, dei rapporti numerici (tra le lunghezze dei segmenti di corda vibrante del monocordo) che producono armonia, e in seguito passare ad esaminare i sei rapporti fondamentali e gli accordi che ne conseguono.

[57] T.S.Kuhn, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale*, trad. it di T.Gaino, Torino, Einaudi, 1972, p.143. Non possiamo soffermarci qui su quella che è la tesi più originale dell'opera di Kuhn: una volta stabilita questa disposizione giustificata del disegno dell'universo che ha fissato persino la dimora di Dio (scorrendo quindi dall'astronomia alla teologia), si comprende l'impatto dirompente avuto dalla rivoluzione copernicana: far muovere la terra significava rompere l'intera catena del creato, rischiando persino di dover muovere il trono di Dio.

[58] Il termine *disporre*, con una sfumatura che potrebbe ricondurre all'atto dell'accordatore, ricorre in un testo medievale ampiamente commentato e glossato ai tempi di Dante, in cui si legge: *Summus opifex universum quasi magnam citharam condidit in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit* (Onorio d'Autun, cit. da Spitzer, ibid, p.48). Gioverà anche ricordare che proprio Onorio d'Autun è uno degli autori dottrinali che riprende l'armonia delle sfere: *cum dulcisona harmonia voluntur, ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur* (*Imago Mundi*, 1, cc.80-81 e *Patrologiae Latinae*, CLXXII, col 140).

[59] Cicerone, *Il sogno di Scipione*, a cura di Fabio Stok, con testo a fronte (IL CONVIVIO. Collana di classici greci e latini), Venezia, Letteratura Universale Marsilio, 1993, pp.23-24.

[60] *Nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.* (Aen. 6, 645-647). Un'approfondita analisi del passo in questione è quella offerta da Mariarita Paterlini, *Septem discrimina vocum. Orfeo e la musica delle sfere*, Bologna, Pàtron editore, 1992.

[61] *Pareagli esser traslato in un sereno / candido e d'auree fiamme adorno e pieno; / e mentre ammira in quell'ecceleso loco / l'ampiezza, i moti, i lumi e l'armonia, / ecco cinto di rai, cinto di foco, / un cavaliere incontra a lui venia.* Si tratta dello scomparso amico Ugone, che nel corso del sogno-visione rivela a Goffredo i futuri sviluppi della guerra per la liberazione del Sepolcro (*Gerusalemme Liberata*, XIV, IV-V).

[62] Si tramanda che in punto di morte il filosofo chiedesse che fosse suonato il monocordo. Nella lettura di Burkert, questa richiesta va ricondotta al fatto che «souls cannot ascend without music»: la musica, anche quella strumentale, è dunque veicolo di ascesa, di ingresso nel mondo ultraterreno dove risuonano le sfere celesti. Ma forse, oltre la lettura agiografica, quasi edulcorata del detto memorabile, è rintracciabile un richiamo a non trascurare lo studio musicale, alla ricerca di rapporti aritmetici che individuano intervalli consonanti.

[63] W.Burkert, op.cit., p.357.

[64] *Il libro dei 24 filosofi*, a cura di Paolo Lucentini, Adelphi, 1999, pp.56-57.

[65] Leo Spitzer, op.cit, p.38.

[66] Leo Spitzer, op.cit., p.38.

[67] Amilcare A. Iannucci, «Musica ed ordine nella Divina Commedia (Purgatorio II)», in: *Studi Americani su Dante*, a cura di Alessio e Hollander, Milano, Franco Angeli, 1989, pp.87-111.

[68] Benvenuti de Rambaldis De Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Jacobo Philippo Lacaita, typis G.Barbèra, Florentiae, MDCCCLXXXVII.

[69] Jacques Chailley e Jacques Viret, «L'hymne Ut Queant laxis et ses cryptogrammes», in *La revue musicale*, 1988, n. 408-409, p.23.

[70] J.Chailley, op.cit., p.24 n.37.

[71] I concetti di armonia ed ordine divino presentano un'interessante ricorrenza nel testo chiave

dell'angelologia medievale, la *Gerarchia Celeste* dello pseudo Dionigi Areopagita, cui Dante fa esplicito riferimento per l'ordinamento delle intelligenze celesti (Par.XXVIII, 130-139). Nel passaggio dedicato alla ricapitolazione sommaria dell'armonioso ordine angelico leggiamo infatti *La sovraessenziale armonia universale ha provveduto a tal punto al sacro ordine di ciascun essere razionale ed intelligente ed alla sua elevazione ben regolata, che ha stabilito dei sacri ordini per ciascun grado gerarchico (...) ciascuno di questi ordini presenta delle distinzioni basate sulle stesse armonie divine.*(CH X, 2 273 A-B). Difficile isolare le diverse sfumature che caratterizzano un concetto con una stratificazione semantica tanto complessa quale quello di *sovraessenziale armonia universale*. Parrebbe comunque di poter leggere un'allusione all'armonia delle sfere, ma più ancora a quella che abbiamo definito con Sachs «teoria della coordinazione», soprattutto alla luce di quanto è riportato in un altro passo dell'Areopagita, appartenente ai *Nomi Divini*: «il Bene è causa anche dei principi e dei limiti celesti (...), dei movimenti dell'enorme evoluzione celeste, che avvengono senza rumore» (DN IV, 697B). Oltre la suggestione di questi rimandi testuali, resta però la questione di un'influenza sostanziale e diretta dell'Areopagita su Dante, che non pare poter essere avanzata con sicurezza. Vedi la voce dedicata a Dionigi Areopagita dell'*Enciclopedia Dantesca*, op.cit.

[72] Leo Spitzer, op.cit., p.34.

[73] Ambrogio, *Hexameron*, II, c2, 6-7 (Patrologiae Latinae, XIV, col.159).

[74] Ambrogio, *De Abraam*, II, c.8, n.54 (Patrologiae Latinae, XIV, col.504).

[75] Ambrogio, *Enarrationes in XII Psalmos*, In Psalmum I enarratio: praefatio (Patrologiae Latinae, XIV, col.595).

[76] *Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia* [la consonanza infatti è una concordia di voci fra loro dissimili condotta in unità] scrive Boezio nel *De Institutione Musica, lib.I, caput III.*.

[77] In Convivio I,XI 11 ci viene presentata una interessante immagine di fabbro « disarmonico », che certa subito di discolparsi: *si come lo mal fabro biasima lo ferro apresentato a lui, e lo malo citarista biasima la cetera, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonar al ferro e alla cetera, e levarla da sè*. In questo caso l'esempio è in negativo ma il principio analogico resta lo stesso.

[78] Bisogna osservare come in Dante è già avvenuto quello slittamento di significato, con l'attribuzione della capacità di produrre armonie che si sposta dai martelli (e dai pesi) della leggenda pitagorica alla persona dei fabbri, che si ritroverà anche in Haendel ("il fabbro armonioso» aria e cinque variazioni dalla suite n. 5 in mi maggiore).

[79] Un catalogo ragionato delle teorie riguardanti l'amore cosmico è proposto nell'articolo di Peter Dronke, «L'Amore che move il sole e l'altre stelle», in *Studi Medievali*, serie terza, anno VI, fascicolo 1, giugno 1965, pp.389-422.

[80] Peter Dronke, art.cit, p.390.

[81] Peter Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Universale Paperbacks Il Mulino, 1990, p.132.

[82] Due movimenti che si collegano scopertamente con la metafora che chiude il canto X, ed accosta alla danza della corona di anime il movimento degli ingranaggi di un orologio: *Indi, come orologio che ne chiami (...) così vid' io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra* (Par X, 139, 145-146).

[83] Peter Dronke, op.cit, p.133.

[84] Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the dance of death: studies in musical iconology*, (Da Capo Press music reprint series), New York, Da Capo Press, 1984 (già ed. Princeton, 1970), p.33.

[85] Leo Spitzer, op.cit, p.27.

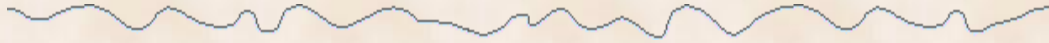
[86] Per approfondire l'evoluzione dei concetti di armonia, sinfonia, concordia e temperamento dal mondo greco a quello romano, vedi Leo Spitzer, op.cit., p.105 e sgg.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)



Alessandro Arbo

Gli uccelli cantano davvero?*

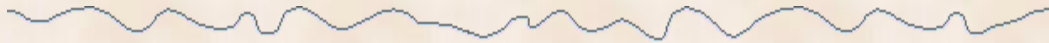


Maestro - Dunque dimmi, per favore: non ti sembra che, come l'usignolo, così tutti coloro che cantano bene siano condotti da una certa sensibilità (...)?

Alunno - Li considero molto simili.

Maestro - E dunque coloro che li ascoltano volentieri senza avere questa scienza non sono forse da paragonare alle bestie? Vediamo elefanti, orsi e alcune specie di animali che si muovono secondo il canto e gli stessi uccelli che si diletano delle proprie voci (non lo farebbero infatti con tanto impegno e senza un'intenzione interessata, se non provassero qualche piacere).

Agostino, *De musica*, I 4, 5



Riportando la differenza tra l'uomo e l'animale all'uso della parola, l'inizio dell'*Essai sur l'origine des langues* annuncia una importante novità rispetto alla ricostruzione congetturale formulata nel secondo *Discours* (1754): il linguaggio non è il frutto dei progressi di una socialità naturale bensì, al contrario, marca una discontinuità nell'ordine della natura. Sciogliendo le incertezze di un ragionamento che lo aveva interpretato come il risultato di fattori esterni, Rousseau lo riconosce come la prima istituzione sociale, corrispondente a un atto libero che, appunto, distingue l'uomo dall'animale (cfr. Bora 1989: 13). La tesi dà il via a una lunga catena di contrapposizioni subordinate al compito di tratteggiare una sottile quanto precaria linea di confine. A questo compito si riconduce anche una visibile tendenza ad abbassare il modo di comunicare degli animali, cioè a smentire l'opinione che suggerisce di interpretarlo come l'embrione del linguaggio. A maggior ragione questo discrimine viene fatto valere nel considerare la sua forma di espressione originaria e una delle osservazioni più caratteristiche a questo proposito si legge nel capitolo XVI: «gli uccelli fischiano, l'uomo soltanto canta». A prima vista si tratta soltanto di una precisazione terminologica, destinata a rettificare un modo di dire desunto dal parlare comune; ma l'affermazione - che tocca una nozione cardinale dell'apparato argomentativo rousseauiano - corrisponde al disegno di una precisa strategia. Nel metterne in luce le ragioni e le conseguenze, sarà opportuno risalire all'impostazione del tema delle origini del linguaggio.

1. *Castori, formiche, api*

Fin dal primo capitolo Rousseau ci invita a osservare i limiti che caratterizzano la «lingua naturale» dei castori, delle formiche e delle api: questi animali comunicano soltanto agli occhi e sempre allo stesso modo (*Essai*, I, 7). Benché talvolta più efficaci della parola, i loro movimenti non riescono a eguagliarne il potere, che consiste nel «commuovere il cuore» e «accendere le passioni» (*Essai*, I, 5). L'attenzione si concentra quindi, seguendo l'esempio di Du Bos e di Condillac, sulle forme dell'espressione orale. Riprendendo un'osservazione formulata nel secondo *Discours*, lo scarto di maggior conto si identifica nel passaggio dalle prime grida inarticolate alle articolazioni, vale a dire a «modificazioni della lingua e del palato», che «non si producono da sole, senza intenzione» (*Essai*, IV, 25). Questo livello si raggiunge solo attraverso l'esercizio dell'apparato fonatorio.

L'argomento si riconosce nel solco di una tesi aristotelica: se in generale i suoni emessi dagli animali non possono essere considerati alla pari del linguaggio, è perché sono privi di articolazione (*De int.*, 16a 28-29). In tal senso persino le sillabe o le lettere di una parola, che da sole non significano nulla, possono ritenersi superiori alle «voci indivisibili» delle bestie (*Poet.*, 1456b 24-25). Ma questo rilievo rappresenta solo il punto di partenza dell'*Essai*. In realtà ciò che preme a Rousseau non è sottolineare la convenzionalità della lingua dell'uomo, quanto riconoscere al suo interno un livello più originario (in una direzione indicata già nel titolo, che ricalca l'esempio dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* di Condillac, confermando il debito già segnalato nel *Discours*, I, 50). L'esigenza che regola l'economia del testo consiste nell'assicurare la vicinanza e insieme il distacco della parola dalla natura. Il proposito di individuare una forma di espressione in grado di salvare il tempo e la libertà si dispone lungo due direttrici: la prima enfatizza la differenza tra la lingua dei gesti e quella

dei suoni; la seconda, tra il livello naturale e quello convenzionale.

La difficoltà maggiore consiste nel fatto che proprio l'avvento della convenzionalità finisce per determinare il peggiore dei mali, rappresentato dal caso limite dell'algebra (*Essai*, VII, 48). Nulla di più preoccupante della lingua dei calcoli teorizzata da Leibniz e che finirà per rappresentare il modello della logica di Condillac; stigmatizzando questa conclusione, Rousseau approfondisce le ragioni della differenza tra il linguaggio delle origini e quello attuale, cioè la varietà del suono (*Essai*, VII, 45). L'analisi conduce al motivo centrale del capitolo XII: il metro, le inflessioni del tono, le iterazioni, la melodia, vale a dire tutte le componenti dell'espressione musicale vanno ricondotte a un nucleo originario, specificando la tesi che Vossius, Lamy, Du Bos, Condillac e altri avevano ripreso da una fonte più antica: «dire e cantare erano in altri tempi la stessa cosa, dice Strabone» (*Essai*, XII, 79).

Se il canto rappresenta l'origine della lingua, non ci si dovrà stupire del fatto che le prime storie venissero intonate, e che lo stesso destino spettasse alle leggi. A governare il riferimento è ancora l'antica (e discutibile) fonte aristotelica (*Probl.*, XXVIII, 64-65) [1], comune alla cultura del tempo [2]. Rispetto a Condillac (1746: II, I, VIII, § 72, 254), che aveva evidenziato le possibilità di articolazione di una traccia sonora intesa come sussidio mnemonico, Rousseau inverte l'ordine congetturale: l'utilità e il calcolo sono venuti dopo, prima c'erano i sentimenti e le immagini, che si sono tradotti spontaneamente in ritmo e in suoni. L'intonazione rappresenta l'originario lato emotivo del linguaggio, seguita dall'articolazione, che esprime il pensiero. Si definisce così una dicotomia che la prospettiva evolucionistica di Spencer (1858) avrebbe cercato di fondare su una legge organica in grado di assicurare le corrispondenze. Ma a Rousseau interessa soprattutto insistere sulle precedenze: si è formato prima il canto, che in ogni caso - ma senza che ciò, all'apparenza, intacchi le ragioni della successione - appare regolato da una legge dell'intervallo: si parlava «attraverso i suoni e il ritmo quanto attraverso le articolazioni e le voci».

2. Dal cuore all'orecchio

Nonostante il programmatico discrimine segnalato in apertura, già il XV capitolo non può evitare il paradosso per cui, nell'illustrare come «le nostre sensazioni più vive agiscono per lo più attraverso impressioni morali», si finisce col parlare soprattutto di animali. Con un chiaro distacco dalle tesi materialistiche del secolo, Rousseau osserva che se la musica ci commuove non è in virtù delle vibrazioni che i suoni producono sui nervi; in questo caso i suoni agiscono «come segni delle nostre affezioni, dei nostri sentimenti». Basterà osservare in proposito come il cane abbaia quando sente un suo simile abbaiare, e il gatto si agita quando sente un miagolio, mentre la stessa reazione non ha luogo nel momento in cui l'animale si accorge che è il padrone che rifà il verso. «Perché questa differenza di impressione, dal momento che non ve ne è affatto nella vibrazione delle fibre, tanto che lui stesso si era dapprima ingannato?» (*Essai*, XV, 89). Si tratterebbe del fatto che gli animali percepiscono «qualche cosa di questo effetto morale». Ma la tesi aggira un riscontro più semplice: l'immagine demotiva il suono, non corrispondendo alle attese dell'animale. Ciò che resta invariato è soltanto il meccanismo secondo cui la sensazione viene confrontata con una immagine interna.

Il cuore non centra: qui come altrove, l'immaginazione precede la morale. Rousseau vorrebbe farci credere il contrario: sopra la sensazione, deve aprirsi tutto un mondo morale. La prova sembra nascondersi in una constatazione di relativismo: «Perché le nostre musiche più commoventi non sono altro che vano rumore alle orecchie di un abitante dei Caraibi? I suoi nervi son forse di un'altra natura che i nostri? Non vibrano allo stesso modo? O forse le vibrazioni colpiscono molto gli uni e poco gli altri?» (*Essai*, XV, 89). La risposta a questi interrogativi, la cui funzione retorica dovrebbe portarci a riconoscere la precedenza di un livello morale (qui scambiato con una dimensione genericamente culturale), potrebbe essere formulata così: un abitante dei Caraibi non si commuove all'ascolto di una musica europea perché non può richiamare nulla che possa assomigliarle, e dunque non può ripercorrere - se non per tratti minimi, insufficienti alla riconoscibilità di strutture che si perdono nell'amorfo - quel suono e coglierlo come segno. È inutile prendere in causa un livello «morale», o la lingua e la cultura di una nazione, nell'osservare come non è il «potere fisico» dei suoni a guarire dai morsi di una tarantola (*Essai*, XV, 89): anche in questo caso - sempre che l'esperimento funzioni - basterà considerare il modo in cui l'orecchio ritraccia il profilo di una melodia.

Ma Rousseau si sforza di ricongiungersi ai significati e ai valori che una lingua mette in gioco *attraverso* le sue componenti musicali. Solo queste ragioni gli sembrano in grado di sottrarre la musica alla condanna di coloro che identificano nel suo movimento un piacere sensibile: la gioia fisica del suono, simile al piacere che possiamo provare nel contemplare l'oggetto del desiderio, va governata, a monte, dal riconoscimento di una impressione intellettuale e morale. Perciò, se «ognuno è colpito solo dai toni che gli sono familiari», bisogna sottolineare che «i suoi nervi vi si prestano solo in quanto lo spirito ve li dispone: bisogna ch'egli capisca la lingua che gli si parla perché ciò che gli vien detto possa metterlo in movimento» (*Essai*, XV, 90). Anche se di fatto talvolta non si può escludere questa condizione, accettarla in linea di principio significherebbe negare qualsiasi valore alla musicoterapia. Più in generale, nello spiegare il fatto che le cantate di Bernier abbiano «guarito dalla febbre un musicista francese, ma l'avrebbero fatta venire a un musicista di diversa nazione» (*Essai*, XV, 90), non c'è

bisogno di invocare la presenza di significati; basterà che queste melodie gli siano familiari, cioè che lo siano i toni e gli accenti di una lingua conosciuta, dai quali soltanto dipende - se ci atteniamo ai principi - una specifica melodia nazionale.

Lo stesso vale per gli altri sensi, compreso il tatto. La conferma è ricavata dall'esperienza erotico-immaginativa del contatto di un seno, dove «la rotondità, la bianchezza, il turgore, il dolce calore, la resistenza elastica e il successivo dilatarsi» non sembrano dare all'uomo «niente più che una sensazione gradevole ma insignificante» (*Essai*, XV, 90). Basterebbe invocare qualcuna delle esperienze narrate nelle *Confessions*, per sollevare un sospetto sulla spiegazione secondo cui a eccitare l'immaginazione non sarebbero state le caratteristiche sensibili (descritte senza risparmiare i dettagli) bensì «un cuore pieno di vita». Ma nel demotivare l'ostinazione con cui viene bandito ciò che è soltanto piacere dei sensi - con un argomento che si ritrova nella tradizione che Kierkegaard avrebbe riconosciuto in ogni esperienza erotico-sensuale - sarà meglio attenersi a ciò che il testo suggerisce indicando le caratteristiche di un tratto che si rende operativo nel sentire: è il modo di leggere dei ciechi, che ritracciano il rilievo di una superficie. L'erotismo della melodia sembra funzionare allo stesso modo, con una produzione di immagini che dipende dal profilo in cui sono iscritti.

La riprova di questo meccanismo proviene dall'unica esclusione che segna questa teoria della sensibilità: il gusto. Alle sue sensazioni non sembra aggiungersi «nulla di morale» (*Essai*, XV, 90). Ma il fatto che non ci sia un virtuoso della tavola può ancora essere spiegato con una mancata iscrizione, vale a dire con l'assenza di una melodia di sapori in grado di distaccarsi dalla semplice somma delle sensazioni. L'intenzione diretta del discorso di Rousseau impone alla riflessione sull'arte un esercizio di separazione caratteristico della discussione post-cartesiana, forse ricalcato sui termini con cui Condillac (1754: 554) aveva risposto alle accuse di materialismo, vale a dire la distinzione delle «impressioni puramente sensibili» dalle «impressioni intellettuali e morali che riceviamo attraverso i sensi, ma di cui questi sono soltanto le cause occasionali» (*Essai*, XV, 90). Riecheggiando l'argomento formulato da San Gerolamo nel commento all'epistola di San Paolo agli Efesi (cfr. Fubini 1976: 62), bisognerà sottolineare che la via che dal cuore porta all'orecchio è a senso unico, cioè non è possibile percorrerla nel verso opposto, dalla sensazione al sentimento.

Ma qui peraltro è proprio una questione di sensi, e soprattutto di una facoltà capace di raddoppiarli. A suggerirlo è lo stesso severo censore che, nel qualificare l'esperienza dell'ascolto, ritrova il «cuore» in una possibilità empirico-psicologica che richiama la necessità di fuggire la noia già segnalata da Du Bos (1733: I, I, 43-45) e da Crousaz (1715: III, 12): i tratti di una melodia catturano l'orecchio meglio di una somma di sensazioni gradevoli ma insignificanti, che ben presto stancano (*Essai*, XV, 90). I veri canti sollecitano una commozione e un sentimento morale di cui Rousseau intende sottolineare il carattere originario; ma la necessità di tenere separato il cuore dalla ragione, il tempo dallo spazio, il sentire dal calcolo, la passione dalla logica, non può che riferirsi a un meccanismo sopraordinato a tutte queste distinzioni.

Nel testo si moltiplicano i dualismi [3], mentre si accentua soprattutto quello che divide il colore («l'ornamento degli esseri inanimati») dal suono (l'annuncio di «un essere sensibile»). Sulla base di quanto argomentato, dovremmo obiettare che il *canto* degli esseri viventi non è il *suono* con cui si annuncia un movimento qualsiasi; ma qui Rousseau taglia corto: il suono, come il canto, deve considerarsi qualitativamente diverso dal colore. A ogni senso bisognerà attribuire uno specifico dominio, sicché la conclusione dell'esempio suonerà come una dicotomia semplice: «il dominio della musica è il tempo, quello della pittura lo spazio» (*Essai*, XVI, 92). A dispetto delle precedenti enunciazioni, Rousseau bandisce ogni falsa analogia [4] e difende l'integrità della musica col commento di una esperienza di profanazione del tempo: non può essere un flautista automatico a suonare, bensì l'anima che esso nasconde, l'inventore del meccanismo (*Essai*, XVI, 92). Replicando a Jacques de Vaucanson - celebre fabbricatore di giocattoli e di un meccanismo musicale *quasi*-vivente - e soprattutto all'ambizioso macchinista La Mettrie [5], Rousseau ribadisce che dietro al flautista c'è un uomo in carne ed ossa, benché meccanico di professione. La distinzione fra arti dello spazio e arti del tempo ribadisce l'unico senso in cui si dovrebbe percorrere la via che, nello scambio da cuore a cuore, passa attraverso l'orecchio: il tempo viene prima, è più vicino all'origine. Lo sottolinea la critica di un altro celebre meccanismo: il *clavecin oculaire* di Louis-Bertrand Castel [6], un equivoco dovuto allo spirito di sistema o a una esagerata fede cartesiana, che ha spinto il suo inventore ad avanzare false analogie fra colori e suoni. C'è uno scarto incolmabile che separa la successione dei suoni dalla permanenza dei colori, cioè il tempo dallo spazio.

Cavalcando una dicotomia valida da Roger de Piles fino a Lessing (Mustoxidi 1920: 28), l'argomento espone in realtà tutto il suo carattere sbilanciato e riduttivo. Sarebbe bastato rilevare il caso delle piante e dei fiori, che dovranno occupare le cure del neofita botanico, per insinuare il sospetto che nel colore possa esserci vita: ma qui non c'è possibilità di accorgersene, tutto deve disporsi lungo la serie bipolare. Le analogie possono valere solo per la ragione, non riguardano il senso - che tuttavia «ragiona» in termini di assoluto e relativo: ogni colore è assoluto, ogni suono relativo. Così un cielo luminoso resta avvolto nel silenzio, mentre il suono indica un essere in movimento; e se la natura generalmente è colorata, del resto «genera pochi suoni e, a meno che non si ammetta l'armonia delle sfere celesti, ci vogliono degli esseri viventi per produrla» (*Essai*, XVI, 93). Anche ammesso che in natura tutto debba ridursi a semplice rumore, come è possibile che Rousseau qui non si accorga

che qui sta qualificando come vivente proprio quell'armonia che gli è apparsa poco prima come il simbolo per eccellenza del degrado della musica? Di fronte al carattere morto della pittura, la musica è chiamata a rappresentare uno strumento di mutuo riconoscimento, permettendo all'uomo di avvertire la presenza dell'altro in modo più persuasivo di quanto possa fare l'immagine (*Essai*, XVI, 94). La percezione del suono è il più importante mezzo per varcare i confini della solitudine, un fantasma sul quale avrebbe richiamato l'attenzione anche l'antropologia pragmatica di Kant (1798: I, § 22, 44), portata a riconoscere nella perdita dell'udito un danno irreparabile, una condanna all'isolamento più grave di quella dovuta alla perdita della vista.

A marcare la precedenza è la voce modulata che l'uomo sembra riprendere dalla natura, ma che in realtà deve essere considerata proprio ciò che lo distingue dall'animale. Attraverso il canto l'uomo compie il più concreto allontanamento dal livello del bisogno e delle necessità naturali. È per questo che, nell'articolare le dicotomie di impianto, Rousseau specifica che «gli uccelli fischiano, l'uomo soltanto canta» (*Essai*, 94). La precisazione si trattiene sul filo di una sottile ambiguità. Riguardo all'articolazione del suono e all'emissione del fiato, fischiare (*siffler*) e cantare (*chanter*) non sono poi così distanti; il fattore che li separa è il riferimento alla parola. Qui però Rousseau non può riconoscerlo apertamente: ciò significherebbe infatti invertire l'ordine sistematico del ragionamento, che riconosce nel canto un livello più originario rispetto alla definizione del linguaggio verbale. La conseguenza tratta dal principio suona dunque: «non si possono sentire né canto né sinfonia senza dirsi all'istante: un altro essere sensibile è qui» (*Essai*, XVI, 94). Il mutuo riconoscimento deve avvenire nel suono e non nella parola, come specifica l'intero paragrafo successivo, illustrando le possibilità dell'abile musicista di «sostituire all'immagine insensibile dell'oggetto quella dei movimenti che la sua presenza suscita nel cuore di chi contempla» (*Essai*, XVI, 94).

Non così dettagliata, e anzi soppressa nei relativi articoli del *Dictionnaire*, è la differenza tra fischiare e cantare. Se leggiamo le voci «Chanter» e «Chant», ci accorgiamo che la prima definizione riguarda la produzione vocale di suoni variati, gradevoli per l'orecchio, corrispondenti a un esatto campionario di intervalli e di modulazioni. Il fatto che questi intervalli non debbano di necessità coincidere con «quelli che si possono fissare con le note della nostra musica e riprodurre con i tasti della nostra tastiera», bensì con «tutti quelli di cui è possibile trovare o sentire l'unisono, e di cui si possono calcolare gli intervalli, in qualunque modo», non fa altro che confermare il riconoscimento della funzione regolativa (e costitutiva) di un diagramma in cui i suoni vengono a iscriversi, e che si rende manifesto già a livello animale. A buone ragioni Agostino aveva segnalato la precisione con cui il canto dell'usignolo rispetta le leggi dei numeri (*De mus.*, I 4, 5). Prima che Olivier Messiaen ne traesse lo spunto per una serie di elaborazioni musicali che avrebbero aperto nuove vie alla ricerca del timbro e del ritmo, le trascrizioni di canti di uccelli compiute in ambiente positivista avrebbero confermato non solo la presenza di ritmi e intervalli, ma di una vera e propria costruzione motivica, di un fraseggio, di una tecnica della variazione, ovvero di modelli tecnico-compositivi e schemi morfologici analoghi a quelli del canto strofico (Lach 1913: 540). Anche senza individuare in tutto ciò una espressione di interiorità (Riemann 1900: 18), o le meraviglie di una immaginazione creatrice (Hoffmann 1908: 160; cfr. Serravezza 1996: 248-49), basterà limitarsi a riscontrare il progressivo perfezionamento delle funzioni riaggregative messe in campo da una facoltà che appartiene di diritto al mondo animale.

La principale obiezione che Rousseau muove a questa tesi si concentra nella nozione di imitazione. Se riconduciamo il canto all'intenzione di imitare, allora dovremmo escludere da questa forma di espressione non solo gli animali, ma anche i bambini, i selvaggi e i sordomuti [7]. È l'ipotesi che si presenta nella revisione dell'articolo «Chant» per il *Dictionnaire de musique*, che riprende un frammento elaborato per l'originario opuscolo di risposta a Rameau, ma scartato dalla sua redazione finale (cfr. Rousseau 1755b: 368). Nel misurarsi con una serie di complesse definizioni (cfr. anche Rousseau 1768: «Voix»), dopo aver demotivato le spiegazioni fisiche di Dodart e aver cercato di individuare delle ragioni di ordine sistematico interno nel «calcolo degli intervalli» e nella «permanenza dei suoni», Rousseau esclude il semplice rapporto con la natura: «il vero selvaggio non canta mai» [8]. Sfruttando lo stesso rapporto di analogia del movimento, l'imitazione del canto sposta il riferimento dal sentimento diretto - oggetto della musica - al suo segno naturale. Ciò che distingue il canto dal grido, distaccandolo dal rumore di natura, è il fatto di essere una imitazione artificiale di ciò che è naturale: le grida, i pianti ma anche - in una operazione di ricongiungimento che sta particolarmente a cuore a Rousseau (1768: 695) - gli «accenti della voce parlante o appassionata». Il canto può così riportarsi alla parola, aprendo la possibilità di collegarsi al lato sonoro della lingua.

L'importanza della questione è suggerita già dall'epigrafe che apre l'opera: «questi versi e la loro cadenza / trovò Alcmane, imitando con parole / quello che aveva inteso / dal canto delle pernici». Dove l'ago della bilancia è rappresentato dal verbo che scivola nella secondaria implicita, «imitando con parole»; l'imitazione deve garantire l'avvicinamento al suono animale, ma anche il distacco da esso, perché la natura non è l'uomo: è ciò che si tratta di raggiungere conservando la necessaria differenza che distingue l'imitazione dall'oggetto imitato (cfr. Derrida 1967: 26). Per questo la vera *chance* del canto e della musica non può consistere per Rousseau in una semplice riproduzione meccanica del suono naturale - secondo il riconoscimento che aveva portato La Mettrie (1748: 10, 30) a riconoscere che alcuni animali cantano - bensì in una imitazione allacciata al compito di restituire gli accenti della voce. Per trasmettere questa energia occorre tenere presente l'«accento orale». Perciò per cogliere il

vero effetto della musica non bastano le regole, aveva riconosciuto il frammento da cui si era generato l'*Essai*: ci vuole «una metafisica più fine» (Rousseau 1755a: 343) [9].

Dietro all'apparente linearità del discorso si nasconde in realtà un circolo vizioso, occultato con un paziente esercizio di moltiplicazione delle differenze. La musica si rimette al canto, che a sua volta deriva dall'accento della parola; di fatto, si tratta della catena di rinvii di una traccia sonora definita per altezze e per intervalli, segmentata in unità discrete. Da questo punto di vista, il canto delle pernici non è distante dall'imitazione che poteva trarne Alcmane, anche se a questo riconoscimento si contrappone un'altra caratteristica *subtilitas*: all'origine i popoli intonavano, come rileva l'etnomusicologo *ante-litteram* (cfr. Baud-Bovy 1988: 84-85 e Didier 1985: 67, entrambi nel solco di Lévi-Strauss 1962), per intervalli estranei al nostro sistema di notazione e prossimi alle inflessioni della voce (*Essai*, XVIII, 97). Ricompare l'osservazione relativa alla declamazione formulata da Du Bos, di cui Rousseau dovrà ricordarsi anche nell'articolo sul genere enarmonico: c'è un intervallo minimo, vocale, che salva la libertà dell'espressione. Replicando a Rameau, che aveva creduto di riconoscere l'*istinto* della musica in un sentimento armonico preesistente alla formazione della melodia, l'invito è a spostare la sua radice nelle inflessioni vocali. Ma nella spiegazione affiora un significativo dettaglio: gli intervalli minimi, quelli che dovrebbero essere più naturali in quanto allacciati alle libere inflessioni della prima lingua, sono, malgrado tutto, più difficili da intonare. Dunque, la voce dovrà essere caduta su intervalli più piccoli di quelli armonici e più grandi, ovvero più semplici del comma, che dobbiamo presumere presente nell'inflessione oratoria. Ciò sarà avvenuto, ecco l'apparente soluzione, *naturalmente* (*Essai*, XVIII, 98). L'avverbio salva l'originarietà della conversione, aggirando l'improbabile spiegazione secondo cui un intervallo di difficile intonazione dovrebbe essere considerato più spontaneo e naturale. Ma ciò che Rousseau nasconde è in verità proprio ciò che il suo discorso finisce indirettamente per dimostrare, e cioè che la legge dell'intervallo e della spaziatura sono in opera fin dalle origini (cfr. Derrida 1967: 229). Perciò ogni distinzione, compresa quella fra diatonico e armonico, è debole: per quanto modesti, gli intervalli restano avvertibili.

3. Alcmane e le pernici

L'istinto guarda, gusta, tocca, ascolta continuamente e forse si potrebbe imparare più fisica sperimentale studiando gli animali che non seguendo i corsi di un professore.

Diderot, *De l'interprétation de la nature*, 1753

Ma se Alcmane imitava con parole quello che aveva inteso dal canto delle pernici, sarebbe riduttivo ritenere che quest'ultime, per indole inclini al divertimento (*Hist. an.*, 488b), non facciano altro che ripetere senza modifiche ciò che la natura ha dettato loro. Alcune chiocciano, altre trillano (*Hist. an.*, 536b). E del resto, se è vero che fra tutti gli esseri viventi l'uomo è il più propenso all'imitazione (*Poet.*, 144Bb 5-10), alcuni uccelli, aveva osservato Aristotele, dimostrano spiccate capacità: il gufo, burlone per carattere, imita la danza di altri uccelli, mentre imitano i suoni della voce i rapaci dal collo corto e dalla lingua larga, ai quali appartiene anche l'«uccello indiano» (cioè il pappagallo) che diventa insolente dopo aver bevuto del vino (*Hist. an.*, 597b). A prescindere dalla dubbia attribuzione (cfr. Vegetti 1971: 447), l'esempio - che dovrà migrare in una sicura fonte del pensiero illuminista, l'*Essay Concerning Human Understanding* di Locke (1790: II, XXVII, § 9-10) [10] - è indicativo: il pappagallo imita articolando la voce, anche se, come dovrà aggiungere Condillac (1755: II, IV, 629), entra nei nostri pensieri meno di quanto riesca a farlo un cane. Forse è proprio all'imitazione, come aveva osservato Agostino (*De mus.*, I 4, 6), che si può ricondurre l'abilità canora palesata da gazze, pappagalli e corvi, che senza il possesso consapevole di alcuna scienza dimostrano di rispettare con precisione le leggi dell'intervallo.

Nel riformulare la questione del canto degli uccelli può essere utile richiamare il modo in cui Aristotele aveva impostato la distinzione di tre fenomeni: il suono, la voce e il linguaggio (*Hist. an.*, 488a, e soprattutto 535a-536b). Il suono rappresenta l'ambito più esteso, mentre la voce è considerata «un suono dell'essere animato». Perciò è solo per somiglianza che si può dire che il flauto e la lira hanno voce (*De an.*, 420b 5). Da un punto di vista anatomico, questa si collega all'apparato respiratorio: può essere emessa solo dalla laringe. Gli animali che non assumono l'aria (*De an.*, 420b 18) o che non hanno polmoni (*Hist. an.*, 535a), non hanno voce, anche se emettono suoni. Più precisamente: non basta lo spostamento dell'aria, è necessario che il pneuma sia interno. Di conseguenza non è possibile attribuire la voce agli insetti (che non respirano) o ai pesci (anche se alcune specie sono in grado di emettere suoni). Particolare il caso del delfino, che possedendo i polmoni e la trachea, ha una voce senza avere un linguaggio, perché non possiede una lingua sufficientemente sciolta per le articolazioni (*Hist. an.*, 536a).

Di là dal livello anatomico, il fatto che non ogni colpo di tosse possa essere considerato una voce si spiega in base a due motivi: l'organo fonatorio, specifica Aristotele, «dev'essere animato e accompagnarsi a un'immagine»; cioè il suono deve significare qualcosa (*De an.*, 420b 29). Ma se la capacità di formulare dei nomi, vale a dire delle voci che significano per convenzione, appartiene soltanto all'uomo (*De int.*, 16a 19), non è esclusa la

presenza di una forma di comunicazione orale negli animali. In effetti il passaggio dalla voce al linguaggio (*dialektos*) è dovuto all'articolazione, che dipende ancora dalle caratteristiche dell'apparato fonatorio, in particolare dalla lingua. Ma proprio per questo alcuni uccelli «hanno la facoltà di emettere suoni articolati in grado maggiore di tutti gli altri animali, secondi in questo solo all'uomo» (*Hist. an.*, 504b). Si tratta in particolare di uccelli con la lingua larga e sottile (cioè non spessa, cfr. Vegetti 1971: 277; *Hist. an.*, 536a), come i rapaci (*De part. an.*, 660a). Al contrario, i vivipari e i quadrupedi, pur manifestando voci diverse, non sembrano capaci di linguaggio, avendo la lingua dura, poco sciolta e spessa (*De part. an.*, 660a); altrettanto incapaci di linguaggio sono i sordomuti dalla nascita, mentre nei bambini esso è imperfetto (sono blesi e balbuzienti), perfezionandosi solo col progressivo controllo della lingua (*Hist. an.*, 536b), delle labbra (*De part. an.*, 660a) e dei denti (*De part. an.*, 661b).

Diverso il caso del canto, che nonostante condivide con il linguaggio l'uso della voce, secondo Aristotele non va associato ai suoi progressi. Il riscontro più generale riguarda il fatto che gli animali cantano e vociferano nei periodi dell'accoppiamento (*Hist. an.*, 488b). La tesi sarà ripresa e perfezionata da Darwin (1871: 599 e 940): correggendo la teoria formulata da Spencer (1858) con il riscatto della componente biologica, il canto può essere interpretato non solo come un richiamo ma come un mezzo di seduzione e di competizione, attivando «un meccanismo selettivo favorevole agli individui sotto tale riguardo più abili» (Serravezza 1996: 241). Il principio elaborato in ambito evuzionista sembra trovare una esemplare anticipazione nel testo aristotelico, che segnala come esistono canti che si rapportano a diverse situazioni competitive (*Hist. an.*, 536a): durante il combattimento (quaglia), nella sfida (pernici) o dopo la vittoria (galli). A seconda delle specie, cantano i maschi (galli, quaglie, cicale), o le femmine (usignoli, tranne nel periodo della cova).

Riguardo ai modi in cui viene prodotto, il canto sembra partecipare soprattutto al livello della voce, collegandosi alle funzioni della laringe e dunque all'emissione di vocali. Ma del resto si può affermare che le cicale - che provocano il suono grazie all'attrito del pneuma con una membrana posta sotto il diaframma - «cantano» (*Hist. an.*, 535b). Forse memore del racconto platonico (*Fedro*, 258-259e), Aristotele lo dichiara più volte, senza segnalare il distacco dall'espressione metaforica (*Hist. an.*, 556b, 601a; *Parva nat.*, 475a).

Una delle distinzioni più visibili riguarda in ogni modo il suono della voce, che può essere qualificato come acuto o grave (*Hist. an.*, 536b), sfruttando una metafora desunta dal tatto (*De an.*, 420b 1-5). La distinzione si associa, sia nell'animale sia nell'uomo, alla differenza di genere e di età: di solito le femmine hanno la voce più acuta dei maschi, e lo stesso si riscontra nei giovani e nei vecchi (*Hist. an.*, 544b, 581b; *De gen. an.*, 786 b). L'eccezione è data dai bovini (la vacca «emette un suono più grave dei maschi, e i vitelli dei buoi adulti», e anche la castrazione produce un risultato opposto a quello consueto; *Hist. an.*, 545a). È nel periodo dell'accoppiamento, in ogni modo, che l'emissione vocale raggiunge la massima sonorità, come si può riscontrare nei cavalli (*Hist. an.*, 545a). La voce grave è ritenuta più nobile «perché il meglio consiste in una superiorità e la gravità è una superiorità» (*De gen. an.*, 787a).

Il grave e l'acuto dipendono in realtà da vari fattori e anzitutto dal grado di tensione dei tessuti, con una ipotesi che contraddice i principi della vibrazione di una corda: quanto più allentato il muscolo, tanto più acuta la voce (come Aristotele ritiene di poter verificare osservando gli anziani e i castrati, in *De gen. an.*, 787b-788a). Un'altra ipotesi riconduce le differenze di registro al clima in cui vive l'animale (il vento caldo produrrebbe, a causa del suo spessore, una voce grave; il vento freddo, per il suo carattere rado, una voce acuta; *De gen. an.*, 788a), mentre altre precisazioni riguardano il tono roco (ruvidezza dell'organo) e la flessibilità (organo morbido o duro).

Quando la voce consta di suoni articolati, come negli uccelli, può essere definita una sorta di linguaggio (*Hist. an.*, 536b): proprio attraverso l'articolazione della voce certi uccelli comunicano tra loro e in certi casi sembrano persino istruirsi a vicenda (*De part. an.*, 660b). Un ulteriore rilievo riguarda il fatto che il canto di certe specie di uccelli non può ricondursi a fattori ereditari, dipendendo in qualche modo dall'esercizio e dall'insegnamento (*Hist. an.*, 536b); così per esempio «fra i piccoli uccelli, alcuni non cantano con la stessa voce dei loro genitori, se sono stati allevati lontani da essi e hanno udito il canto di altri uccelli» (*Hist. an.*, 536b). Perciò la femmina dell'usignolo insegna a cantare al suo piccolo, confermando una caratteristica che accomuna il canto al linguaggio, vale a dire il fatto di essere appreso per imitazione.

I riscontri dell'ornitologia aristotelica ci permettono di mettere a fuoco la riduzione messa in opera dalla prospettiva di Rousseau. Il rilievo di fondo riguarda il fatto che se il canto condivide alcuni caratteri del linguaggio, compreso il fatto di essere appreso, corretto e perfezionato, è perché si riporta alle funzioni di una voce sopraordinata alla loro distinzione. Non occorre risalire alle origini, né tracciare un percorso della decadenza, nel riconoscere la radice comune. In tal senso l'invito a individuare nel canto degli uccelli una insufficienza di vocabolario o una proiezione antropomorfa (Derrida 1967: 225) manifesta a sua volta la proiezione di un disegno sistematico. È il motivo che accompagna gli scritti di risposta a Rameau, dall'*Examen de deux principes* (1755) al *Dictionnaire de musique* (cfr. Duchez 1974 e 1995; Kintzler 1993; Collisani 1996): la radice della musica è un canto che vanta già le proprietà essenziali del linguaggio. Ma la dimostrazione è fondata sul rilievo di una capacità di articolazione del *melos* che, nonostante tutto, appartiene anche all'animale.

Il caso degli uccelli, che cantano senza parlare, smaschera la precarietà delle distinzioni e il carattere circolare del ragionamento. Per questo Rousseau cerca di risolverlo con un'affermazione assiomatica che ribadisce - contro ogni evidenza - l'essenziale incapacità di espressione di ciò che appartiene all'ordine naturale. Il secondo *Discours* era stato più generoso con gli animali, «macchine complesse» che, contrariamente al parere di Cartesio e di Malebranche, possiedono una forma di intelligenza fondata sulla facoltà di aggregare le idee ricavate dai sensi, pur segnalando il distacco dalle qualità di agente libero dell'uomo (Rousseau 1754: I, 48). Se il linguaggio dei primitivi poteva assomigliare, nei suoi gesti marcati e nelle sue grida inarticolate, a quello rozzo e gregario delle cornacchie e delle scimmie (Rousseau 1754: II, 61, con un implicito richiamo a Diderot), ora si tratta di preservare il canto dalla semplice natura - cioè dalla natura *morta* (cfr. Derrida 1967: 225) - dalle leggi dello spazio e del branco, persino dalle grida del selvaggio, per farne una specialità iper-umana: l'imitazione degli accenti della parola.

In realtà le variazioni che, rispettando le leggi del numero, gli uccelli operano su schemi melodici di base non hanno bisogno di associarsi a una parola per corrispondere a una intenzione di senso che gli è congenita, soprattutto nell'esercitare l'imitazione. Difficile dire se in questo modo cercano di sedurre, ovvero - come sosteneva Plotino (*Enn.*, I 4, 1, 6) interpretando il principio della conformità al fine dell'*Etica nicomachea* (A 8, 1098b 21; K 6, 1176a 31) - esprimono la loro felicità. Con maggiore sicurezza si può riconoscere che nello spiegare il modo in cui quella combinazione di suoni vocali fa segno a monte della parola, bisognerà rivolgersi al funzionamento di una traccia anteriore alla distinzione fra l'uomo e l'animale. Contrariamente a quanto pensava l'allievo nel *De musica* agostiniano (I 4, 5), e per ragioni che non riguardano il buon comportamento di chi ascolta indicato dal maestro, sarebbe affrettato interpretare come un'offesa il fatto che le bestie riescono a eguagliare, attraverso la ripetizione e la modulazione del suono, quanto gli uomini riescono a fare con l'arte e l'esercizio quotidiano.

Bibliografia

Agostino, *De mus.*, *De musica*, ed. it. a cura di M. Bettetini, *Musica*, Milano, Rusconi, 1997.

Aristotele, *De an.*, *De anima*, ed. it. a cura di G. Movia, *Anima*, Milano, Rusconi, 1996.

- *De gen. an.*, *De generatione animalium*, ed. it. a cura di D. Lanza, *La riproduzione degli animali*, in *Opere biologiche*, a cura di D. Lanza e M. Vegetti, Torino, Utet, 1971.

- *De int.*, *De interpretazione*, ed. it. a cura di E. Riondato, *De interpretazione*, Padova, Antenore, 1957.

- *De part. an.*, *De partibus animalium*, ed. it. a cura di M. Vegetti, *Le parti degli animali*, in *Opere biologiche*, a cura di D. Lanza e M. Vegetti, Torino, Utet, 1971.

- *Hist. an.*, *Historia animalium*; ed. it. a cura di M. Vegetti, *Ricerche sugli animali*, in *Opere biologiche*, a cura di D. Lanza e M. Vegetti, Torino, Utet, 1971.

- *Poet.*, *Poetica*, tr. di M. Valgimigli rivista e curata da G. Giannantoni, in *Opere*, (10 Retorica, Poetica), Roma-Bari, Laterza, 1988.

- *Probl.*, *Problemata physica*; ed. critica e tr. franc. di F. A. Gevaert e J. C. Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, 1903; rist. Osnabrück, 1988.

Batteux, C., 1746, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746; rist. Genève, Slatkine, 1969; tr. a cura di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, Palermo, Aesthetica, 19902.

Baud Bovy, S., 1988, *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988.

Bora, P., 1989, *Introduzione* e apparato critico in J.-J. Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di P. Bora, Torino, Einaudi, 1989.

Collisani, A., 1996, «*Le vrai sauvage ne chante jamais*»: *l'origine e la musica nel Dictionnaire di Rousseau*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI, 1996, pp. 61-90.

Condillac, E. B. de, 1755, *Traité des animaux*, Paris; in *Œuvres philosophiques*, a cura di G. Le Roy, I, Paris, P.U.F., 1947; tr. di G. Viano, *Trattato degli animali*, in *Opere*, Torino, Utet, 1976.

Crousaz, J.-P., 1715, *Traité du beau*, Amsterdam, François L'Honoré, 1715; rist. Genève, Slatkine, 1970.

Darwin, Ch., 1871, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, Murray, 1871; tr. it. in *L'evoluzione*, a cura di G. Montalenti, P. Omodeo e L. Pavolini, Roma, Newton Compton, 1994.

- De Man, P., 1970, *Rhétorique de la cécité: Derrida lecteur de Rousseau*, «Poétique», IV, 1970, pp. 455-75.
- Derrida, J., 1967, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967; tr. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, C. Contri, G. Dalmaso, A. C. Loaldi, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 19892.
- Didier, B., 1985, *La musique des lumières*, Paris, P.U.F., 1985.
- Du Bos, J.-B., 1733, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (1719) Paris, 17332; rist. Genève, Slatkine, 1967, che riproduce il testo della VII edizione, Paris, 1770; tr. (parziale) di Em. Fubini, *Riflessioni sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano, Guerini e associati, 1990.
- Duchez, M.-E., 1974, *Principe de la mélodie et origines des langues*, «Revue de musicologie», LX, 1-2, 1974, pp. 33-86.
- 1995, *Introduction*, in J. J. Rousseau, *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris, Gallimard, 1995, pp. CXXXVII-CXLIV.
- Fontenelle, B., 1687, *Histoire des Oracles*, Paris, 1687.
- Fubini, E., 1976, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Gevaert, F. A., 1903, *Commentaire musical*, in F. A. Gevaert e J. C. Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, 1903; rist. Osnabrück 1988, pp. 91-355.
- Hoffmann, B., 1908, *Kunst und Vogelgesang in ihrer wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkt beleuchtet*, Leipzig, Quelle & Mener, 1908.
- Kant, I., 1798, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Königsberg; ed. a cura di O. Külpe, in *Gesammelte Schriften*, VII, a cura della Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaft, Berlin-Leipzig, Reimer, 1907; tr. di G. Vidari riveduta da A. Guerra, *Antropologia pragmatica*, Roma-Bari, Laterza, 1969.
- Kintzler, C., 1993, *Introduction*, in J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 5-48.
- Lach, R., 1913, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig, Kahnt, 1913.
- La Mettrie, J. O. de, 1748, *L'homme machine*, Amsterdam, 1748; tr. a cura di G. Preti, *L'uomo macchina*, Milano, SE, 1990.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme*, in *Anthropologie structurale deux*, Paris, Mouton, 1973, pp. 45-56.
- Locke, J., 1689, *An Essay Concerning Human Understanding*, London, Halt and Basset, 1689; tr. a cura di M. e N. Abbagnano, *Saggio sull'intelletto umano*, Torino, Utet, 1971.
- Murat, M., 1980, *J.-J. Rousseau: Imitation musicale et origine des langues*, «Travaux de linguistique et de littérature», XVIII, 2, 1980, pp. 145-168.
- Mustoxidi, T. M., 1920, *Histoire de l'esthétique française (1700-1900)*, Paris, 1920.
- Platone, *Fedro*; tr. di G. Reale, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1991.
- Plotino, *Enn.*, *Enneadi*, tr. e cura di G. Faggin, Milano, Rusconi, 19964.
- Riemann, H., 1901, *Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin-Stuttgart, Spemann, 1901.
- Rousseau, J.-J., 1754, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, 1754; tr. di R. Mondolfo, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza fra gli uomini*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 31-96.
- 1755, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, testo stabilito e annotato da O. Pot, in *Œuvres complètes*, sotto la direzione di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris, Gallimard, 1995, pp. 347-370.
- 1755a, *L'origine de la mélodie*; testo stabilito e annotato da M.-E. Duchez, in *Œuvres complètes*, sotto la direzione di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris 1995, pp. 329-343.

- 1755b, *Fragments détachés*; testo stabilito da O. Pot, in *Œuvres complètes*, sotto la direzione di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris, Gallimard, 1995, pp. 367-70.

- 1768, *Dictionnaire de musique*, testo stabilito da J.-J. Eigeldinger, con la collaborazione di S. Baud-Bovy, B. Boccadoro e X. Bouvier, in *Œuvres complètes*, sotto la direzione di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris, Gallimard, 1995, pp. 605-1191.

- *Essai, Essai sur l'origine des langues*, testo stabilito e annotato da J. Starobinski, in *Œuvres complètes*, sotto la direzione di B. Gagnebin e M. Raymond, V, Paris, Gallimard, 1995; tr. e cura di P. Bora, *Saggio sull'origine delle lingue*, Torino, Einaudi, 1989.

Serravezza, A., 1996, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, il Mulino, 1996.

Spencer, H., 1858, *The Origin and Function of Music*, «Fraser's Magazine», 1858; tr. it. *Origine e funzione della musica*, in *Filosofia dello stile ed altri scritti sull'origine e la funzione delle arti*, a cura di D. Drudi, Firenze, Alinea, 1981.

Starobinski, J., 1971, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971; tr. *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, Bologna, il Mulino, 1982.

Vegetti, M., 1971, *Introduzione* e apparati critici in Aristotele, *Opere biologiche*, Torino, Utet, 1971.



Note

* Pubblicato in «Rivista di estetica», n.s., 8 (2/ 1998), XXXVIII, pp. 113-126.

[1] Cfr. anche Marziano Capella, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, IX, 926, 9-10. Si tratta di un riferimento comune ad altri autori antichi ma che tuttavia «non è più fondato delle etimologie di Platone nel *Cratilo*» (Gevaert 1903: 290).

[2] Cfr. per esempio Fontenelle 1687: II, V e Du Bos 1733: III, IV.

[3] Con Starobinski (1971: 150) si può osservare che «gli scritti di Rousseau sulla musica presentano un'opposizione fra l'anima e i sensi (il sentimento e la sensazione) in modo più accentuato che in qualunque altro suo testo».

[4] L'analogia con la pittura è ancora utilizzata nell'*Examen*, mentre il suo rifiuto nell'*Essai* documenta, come ha osservato Murat (1980: 152), che la critica del concetto tradizionale di *mimesis* è ampiamente in corso.

[5] Nel capitolo di *L'homme machine* dedicato a illustrare il movimento dell'organismo umano, riportando le funzioni dell'uomo a una meccanicità presente a livello animale La Mettrie (1748: § 17, 63) si spingeva fino alla possibilità di determinare meccanicamente il linguaggio: «(...) se Vaucanson ha avuto bisogno di più arte per fare il suo *suonatore di flauto* che il suo *canarino*, gliene sarebbe occorsa ancora di più per fare un *parlante*: macchina che non si può considerare impossibile, soprattutto fra le mani di un nuovo Prometeo».

[6] L'esperimento era stato presentato nelle *Nouvelles Expériences d'Optique*, 1735 e nella *Optique des Couleurs*, 1740; oltre a servirsene nella *Lettre sur les sourds et muets*, (1751) Diderot gli aveva dedicato un articolo dell'*Encyclopédie*.

[7] Commenta Didier (1985: 115): «Se ciò che fa un canto sono gli intervalli che esistono tra le note, c'è in effetti un canto degli uccelli, dei gatti, ma anche del vento. Se è l'intenzionalità, se è il desiderio di esprimere questa possibilità di dare senso agli intervalli musicali, allora la questione diviene molto più complessa, ed ecco forse perché Rousseau nel suo *Dictionnaire* rinuncia a parlarne e si limita (...) al canto musicale».

[8] Se con il termine natura dobbiamo intendere ciò che precede la cultura, allora sarà «importante, e forse sorprendente, notare che in quest'ultima accezione, il termine "naturale" non può qualificare nessun tipo di musica: neanche la linea melodica del canto, la prima forma di espressione sonora. Per questo Rousseau, che nella voce "Chanson" dell'*Encyclopédie* (tomo III) aveva scritto che "l'uso delle Canzoni è molto naturale all'uomo", quando la riscrive per il *Dictionnaire* ritiene opportuno evitare ogni equivoco e modifica: "l'uso delle Canzoni sembra essere un seguito naturale di quello della parola, e in effetti non è meno generale; perché ovunque si parli, si canta (...) E con più apodittica chiarezza: "le vrais Sauvages ne chanta jamais", afferma nel *Dictionnaire*; dichiarazione tanto più significativa se confrontata con la nuova definizione di canto in cui programmaticamente include ogni possibile forma melodico-vocale, anche di altre culture, eventualmente strutturate su scale e intervalli diversi dai nostri» (Collisani 1996: 69-70).

[9] Nel XVIII secolo le teorie classiche della rappresentazione si sforzano di ricondurre la musica e la poesia allo statuto

della pittura, come si può osservare in Du Bos (1733: I, III) e in Batteux (1746), che nella seconda edizione dei *Beaux-arts* include un'*Appendice* per indicare come «le passioni sono l'oggetto principale della musica e della danza» (e si tratta dei «sentimenti che sorgono dalle situazioni apprestate per l'azione»). A prima vista Rousseau sembra confermare questa tradizione (cfr. per esempio 1768: «Musique»). Ma a buone ragioni De Man (1970: 467) rileva come man mano che l'analisi progredisce il contenuto del sentimento è «vuotato di ogni traccia di sostanza».

[10] In un'aggiunta della seconda edizione (1794) Locke riporta il caso, illustrato da William Temple (*Memoirs of what passed in Christendon from 1672 to 1679*, London 1692, p. 66), di un pappagallo che sembrava ragionare, rispondendo a tono al suo interlocutore.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Michele Bertolini

LA MUSICA NELLA RIFLESSIONE ESTETICA

DI RAYMOND BAYER

Introduzione

Nell'opera di Raymond Bayer (1898-1959), uno dei protagonisti dell'estetica francese di ispirazione realistico-formale e cofondatore insieme a Lalo e Souriau della *Revue d'esthétique* nel 1948, la riflessione specifica sulla musica e sul sentimento estetico della natura occupa un posto importante ma certamente non esclusivo accanto alle altre arti. L'indagine sull'arte musicale in Bayer si sviluppa, infatti, all'interno di un'estetica che vuole presentarsi come una scienza *qualitativa*, capace di rendere conto dell'intera complessità dell'esperienza estetica, una complessità che coinvolge sia le manovre operative dell'artista creatore sia la realtà stratificata dell'oggetto-opera d'arte sia infine le modalità ricettive dello spettatore coinvolto nel processo di contemplazione estetica [1].

Il clima culturale in cui matura la riflessione estetica di Bayer vede, a partire dagli anni Venti, una crescita costante di attenzione nei confronti della realtà formale dell'oggetto estetico, un movimento generale di ritorno all'oggettività della forma sensibile che coinvolge personalità eterogenee della cultura francese; questa tendenza si sviluppa in un generale ambiente filosofico in cui sono ancora vitali le diverse correnti del positivismo, dello spiritualismo e del bergsonismo.

Storici dell'arte come Focillon (che fu maestro di Bayer alla Sorbona), filosofi di formazione come Souriau o Bayer, sociologi (Lalo) o psicologi (Henry Delacroix), si interrogano, in modo spesso indipendente e senza costituire una organica corrente di pensiero, intorno alla struttura costitutiva delle diverse forme artistiche.

Il problema dello statuto di «realtà» dell'opera d'arte, base metodologica su cui costruire un'estetica che pretende di essere «scientifica», accomuna quindi quegli autori (Focillon, Souriau, Bayer) che già nel 1936 Victor Feldman aveva riunito nella corrente da lui definita del «realismo razionalista» [2]; alla preoccupazione cosale e «realista» per l'opera si accompagna il rigore di un'indagine analitica e «razionale» del fatto estetico tesa alla «rigorosa determinazione dell'oggetto estetico (assimilato all'opera d'arte) come

forma» [3]. Questo secondo aspetto definisce anche l'obiettivo polemico di molte pagine di Souriau e Bayer, rappresentato dalle estetiche soggettive e del sentimento di ispirazione bergsoniana (in particolare di Basch o Ségond), incapaci di rendere conto sia della realtà stratificata dell'opera sia di un metodo di ricerca estetica che non si risolva nell'intuizione mistica di un Assoluto.

L'analisi delle pagine che Bayer dedica alla musica all'interno della sua prima opera, *L'esthétique de la Grâce*, con la quale ottenne il dottorato nel 1933, non può quindi non inserirsi nel contesto generale della sua riflessione estetica e dei suoi presupposti metodologici, orientato verso la definizione e descrizione della *forma sensibile* dell'opera d'arte. Come in Etienne Souriau, anche in Bayer l'estetica si presenta prima di tutto fin dai suoi primi lavori come una *morfologia descrittiva* di aspetti e qualità visibili presenti nell'opera d'arte, un'enumerazione empirica di dati tecnico-formali che configurano l'estetica stessa come una scienza qualitativa dotata di un metodo autonomo. In quanto sistematica delle strutture interne all'oggetto estetico, l'estetica si manifesta anche come una *morfogenesi dinamica* capace di spingersi al di là degli aspetti fenomenologicamente percepibili (dei *qualia* sensibili per usare la felice espressione di Souriau) verso la ricostruzione dei regimi trans-tecnici; i regimi rappresentano quelle manovre operative nascoste che hanno portato l'opera alla sua configurazione visibile e che si presentano come dei caratteri generali capaci di legare le arti fra loro in un generale sistema di corrispondenze.

L'opera d'arte si presenta come un sistema di equilibri dinamici e relazionali fra un insieme di *esigenze* o resistenze formali e materiali, e una totalità di *risposte* attraverso le quali si dispiega la libertà poetica del creatore. Da una parte l'*aspetto*, prodotto di un'azione creativa dell'artista e traducibile linguisticamente come qualità percepita, è ancora figlio di una specifica esigenza tecnica; dall'altra parte, il *regime* permette di circoscrivere alcuni caratteri generali e trans-tecnici delle strutture oggettive dell'opera, consentendo di stabilire delle corrispondenze fra le varie arti nell'eterogeneità pura dei mezzi specifici.

La dinamicità dei regimi è particolarmente evidente nella determinazione di una categoria come la *grazia*, alla cui instabile e mobile natura è dedicata la riflessione del giovane Bayer: l'equilibrio dinamico che essa realizza è infatti il frutto di una dialettica interna fra i regimi del *risparmio* e i regimi dell'*elasticità*.

Il risparmio, ponendosi come condizione «negativa» della grazia, organizza l'economia delle resistenze tecnico-formali, e si manifesta nell'atomismo e nell'indeterminatezza parziale delle strutture oggettive, nel polimorfismo e nella sparizione della massa.

L'elasticità invece realizza «in positivo» le condizioni necessarie e sufficienti perché si manifesti quel carattere espressivo che chiamiamo grazia, attraverso l'organizzazione della forza e della libertà delle risposte e dei rendimenti insperati di fronte alle gerarchie precostituite, la reversibilità fra la norma e il miracolo, il controllo delle metamorfosi strutturali che nell'opera danno «l'illusione dei *possibili* sottraendosi al *dato* come presentimento del definitivo» [4].

La dialettica fra i diversi regimi che attraversano l'opera d'arte permette di delimitare l'ultimo livello della comprensione estetica dell'oggetto estetico, costituito dalla determinazione dei *tipi di equilibrio*: essi rappresentano la cristallizzazione schematica di un preciso stato d'equilibrio dell'opera al quale corrisponde la tradizionale classificazione storico-linguistica delle *categorie* dell'artistico.

Così il *sublime*, ad esempio, realizza un equilibrio di mancanza in cui la risposta alle esigenze formali e materiali è insufficiente, mentre il *bello* in quanto categoria statica si presenta come un equilibrio armonico fra poteri ed esigenze; la *grazia* nella sua dinamicità costitutiva rappresenta una parabola dell'instabile che manifesta un equilibrio di sovrabbondanza dove «le esigenze, senza sosta superate, sono senza sosta avvolte dai possibili» [5]; infine, al di sopra della grazia e al di sotto del sublime, si situa il regno del *comico*, equilibrio di inadattabilità segnato da una costante sproporzione fra i mezzi e i fini.

L'equilibrio di quel «blocco di scrittura» che è l'opera e sulla quale sono incise tutte le possibili intenzioni espressive, è sempre il prodotto di un duello fra le esigenze e le risposte, come nella morfologia di Focillon dialettica è la reciproca implicazione della vocazione formale della materia e della vocazione materiale della forma [6]. Il gioco degli aspetti all'origine di ogni categorizzazione estetica si organizza quindi secondo leggi di convergenza, base delle categorie pure già ricordate, o piuttosto leggi di concorrenza, dando forma alle categorie miste come il *barocco* che è sintesi di elementi graziosi e sublimi.

L'analisi degli aspetti, dei regimi e dei tipi di equilibrio che gioca nella prima opera di Bayer il ruolo di generale paradigma esplicativo dei diversi fenomeni artistici, ed è quindi virtualmente applicabile alle varie forme d'arte, rappresenta prima di tutto una fondamentale *garanzia metodologica* per un'estetica che si vuole scientifica, capace di muovere dalla visibilità data dell'oggetto estetico (contro il misticismo sentimentale di Basch o Ségond) verso la ricostruzione delle intenzioni espressive e costruttive dell'artista (assorbendo l'estetica in una poetica del gesto e dell'atto creativo); esso costituisce inoltre un *modello unzionale* capace di rendere conto degli specifici equilibri strutturali dell'opera d'arte.

Tuttavia la funzionalità interna ad esempio ai regimi della grazia, che rivela un'ascendenza tardo-positivistica nel rapporto fra costrizione tecnico-formale e risposta creativa ad essa adeguata, può essere pensata come un modello euristico adattabile ai diversi fenomeni artistici, vicino ancora una volta ai modelli di ricerca mobili tipici della morfologia di Focillon [7] .

La dialettica degli aspetti e dei regimi interni all'opera è comunque irriducibile ad una meccanica di azioni e reazioni, ad una valutazione quantitativa di cause ed effetti proprio perché è da sempre finalizzata ad un effetto espressivo che è interno alle strutture dell'opera e dato insieme con queste.

Fino a questo momento infatti l'estetica di Bayer si è limitata a presentarsi come una *fisiognomica esteriore* di aspetti ed equilibri strutturali: al di sopra di questo primo livello di indagine tuttavia, si colloca quella scienza dei rapporti fra l'opera e il soggetto, fra gli equilibri strutturali e gli equilibri umani che fanno dell'estetica una *ritmica generale*. «Ritmo» è un termine che Bayer riprende dall'estetica fisiologica tedesca dell'Ottocento oltre che da una specifica e vitale tradizione francese di studi di fisiologia (Charles Henry), psicologia (Henry Delacroix) e sociologia (Jean Marie Guyau): esso costituisce la vera chiave di volta della riflessione del nostro autore in quanto rappresenta, in un senso estremamente generale dotato di una forte pregnanza teorica e di una intrinseca polisemanticità, il termine medio fra le strutture della soggettività e quelle dell'oggettività, il luogo di intersezione fra io e cosa, fra mondo delle forme e mondo dello spirito.

Essenza di quel «teatro di relazioni» che è l'arte e polo unificatore dell'estetica, il ritmo apre il mondo dell'affettività soggettiva ad un'analisi articolata a partire dall'originaria trascendenza dell'oggetto estetico, dal suo essere una struttura in sé compiuta e distinta dalla soggettività.

Il ritmo è lo schermo posto fra la fluida emotività dell'io e la costrizione regolare dei canoni e delle misure dell'opera d'arte. «Avendo colto i ritmi al di fuori dello spirito coglieremo lo spirito con i suoi propri ritmi» [8]afferma Bayer, mostrando la reciproca inerenza del sensibile e dello spirituale, della vita e delle forme: questa reciproca correlazione è presente sia nelle strutture soggettive, dove il ritmo disciplina la fluida materia emotiva dell'io, sia nelle strutture oggettive, dove il ritmo organizza la materia da plasmare secondo formule spaziali e temporali.

Proprio in virtù di questa funzione schematica di mediazione, il ritmo, in Bayer come in Henry Delacroix [9] , permette di cogliere l'intera esperienza estetica nella sua complessità circolare: grazie al ritmo l'artisticità dell'arte risulta collegata e inserita all'interno delle funzioni estetiche della

soggettività, ed in particolare alle facoltà percettive ed immaginative del creatore e dello spettatore.

L'arte, indagata da un'estetica intesa sia come sistematica delle strutture che come ritmica generale, risulta essere in ultima istanza una *struttura espressiva*, il frutto pietrificato di un'attività schematica all'opera: per dirla con le parole dello stesso Bayer, essa si presenta come «la provincia più chiara del pensiero schematizzante» [10], come il prodotto di un occhio, un orecchio o una mano che seleziona e astrae alcune qualità dalla percezione per porle in atto nell'opera da compiere.

I caratteri generali dell'esperienza estetica qui brevemente esposti si ritrovano nella specifica trattazione della grazia musicale (cui Bayer dedica un lungo capitolo ne *L'esthétique de la Grâce* accanto alle altre arti [11]) e del sentimento estetico della natura dove la metodologia di Bayer (che potremmo definire per così dire un'ermeneutica fisiognomica e sensibile) ha modo di confrontarsi con la particolarità dell'arte e della pratica musicale.

§ 1

Il ruolo del ritmo e della grazia nell'interpretazione estetica della musica e della natura.

La natura della grazia condivide con il ritmo un carattere duplice, equivoco, simbolico nel senso etimologico del termine: la grazia come il ritmo è sintesi di aspetti contrastanti, è insieme percepibile e intima. Il legame fra grazia e ritmo è inoltre riconosciuto da una specifica tradizione storica di studi francesi di fisiologia (nell'opera di Guyau la bellezza del corpo è data dal suo movimento, dal ritmo e dalla grazia) o di tecnica artistica (come in Guastalla dove danza e musica sono definite arti graziose e ritmiche) [12].

La grazia, già riconosciuta da Bergson come parabola dell'instabile, è una categoria di confine, lontana dalla perfezione sicura e statica del Bello: nel suo dinamismo essa gioca con i suoi aspetti secondo una dialettica aperta che oscilla fra l'Identico (*le Même*) e l'Altro (*l'Autre*) senza rinchiudersi in una sintesi definitiva e compiuta.

Essa non è solo la bellezza in movimento, ma è l'incontro paradossale di un risparmio, di un abbandono (in quanto l'antitesi dello sforzo è la condizione di possibilità della grazia) e di una rivelazione di potenza che sorprende e supera le nostre attese, secondo i principi di un'estetica della sovrabbondanza, del successo miracoloso, del rischio e dello slancio.

La grazia in virtù delle sue mezze tinte sfumate, sembra trascendere la materia da cui essa stessa dipende, «riesce ad ottenere ciò che non ci si

aspettava», riuscendo a tenere unite in paradossale armonia le sue contraddizioni senza confonderle. Come è possibile ritrovare nella tradizione musicale dell'Occidente le strutture portanti della grazia?

Nella sua analisi Bayer prende in considerazione in particolare il periodo storico costituito dalla musica barocca francese, il vero secolo della grazia nell'arte musicale come nelle arti figurative, ma coinvolge nelle sue esemplificazioni anche alcune manifestazioni della musica ottocentesca e del primo Ravel. Se questa scelta sembra guidata da una scelta storicista che riduce la categoria della grazia e le sue possibili manifestazioni musicali alla definizione storica che la critica d'arte ha dato di essa, tuttavia l'indagine di Bayer si rivela in realtà maggiormente attenta agli specifici aspetti strutturali delle opere nelle quali essa si rivela.

La grazia, infatti, prima ancora di essere la manifestazione espressiva di una esuberante facilità, è un gioco interno alle strutture dell'opera, un gioco fra i diversi aspetti e piani dell'opera capace di farli risuonare polifonicamente uno sull'altro producendo uno specifico e inconfondibile effetto espressivo [13]. La grazia musicale vive quindi nei singoli aspetti dell'opera come nella totalità delle sue strutture, è presente sia a livello microcosmico che macrocosmico. Se Bayer suddivide la sua trattazione della grazia musicale in tre sezioni (ritmo, melodia, armonia e timbro), questo criterio risponde prima di tutto ad una scelta di chiarezza espositiva, alla volontà di circoscrivere analiticamente tutte le diverse componenti del discorso musicale che concorrono a quell'effetto complessivo che chiamiamo grazia, effetto che è intrinsecamente polifonico [14].

Nel *ritmo*, ad esempio, la grazia si manifesta nella *riduzione dei tempi forti*, sia che essa venga perseguita attraverso l'indebolimento delle opposizioni nei ritmi ternari (*gighe, passapieds e pastorali*) sia che venga raggiunta grazie alla moltiplicazione dei ritorni che frantumano l'unità dell'accento nella vivacità dei movimenti binari (*gavotte, bourrée e rigaudons*).

Il ritmo ternario sembra così rispondere ad un'estetica del continuo capace di unire il *legato* alla sinuosità naturale del movimento ternario (così tipico della liquidità di molte barcarole), mentre la frammentazione delle note tenute, che sostituisce alla durata della nota la frequenza, realizza quell'aspetto di diminuzione per cui i valori lunghi si frantumano in una ripetizione continua.

La grazia si manifesta anche attraverso un costante ribaltamento fra la durata e l'accento per cui i valori lunghi si insediano nelle parti deboli della misura mentre i valori brevi nelle parti forti: lo *squilibrio dei valori* rovescia lo statico equilibrio della melodia nella grazia di un disequilibrio. Questo effetto si raggiunge attraverso diversi accorgimenti tecnici tra cui la *sincope* in cui il tempo forte si dissolve nel valore che si prolunga o gli *arresti di bravura* per

cui la nota, invece di prendere tutto il suo valore sparisce prima dell'arrivo del tempo forte (il contrattempo come vuoto sul tempo forte) oppure vede accorciarsi il suo valore sul tempo forte (pizzicato, saltellato). Il trionfo della grazia ritmica è tuttavia rappresentato, a parere di Bayer, dalla *disintegrazione dei ritmi* attraverso la quale la frase melodica precede sistematicamente il ritmo della misura o è in costante ritardo rispetto ad essa, o ancora si presenta come estranea al movimento ritmico (ad esempio combinando gruppi melodici binari all'interno di una misura ternaria).

La disintegrazione ritmica si manifesta anche nei mutamenti di densità della melodia: essa infatti può accumulare la ricchezza delle sue note o al contrario giungere ad una rarefazione del numero delle stesse, in particolare nelle battute che precedono la conclusione di un movimento. Ovunque la grazia ritmica (come pure quella melodica o armonica) persegue una sistematica quanto capricciosa *dissoluzione delle alleanze* per cui l'interesse melodico, l'intensità ritmica e le durate dei valori si separano.

Da una parte, lo spostamento degli accenti melodici rispetto agli accenti ritmici (anticipi, ritardi) segna la dissoluzione dell'alleanza melodia-ritmo, l'assenza di coincidenza fra battiti ritmici e contorni melodici (con una conseguente e apparente libertà della melodia che «sembra ormai risuonare graziosamente per se stessa» [15]); dall'altra parte, la dissoluzione dell'alleanza accento-durata (appoggiature) produce uno spostamento dell'interesse su elementi accessori, un'inversione delle forze e dei valori, uno sparpagliamento degli accenti dissociati [16]. La grazia sembra quindi regnare e manifestare la sua potenza dividendo la forza ritmica, con un movimento centrifugo di dispersione che si oppone a qualsiasi convergenza in un unico punto dei diversi elementi che compongono l'opera musicale.

Una medesima sapienza tecnica e insieme espressiva governa anche le strutture *melodiche* della grazia dove il disegno della frase musicale oscilla fra la stabilità dei *poli d'attrazione*, nei quali la melodia trova il suo riposo, e l'incertezza dei *tragitti* o *percorsi* che la melodia percorre nella successione dei suoi intervalli.

La grazia si esprime qui nella ripetizione variata di un breve disegno melodico, o nel gioco di scambio fra note vicine (dove la melodia ondeggia fra due poli in modo equivoco e incerto), o ancora nei complessi movimenti che riportano la melodia alla nota di partenza. Fra questi ultimi, ritroviamo la melodia-ghirlanda che ritorna alla nota di partenza con un movimento inverso che bilancia e «compensa» il percorso di allontanamento; le evoluzioni ondegianti che tendono a raggiungere i poli di tonica o dominante oscillando attorno ad essi (*melodia-rinceau*); infine le evoluzioni serpentine dove la «linea di grazia» [17] si manifesta nella rotazione persistente intorno ad un grado fisso al quale la melodia ritorna incessantemente per poi

allontanarsi. La melodia graziosa nella sua caratteristica linearità realizza una complessa estetica dell'ornamento (*broderie*), vera e propria consacrazione formalizzata in *topos* retorico delle diverse figure della grazia che la tradizione musicale ci consegna sotto i nomi di abbellimenti. La melodia graziosa, che si attarda senza concludere, vive di un dualismo costitutivo: da una parte, in quanto *statica ornamentale*, essa è quasi forma senza movimento, abbondanza gratuita di abbellimenti, dall'altra parte, in quanto *dinamica del salto*, essa ritrova i suoi slanci e movimenti perduti attraverso progressioni per gradi disgiunti, improvvisi movimenti di fuga che interrompono la staticità della forma ornamentale.

La mobilità dinamica della melodia graziosa vive di una sapiente alternanza di rapidi movimenti cromatici e di punti d'appoggio momentanei, così come della concatenazione di serie di note congiunte e serie disgiunte che permettono alla melodia di rompere «l'unità del suo movimento proprio grazie alla successione di piccole cadute» [18] (*melodia-cascata*).

Come il ritmo di grazia produce uno sparpagliamento delle forze ritmiche in gioco, così la melodia graziosa realizza (e questo è il suo carattere decisivo) una frammentazione dei temi, una vera e propria *apologia del frammento melodico* che trova nell'opera di Campra, Lully o Rameau (ma anche Gluck o Mozart) degli esempi significativi. Questo suo effetto è sempre il prodotto di due aspetti sovrapposti e reciprocamente inversi: da una parte, la melodia cerca l'inedito anche nella ripetizione, mossa da una facoltà interna di rinnovamento e rigenerazione del canto e delle forme (la variazione nell'identità, che Bayer nomina *flessione*); dall'altra parte, essa ritrova la ripetizione anche nell'inedito, per cui l'attesa per analogia di un contorno melodico simile al motivo di base porta con sé la soddisfazione inaspettata della struttura melodica riconquistata attraverso le confluenze e i ritorni (l'identico nell'altro, che Bayer denomina *interferenza*).

Ne deriva una complessa fenomenologia legata al rinnovamento delle forme melodiche, armoniche e ritmiche che spinge un compositore come Fauré «a rifare una melodia senza ripeterla» [19], a produrre delle forme-riflesso sottilmente (e spesso nascostamente) imparentate con le forme-madri da cui derivano.

La grazia, che nella linearità della melodia trova un luogo privilegiato di applicazione, vive anche negli aspetti più marcatamente architettonici del *timbro*, dell'*orchestrazione* e dell'*armonia*, in apparenza meno riconducibili ad un'estetica della leggerezza e dell'elasticità graziosa.

La riduzione del volume del suono e della massa orchestrale realizza un primo momento puramente negativo della grazia a cui si lega la grazia specifica di alcuni timbri strumentali graziosi come il flauto, l'arpa o il liuto.

La prevalenza della scrittura orizzontale e della monodia (come nelle serenate o nelle semplici monodie accompagnate), inoltre, oppure la rottura dei sincronismi realizzata attraverso gli accordi arpeggiati che sciolgono la simultaneità della massa accordale nel movimento di un arpeggio rappresentano un ulteriore effetto di grazia basato sull'evizione della massa [20].

Tuttavia, anche la scrittura polifonica può raggiungere uno specifico effetto grazioso, laddove, come nella polifonia vocale del Rinascimento, l'indipendenza delle diverse parti rovescia la massa polifonica in un gioco di melodie sovrapposte e di strutture atomiche. La grazia dell'armonia si rivela nell'arte delle modulazioni come una notevole facilità a modulare ai toni vicini, come un'incessante mobilità che conserva la chiarezza della tonalità ma senza la permanenza (ad esempio in molti passi di Rameau [21]) oppure come un gioco delle attese frustrate, in cui si afferma un gusto dell'accidentale, del nomadismo, della finzione voluta, tipico dell'arte di Ravel, Fauré o Roussel.

Il gioco incerto delle modulazioni continue, dei cromatismi fini a se stessi che «oltrepassano le necessità della modulazione» [22] arricchiscono (o meglio colorano) ogni tonalità dei possibili riflessi virtuali delle altre tonalità, dissolvendo la chiarezza tonale nel caleidoscopio di infinite modulazioni possibili, di minime variazioni armoniche sempre in imminenza di accadere.

Come la melodia di grazia gioca con le sue possibili forme riflesse di un'unica forma madre, così anche l'armonia elabora una sorta di implicita teoria dei *riflessi armonici*, in cui «noi vediamo poco a poco, per parlare il linguaggio dei pittori, dissolversi il tono locale» [23] a favore dei giochi fuggitivi delle continue modulazioni.

A questo contribuisce la costante riduzione dei valori tonali attraverso l'indebolimento delle funzioni di tonica e dominante [24], funzioni che vengono de-caratterizzate in quanto trasportate sui tempi deboli, o ridotte ad appoggio accessorio e private della loro durata, o infine poste in concorrenza con i gradi deboli della scala, con una caratteristica ambiguità e oscillazione fra modalità e tonalità. Le modulazioni per intervalli di terza, inoltre, attraverso cui, nelle diverse combinazioni possibili, i valori tonalmente forti (primo, quarto e quinto grado) diventano deboli, realizzano quel rovesciamento dei valori che abbiamo visto essere un tratto distintivo della grazia.

Tali modulazioni, tuttavia, possono essere generatrici di un effetto di grazia solo se il contrasto prodotto dalla modulazione per terza viene «mediato» da una sapiente scienza dei legami che permetta di comparare l'antica e la nuova tonalità in virtù di una similitudine del contorno melodico o della struttura

armonica. Infatti, «il rovesciamento dei valori tonali non ci procura altro che una grazia possibile, virtuale: occorre altro perché essa si costituisca» [25]; a questo proposito, Bayer propone il confronto fra due celebri modulazioni per terza di opposto effetto espressivo, tratte entrambe dal repertorio delle sinfonie di Beethoven, che assumono il ruolo di esempi pregnanti.

Nella prima, la celebre modulazione da la *b* maggiore a do maggiore che unisce il terzo con l'ultimo movimento della V sinfonia, ogni elemento, dalla timbrica al ritmo all'armonia, produce un effetto violento e inatteso di movimento e di sorpresa, ma non certo di grazia; al contrario, in alcune modulazioni per terza dell'Adagio della IX sinfonia, la sorpresa prodotta dalla modulazione viene compensata e attutita dai legami enarmonici che assicurano il passaggio dall'una all'altra tonalità in modo soffuso, oltre che dall'efficacia del disegno melodico e dalla leggerezza dell'orchestrazione [26].

All'organizzazione della sorpresa, che contraddistingue il carattere accidentale e aleatorio della grazia, si accompagna quindi l'organizzazione dei legami armonici, che assicurano i passaggi tonali grazie all'uso di espedienti tecnico-formali quali le sfumature, gli scivolamenti cromatici, le anticipazioni o i ritardi nell'apparizione della nuova tonalità, le integrazioni melodiche, o le tonalità-atmosfera che svolgono il ruolo di *medium* armonici [27].

La grazia dell'armonia conduce quindi la tonalità verso una de-caratterizzazione delle sicurezze tonali, afferma il trionfo di un'estetica dell'equivoco e dell'evasione che trova nella *Pavane pour une Infante défunte* di Ravel un affascinante esempio di ambiguità e incertezza armonica, nella quale si afferma una sub-tonalità, una «tonalità ricca di sottintesi» [28] opaca e neutra e dove sembra concludersi il percorso storico e formale della grazia.

Nei suoi caratteri generali la grazia musicale, che la complessa ricerca topologica di Bayer si è proposta di ordinare e classificare secondo esempi significativi, sembra rappresentare quasi il trionfo del carattere di «magica dissimulazione» proprio dell'attività artistica, capace di trasfigurare la realtà nella surrealtà visionaria dell'opera aperta alla continua e mobile azione interpretativa dello spettatore. Proprio questa apertura, questo scarto di senso, per cui la grazia è stata spesso presentata storicamente come un *non so che*, un supplemento rispetto alla bellezza capace di circondarla di un alone di luminosità e splendore [29], non permettono di rinchiudere la sua definizione, a parere di Bayer, in una formula conclusiva, nella rigidità di un effetto prodotto in modo deterministico da cause statisticamente quantificabili. La grazia dei ritmi, che vediamo agire nella frammentazione e nella disgregazione centrifuga delle strutture, nella dissoluzione delle alleanze e nel rovesciamento delle attese, come nell'inversione del rapporto

struttura-ornamento [30] , non consiste semplicemente nella sintesi chiusa della *libertà* melodica e della *costrizione* della battuta, ma nella dissimulazione di questa stessa sintesi, capace di suscitare un sentimento di stupore e meraviglia costantemente rinnovato. La grazia, a partire da Bayer, può assumere una sua autonomia estetica laddove la si consideri non come una variante derivata della bellezza o come la manifestazione sensibile di una condizione morale (e quindi un simbolo del bene), ma piuttosto come il libero gioco della forma artistica che nella sua gratuità «permette» l'apertura stessa dell'esperienza estetica e del piacere ad essa connessa, senza bisogno di rinviare a qualcosa d'altro rispetto al suo carattere ludico e disinteressato di dono e ornamento. La grazia musicale, «di più» della bellezza e quasi eccedente rispetto ad essa, sembra affermare una sorta di gioioso nihilismo assiologico nell'indifferenza dei suoi equilibri, nel suo essere un ornamento che si fa struttura: in questo suo carattere sembra avvicinarsi al concetto kantiano di «bellezza libera», irriducibile ad un ambito di significazione extra-estetica che non sia quella della libera donazione del senso, dell'aprirsi dell'orizzonte stesso del senso del reale estetico che coincide con l'ambiguo ambito del piacere estetico.

Offerta alla sfera complessa del piacere è anche per Bayer l'esperienza del *mondo naturale* indagato esteticamente: infatti, se la musica libera la grazia dei suoi ritmi mascherando i suoi principi compositivi, la natura stessa rivela ritmi di grazia singolarmente affini all'arte musicale stessa. La contemplazione estetica della natura, cui Bayer dedica poche ma affascinanti pagine [31] , nasce dalla considerazione della natura come modello e opera dotata di una struttura interna e una finalità autonoma, con un nuovo richiamo alle riflessioni kantiane, trasportate in un orizzonte decisamente «oggettivista». Sotto quest'aspetto, la natura come la musica presenta delle costanti organizzazioni ritmiche che si esprimono nei simboli naturali della grazia: il paesaggio bucolico, il giardino, la rosa, il cigno, la rondine, l'acqua.

In quanto simboli e non allegorie morali, essi costituiscono le figure ritmiche di un oggetto del mondo: ad esempio, l'uccello, anima disincarnata, forma quasi priva di materia, è grazioso nella dinamica del volo come nella natura ritmica del canto, un canto che ripercorre i ritmi musicali della grazia (scomposizione dei valori tenuti in battiti rapidi, estetica del trillo, spostamento dell'accento sui tempi deboli, grazia del cromatismo [32]), avvicinandosi al carattere di una melodia ornamentale.

Il cigno realizza e porta a compimento l'estetica del continuo nel suo rapporto con l'acqua da cui è circondato, attraverso il duplice ritmo dell'acqua che scorre attorno a lui e del suo scorrere nell'acqua, così come la rondine, portatrice di una grazia secolare, evoca «la vibrante e doppia immagine dell'istantaneo e della riduzione» [33] nell'immediatezza del grido e nell'impalpabile inconsistenza del suo corpo. Infine, l'acqua trova

nell'immagine della cascata il trionfo della sua grazia musicale: la continuità dello scorrere dell'acqua è infatti ritmata da alcuni istanti decisivi, come la ripresa della corrente dopo l'ostacolo, il punto di ritardo prima di esso, lo slancio fra due ostacoli o l'evento del salto che sembrano raffigurare metaforicamente il carattere discontinuo e discreto dei ritmi musicali [34].

Nonostante il fascino indubbio di queste pagine, possiamo riscontrare un limite evidente nelle conclusioni cui giunge Bayer: egli non sembra interessato a costruire un'autonoma filosofia estetica della natura (come cercherà di fare Dufrenne), né ad indagare in profondità un possibile legame originario fra musica e natura. I fenomeni naturali, in conclusione, appaiono portatori di una grazia musicale nella misura in cui instaurano delle assonanze con le figure ritmiche delle arti, per cui «l'esteticità» della natura è funzione della sua potenziale o virtuale «artisticità» [35].

Se la natura rivela la sua bellezza e grazia nell'astrazione dei ritmi di cui è portatrice, il sentimento estetico puro *ex parte subjecti* organizza la percezione dei ritmi soggettivi di fronte ad un oggetto (naturale o artistico), circoscrivendo una specifica modalità estetica irriducibile ai timbri anestetici, al piano psicologico degli umori e dei sapori dell'emozione indagati dai vari teorici dell'*Einführung*. La «purezza» di questo *kantiano* sentimento estetico della natura sembra quindi far dimenticare a Bayer la ricchezza espressiva e simbolica (mitica e archetipica) di una considerazione estetica della natura e del suo sotterraneo e originario legame con l'esperienza musicale, legame che è possibile instaurare proprio a partire da una nozione complessa e polisemantica come quella di ritmo, attorno al quale si sviluppa il suo «sistema» di estetica.

Proprio la riflessione sul *ritmo*, cui abbiamo accennato come chiave di volta di tutta l'estetica di Bayer, permette di formulare alcune brevi considerazioni conclusive sul rapporto fra il carattere temporale del ritmo e la nozione bergsoniana di *durée*, nei confronti della quale l'estetica realista e formalista francese ha sviluppato a partire dagli anni '30 una critica serrata e tuttavia non esente da feconde assimilazioni (soprattutto con H. Delacroix, Bachelard, Souriau, e in campo musicologico con G. Brelet [36]).

§ 2.

L'estetica del ritmo nel suo rapporto con la durata bergsoniana.

La complessa critica all'estetica di Bergson, particolarmente evidente nel saggio del 1941 *L'esthétique de Bergson*, coinvolge Bayer nella determinazione di alcuni caratteri specifici del ritmo, inteso come struttura temporale propria dell'opera d'arte (e in particolare dell'opera musicale), caratteri contrapposti alla natura fluida e indistinta della *durée* bergsoniana.

Se il ritmo assume in Bayer una funzione teoricamente ampia e complessa, in quanto universale *medium* dinamico fra le strutture della soggettività estetica e quelle dell'oggettività artistica, esso assume anche un ruolo più specifico e interno per così dire ad una riflessione teorica sulla musica proprio grazie al confronto con Bergson [37] .

Non riferendosi ad un singolo aspetto della pratica musicale, ma ricevendo una «generalizzazione tutta interna a quest'ambito» [38], l'estetica del ritmo si oppone quindi alla durata reale di Bergson, permettendo di collegare la riflessione generale sul tempo (che sembra necessariamente implicare) con una prospettiva specificatamente estetica. L'arte, agli occhi di Bayer, contraddice intimamente i caratteri fondamentali della metafisica bergsoniana, in quanto non conduce ad una percezione pura del cambiamento e non permette un contatto immediato e intuitivo con la durata interiore, con i ritmi propri dell'artista (simbolismo simpatetico) o con i ritmi dell'oggetto estetico (alienazione mistica).

Le due proprietà fondamentali del reale bergsoniano, la qualità pura, l'eterogeneità assoluta offerta alla percezione da una parte, e la durata vissuta, intuita dalla riflessione intima dall'altra, presentano quindi caratteristiche opposte rispetto alla qualità estetico-artistica, frutto di una dialettica sensibile del simile e del diverso, e al tempo estetico, che è propriamente il ritmo. Il privilegio del ritmo estetico (e quindi anche musicale) non consiste nella fissazione diretta del tempo intimo dell'artista e neppure nella fissazione mediata di una durata vissuta che l'interpretazione musicale si impegna a «resuscitare» (come vorrebbe la musicologa Brelet [39]), ma piuttosto nell'essere la trasfigurazione simbolica di un'attività energetica interiore, un sentimento catturato sotto la disciplina di una forma.

Il ritmo musicale, a parere di Bayer, presenta un carattere fenomenologicamente percepibile di ricorrenza e periodicità, che gli deriva dall'originaria pulsazione di slancio e riposo: la sua essenza consiste quindi nell'essere discontinuo e vuoto di contro alla radicale pienezza e continuità della durata bergsoniana [40] . La natura del ritmo è duplice e complessa: esso «è un movimento e una cornice, anzi un movimento *contro* questa cornice» [41].

Il ritmo ha il senso cinematico di un movimento ricostruito che vive di una dialettica contrastata, disposta secondo tagli, *découpages*, scansioni dei periodi e cadenze. L'ipnotismo del ritmo deriva dalla ripetizione magnetica dei battiti e dalla magia dei ritorni, e non da una fascinazione mistica e immediata che ci conduce a simpatizzare con l'oscurità invisibile dei ritmi interiori: la vita del ritmo non può che manifestarsi tra le costrizioni delle misure stesse, in quanto esso è il ritorno del medesimo (*le même*) colto sotto

il gioco dell'altro (*l'autre*).

Se la melodia in Bergson sembra ridursi ad un'efficace (benché imperfetta a detta del suo stesso autore [42]) esemplificazione metaforica della continuità intrinseca alla natura del tempo in generale [43] , secondo Bayer percepire una melodia non può ridursi alla percezione di un cambiamento; la percezione di una melodia rappresenta infatti la possibilità di cogliere una totalità in divenire, una *forma-che-si-chiude* capace di mediare «tra dinamismi dipendenti dalla pura forma temporale e dinamismi che invece dipendono dalla concreta articolazione delle sequenze sonore» [44].

Il *ritmo*, capace di mediare la polarità tempo/struttura, si avvicina e si incontra così in Bayer con la tematica della *forma*, intesa come totalità diveniente e organizzata [45] , presentando l'opera musicale come un'unità compiuta e definitiva, un oggetto estetico che si costituisce al confine di due durate vissute, quella del creatore e quella dell'ascoltatore.

Il tempo proprio dell'opera è quindi in ultima istanza il suo stile, il ritmo stilizzato che l'oggetto estetico, con i suoi slanci e i suoi arresti, propone e offre alle individualità dei soggetti coinvolti nell'esperienza estetica. Al contrario di ciò che affermerà Gisèle Brelet ne *Le temps musical*, non è possibile nessuna «resurrezione» o «riproduzione» di una durata vissuta nella durata figurata dell'opera musicale, così come non si verifica nell'atto estetico alcuna iscrizione diretta del tempo intimo dell'artista nel tempo dell'opera, o viceversa, alcuna «infusione» dell'io nella durata delle cose.

La natura polisemantica del ritmo, individuata da Bayer, sembra quindi rappresentare un efficace rovesciamento della nozione bergsoniana di durata, incapace di rendere conto della complessità dei fenomeni artistici, e più specificatamente musicali. D'altra parte Bergson (e sulle sue tracce anche la Brelet), che pure non appare affatto intenzionato nelle sue opere a costruire «un'organizzata teoria dell'arte musicale» [46], opera un'assimilazione comune a una lunga tradizione filosofica secondo la quale la problematica musicale rispecchia da una parte i problemi della temporalità in generale, e dall'altra, in un senso più specifico, la temporalità della vita della coscienza, della quale diventa una persuasiva metafora esplicativa [47] .

Di fronte all'inevitabile pericolo di uno schiacciamento del discorso teorico sulla musica da parte della speculazione filosofica, Bayer cerca di concentrare la sua ricerca sulla complessità fenomenologica e semantica di ciò che chiamiamo ritmo, individuando in questa nozione alcuni caratteri estremamente generali e tuttavia decisivi per un'adeguata comprensione dell'intera esperienza estetica, e nello stesso tempo svolgendo una ricca analisi sulle singole opere musicali e sulla loro tradizione storica.

Proprio per questi motivi, crediamo possa risultare utile riassumere i caratteri generali del ritmo, inteso nella sua accezione più vasta, che abbiamo potuto riscontrare nella riflessione di Bayer sulla musica: il ritmo è, a livello della percezione sensibile, il tempo della *creatività umana* (e non solo della creazione artistica) in quanto, attraverso l'alternanza dello slancio e del riposo, seleziona gli istanti, operando una scelta di *valore* fra essi, al contrario dell'uniformità priva di scelta della *durée*; in secondo luogo, esso, nella concreta attività artistica, è *forma* e *ordine interno* di un *movimento temporale* che tende verso la propria chiusura, di un tempo che si completa, e in questo senso efficace mediazione fra la dimensione temporale della musica e la dimensione strutturale [48].

Il ritmo è anche, con una sfumatura etica tipicamente francese che ritroviamo in Focillon e in G. Brelet [49], e insieme un richiamo al suo senso etimologico, dialettica di libertà e costrizione, *flusso e vincolo* frenante [50]; infine, nella perfezione dei capolavori dell'arte, esso è compiutamente *stile*, «medium» dinamico fra lo spettatore e il creatore, che si costituisce nell'intersoggettività storica di un'epoca e di un gusto collettivo.

Al termine di questa breve analisi del pensiero di Bayer si ripropone, così, quell'assimilazione fra *forma e ritmo*, fra morfologia dinamica e ritmica generale che avevamo già postulato all'inizio della nostra esposizione in riferimento alla natura dell'estetica in generale, e che vediamo ripresentarsi all'interno della riflessione più specifica sulla musica.

La forma in quanto ritmo è infatti «*movimento rappreso*, è a un tempo rigida e precaria, immobile e sospesa nel movimento da cui proviene e in cui subito può sciogliersi», mentre il ritmo in quanto forma è l'eterna ripresa di una forma discontinua che si ricostruisce, è quella forma-che-si-chiude insieme plastica e ritmica, immobile nella sua struttura architettonica di rapporti sovratemporali, e fluida nella continuità del suo progressivo disvelarsi.

Michele Bertolini

NOTE

[1] Su R. Bayer e il contesto storico-teorico dell'estetica francese di ispirazione formalista-realista che unì fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta pensatori molto diversi fra loro (da Souriau a Focillon, da Lalo a Delacroix fino a G. Brelet) cfr. V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, Minuziano, Milano, 1945 e E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, Unicopli, Milano, 1984; dedicato a Bayer è il

numero 2 della *Revue d'esthétique* del 1960 e l'articolo di U. Eco, «L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio», in *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, 1990.

[2] Feldman rifiuta il termine «formalismo» in quanto la forma in questi autori non è considerata solo come un contorno superficiale: cfr. V. Feldman, *op. cit.*, pp. 186-193.

[3] E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p.170.

[4] R. Bayer, *Esthétique de la Grâce*, Alcan, Paris, 1934, II, p.388.

[5] Ivi, p.350.

[6] «Come ogni materia ha la sua vocazione formale, ogni forma ha la sua vocazione materiale, già abbozzata nella vita interiore» (H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1990, p.73).

[7] Le diverse metafore, biologiche o geologiche, del tempo storico cui Focillon ricorre per spiegare la vita delle forme rappresentano più una griglia esplicativa che una struttura di fondo del suo pensiero; lo stesso «culto del funzionale e dell'organico che a volte sembra trasparire dagli scritti di Focillon, si deve al fatto che la coerenza interna è propria di ciascuna forma» (M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino*, Alinea, Firenze, 1998, p.45); cfr. anche Id. «La contingenza della forma», in *Pratica filosofica*, 4, Cuem, Milano, 1994.

[8] R. Bayer, *Essence du rythme* in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre 1953: questo saggio rappresenta un'efficace sintesi del nucleo teorico fondamentale del pensiero maturo di Bayer.

[9] Nella *Psychologie de l'art* (Alcan, Paris, 1927), Henry Delacroix attribuisce al ritmo musicale il compito di raffigurare lo schema dinamico dei sentimenti, e non il sentimento stesso, secondo una lettura del ruolo formale ed espressivo della musica che influenzerà sia Bayer che Gisèle Brelet (cfr. in particolare il ruolo dei *sentimenti temporali* suscitati dalla musica ne *Le temps musical*, P.U.F., Paris, 1949).

[10] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Colin, Paris, p.50.

[11] Cfr. Id., *Esthétique de la Grâce*, cit., II, pp.107-211.

[12] Sugli autori francesi che prima di Bayer si sono occupati della grazia, legandola al ritmo del corpo o alle pratiche tecnico-artistiche e non alla rivelazione di una bellezza metafisica (come Ravaisson) cfr. E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit.

[13] Non ci riferiamo ovviamente in modo esclusivo alla specifica pratica musicale del contrappunto, ma a quel generale carattere di dialogicità e complessità di parti

diverse che costituiscono la pratica artistica tanto per Valéry, Bayer, Souriau o Lalo, per cui «la percezione estetica è di tipo polifonico» e l'arte «è una ricomposizione vivente, ma estrinseca, un mosaico meditato di relazioni analizzate» (C. Lalo, *Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1941, p.311).

[14] «Diversi fattori di grazia giocano così costantemente gli uni sugli altri», R. Bayer, *Esthétique de la Grâce*, p.113.

[15] R. Bayer, *Esthétique de la Grâce*, II, cit., p.130.

[16] «La grazia dona a una nota l'intensità, e le rifiuta la durata; le accorda la durata, e le rifiuta l'intensità. Essa gioca con i suoi accenti come con un gioco incessante di freccette equivalenti», ivi, p.134.

[17] La grazia della melodia è avvicinata da Bayer al fascino della linea, del disegno, di una scrittura dai confini chiaramente delimitati e di-segnati secondo un parallelismo fra musica e pittura sia storico che strutturale piuttosto tipico nel nostro autore (l'età di Campra è anche l'epoca di Watteau, così come la linea di grazia richiama la linea di bellezza di Hogarth). Cfr. Id., *Essence du rythme*, cit.

[18] Id., *Esthétique de la Grâce*, cit., p.156.

[19] Ivi, p.165; «la grazia ci rivela l'esistenza di un gioco quadruplo di flessioni: flessioni dell'armonia in rapporto alla melodia; flessioni della melodia in rapporto al ritmo; flessioni della melodia in rapporto a se stessa, della melodia in rapporto alle parole. Per Fauré, rifare senza ripetere diventa un rito» (ivi, pp.164-165).

[20] Come per la melodia il paragone è con la pittura, qui il confronto è con l'architettura che nell'arte gotica, ad esempio, realizza una singolare e sorprendente vittoria dell'arabesco e dell'ornamento sulla gravità della massa.

[21] «La grazia di Rameau è un'incessante modulazione nei toni vicini, un errare nelle vicinanze del tono scelto. Qui ancora significa privare la tonalità del suo peso, darle la chiarezza, togliendole la permanenza», ivi, p.178.

[22] Ivi, p.181; «c'è dell'arte per l'arte in queste modulazioni: noi siamo ad ogni passo, in presenza di un cromatismo per niente» (*ibidem*), così come «l'ornamento diviene incessantemente struttura» (ivi, p.180). Anche nell'armonia ritroviamo quindi i caratteri generali della grazia, tra cui il rovesciamento fra struttura portante e ornamento, e il gioco incessante della sorpresa (la modulazione inattesa), della delusione dell'attesa (la permanenza della tonalità o viceversa il continuo nomadismo tonale), e dell'attesa della sorpresa e della delusione (dove l'ascoltatore è consapevole del gioco dell'artista, e cerca di anticiparlo virtualmente).

[23] Ivi, p.184.

[24] «La grazia, nell'armonia, persegue la riduzione dei valori tonali con altrettanta perseveranza che, nei ritmi, la riduzione dei tempi forti» (ivi, p.189).

[25] Ivi, p.194.

[26] Le modulazioni della IX sinfonia si operano «nell'evizione delle masse strumentali e nel passaggio progressivo al *pianissimo*» (ivi, p.196), mentre nel passo della V sinfonia «l'affermazione della nuova tonalità esplode nell'improvviso *fortissimo* e nel *tutti* dell'orchestra, celebre negli annali dell'orchestrazione» (*ibidem*).

[27] «Noi siamo giunti a riconoscere la presenza di un vero e proprio *tono atmosfera* che rende possibili e nel quale si operano tutte le combinazioni» (ivi, p.200); tutte le analisi armoniche di Bayer si concentrano nelle ultime pagine del capitolo sulla musica su Fauré (e in parte il primo Ravel), considerato un maestro nella scienza dei legami e nell'arte della dissimulazione armonica e delle contaminazioni polimorfiche fra modo maggiore e minore.

[28] Ivi, p.205; «così si allontana la pavana con la sua strana grazia. Essa avanza, dolente e lontana, fra le seconde sfiorate e i gradi camaleontici. Qualcuno muore ad ogni passo. Non si sa bene chi. Essa porta con sé in modo indefinito il lutto di tutte le tonalità sfiorite, svanite prima della loro nascita. Una pavana per la tonalità defunta» (*ibidem*).

[29] Per una storia della grazia come categoria estetica cfr. Id., *Esthétique de la Grâce*, I, pp. 1-30.

[30] In un breve saggio dedicato alle arti figurative, G. Carchia cerca di sottrarre l'interpretazione della nozione di ornamento alla dicotomia fra una sua espressività organica, retaggio simbolico di un senso mitico-religioso, e una sua riduzione alla figura dell'astrazione asemantica e geometrizzante, anch'essa bisognosa di un'integrazione semantica (tanto che le due interpretazioni risultano solidali e speculari fra loro); una lettura classica e non simbolica dell'ornamento come «di più» e accidente lo reintegra nella sua funzione di dono gratuito, di cornice che apre la possibilità stessa che si dia un'opera d'arte, discriminando il senso dal non senso. Riteniamo quanto meno ipoteticamente possibile estendere la lettura dell'ornamento nelle arti figurative alla grazia musicale di cui parla Bayer in queste pagine. Cfr. G. Carchia, *L'ornamento come dono* in «Rivista di estetica», n.12, 1982.

[31] Cfr. R. Bayer, *Esthétique de la Grâce*, II, pp. 488-515.

[32] Sono i quattro ritmi di grazia dell'uccello individuati da Bayer: cfr. ivi, pp.501-502.

[33] Ivi, p.505: «la rondine ha queste due grazie: quando vola, è un grido, quando si posa, è un punto» (*ibidem*).

[34] «E ancora, teso sui rapporti della Grazia e dell'Acqua c'è un elemento musicale da cui non si può astrarre: che ricopre i ritmi e li traduce nel sensibile. Ascoltate questa musica.» (ivi, pp.510-511).

[35] «Non esiste una natura estetica dell'acqua, della rosa, del cigno: tutto il loro segreto sono i ritmi stessi» (ivi, p.515).

[36] Di H. Delacroix abbiamo già ricordato la *Psychologie de l'art* (cit.) citata da Bayer e Brelet; riguardo a G. Bachelard ci riferiamo a due opere su Bergson e il tempo degli anni '30: *L'intuizione dell'istante* del 1932 (Dedalo, Bari, 1974) e *La dialectique de la durée* (Boivin, Paris, 1936); di Gisèle Brelet, musicologa di ispirazione sia formalista che bergsoniana, l'opera più vicina a queste tematiche è sicuramente *Le temps musical* (cit.), dove viene esplicitamente citato il saggio su Bergson di Bayer e dove il ritmo costituisce l'essenza e il centro concettuale del tempo musicale. Per una breve introduzione al suo pensiero cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, torino, 1987, pp. 222-228.

[37] E' infatti proprio nelle pagine centrali del saggio su Bergson che emergono con chiarezza quei caratteri di ricorrenza e periodicità che contraddistinguono, a parere di Bayer, la reale natura del ritmo di contro alla durata bergsoniana: cfr. R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion, Paris, 1953, pp.58-69.

[38] «Nella riflessione filosofica intorno alla musica l'idea che nel ritmo si abbia a che fare con la musica intera e non semplicemente con una delle sue componenti, si ripresenta di continuo» (G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p.149).

[39] La posizione della Brelet appare sotto questo aspetto intermedia fra quella di Bergson e quella di Bayer: per la musicologa francese infatti l'opera musicale con i suoi ritmi è la fissazione «mediata» della durata vissuta dell'artista.

[40] L'opposizione ritmo/durata si sviluppa dunque sull'asse dell'antitesi discontinuo/continuo e vuoto/pieno, ma anche ricorrenza percepibile/radicale originalità.

[41] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, cit., p.68-69.

[42] Cfr. H. Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Alcan, p.55: «sarebbe necessario in una melodia cancellare la differenza fra i suoni, e non conservare che la continuazione di ciò che precede in ciò che segue, molteplicità senza divisibilità e successione senza separazione».

[43] Come osserva G. Piana in *op. cit.*: «è importante anzitutto comprendere per quale motivo i filosofi richiamino l'ambito musicale ogni volta che la discussione verte sul problema del tempo.» (p.133)

[44] Ivi, p.139.

[45] «La tematica del ritmo si incontra e si sovrappone così alla tematica della forma, in quanto in essa si chiede una logica interna nella connessione delle parti; la totalità qui in questione è una totalità diveniente» (ivi, p.151); Bergson, secondo questa interpretazione, non riuscirebbe a cogliere la polarità tempo/struttura in quanto metafisicamente sicuro che il tempo costituisca «la dimensione più profonda della musica» (ivi, p.126).

[46] E. Franzini, *Il significato del tempo in Husserl e Bergson. Punti teoretici per un'estetica fenomenologica*, Unicopli, Milano, 1982, p.242; neppure Bayer d'altra parte, pur nella ricchezza delle sue analisi, sembra interessato a costruire una *consapevole e autonoma teoria dell'arte musicale*, ma piuttosto mira ad estendere una *generale considerazione estetica* del fatto artistico alle diverse attività artistiche, tra cui trova posto la musica stessa.

[47] «In realtà possiamo trovare ricca di senso la possibilità di considerare la temporalità come tratto comune del suono e del vissuto solo se siamo già convinti che il significato della musica si debba ricercare proprio in questa direzione. E allora la soggettività si rispecchia nel flusso sonoro. *Ma perché dovrebbe farlo?*» (G. Piana, *op. cit.*, p.130).

[48] Il ritmo può apparire quindi come la chiave di volta concettuale che permette di risolvere l'antinomia tempo/struttura, proprio in virtù della sua duplicità costitutiva di *forma temporale*: infatti «accentuando ulteriormente il carattere temporale della musica, si giunge a negare o dimenticare la sua dimensione formale e strutturale; accentuando invece la sua dimensione linguistica e strutturale si giunge a negare quella temporale» (E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1973, p.62).

[49] L'antinomia interna che abita il ritmo ne *Le temps musical* è «la dialettica della libertà e della forma» (cit., p.303), una dialettica presente anche nel pensiero morfologico di Focillon: cfr. M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino*, cit., pp. 61-91. Al di là delle differenze tra il pensiero della Brelet e quello di Bayer, già ricordate, un punto in comune è rappresentato dal carattere dei piaceri o sentimenti temporali liberati dal ritmo musicale: il piacere dell'attesa, quello della delusione dell'attesa, e quello dell'attesa della delusione, ricordate dalla Brelet ne *Le temps musical* (cit., p.312) richiamano in modo evidente i tratti distintivi del piacere suscitato dalla grazia musicale in Bayer (sorpresa, attesa, delusione).

[50] Se il termine greco *rythmos* richiama il verbo *rein* (scorrere), il contesto in cui viene usato in età arcadica si ricollega sempre all'idea di freno, vincolo o schema, cioè tratto distintivo di una persona (ad esempio in Archiloco, Eschilo e nei filosofi atomisti): cfr. E. Benveniste, «La nozione di ritmo nella sua espressione linguistica» in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, pp.390-399 e G. Piana, *op. cit.*, pp.152-157.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Alessandro Solbiati e Silvio Cerutti



I Luoghi della Mente: L'acqua in Schubert

Indiscutibile punto di partenza per affrontare e penetrare la variegatissima Odissea del *Lied* schubertiano è l'op. 4 n. 1, *Der Wanderer* (Il viandante) su testo di Schmidt von Lübeck. Il percorso dell'attività compositiva del maggiore di tutti i liederisti, che si stende dal 1814 al 1828 e comprende circa 620 lavori, ha in quel canto, scritto nell'ottobre del 1816 e pubblicato nel 1821, il suo simbolo, oltre che inizio e iniziazione spirituale. Molto in proposito è stato scritto e per questo rimandiamo il lettore ai pregevoli lavori di Bortolotto, Lo Presti e Mennuti [1]. Il tema del viandante: «Ich komme von Gebirge her; / es dampft das Tal, es braust das Meer. / Ich wandle still, bin wenig froh, / und immer fragt der Seufzer: wo?» (Io vengo dalla montagna, è nebbiosa la valle, è in burrasca il mare. Vagolo silenzioso, son poco lieto, e sempre chiede il mio sospiro: dove?) tornerà, ora come disegno musicale, ora come motivo poetico delle liriche prescelte, ora come programma o «stigma», nel corso di tutta l'opera schubertiana. Il vagare senza meta, o verso una meta che si sa irraggiungibile, la ciclicità indotta da partenza e ritorno, desiderio di fuga, esperienza di viaggio formativo accompagnata da nostalgia della casa avita, stanno a indicare il percorso dolente della vita il cui termine è la morte. Tutto ciò è simboleggiato anche nello svolgersi degli eventi naturali, in particolare è evidente nel motivo del ruscello, e troppo nota è l'attenzione che Schubert porta alla Natura, in tutte le sue manifestazioni, ivi compresa ovviamente quella umana, perché ci si debba diffondere oltre su tale tema. Basti notare che la Natura è contrassegno costante nell'opera del Maestro. Ma altrettanto sorprendente è il fatto che, dei quattro elementi empedoclei, quello che ricorre con incredibile (e commovente) frequenza è l'acqua. L'acqua nei suoi tre stati di aggregazione, nel suo modo d'apparire ai nostri sensi, nei suoi multiformi aspetti e nei suoi variegati riferimenti all'animo umano. Anzitutto il ruscello, ma anche la fonte, le sorgenti, il fiume, la cascata, l'abisso spumeggiante, il lago, il mare, il gorgo, eppoi la pioggia, la brina, la neve, la tormenta, il ghiaccio, le nubi, le lacrime. Cercare il motivo di tale predilezione sarebbe impervio, fatica certo non inutile, che rimanda però alla felice similitudine agostiniana del fanciullo che ambisce vuotare il mare con un cucchiaino. Inoltre esporrebbe all'obiezione che i testi di un centinaio e oltre di *Lieder* in cui ricorre il tema dell'acqua sono opera di poeti austro-tedeschi, precedenti o contemporanei, comunque estranei al compositore.

Nella lirica tedesca, sia del periodo cosiddetto classico sia del romantico, di fatto troviamo assai spesso il richiamo al liquido elemento. E Schopenhauer, nel terzo libro del *Mondo Come Volontà e Rappresentazione*, nota giustamente: a ben comprendere le idee esprimendosi nell'acqua, non basta veder l'acqua d'un placido stagno o corrente d'un corso regolare ed eguale: quelle idee si

rivelano appieno sol quando l'acqua si mostra alle prese con tutte le situazioni e gli ostacoli che, operando su di lei, la spingono alla manifestazione piena di tutte le sue proprietà. Perciò la troviamo bella quando precipita, rumoreggia, spumeggia, si lancia in alto o ricadendo si polverizza, o infine, ad arte costretta, come raggio sprizza verso il cielo. E così in circostanze diverse variamente mostrandosi, sempre afferma costante il carattere proprio ... La vita dell'uomo quale apparisce il più sovente nella realtà, somiglia all'acqua come noi di solito la vediamo, in fiume e stagno ... così l'arte poetica oggettiva l'idea dell'umanità, della quale è caratteristico il presentarsi in caratteri fortissimamente individuali. Quindi il motivo dell'acqua preesiste nelle liriche dei poeti musicati da Schubert e, se vogliamo, con frequenza notevole. Già, ma intanto quelle liriche Schubert le ha scelte, fatte proprie, sceverate, assunte come motivo e stimolo per la sua inesauribile vena musicale, a differenza di Schumann, Mendelssohn e Brahms in cui raramente l'acqua compare, sia pure fuggevolmente.

L'arte nella sua autonomia ideale ha il privilegio, che alla scienza e alla filosofia è negato, di poter scegliere liberamente il proprio oggetto. E la scelta di Schubert, sicuramente motivata, deve avere un significato anche per noi. Cercarlo con l'ausilio della psicoanalisi (tentazione insana!) è operazione che si prospetta infruttuosa, ancorché lecita - *on a détruit la Bastille pour ça* -. Ora, un'interpretazione che poggi sulla psicologia degli stati profondi e che s'avvalga, come reperto «autoptico», dell'opera a noi pervenuta, ma non nasca da un rapporto interpersonale, non sia cioè condotta dalla persona viva, è procedimento che trascende il campo sperimentale, e pertanto è fallace, o quanto meno espone al rischio del fraintendimento, vale a dire dell'errore. Schubert, *hélas! n'est plus avec nous*. A parte il fatto che la sua morte precede di quasi settant'anni la pubblicazione della Traumdeutung, probabilmente egli stesso non avrebbe saputo spiegare, con il suo adorabile candore, il motivo di una scelta che a noi appare tanto significativa. L'acqua nei suoi infiniti aspetti, ora elemento reale, talvolta addirittura *protagonistés*, ora metafora, ovvero simbolo, immagine sonora, troppo spesso ricorre, al punto di farci pensare che il musicista la considerasse essenza stessa della vita umana, dell'uomo, del suo sangue.

Diciamo quindi, con motivata convinzione, che l'acqua è veramente per Schubert un luogo della mente, per di più prediletto. L'attenzione che il nostro musicista e i suoi poeti, quasi sempre romantici, portano alla Natura ha connotati quasi mistici, religiosi. Essa è rappresentata, amata, compresa, esaltata in tutta la sua infinita ricchezza. Testimoni sono i testi delle liriche e i pentagrammi che ne derivarono. Non certo le allegre scampagnate, con i concerti *en plein air*, le amene riunioni conviviali rallegrate dal vino, raffigurate per i patiti delle biografie dai quadretti di Kupelwieser e di Moritz von Schwind. Schubert però non descrive la Natura, si fonde in essa, la interpreta, cioè la ricrea. Il «tacito infinito andar del tempo» in lui si fa rappresentazione sonora dello scorrere del ruscello, del fiume, della cascata. Il mare tranquillo, il nordico «*mare pigrum ac prope immotum*», ch'egli non conobbe in vita (e a noi poco importa), il mare che aveva acceso la fantasia di Tacito, nasconde nel suo seno il liquido movimento delle correnti che il compositore rende con stupefacente instabilità armonica, modulazioni continue, inattese, degli accordi arpeggiati, sì che avvertiamo, con angoscia, i pericoli agghiaccianti nascosti sotto l'imperturbabile calma della superficie. Il musicista investe la Natura con la propria soggettività, in essa infonde il proprio io, con il corredo dei suoi sentimenti, con tutti i moti dell'animo, con la sua squisita sensibilità. Cioè la Natura è occasione, a volte pretesto, per effondere liricamente sensazioni, ansie, angosce, inebrianti passioni, cocenti delusioni, dolori, pacificati comunque nella serenità della creazione artistica. Schubert ha il dono di cogliere l'anima delle cose. Il testo poetico non è pretesto per comporre. Troppo convincente è l'adesione della musica alla realtà della lirica prescelta. Schubert non forza il testo, se non minimamente e di rado, ma aggiunge, e il risultato è maggior ricchezza, ottenuta peraltro senza deformare. Egli si prefigge di commuovere le cose, gli elementi naturali, per averne finalmente l'anima e questo itinerario emozionante, più che sceglierlo, gli è dato, concesso, conferito dalla Musa: è la vocazione dell'artista creatore. In lui la mobilissima vitalità dell'essere coincide con l'effusione del sentire e si attua nella sfera del sublime, di «ciò ch'è grande al disopra d'ogni comparazione», se la felice definizione kantiana ci è concessa dal pubblico odierno invero piuttosto scanzonato. Legato al tema del ruscello, dello scorrere dell'acqua, è quello del fluire del tempo, inteso come vertiginosa parabola i cui estremi son nascita e morte, arcata della vita, contraddistinta da perpetua alternanza di gioia e dolore, sorrisi e lacrime, e pertanto sorgente inesauribile di fecondità spirituale, il cui pungolo recondito è rappresentato dal binomio di malattia e morte. Per quanto deplorabile sia il processo, e lacrimevole la vicenda, innegabile la conseguenza: la sensibilità acuita dal presentimento della fine imminente ha come riscontro la prodigiosa fecondità dell'ultimo anno (la morte colse Schubert a trentun anni). Viene spontanea la domanda ingenua: che avrebbe scritto se solo dodici mesi in più gli avesse concesso Atropo? Le opere del 1828, e solo di capolavori si tratta, fanno presagire miracolose creazioni di sconvolgente modernità come seguito ovvio, anzi obbligato. Ora, se gli attimi, i frequentissimi e felici attimi compositivi, quasi sempre confinati al mattino, che gli furono regalati in vita, hanno lasciato nel *Lied*, nonché nelle opere strumentali, un segno indelebile, che esclude obiezioni critiche, che non tollera incomprensioni musicologiche, ma che si dimostra ambito sicuro per i posteri, confine invalicabile, faro direzionale, elisio illuminante, vien fatto di chiederci: che avrebbe concesso a lui, e a noi, un solo mese in più? L'animo dell'artista è solito vivere nell'intimità, nella profondità insondabile del sentimento. «La musica è l'arte dell'animo che immediatamente si volge all'animo stesso.» La scultorea definizione hegeliana, che cronologicamente avrebbe potuto adattarsi al nostro compositore, di cui però il filosofo non ebbe notizia, esteticamente sembra coniata per Schubert e forse per lui solo. «Lusingare gli attimi della vita, carezzarli di infinita musica e magia, per indurli a dire la loro verità. Come in un interrogatorio di gelosia.» Così Giacomo Debenedetti a proposito di Swann, nella *Recherche* proustiana. Ma a noi viene in mente il *Lied* sconvolgente *Die Liebe hat gelogen*. «L'anima individuale deve venire a concordare con l'anima del mondo» aveva scritto Novalis. Rovesciate questa esortazione dettata dall'idealismo magico e avrete i *Lieder* di Schubert, o meglio la loro motivazione recondita. Per eseguirli, bisogna anzitutto essere musicisti, e non artisti consumati, occorre molto candore, anzi innocenza, e soprattutto semplicità, la stessa che di queste pagine è connotato visibile; ma non tragga in inganno l'apparenza! anche nelle opere del 1814, quando il Maestro aveva appena diciassette anni, sotto la superficie levigata sono nascoste complessità sorprendenti, sapienza e maturità sbalorditive, «pascoliane» sottigliezze. Epperò la risultante è una sola: Schubert compone per gli uomini, non per i musicologi o gli specialisti e anche in questo sta la sua grandezza, nel *Lied* certamente inarrivata, se non

superiore del pianoforte, 14 sono intonate sul sol del secondo rigo in chiave di violino, 10 sul fa, e solo 8 sono sulla tonica, cioè il si bemolle; insomma 44 note su sessanta sono confinate su sole quattro altezze e questa è fissità che fa rabbrivire. Dobbiamo comunque accennare all'ambiguità insita in tutto ciò: abbiamo un mare calmo, ma la bonaccia è presagio di morte, quindi genera angoscia e non calma. E infatti la nota prevalente non è la stabile tonica, il si bemolle, ma il sesto grado, che è tra l'altro il detentore del relativo minore. Il *Lied* è in tono maggiore, ma il colore prevalente è in realtà quello di sol minore; e inoltre, delle 8 comparse melodiche della tonica, base stabile della scala, soltanto due sono armonizzate con un accordo definitivamente stabile, cioè di tonica (nell'accordo finale e sul levare, punto debole quindi, della battuta 4, alla parola *Wasser*). Ecco il sintomo musicale del vero cuore espressivo del *Lied*: la staticità non è calma, ma quiete mortale, genera angoscia, così come l'isocronia non è calma ma ossessione. Notiamo infine, ancora sul piano armonico, che le cadenze perfette, le risoluzioni in si bemolle, sono pochissime, e che la tonalità viene continuamente «depistata» sul terzo e sesto grado (re minore e sol minore), cioè le toniche deboli, i due minori interni al tono di si bemolle maggiore. Non solo, un'indagine sulle note melodiche che non siano: re, fa, sol, si bemolle, ci porta inoltre a osservare che prevalgono quelle cromaticamente non appartenenti alla scala di si bemolle: ci sono infatti quattro do diesis e nessun do bequadro, tre mi bequadri e soltanto due mi bemolli che farebbero invece parte della scala. L'accento è quindi posto su ciò che in realtà risulta inquieto in quanto estraneo alla scala di si bemolle. La struttura formale complessiva consta di quattro periodi, come quattro periodi d'un corale, corale di sacralità laica, corale di morte; i periodi sono esattamente di otto battute ciascuno e questa simmetria assume un tono spettrale. Diciamo corale, non solo per la struttura globalmente accordale, ma anche perché, come nei corali di Bach, c'è una sosta alla fine di ogni periodo, anche se è realizzata ritmicamente in modo costantemente diverso e con un allungamento progressivo, come ci si volesse fermare sempre più: la prima volta, sulla parola *Meer*, abbiamo una minima puntata seguita dalla pausa, la seconda volta, sulla parola *her*, una semibreve, la terza e la quarta volta ci sono due corone, vale a dire due fermate senza tempo. Tolle queste quattro battute d'appoggio, tutte le altre sono costituite da due sole cellule ritmiche: minima puntata e semiminima (♩ ♪), oppure due minime (♩ ♪). E i due ritmi sono immancabilmente in sequenza alternata, (♩ ♪ | ♪ ♩), il che genera vistosamente un ritmo di marcia inesorabile, di marcia funebre. Dobbiamo notare che i quattro periodi sono uno diverso dall'altro, e che manca quindi un vero concetto di ripresa. Vi è solo un piccolo e affascinante sintomo di ritorno, perché l'ultimo periodo comincia con lo stesso re puntato (♩ ♪) dell'inizio del *Lied* e il ritorno è ben percepibile. Vi è tuttavia una correzione di tiro: il re qui è adagiato sul suo accordo, quello del terzo grado, re minore, mentre all'inizio del *Lied* compariva sull'accordo di tonica. Un ulteriore sintomo di angoscia, tutto è uguale, ma nulla ritorna mai davvero uguale. Prima di addentrarci in un'indagine sull'armonia di questo *Lied*, occorre sottolineare il fatto che ogni accordo dura tre secondi e mezzo, dura cioè talmente da assumere una sorta di autonomia fonica. La distanza fra un accordo e l'altro è tale che si finisce per ascoltare il singolo accordo ben più che la sua concatenazione col successivo. Un esempio chiarirà il nostro pensiero. Il primo periodo finisce, con la parola *Meer*, sull'accordo di re maggiore, il cui nesso funzionale con il tono di si bemolle è l'essere dominante del relativo minore (sol minore); ma, data la durata enorme di tre secondi e mezzo per ogni accordo arpeggiato, noi finiamo per percepirlo come tonica di re maggiore, tonalità assai lontana. Ma l'esempio più forte delle conseguenze espressive dell'autonomia fonica del singolo accordo è ciò che avviene nel terzo periodo ove si susseguono sette accordi con funzione di tensione, cioè tutte dominanti di toni differenti che vengono a generare più di venti secondi di instabilità e di non risoluzione, un ponte su di un fiume che si allunga e s'allontana sempre, facendoci dubitare che arrivi mai alla fine su l'altra riva.

Questa liquidità oscura e regolare è, come si vede, di fatto enormemente inquieta al suo interno. All'inizio, nell'arco di cinque battute, quattro sono con l'accordo di tonica in stato fondamentale e alla terza abbiamo una dominante nel primo rivolto; la sensazione è quella di un inizio haydniano, confortevolmente stabilito e confermato, ma da qui in avanti non troveremo più risoluzioni in tonica fino all'ultima battuta! La banale semplicità iniziale, paradigma di legittimità accordale, rende così ancora più vistoso l'abbandono successivo, una sorta d'ironia amara dopo l'attacco rassicurante. Per riassumere succintamente la dinamica armonica dei quattro periodi: il primo ha una impostazione iniziale di ostentata banalità, ma presenta una violenta svolta al lontano re maggiore nella seconda parte; il secondo periodo si aggira tranquillamente sui toni vicini a si bemolle (sol minore, mi bemolle); il terzo periodo invece è costituito da un crescendo di tensione sorprendente, con quelle sette battute di fila costituite da accordi con funzione di dominante che si allontanano dall'impianto tonale di base e giungono fino a una triade di mi minore sulla parola *Todes*, un inatteso accordo di passaggio cromatico di estraneità e di lontananza voluta dalla tonica (con essa fra l'altro in rapporto di tritono), la cui solita durata di tre secondi e mezzo diventa qui di insostenibile peso fonico. Il quarto periodo riparte dal terzo grado, cioè da re minore, si appoggia inopinatamente sull'omologo re maggiore, tornando al minore e cadenzando velocemente al finale si bemolle maggiore. Concludendo, la coincidenza tra l'assoluto raggelamento articolativo ritmico e formale e viceversa il brivido dato dalle funzioni armoniche instabili, insanabile aporia, è in legame profondo col testo che legge nel mare implacabilmente calmo un segno di morte.

Nel giugno e luglio del 1815 Schubert lavorò senza interruzione a *Lieder* composti su testi di Goethe, che furon pubblicati in seguito presso Cappi & Diabelli come op. 4 e op. 5. Il n. 3 dell'op. 5, *Der Fischer*, è un canto strofico con tutte le caratteristiche del *VolksLied* o, meglio, della ballata romantica. La realizzazione musicale è fatta di un'unica strofa ripetuta quattro volte e cioè sufficiente a determinare un'assoluta mancanza di direzionalità drammatica, a dispetto della dolorosa vicenda conclusiva dell'ultima strofa. Una figura femminile fantastica sorge stillante dall'acqua, rimprovera il pescatore e alla fine lo attira a sé conducendolo a morte. Potrebbe essere la nemesis in risposta alla povera trota del *Lied* successivo, *Die Forelle*, che finisce i suoi guizzi argentei appesa all'amo. C'è solo, alla sedicesima battuta, una settima diminuita, sulla parola *feuchtes* (stillante), peraltro immotivata rispetto al testo, quasi una minaccia per quel che seguirà, ma è l'unico, microscopico accenno drammatico. Non solo la musica non segue la vicenda, è dichiaratamente strofica, come una ballata, ma la strofa stessa al suo interno non segue il testo. Altre volte in Schubert abbiamo visto che, anche in un *Lied* strofico, la musica della singola strofa si foggia sul verso, lo illustra

fedelmente, variando là dove vi siano elementi che lo richiedano. Qui nulla di tutto ciò; la musica è assolutamente haydniana, come ben evidenziano alcune cadenze in chiusura di strofa.

Non c'è nessuna modulazione a toni lontani, tutto è semplicemente si bemolle maggiore e si aggira soltanto tra i toni vicini; nulla di sconvolgente, tutto è immobile dall'inizio alla fine. Contrasto tra la fiabesca, ma in fondo tragica storia, e l'apollineo suono senza direzionalità alcuna, sia dal punto di vista formale (quattro strofe uguali), sia dal punto di vista medio-formale (all'interno della strofa non c'è nessuna tensione), sia dal punto di vista microstrutturale (la condotta dell'armonia) e in tale contrasto sta forse la forza, l'efficacia di questo *Lied*. Nessuna adesione al testo, tutto si svolge come se la musica raccontasse una fiaba. Impresione prevalente per l'ascoltatore è il fatto che, quando l'acqua, articolativamente ben ravvisabile nell'oscillazione statica delle quartine del pianoforte, si richiude sul povero pescatore, la superficie rimane immota, come se nulla fosse accaduto. Una ballata che si svolge come un sogno sereno. La contrapposizione con il *Lied Die Forelle* non potrebbe essere più netta: là, alla fine, abbiamo un dramma all'italiana, seppure svolto con sottile vena ironica, o almeno la rappresentazione di un dramma, qui invece tutto è stranamente tranquillo e, se si vuole caricare la cosa di un significato, esso diverrebbe agghiacciante, quasi cinica indifferenza alla vicenda del testo, il che non rientra affatto nell'atteggiamento di Schubert verso la Natura e gli uomini, contrassegnato da sensibilità straordinaria. Non dimentichiamo inoltre che, nell'anno precedente, aveva scritto due *Lieder* altamente drammatici, *Erkönig e Gretchen am Spinnrade*, quindi la vena drammatica non gli faceva certo difetto.

A cavallo fra il 1816 e il 1817 Schubert diede alla luce un piccolo capolavoro destinato alla celebrità e subito divenuto famoso tra gli amici delle schubertiadi, *Die Forelle* (La trota), op. 32. Quasi contemporanee furon le prime due versioni, cui ne succedettero altre tre nel 1818, nel '20 e nel '21, in realtà con pochissime varianti. Il testo era di Christian Friedrich Daniel Schubart, poeta lirico del Settecento originario del Württemberg. Dobbiamo far presente al lettore che, su sollecitazione del violoncellista Sylvester Paumgartner, Schubert utilizzò la musica del *Lied* per il celeberrimo Quintetto in la maggiore, detto «della Trota», nel 1819.

Il *Lied* è infatti un piccolo apologo della trota, l'unico, della vasta serie esistente riguardante il rapporto pescatore-pesce, che sia visto dalla parte del pesce. Esso simboleggia un poco il rapporto carnefice-vittima, ed ha un che di scanzonato e sinistro al tempo stesso: la vittima, la povera trota, viene ingannata e uccisa, ma poiché è solo un pesce, il massimo della drammaticità viene realizzato con tinte e movenze da recitativo di melodramma, è cioè rappresentazione della drammaticità, non vera drammaticità, per di più con un poco di parodia, insolito umorismo schubertiano. Assume poi un tono addirittura cinico la ripresa, col suo andamento scanzonato e saltellante applicato alla contemplazione della vittima uccisa; alle parole «e io, turbato, rimasi a guardare la vittima ingannata» vien quasi voglia di dire: meno male ch'è turbato! C'è il patetico, come rappresentazione del pathos, c'è l'ironia e c'è il dramma. E la musica, in re bemolle maggiore, è ironico-gioiosa, nella generale semplicità armonica e melodica (vera melodia da fischiare); è da osservare come questo *Lied* sia uno di quelli in cui il testo (il titolo, diremmo) genera una articolazione pianistica altrimenti inesistente: il guizzare imprevedibile della trota genera una snella battuta di due quarti in cui il pianoforte nel primo movimento scivola su una veloce e sghemba sestina ascendente che alterna intervalli diatonici a cromatismi di passaggio e si arresta poi con uno slancio improvviso, ascendente anch'esso, sul secondo movimento ben più statico.



La tradizione della musica occidentale predilige da sempre ritmi costituiti dal movimento forte lento e da quello debole più mosso: infatti la sarabanda, che ha opposta caratterizzazione, è una danza di origine ispano-araba. Nella trota l'inversione del rapporto movimento-stasi, zoppo e guizzante, è sicuramente motivata dal riferimento all'acqua e al guizzare della trota che nuota in essa. Dopo la letterale ripetizione musicale che caratterizza la seconda strofa del testo, si arriva all'elemento B relativo alla terza strofa; qui il testo è estremamente narrativo e il farsi torbido dell'acqua è fedelmente raffigurato in modo quasi madrigalistico: la sestina infatti non si ferma più e diventa un mescolio armonico oscuro e confuso. I successivi accordi ribattuti che accompagnano l'attimo conclusivo della pesca ci ricordano poi davvero, con ironia quasi grottesca, le movenze di un recitativo d'opera lirica italiana. La ripresa, sia pur parziale, applicata però alla contemplazione della trota pescata e non più alla trota che guizza, assume, come si diceva, un tono sgradevolmente estraneo alla natura del testo e la sua ironia sfiora il cinismo.

Sempre nel 1817 Schubert ventenne si cimenta con Schiller. A dire il vero già ai tempi del Convitto, nel 1813, Salieri aveva proposto agli allievi alcune liriche ormai famose del poeta di Marbach e il giovanissimo musicista s'era persino cimentato proprio con un canone sulla seconda strofa di *Gruppe aus dem Tartarus* che qui consideriamo, lavoro contrassegnato come op. 24 n. 1. Abbiamo comunque un certo numero di *Lieder* che per argomento han l'oltretomba, per esempio *Fahrt zum Hades*, *Freiwilliges Versinken*, dell'amico Mayrhofer e, di Schiller, *Klage des Ceres*, *Das Mädchen aus der Fremde*, *Der Pilgrim*, di Schubart *An den Tod* e infine il *Religiöses Drama Lazarus* di Niermeyer e anche lì abbiamo il filone delle acque infernali. La dantesca immagine

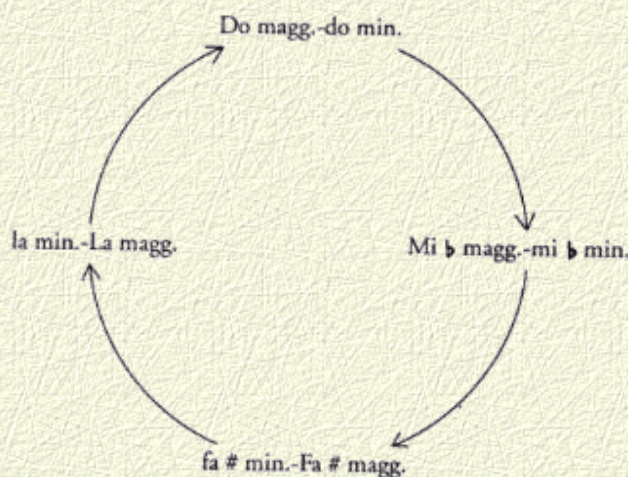
schilleriana del ruscello dell'abisso dà luogo a una sorta di melologo cantato: la voce infatti si comporta come semplice narratrice delle immagini sonore del pianoforte, prendendo atteggiamenti propri di un recitativo; in generale è veramente difficile poter definire sequenza melodica la linea del canto, massime nell'inizio, *Etwas geschwind* (Piuttosto mosso). La voce narra, o piuttosto si fa eco d'immagini: «Ascolta - come mormorio d'astioso mare, come nel bacino di cave rocce geme un ruscello, romba laggiù in tetro abisso un greve-lieve, straziato Ach!» Parliamo di melologo cantato perché la voce è semplice «portatrice» di parole del testo, mentre tutta l'immagine sonora è nel pianoforte, che si fa evocativo ai limiti del poema sinfonico. E qui l'unico riferimento possibile, anche dai punti di vista armonico e articolativo, è Franz Liszt: si veda per esempio la pagina iniziale, quel tremolo di ottave ossessivamente spezzate con forcelle che crescono sino al fortissimo e decrescono al piano per poi riprendere. È così potentemente immaginativo questo *Lied* che il soffermarsi sul singolo rapporto testo-musica ridurrebbe quest'ultimo al livello di madrigalismo e l'analisi a una semplice descrizione.

Preferiamo viceversa arrivare subito alla straordinaria spina dorsale dell'intera composizione, una spina dorsale che percorre tutte le strutture, continua, ossessiva, costituita da un percorso cromatico ascendente, e non discendente, come, dato l'argomento degli inferi, sarebbe stato logico pensare: tutto il *Lied* è infatti attraversato da una scala cromatica che sale, talvolta s'arresta, per subito ripartire e questo suggerisce una visione o interpretazione sotterranea del testo, o della vita dell'Ade, come di un inferno interiore in continua tensione, sempre frustrata, verso la luce, verso l'alto. Non avrebbe senso altrimenti in un percorso infernale, ove tutto noi ci figuriamo come statico, grave, o discendente.

È luogo ricorrente, nella tarda produzione pianistica di Liszt (1870-80), quello di non mettere alcuna alterazione in chiave, non certo per affermare il tono di do maggiore, quanto perché l'impianto tonale si era fatto così instabile che nessuna tonalità doveva essere scelta come base del pezzo; ebbene la stessa cosa avviene in questo *Lied* schubertiano scritto cinquant'anni prima di quelle «audacie» lisztiane; anche qui non vi è nulla in chiave, ma il primo do maggiore è quello che esplose sulla parola *Ewigkeit* (eternità), solamente alla quarantaquattresima battuta dell'Allegro. Dire che questo *Lied* è in do è cosa ardua: la prima tonalità che si delinea entro il turbine cromatico, e per di più solo di passaggio, senza fermarsi sopra con una cadenza, è quella di la bemolle minore, ben lontana dal do!, che compare alla battuta dodici, dopo di che riparte il vortice cromatico che giunge sino all'approdo del re minore nell'attacco dell'Allegro, che però viene negato nel giro di un secondo, perché comincia un altro cromatismo ascendente senza appoggi armonici, il cui punto d'approdo è il fa diesis minore finalmente vero, affermativo, con tanto di cadenze, che compare alla ventesima battuta dell'Allegro sulla parola *folgen*, e dura per circa otto battute. Si noti che ci troviamo alla distanza di tritono, la più ampia possibile, dal do: il fa diesis è una sorta di anti-do. Poi, improvvisamente, senza alcuna mediazione, una cadenza di fa diesis minore scivola di semitono ascendente e va a sol minore, facendo ripartire il moto cromatico che si fermerà solo sull'esplosione del succitato do maggiore alla parola *Ewigkeit*.

Alcuni successivi passaggi che collegano i poli do e fa diesis (do-fa-do diesis-fa diesis) riportano infine al do e l'unica scala discendente del pezzo richiude il *Lied* come un libro sulla nota do, ma armonizzata come do minore, nella battuta isolata con corona finale in pianissimo.

Esiste un particolare e sotterraneo collegamento tra le tonalità, utilizzato in pieno solo nel XX secolo da Béla Bartók, ma che il musicologo ungherese Ernő Lendvai, coniato il termine di armonia assiale, dimostra essere presente, in modo più o meno cosciente, anche nella musica romantica. È possibile cioè legare a ogni tonalità maggiore due tonalità minori e la prima è quella che mantiene le stesse alterazioni in chiave, cioè il cosiddetto relativo minore, che è a distanza di terza minore (Do maggiore-la minore), lo chiameremo collegamento A, la seconda quella che porta lo stesso nome (Do maggiore-do minore) che chiameremo collegamento B. Quest'ultima è più lontana per quanto riguarda le alterazioni in chiave (ve ne sono tre di differenza), ma è legata dal fatto di aver la stessa tonica, cioè la stessa nota base. E ciò consente una sorta di percorso chiuso ciclico:



All'interno di questi collegamenti le tonalità a distanza di tritono (do-fa diesis, oppure mi bemolle-la) assumono tra loro l'aspetto di poli opposti, per «colore», per «clima» sonoro.

Se si prende la Sonata per due pianoforti e percussioni di Bartók, si nota che l'oscurissimo inizio è tutto imperniato sul fa diesis che, essendo il tritono del do, incarna il mondo dell'oscuro, il contro-tono, l'ombra della tonalità, mentre chiunque conosca quella famosa sonata sa che la grande esplosione tematica è imperniata sul do maggiore. Cioè nell'asse do-mi bemolle-fa diesis-la, il principio opposto al do, che è il fa diesis, rappresenta l'oscurità. Il paragone con la Sonata per due pianoforti e percussioni è di evidente pertinenza: ma anche in altri lavori bartokiani il polo dell'oscurità, della magmaticità è rappresentato dal fa diesis mentre il polo della luminosità è incarnato dal do. Il caso del nostro *Lied* (precedente la Sonata bartokiana di ben 110 anni!) è paradigmatico, sembra proprio voler dimostrare l'armonia assiale; infatti si parte dalla nota do, si fa un cromatismo e ci si ferma sul mi bemolle, ch'è la via di mezzo fra il do e il fa diesis, sia pure come dominante di la bemolle minore, poi si ripassa attraverso il do e ci si arresta (rapidamente) solo al la (sia pur come dominante di re minore). Soltanto l'arrivo al fa diesis, cioè al tritono del do arresta davvero il cromatismo. E qui tutto cambia perché per otto battute abbiamo un fa diesis minore ben affermato, ma arrivati alla fine di questa fase si riparte, però non dal fa diesis, bensì dal suo quinto grado, il do diesis. La nuova scala cromatica omette solo il fa diesis (che era già stato poco prima amplificato) e quando si giunge al sol esso diviene la dominante di quel do che esplose con il fortissimo sulla parola *Ewigkeit*. Non possiamo non notare che il fa diesis di prima cadeva sulla parola *Trauerlauf* (funebre corso), e si trattava di otto battute in pianissimo del tutto contrapposto quindi al clima del do maggiore.

A questo punto, tenendo presente che in Bartók spesso la pratica dell'armonia assiale è collegata all'impiego di proporzioni formali e strutturali desunte dalla sezione aurea, abbiamo fatto una indagine in questo senso sul *Lied* schubertiano (si tenga presente che l'uso della sezione aurea nelle proporzioni formali della musica è attestabile talvolta fino dai tempi di J.S. Bach) e il risultato è stato sorprendente. Abbiamo considerato solo l'Allegro, che consta di 73 battute e abbiamo constatato che la sezione aurea positiva ($73 \times 0,618 = 45,1$) cade dopo la parola *Ewigkeit* (il do maggiore fortissimo), sulla pausa della battuta seguente; la sezione aurea negativa ($73 \times 0,382 = 27,9$) cade invece sulla pausa alla fine della frase in fa diesis minore, dopo la parola *Trauerlauf*. Il doppio riscontro a noi sembra eccessivo per essere casuale! Le due sezioni auree si innestano quindi proprio là dove sono i cuori tonali, l'*omphalós* patetico di quel percorso cromatico. Non sappiamo se Schubert fosse consapevole o meno di tale fatto per noi tanto sorprendente, ma in caso affermativo saremmo di fronte a un'architettura formale e tonale profonda e misteriosa.

La caratteristica più netta nell'uso della voce, che ci ha indotti a parlare di melologo e di voce narrante, è data dal fatto che la linea vocale segue letteralmente il cromatismo, e ha i soli momenti melodici quando approda a qualcosa, quando l'armonia si stabilizza (di passaggio, come sul la bemolle minore o, più stabilmente, come sul fa diesis minore), in questi casi e solo in questi casi la voce non è mero riflesso del cromatismo pianistico, ma vera e propria frase. Perché tutto questo? Forse perché l'ambiente è più forte delle anime che si trovano negli inferi e qui il protagonista è quello. Del resto la voce che nel testo invita a guardare i defunti e il loro paesaggio infernale è abbastanza impersonale. Dobbiamo sottolineare che ci sembra non esista nella storia della musica un altro lavoro che sia interamente attraversato da una scala cromatica ascendente. Concludendo, questo *Lied* è veramente un poema sinfonico con voce recitante, ma anche un caso anomalo, e quel che stupisce, che lascia attoniti, è la dirompente forza espressiva della sua modernità, tanto più che è stato scritto nel 1817, quando Liszt e Schumann erano bambini e l'Autore appena ventenne.

Nell'estate del 1817 Schubert scrisse, con dedica ad Anton Stadler, amico suo sin dai tempi del Convitto, un *Lied* il cui testo rimane d'autore sconosciuto, e che quindi potrebbe anche essere del musicista stesso, *Der Strom*. Riduttiva, guardando queste quattro pagine, ci sembra la traduzione «Il fiume», ché ci vien fatto di pensare piuttosto a una corrente impetuosa, travolgente. Infatti balzano all'orecchio, prima ancora che all'occhio, alcune evidenti articolazioni «schumanniane» (non dimentichiamo che Schumann aveva in quel momento sette anni e che ne mancavano ancora quindici ai suoi primi *Lieder*). Musicalmente la barriera Austria-Germania è nettissima: l'Austria trae tutte le sue armi armoniche e i suoi comportamenti formali soprattutto dall'Italia, mentre la Germania si rifà nettamente al corale di Bach. Epperò nel nostro caso dobbiamo parlare di «schumannianità» anzitutto per la scrittura pianistica, ma anche per quella vocale. Le figurazioni del pianoforte son costituite implacabilmente, dalla prima all'ultima battuta, di quartine contrapposte (sinistra-destra, quindi quattro contro quattro note), una scrittura molto densa, soprattutto se si considera la collocazione di tali quartine nel registro medio-grave. In realtà la quartina non fa altro che diventare una specie di nervatura ritmico-articolativa di vere e proprie disposizioni accordali da corale. Cioè, se si suonasse questo *Lied* sovrapponendo le note di ogni quartina, ne uscirebbe un perfetto corale a quattro parti ben collegate. Ma così facendo verrebbe a mancare quella nervatura ritmica, il flusso denso delle quartine, che sta a significare, o a rappresentare l'acquaticità, il ribollire della corrente. Rispetto ad altri *Lieder* occasionati dal tema del fiume o del ruscello, non c'è qui direzionalità di percorsi, essendo questo ribollire piuttosto statico nel registro.

Le sette battute introduttive, senza la voce umana, sono caratterizzate da una tripla «schumannianità»: anzitutto la densità della scrittura a quartine contrapposte; poi il fatto di costruire la sequenza melodica leggendo in trasparenza entro le quartine stesse, quasi essa fosse un semplice coagulo della vibrazione armonica che s'insinua tortuosamente per gradi congiunti: fa-mi-re-do diesis-re-si-do-la-si bemolle-la-la-re. Altro comportamento che sarà frequente in Schumann: se si prendono in esame le due parti estreme, il basso e la linea del canto, si nota che mantengono una totale indipendenza melodica, procedendo però improvvisamente per ottave al momento della cadenza, e venendo così a enfatizzare le punteggiature musicali, che arrivano come martellate dopo le varie inquietudini armoniche. Ma l'elemento nettamente più filotedesco e schumanniano è un atteggiamento diverso dalle consuetudini schubertiane nell'uso dell'armonia: normalmente è tipico del musicista viennese accostare regioni tonali molto lontane tra loro, spesso in maniera assai drastica, senza però accentuare le tensioni all'interno di un tono mediante cromatismi; entro una tonalità si mantiene cioè su cadenze di matrice haydniana, il che rende poi ancora più sorprendenti i veloci

cambi di modo o le escursioni a toni lontani. Qui invece abbiamo il comportamento opposto, che è di matrice affatto tedesca, poiché proviene ancora una volta dal corale bachiano: grande motilità all'interno, epperò staticità generale. Cioè, fatta eccezione per un solo punto, in cui si allontana molto tonalmente, da fa maggiore a fa diesis minore, tipico slittamento di semitono con modulazione a tono lontano, la musica si attiene ai toni vicini a re minore (si ricordi appunto che il corale di Bach si mantiene sempre entro i toni vicini a quello d'impianto). Ma se si guardano in questo *Lied* i singoli collegamenti accordali, notiamo un'enorme presenza di dominanti secondarie, sì che ne abbiamo a un certo punto sei di fila che rinviano con pervicacia la risoluzione, si tratta cioè di continue alterazioni cromatiche che, accentuando le tensioni interne a una tonalità, non provocano però alcuna modulazione. Instabilità armonica interna, assai simile in fondo a quella di *Meeres Stille*.

C'è infine, e compare spesso, una spina dorsale costituita da un cromatismo discendente, che suggerisce la discesa del fiume ed è anch'essa tipicamente schumanniana.

L'altra considerazione concerne la parte vocale, ed è di nuovo componente schumanniana: la voce passa di colpo dal continuo tortuoso grado congiunto ai grandi salti, d'altronde in forte legame col testo, perché quando questo dice «sale, cade in increspate onde, qui s'impenna, caccia laggiù in selvaggia processione» abbiamo salti d'ottava e persino di decima, vere impennate nelle pieghe del discorso musicale. E quella della voce che si slancia improvvisamente e coraggiosamente è una componente cara al romanticismo successivo, tipicamente tedesco; d'altronde anche il testo che parla in prima persona si identifica con quella *Stimmung*.

Abbiamo prima accennato alla sorprendente modulazione a fa diesis minore, di fronte a una cinquantina di battute precedenti tutte aggiranti nei toni vicini; il fatto che essa avvenga con un solo accordo intermedio, malgrado la lontananza del tono d'arrivo, fatto comprensibilissimo in Schubert, risulta assai insolito qui e finisce per essere una greve sottolineatura del testo, che dice «Doch nimmer findend» (perciò mai più trovando).

Dobbiamo ancora sottolineare in questo *Lied* impetuoso la drammatica implacabilità della sua scrittura ribollente che evita riposanti risoluzioni. Del resto tutto Schumann è fatto di continui rinvii delle cadenze con l'ausilio di dominanti secondarie, e però, quando finalmente giunge, la sospirata cadenza arriva come una martellata e qui è esattamente così: nella durezza dell'impatto della brusca cesura ravvisiamo i segni del conflitto spirituale, di una negatività che non è solo psicologica e sentimentale, bensì metafisica. Notiamo infine il consueto atteggiamento problematico di Schubert nei confronti delle riprese; per lui la ripresa non è assolutamente un obbligo formale da rispettare, ma, rovesciando i termini, è vero e proprio espediente compositivo cui ricorrere qualora il testo lo richieda. In questo caso, per esempio, quando i versi citano di nuovo il fluire della corrente, a quel punto la musica incappa in un frammento di ripresa, quasi un segnale, sorprendente per il compositore stesso: alle parole «*wird nimmer froh*» (non si fa mai gioioso) il canto si ritrova sullo stesso frammento iniziale, mi bemolledo diesis-re, per un attimo sembra riprendere la stessa concatenazione melodica (quasi se la ritrovasse davanti strada facendo), e anche questo comportamento assomiglia a quello di un fiume, ma in realtà riprende solo il flusso tematico, non il tema stesso, e lo abbandona sostanzialmente subito. Questo è l'unico percepibile microaccenno di ripresa, quasi la implacabile fantasia schubertiana sospingesse verso lidi sempre nuovi. Quindi drammaticità molto forte, schumannianità di scrittura, di armonia, di comportamento vocale; l'acqua che è sicuramente il ribollire di quella situazione stretta e l'inquietudine tutta interna al tono, questa vita che si rivoltola mormorando è l'inquietudine dentro la tonalità, con la sola eccezione che abbiamo illustrato.

Nel mese di marzo del 1817 Schubert si cimenta con un testo assai impegnativo di Goethe, *Gesang der Geister über den Wassern*, e lo fa con il quartetto vocale. Nell'anno precedente aveva anche provato a musicarlo per sola voce e pianoforte e, nel 1820, aveva deciso d'aggiungere al quartetto vocale l'accompagnamento del quintetto d'archi (due viole, due violoncelli, contrabbasso), considerando tale versione come definitiva. Noi ci occuperemo di quella del 1817.

Ai primi dell'Ottocento in Germania e Austria sorsero associazioni di cantori dilettanti dette *Liedertafel* che si diffusero rapidamente inducendo i musicisti a scrivere per trio e quartetto vocale. Il primo ad adottare tale forma fu Michele Haydn, ma toccò a Schubert il compito di portarla a perfezione, come ben evidenzia il lavoro che prendiamo in esame, il quale non è un *Lied sensu proprio*, in quanto è scritto per coro maschile a cappella. L'imponenza del testo goethiano genera l'imponenza della musica. Ora il coro a cappella ha in sé automaticamente un connotato di «assoluto», di «sacralità laica» nel nostro caso, e fa di questo *Lied* un vero e proprio mottetto laico, non un madrigale, perché troppo spirituale per esser madrigalistico.

Parliamo di mottetto perché la struttura formale è in tutto e per tutto simile (con una sola piccola eccezione) a un mottetto antico, rinascimentale, ben lontana da una struttura ottocentesca. È costituita infatti da episodi separati da corone e non collegati da alcun nesso tematico. Ogni episodio è fondamentalmente a sé stante dal punto di vista melodico-armonico, non ci sono ritorni tematici, proprio come nella polifonia quattro-cinquecentesca. Il passaggio da un episodio all'altro è contrassegnato talvolta da un cambio d'area tonale anche piuttosto netto, come si può vedere nella prima pagina, in cui abbiamo tre diesis in chiave per la prima strofa, *Sehr langsam*, (la maggiore), poi uno solo nella seconda, *Etwas geschwinder*, (sol maggiore); si tratta quindi di una struttura armonica sostanzialmente a blocchi, e questo invece è tipicamente schubertiano. L'unico accenno di ripresa, ma non riusciamo a definirla così, meglio dire «cornice», abbiamo alla fine del *Lied*, *Langsam*, nelle ultime sei battute, che ripropongono, non però nota per nota, l'idea dell'inizio.

Importante è notare che ogni immagine poetica è realizzata con situazioni musicali così chiare, nitide, riferite in modo talmente

trasparente ai versi, da far sì che ogni episodio divenga una specie di struttura simbolica, anziché struttura descrittiva. Cioè il riferimento alle parole del testo viene fatto con tale trasparenza che finisce per assumere l'aspetto di archetipo o simbolo dell'immagine che si fa musica.

A questo punto non ci resta che tracciare una specie di elenco degli episodi e del tipo di trattamento del coro e dell'armonia, considerando il rapporto tra immagine del testo e figura musicale. La prima strofa, di sette versi, si realizza in un episodio diviso in tre zone, tre sotto-episodi:

- a. i primi due versi, praticamente uguali agli ultimi, esprimono un concetto, il concetto base, vale a dire la tesi che «l'anima dell'uomo somiglia all'acqua», cui segue: «viene dal cielo, risale al cielo e di nuovo alla terra deve tornare, eterna vicenda», e il fatto che una tesi venga data in maniera assolutamente non immaginativa, cioè come se il coro fosse una sola voce collettiva, che, ribattendo omofonicamente un accordo, assume un tono di «recitato», ci sembra perfettamente coerente con la concezione di quei due versi iniziali.
- b. l'immaginazione e la conseguente figuralità della musica cominciano da qui, cioè con il percorso alto-basso-alto («viene dal cielo, risale al cielo e di nuovo alla terra deve tornare»).
- c. il terzo sottoepisodio, che completa la prima strofa, consta solo delle parole fortemente sottolineate «*ewig wechselnd*», eterna vicenda. Del primo comportamento abbiamo detto. Del secondo, notiamo che i riferimenti sono i più ovvii possibili: visto che occorre mettere in scena la discesa e la salita, il coro finalmente si spezza in due parti, tenori e bassi, e si verifica un doppio percorso di discesa-salita. Dobbiamo sottolineare un elemento sottile, ma fondamentale e affascinante, poiché qui la musica dice più della parola: alle battute 5-7, ai versi «*vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es*», le due voci riproducono quella concatenazione d'intervalli che prende il nome di quinte dei corni, re-fa diesis, la-mi, fa diesis-re, antico comportamento dei corni naturali che da sempre è segnale di partenza e, quindi, di lontananza; e lo troviamo infatti, nel 1704, nel Capriccio sopra la lontananza del fratello di J.S. Bach diciannovenne, poi, nel 1809, nella Sonata in mi bemolle beethoveniana detta «degli addii». L'inserimento in questo Lied, da parte di Schubert, delle quinte dei corni diviene un bellissimo riferimento alla *Sehnsucht*, esprime l'anelito, la nostalgia, il desiderio del ritorno, la ormai ben nota sensazione dell'inadeguatezza del luogo ove si è, che abbiamo veduto nel *Wanderer*, applicata ora alla condizione del trovarsi, dell'essere inserito, meglio dir «precipitato a forza» nel percorso eterno cielo-terra. Con le parole «*und wieder nieder zur Erde muss es*» (e di nuovo alla terra deve tornare) vien fatto coincidere un lungo gioco sulle terze minori, re-si-re-si, un intervallo nienta e infantile anch'esso collegato alla nostalgia. Scelta molto forte, che mette a nudo improvvisamente una intensa spiritualità schubertiana che la bonomia del musicista non avrebbe fatto sospettare: è la vistosissima sottolineatura della vicenda eterna, dell'Eterno soprattutto, nell'episodio successivo, imperniato sulla parola «*ewig*» ripetuta e molto protratta; notiamo qui l'avvento della calma, tutto rallenta, tutto si placa, tutto è molto dolce, molto tematico, molto melodico. È il momento modulante che condurrà al sol maggiore dell'episodio successivo e tutto si allarga in un canto ricco di avvincenti cromatismi interni: siamo nel vero cuore melodico della prima parte, che abbiamo considerato come una A tripartita. Nella seconda parte, *Etwas geschwinder*, in sol, tonalità lontana quindi dal la maggiore iniziale, comincia l'immagine del rapporto con l'acqua, cioè con la cascata impetuosa che diroccia dall'alta rupe.
- d. La prima parte di questo episodio è quella che va dalle parole «*strömt von der hohen*» (diroccia dall'alto) al verso «*zum glatten Fels*» (sul levigato masso) e comprende tredici battute in cui il flusso dell'acqua è reso figurativamente con movimenti discendenti e isocroni di crome; ma se è vero che esse continuano a scendere nel registro, è vero anche che nel frattempo continuano a ripartire dall'alto, il che inserisce, in un moto direzionale, una componente di circolarità e l'incedere di tale circolarità ancora fa pensare al *Wanderer*. In questo caso l'immagine è chiara fino al limite del madrigalismo, «la musica specchio dell'oratione», fedelmente al dettato monteverdiano. Meno madrigalistica è la connotazione data alla seconda parte della strofa. L'acqua si muoveva prima precipitando dalla parete, ma in modo felice, si frantumava a basso gioiosa, senza drammaticità, sul levigato masso, «*zum glatten Fels*».
- e. Questa prima fermata, alle parole «*und leicht empfangen*» (e dolcemente accolta), è realizzata con modalità che ricordano il placarsi che abbiamo visto alla parola «*ewig*»: stessi tipi di valori, stessi dolci cromatismi, insomma un corale, ma pure abbastanza mosso al suo interno, anche dal punto di vista armonico.
- f. Vi sono simmetrie evidenti nel Lied: alla staticità dell'«*ewig*» menzionato corrisponde la prima stazione dell'acqua discesa dal monte; al primo movimento, che non era affatto drammatico, dell'acqua che scaturisce e fluttua (movimento già preannunciato peraltro in b, nel percorso alto-basso tra cielo e terra), corrisponde l'esplosione drammatica del testo che dice: «*contrastano rupi il flutto precipite, spumeggia irosa a grado a grado verso l'abisso*». E qui notiamo le prime tre voci in forte, ma con il secondo basso in fortissimo, con ampi intervalli che arrivano al salto di nona minore e persino a quello di undicesima. Armonicamente non v'è nulla di particolarmente audace, ma i movimenti interni sono di grande drammaticità. Non a caso abbiamo qui l'unico momento in fortissimo del Lied; e a questo punto osserviamo che le immagini hanno un tale peso simbolico, in quel netto delinearsi e in quell'essere semplicemente accostate senza alcun tentativo di collegamento, che non possiamo fare a meno di considerarle ognuna una stazione della via crucis della vita.
- g. Siamo ora arrivati a un Adagio (*Langsam*) in pianissimo, alle parole «*Im flachen Beete*» (nel disteso corso), in cui tutto di nuovo si placa e lo specchio calmo del lago è evocato con «movimento statico», semplici oscillazioni, senza direzionalità. Interessante è

pure il rapporto fra le singole sezioni, legate da un sottile gioco di analogie e contrasti a livello sempre figurale e mai tematico.

- h. Nell'*Etwas geschwind* di pag. 68, alle parole rapide e incalzanti, che animano poi la musica «Wind ist der Welle lieblicher Buhle» (vento è dell'onda tenero amante), torna il movimento. L'andamento si piega in giochi imitativi molto veloci tra il vento e l'onda, in rapide botte e risposte, il che rispetta il rapporto di causa-effetto esistente tra i due fenomeni naturali. E qui l'onomatopea è simbolo del movimento stesso della vita, *fluctus* fortunae, e quindi è archetipicamente rappresentativa. L'Adagio (*Langsam*) si ripresenta improvviso nelle sei battute finali, ma non si può neppure questa volta parlare di ripresa, perché è proprio l'assunto iniziale che torna dopo aver esaurito la sua realizzazione interna. Il *Lied* è uno dei capisaldi di Schubert, un vero capolavoro, un poema dell'acqua e della vita di enorme peso simbolico e noi non sentiamo affatto il bisogno del sostegno strumentale alle voci; questa è la tipica musica da cantare a cappella, ma non per un semplice riferimento storico al mottetto, bensì proprio per il peso specifico della condotta delle voci, decisamente autosufficiente e maggiormente astratto e simbolico.

Auf dem Wasser zu singen è un piccolo gioiello, forse la più avvincente melodia schubertiana, musicato su testo del conte Leopold zu Stolberg. Di incerta datazione, certo non posteriore al dicembre 1823, dal momento che fu pubblicato in un supplemento della «Wienerzeitschrift für Kunst», verrà edito da Cappi & Diabelli con numero d'opera 72 nel 1827. Tre strofe assolutamente identiche in cui Schubert non cambia una sola nota. Avrebbe potuto, invece di scriverle per intero, mettere il segno di ritornello dopo la prima. Il *Lied* non è quindi nella tradizionale forma chiusa, A, B, A; potremmo definirlo in forma A, A', A'' Non c'è quindi ripresa, c'è un tema solo più volte ripetuto; non c'è B, a meno che non si voglia considerare un B tonale il momento in cui, all'interno della strofa che viene poi ripetuta, la tonalità passa dall'iniziale la bemolle minore a do bemolle maggiore. Tutto appare a prima vista molto semplice, volutamente semplice, a tutti i livelli, anche a quelli di microstruttura armonica, cioè di singola cadenza; la cadenza più elementare, tonica-dominante-tonica, è nettamente prevalente. Persino le sottodominanti sono poche. Questa è la premessa inevitabile: il *Lied* ha una prima superficie di lettura di disarmante trasparenza: tre strofe di testo, tre strofe musicali uguali e, a livello armonico, è di grande semplicità. Vi son però tre elementi importanti da osservare. Il primo riguarda l'articolazione pianistica scelta, la ben nota sestina costituita da tre duine che rimbalzano appoggiandosi l'una all'altra; essa non cede mai, dalla prima all'ultima battuta, è implacabile.

L'appoggiatura che caratterizza la seconda e la terza duina d'ogni sestina rende subito ragione d'una tremula, incerta mobilità; d'altra parte l'immagine offerta dal testo è quella dell'acqua su cui balugina il riflesso del tramonto; ora l'appoggiatura è flebile, sfumata, per sua stessa natura e, salvo poche eccezioni, discendente. Sul piano intervallare il *Lied* è strutturato, in quasi tutte le battute, con una figura tipica, il salto ascendente di ottava all'inizio della battuta e la successiva discesa per appoggiature. La figura complessiva è quindi costituita dallo slancio ascendente e dalla discesa per appoggiature ed è impossibile non essere condotti automaticamente all'immagine del ruscello che scende, non linearmente, bensì saltellando tra i sassi, con incerta intermittenza. È fondamentale notare che il salto d'ottava iniziale d'ogni battuta genera la rotatorietà, la circolarità, perché ogni volta v'è slancio eppoi discesa. Siamo tentati di pensare a un'anticipazione del ciclo *Die schöne Müllerin* (La bella mugnaia), con l'eterno girare sia della ruota del mulino, sia del ruscello che la sospinge, sia della vita e delle sue fortunate vicende, connesse con l'ansia del ritorno del Wanderer. Ma l'appoggiatura abbinata alla duina è anche una precisa figura retorica barocca, simbolo del sospiro malinconico, della nostalgia, dell'effetto della lontananza; non possiamo non pensare ancora una volta al Capriccio bachiano sulla lontananza del fratello. Nostalgia significa appunto letteralmente «dolore del ritorno», e qui il *wenden*, il *kehren zurück* si identifica col salto ascendente d'ottava. L'acqua che scorre sempre scendendo, ma sempre di nuovo cadendo dall'alto e la malinconia vengono così a coincidere nella loro rappresentazione strumentale. A un successivo livello d'indagine è importante notare che la presenza di questa articolazione pianistica, incessante, e non solo prevalente, costituisce il fondale per una voce che fa una cosa piuttosto rara nel *Lied* schubertiano, cioè viene trascinata dal pianoforte ad assumere la sua stessa articolazione, con un po' di ritardo, quasi volesse imitarlo.

In genere nel *Lied* schubertiano voce e pianoforte hanno due figure ritmico-melodiche tendenzialmente fisse, ma differenti, contrapposte: il fatto che, nel nostro caso, la voce imiti e segua lo strumento costituisce, secondo noi, il disvelamento definitivo ed esplicito della metafora sottesa al testo, che emerge poi nei due versi: «sulle onde scintillanti di gioia l'anima scorre come la navicella»; se il pianoforte incarna l'acqua che fluisce, la voce è l'anima, che scorre come la navicella, e quindi in questo caso prende la figura del pianoforte. Ma come? La stessa figura di duine appoggiate e legate diviene melisma, cioè la sillaba vien detta

sulla prima nota e poi «portata» e il fatto di «portare» la sillaba sulla seconda nota accentua nettamente la dimensione patetica della figura retorica barocca rispetto a quanto possa fare il pianoforte, che rimane pur sempre uno strumento a percussione. La maggiore accoratezza delle appoggiature vocali ci svela il passo successivo della metafora: se la voce è l'anima stessa, il suo tramonto di anima-acqua non è semplice tramonto bensì morte, come chiarisce la terza strofa e ciò rende ancora più pregnante la ciclicità del moto, perché, ormai è evidente, il moto circolare non è più soltanto l'acqua che scorre ma è il ciclo del Tempo, con la sua inesorabile legge, l'*anánke*.

Ma a questo punto v'è da fare l'osservazione più importante concernente la tonalità, che quasi potrebbe sfuggire, tanto essa è realizzata con naturalezza. La romantica «Sehnsucht» consiste nell'aver un sentimento di «nostalgia» in senso etimologico, cioè nell'aspirazione a essere in un luogo diverso da quello in cui si è, ma senza sapere qual è l'elisio cui si anela; se si vuole, è frutto dell'avvertire inadeguato il luogo o lo stato in cui ci si trova.

Auf dem Wasser zu singen è, per chiunque l'ascolti, senza lo spartito davanti, un *Lied* in modo minore. L'introduzione pianistica di otto battute e l'impostazione di frase sono infatti in la bemolle minore; eppure le alterazioni in chiave sono quelle di la bemolle maggiore; peraltro la svolta nel modo maggiore, quando arriva, avviene nel tono relativo di la bemolle minore, cioè do bemolle maggiore e non la bemolle maggiore, tonalità che sarebbe di diritto quella d'impianto. *Auf dem Wasser zu singen* è così, per chiunque l'ascolti, un *Lied* in la bemolle minore che due volte, nel corso della strofa tre volte ripetuta, approda al maggiore (la prima volta al relativo do bemolle e la seconda, finalmente, all'omonimo maggiore, cioè la bemolle). Ma in chiave ci sono quattro bemolli, cioè c'è l'armatura di la bemolle maggiore: ci si muove così costantemente in una tonalità inadeguata a quella predisposta sul rigo dall'Autore stesso, vale a dire ci si muove costantemente nel suo omologo minore. E il fatto che si vada a do bemolle maggiore non smentisce, perché il do bemolle maggiore è tono vicino a la bemolle minore (e non a la bemolle maggiore) in quanto è il suo relativo maggiore. Quindi questo la bemolle minore assume l'aspetto di luogo fisico presente, ma che è *tópos* instabile e inadeguato perché attende di riposare nella sua stabilità, che è data da quello che sarebbe dovuto essere il *Lied*, in base alla preparazione tonale dall'Autore stesso effettuata nell'armatura di chiave.

Il minore qui acquista la valenza di luogo instabile, inadeguato e lo si nota anche graficamente dalle numerose, continue, alterazioni di passaggio che devono essere apposte per situare il la bemolle minore. Com'è fatta la strofa? quando si va in la bemolle maggiore? ci si va durante l'unica nota tenuta lungamente dalla voce, alla trentesima battuta, un mi bemolle tenuto sotto cui il pianoforte cadenza dapprima in la bemolle minore, e poi, finalmente e inaspettatamente, nella battuta successiva, in la bemolle maggiore. Se si raffrontano musica e testo, si nota subito che nella prima strofa tale svolta così simbolicamente significativa avviene in un punto assolutamente insignificante, cioè sulla parola *tanzet* del verso «tanzet das Abendrot rund um den Kahn» (danza il tramonto attorno alla barca). E allora anche la triplice ripetizione di strofa musicale esce dal suo banale aspetto formale di ballata e acquista un profondo peso simbolico, perché alla terza volta, e in modo a nostro parere agghiacciante [3], si scopre che il luogo inadeguato, cioè il minore instabile, è la vita, mentre la risoluzione stabile e vagheggiata è la morte; infatti la terza volta il testo dice: «finché con ali più elevate e raggianti io stesso non sfuggirò alla legge del tempo» e per la terza volta va in la bemolle maggiore. Quindi se la musica non era adeguata al testo per le prime due strofe con il suo passaggio al maggiore, lo è invece e vividamente la terza, il che vuol dire ch'era stata «concepita» per l'ultima strofa: una forma tranquillamente circolare assume improvvisamente una direzionalità amara e profonda, semplicemente svelando all'ultimo momento un nesso testo-musica sconvolgente. Un'ultima osservazione: in ogni strofa la risoluzione in maggiore, cioè l'appoggio a la bemolle maggiore, porta finalmente a un attimo in cui il disegno non è più discendente, ma si stabilizza nel registro, il che equivale a dire che la risoluzione in maggiore diventa l'attimo di stabilità armonico-articolativa. E anche questo acquista significato solo all'ultima strofa, quando la risoluzione in maggiore vien fatta coincidere, con la consapevolezza della morte. Che v'è infatti di più stabile, definitivo e irrevocabile? Della melodia stupenda l'unica cosa che si può dire, quando gli aggettivi si rivelano inadeguati, è che ha il sapore di una barcarola, meglio, di una siciliana; infatti il *Lied* appartiene alla felice, e fortunata, schiera dei *Lieder* melodici, quelli cioè in cui la linea pura del canto è bella e pregnante in sé e non richiede commenti, né analisi.

Nell'autunno del 1827, Schubert pubblicò privatamente la sua opera 106, in cui erano inclusi alcuni *Lieder* composti su testi del prof. Karl Gottfried von Leitner, amico di vecchia data di Marie Leopoldine Pachler, la quale aveva ospitato il compositore a Graz. A questi lavori appartiene *Das Weinen*, un *Lied* che non possiamo annoverare fra i simbolici dell'acqua propriamente detta, ma che, volendo, potrebbe aprire un intero nuovo filone, cui in questa sede non possiamo però dare spazio adeguato: il filone del pianto e delle lacrime. La severa articolazione che il musicista ha scelto già di per sé conferisce a questo lavoro una particolare importanza. La lacrima non ha in *Das Weinen* la sua rappresentazione più diretta, cioè pittorica, di goccia che cade, come si può riscontrare per esempio in *Gefrome Tränen*, nel ciclo *Winterreise*. Ma il severo moto, lento, isocrono, discendente e imitativo, assolutamente insolito in Schubert, è sicuramente sublimazione della lacrima. Peraltro tutto il testo del *Lied* si presenta come sublimazione della lacrima, un'acqua affatto particolare, vista non come diretta reazione a una contingenza dolorosa, bensì, rilkianamente, come forza magica, consapevolezza della sofferenza, una sorta di comprensione muta, senza parole, del dolore universale. Cioè «piango perché porto su di me il dolore dell'universo» e la musica diviene polifonica e severa, inserendosi in quel filo che collega sotterraneamente, nella tradizione tedesca, Bach a Schumann. Queste lacrime sono gocce astratte che, stillando lente e regolari, montano una polifonia, le cui quattro voci si sommano via via fino all'isocronia di un corale che nulla ha dell'articolazione prettamente pianistica; questa pagina allude piuttosto a un coro, stilizzato e simbolico, o a un quartetto d'archi, proprio come accadrà spesso in Schumann pochi anni più tardi. La polifonia, l'imitatività sono un poco al di sopra della storia, si muovono nella regione dell'universale, mentre la figuratività è storicamente connotata, tangibilmente articolativa e strumentale e a essa ben corrisponde l'immagine del pianto come compassione nel senso etimologico del termine, modo di

portare a sé il dolore universale. Anche l'armonia concorre a questo clima di severità rinunciando ai giochi di colore delle modulazioni lontane, tanto consuete in Schubert. Essa pur arricchendosi, all'interno, di mille sfumature cromatiche, rimane vincolata a toni vicini.

Inoltre tutto, simbolicamente, è un tripudio della quaternità, e il quattro, nelle simbologie che occorrono dal Medioevo in avanti, è sempre il numero dell'uomo. L'uomo di Leonardo, a gambe e braccia aperte, è quaterno, inoltre quattro sono i punti cardinali, cioè il mondo, mentre il quinto punto è il trascendente, il cerchio è l'infinito, e il quadrato è il terreno, il definito.

Il *Lied* è fatto di quattro strofe di quattro versi ciascuna, e a esse corrispondono quattro strofe musicali uguali, fatte di quattro frasi ognuna, una per ogni verso, le prime tre separate da una pausa, mentre la terza e la quarta sono congiunte; esse si comportano come frasi di un preludio corale bachiano: sono infatti composte da una ampia introduzione strumentale, ampia dato il metronomo lento, e poi dall'alternanza di frasi vocali e di successive zone pianistiche; ci viene in mente il preludio corale bachiano perché la frase, già peraltro rarefatta entro il tessuto musicale, è soltanto un rivestimento del pianoforte, una sorta di coagulo conseguente delle sue parti polifoniche, in quanto la voce galleggia su di esso raddoppiandone semplicemente alcune note. E ciascuna delle quattro frasi cadenza a un grado diverso, la prima al V grado, la seconda al VI, la terza al III, e soltanto la quarta cadenza al I, cioè a si bemolle maggiore, quasi a indicare i quattro punti cardinali dell'universo umano di cui le lacrime sono spina dorsale e questo avviene con serena pacatezza.

Il semplice, però anomalo, contrappunto a quattro voci, che si allarga a corale, racchiudendo in sé a tratti le frasi, che ne sono parziale raddoppio, senza alcuna autonomia melodica, fa sì che questo non sia un *Lied* imperniato sulla melodia, bensì un contrappunto a quattro del pianoforte che finisce ogni volta in una frase di corale, la cui voce superiore è raddoppiata dalla voce che pronuncia il testo. Un *Lied* simbolico: potrebbe iniziare un intero capitolo sul pianto, che qui viene sacralizzato in una cornice pacificata, con suprema eleganza espressiva. Un profluvio di lacrime musicalmente esperito con felicità ineffabile.

Nel marzo del 1828, a soli otto mesi dalla morte, Schubert accostò per la prima volta le liriche di Ludwig Rellstab, cominciando con *Auf dem Strom*, *Lied* per voce di tenore, corno in mi e pianoforte, che fu eseguito nel concerto monografico del 26 marzo, con il cantante Ludwig Tietze e il cornista Josef Rudolf Lewy, il compositore stesso al pianoforte, e fu pubblicato postumo con numero d'opera 119. Esso consta di tre lunghe strofe ed è un canto d'addio all'italiana. Impropiamente chiamato Lied, è quasi un poema che dura il triplo dei normali lavori schubertiani di questo genere, circa 11 minuti. L'analisi, nel nostro caso, se non da escludere, è da accostare in punta di piedi, ché rischierebbe d'uccidere la musica, che avvince e commuove. La stupefacente economia formale, la compresenza delle funzioni armonica e melodica di straordinaria linearità e nitore, la dolcezza travolgente del canto, affidato a turno ora alla voce, ora ai due strumenti, ne fa un *Lied* sui generis da ascoltare soltanto, un'esperienza emotiva da seguire con l'anima, prima ancora che con l'orecchio. Non vi sono appariscenti strategie espressive, tutto si svolge come un empito del sentimento che trova da sé la sua forma, senza fatica, segno di magistero padroneggiato in modo assoluto. Ancora una volta i versi, ardenti di passione, incontrano, con la mediazione della memoria lirica e musicale, un compositore che sa dire più del poeta. Nelle parole, ricordi struggenti che coinvolgono in Schubert l'artista e l'uomo, consentendogli di dire ciò ch'è ineffabile, esprimere l'inesprimibile. E l'empatia dell'ascoltatore con il musicista è totale. Tutto scorre come la corrente, come la nave che si allontana, come l'avvicendamento delle memorie, con lo sguardo che si stende dalle rive in fuga alle stelle benigne, un tempo pietose guardiane d'un amore perduto, così come dinanzi agli occhi di Schubert ormai fuggiva la vita. Un addio struggente che però si placa in assoluta serenità creativa. L'adesione al testo è perfetta, ma la musica al solito va oltre.

Una lunga introduzione di sedici battute, animate dal dialogo dei due strumenti, e alla diciassettesima entra la voce sulla terzina discendente della mano destra. Nel corso del *Lied* avvincenti interludi del pianoforte con il corno in eco. L'equilibrio fra voce e strumenti è straordinario, né stupisce, dal momento che in quei mesi tristi nasceva la Sinfonia in do, in cui l'impiego del corno è fondamentale e l'orchestrazione sapiente e raffinata.

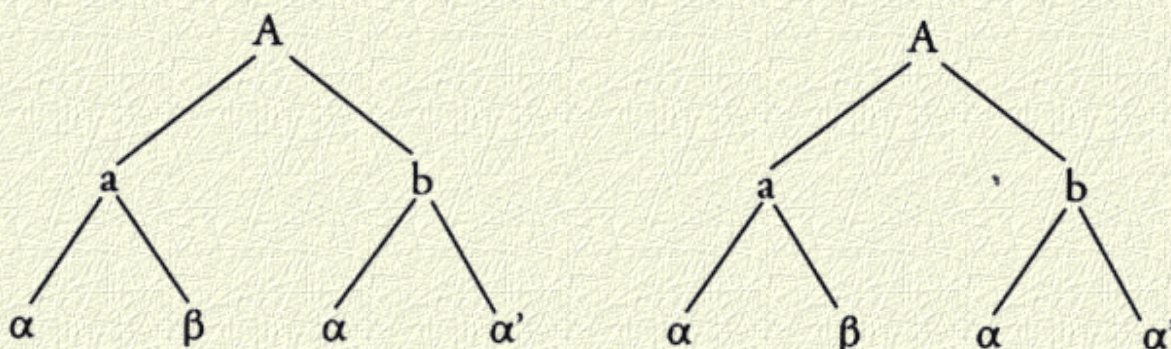
L'acqua, praticamente protagonista del testo, non ha immagini musicali corrispondenti, non c'è nulla di acquatico nell'articolazione della voce e del pianoforte, la musica si limita ad arpeggi ascendenti o discendenti e ad accordi ribattuti. Il corno non ha alcuna parte autonoma rispetto alla versione per voce e pianoforte, ma incarna la dimensione della nostalgia leggendo solo la parte superiore, a volte quella interna, mai la grave della scrittura pianistica. Alcune note che sarebbero del pianoforte passano al corno, in qualche caso esso raddoppia la parte della tastiera o introduce la voce umana. Il corno è segno della malinconia conseguente all'addio. Ricordiamo al lettore che, all'epoca di Schubert, il corno del postiglione dava il segnale della partenza della carrozza a cavalli.

Il *Lied* è una specie di poema della partenza sull'acqua e dice all'inizio: «Prendi gli ultimi baci di commiato» su pedale di tonica, mi maggiore, con il corno che sembra oggettivare la malinconia ch'è interna alla voce del pianoforte.

La struttura formale è affatto particolare, e merita di essere delineata. Il tradizionale modello A-B-A è qui sostituito da una continua divisione binaria degli elementi. Innanzitutto la vasta forma complessiva è divisa in due parti tra loro identiche, A-A' quindi, cui si aggiunge soltanto una coda di ventiquattro battute del tutto nuova dal punto di vista tematico, cosa questa piuttosto originale, quasi fosse una chiusa, una firma, un *post scriptum* musicale. La grande zona che vien ripetuta è a sua volta divisa in due parti che chiameremo a e b, in quanto fortemente differenziate da tutti i punti di vista, melodico, tonale, articolativo: in a la parte pianistica è basata su ripetuti arpeggi; in b su accordi ribattuti; a è in mi maggiore, b in do minore; a, poi, è a sua volta divisa

in due zone, che indicheremo come $\alpha - \beta$, differenti sia sul piano tematico, sia su quello tonale. E qui osserviamo di nuovo quel percorso romantico che si esplica con il gioco del giro delle terze minori, dell'armonia assiale, per cui a una tonalità maggiore, nel nostro caso mi, si appresenta il suo minore, mi, eppoi il relativo maggiore di quest'ultimo, sol. Infatti il *Lied* comincia in mi maggiore e tale si mantiene nell'introduzione strumentale e per i primi cinque versi del testo, poi alle batt. 26-28 il collegamento pianistico con pedale di dominante di si risolve in mi minore e comprenderà due versi, quindi con gli ultimi tre passerà al relativo maggiore di mi, cioè sol, a battuta 34. E questo è quel percorso per terze minori basato su un'alternanza trasposta di toni maggiori e minori, caratteristica del periodo romantico che con Schubert scopre il suo meraviglioso orizzonte.

La parte b viceversa è divisa a sua volta in due zone che indicheremo come $\alpha - \alpha'$ in quanto la seconda ripete interamente la prima; anche qui il giro tonale procede per terze minori. I primi tre versi sono in do diesis minore (la terza minore inferiore al mi), poi si passa attraverso il mi maggiore e si sfocia nel do diesis maggiore del quarto, per subito approdare di nuovo al do diesis minore che conclude la strofa. Complessivamente lo schema formale è il seguente:



Otto parti quindi, con un ricco gioco interno di elementi nuovi e di ritorni.

Per quanto riguarda lo schema armonico è da notare che, stabilito il perno di mi maggiore, la parte a si aggira sulla terza minore ascendente sol e la parte b sulla terza minore discendente do diesis.

L'assenza di un episodio B centrale è compensata, per così dire, dalla novità tematica della coda, quasi un B eccentrico; tale coda, tutta in mi maggiore, è interamente basata su un pedale di tonica proporzionale all'ampiezza del *Lied* e stabilizza definitivamente il tono.

Ovviamente un discorso sull'acqua come luogo della mente in Schubert [4] non può escludere, dopo l'esemplificazione di questi *Lieder*, assai diversi tra loro e splendidamente variegati, i *Lieder* dei tre grandi cicli, *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* e lo *Schwanengesang*, ma ciò non può esser contenuto in un solo articolo; richiede infatti un saggio a parte, complemento ideale del presente lavoro [5].

Note

[1] Mario Bortolotto, *Introduzione al Lied romantico*, Adelphi, Milano 1984; Carlo Lo Presti, *Franz Schubert, Il viandante e gli inferi. Trasformazioni del mito nel Lied schubertiano*, Casa Editrice Le Lettere, Torino 1995; Luisa Mennuti, *L'orma del viandante. Franz Schubert: la scrittura del tempo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998.

[2] Facciamo presente al lettore che noi ci riferiamo all'edizione Peters per voce profonda, in si bemolle; l'originale schubertiano era in realtà in do maggiore.

[3] Usiamo il termine "agghiacciante" perché secondo la tradizionale attribuzione di climi espressivi ai due modi della tonalità, il modo minore rappresenta il polo triste ed oscuro, mentre il maggiore quello sereno e lieto. La corrispondenza qui effettuata minore-vita e maggiore-morte, costituisce un chiasmo terribile ed amaro, che ritroveremo poi nella *Winterreise*.

[4] Un particolare ringraziamento dobbiamo esprimere ad Angela Giorgetti, ideatrice del *tema I luoghi della mente: l'acqua in Schubert*.

[5] Segnaliamo ai lettori le più note incisioni dei *Lieder* schubertiani considerati nel presente articolo. *Meeres Stille*: J. Norman, G. Parsons,

H. Käch, Philips, PHIL 070 114 1PHG; E. Söderström, P. Badura-Skoda, Astrée Valois, ASTR E 7783. *Der Fischer*: B. Fassbänder, G. Garben, SONY SK 53104. *Die Forelle*: Irmgard Seefried, E. Werba, Deutsche Grammophon, DG 437 225-2GX9. *Gruppe aus dem Tartarus*: Ch. Prégardien, A. Staier, Deutsche Harmonia Mundi, DHM 05472-77296-2. *Gesang der Geister über den Wassern*: Austrian Radio Chor, RSO, G. Preinfalk, Deutsche Grammophon, DG 437 649-2GGA. *Auf dem Wasser zu singen*: Elisabeth Schwarzkopf, Edwin Fischer, E.M.I., CDH7-64026-2: Irmgard Seefried, E. Werba, Deutsche Grammophon, DG 437 348-2GDO2. *Das Weinen*: D. Fischer-Dieskau, G. Moore, Deutsche Grammophon, DG 437 215 2GX9 (3). *Auf dem Strom*, B. Valente, M. Bloom, R. Serkin, SONY SBK 48176. Unica incisione completa del corpus schubertiano di *Lieder* è quella di D. Fischer-Dieskau, Gerald Moore, Deutsche Grammophon, DG 2720 006; DG 2720 022 (25 LP).

* Le figure della testata di questo articolo sono riproduzioni di illustrazioni A. Broch (a sinistra) e di M. Sandor (a destra). Esse fanno parte dell'ingente materiale grafico e illustrativo che, insieme al patrimonio librario, è stato messo a disposizione del pubblico del mondo in Internet dalla straordinaria iniziativa della [Bibliothèque Nationale de France](http://www.bnf.fr)

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)

[Ritorna all'indice degli argomenti](#)





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

Seminario Permanente di Filosofia della Musica

Giornata di studio
"Musica e natura"

15 marzo 2001

Sala di Rappresentanza del Rettorato
Università degli Studi di Milano
via Festa del Perdono 7



Scuole Civiche di Milano
Fondazione di Partecipazione
Scuola di Musica - Musica contemporanea



**CENTRE CULTUREL FRANÇAIS
DE MILAN**

Il Seminario Permanente di Filosofia della Musica ha sede presso la Scuola di Musica - Laboratorio di Ricerca Musicale (Musica Contemporanea) ed è afferente alla Cattedra di Estetica III (Prof. Elio Franzini), Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Coordinatore: Carlo Serra
Direzione scientifica: Edoardo Ballo, Elio Franzini, Giovanni Piana, Gabriele Scaramuzza.



Programma

ore 10

François-Bernard Mâche

Relazione introduttiva

Antonio De Lisa

Università della Basilicata

Tra microcosmo e modello: suono e natura nella musica del Novecento

Cesare Fertonani

Università di Milano

Musica e natura nei concerti di Antonio Vivaldi

Comunicazioni:

Elio Franzini

presiede Giovanni Piana



ore 14,30

Paolo Gozza

Università di Bologna

Origine dell'estetica musicale: la tradizione del *Compendium musicae* di Descartes

Massimo Privitera

Università di Calabria

Natura versus cultura: figure e strutture nella musica di Monteverdi

Giovanni Piana

Università di Milano

Il naturalismo nella teoria della musica del Novecento

Comunicazioni:

Ernesto Mainoldi, Carlo Serra

presiede Elio Franzini

A chiusura della giornata di studio verrà organizzato, in collaborazione con il Centre Culturel Français e con la Fondazione Scuole Civiche di Milano - Scuola di Musica - Laboratorio di Ricerca Musicale un concerto dedicato al rapporto musica-natura nella produzione pianistica del Novecento

Auditorium Lattuada della Civica Scuola di Musica di Milano, Corso di Porta Vigentina 15, ore 21

Concerto del Pianista Alessandro Commellato

Opere di Scriabin, Debussy, Cage, Mâche, Bartók, Messiaen

Informazioni:

Carlo Serra, tel. 02.48018697 0348.7360831
carlo.serra@flashnet.it



[Ritorna all'inizio](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)

Markus Ophälders

*Der Weltgeist am Klavier**Adorno interpreta Beethoven. Note per una critica*

L'unica via ancora aperta e percorribile, dice Kant, è quella critica. Ciò vale anche per colui che amava citare questa affermazione, Adorno. Vi sono senz'altro innumerevoli motivi per criticare la sua *Filosofia della musica moderna* e, forse, vi sono altrettante vie o metodi (in senso lato) per farlo; tuttavia soltanto un percorso può condurre a una critica che non si esaurisca in una mera presa di posizione ma che sia anche, allo stesso tempo, conoscenza, comprensione e rappresentazione dell'oggetto. Occorre una critica che a partire dal mero guardare il fenomeno riesca a svilupparne la dialettica interna, occorre passare attraverso gli estremi della stessa filosofia della musica di Adorno. La critica dev'essere esecuzione, come insegna Hegel, e - almeno nel caso di Adorno - l'oggetto stesso richiede tale approccio. L'unica via che non conduce alla meta è la via di mezzo, secondo un'affermazione di Schönberg che, se applicata al nostro problema, significa una critica capace, fin dalle radici, di attuare la dialettica «particolare» della filosofia della musica di Adorno che, appunto, non è l'intero. L'intero è anzi quella cattiva essenza (*Unwesen*) di fronte alla quale non si dà alcun approccio per *intentio recta*; l'unica via possibile è la *intentio obliqua*: le vie di scampo sono vie traverse, vie che aggirano il presunto intero riconducendo la sua pretesa di totalità alla particolare esperienza che la ispira. La filosofia della musica di Adorno esige senz'altro vie di scampo ma con uguale necessità richiede che tali vie la attraversino. Se s'intende uscirne, andare oltre, bisogna prima avere il coraggio di attraversarne i luoghi, di percorrerne i passaggi pur impervi, di accondiscendere, vigili, alle sue seduzioni. Per affrontare la musica del Novecento nonché la riflessione filosofica sulla stessa, occorre confrontarsi con Adorno nei modi di una autoriflessione della sua filosofia della musica e riuscire così a liberare, ove possibile, dall'artiglieria pesante della concettualità aerea, qualcosa che, parafrasando l'autore, potremmo chiamare figure di suono (*Klangfiguren*), momenti di una filosofia della musica nella quale non manchi sempre una delle due: o la filosofia o la musica. Non a caso lo stesso Adorno avrebbe voluto mettere come incipit alla sua *Teoria estetica*, rimasta frammento, l'affermazione di Friedrich Schlegel secondo la quale in ciò che viene chiamato filosofia dell'arte manca sempre una delle due: o la filosofia o l'arte. Il concetto di estetica che Schlegel propone sembra dunque costituire l'unità di misura per ogni futura filosofia che voglia trattare in modo proficuo sia dell'arte in generale sia dello specifico musicale.

Il problema dell'inizio, ovvero il problema di quale via prendere per entrare nel blocco monolitico della teoria della musica adorniana, coinvolge alcune riflessioni preliminari. Se si parte dai risultati si rischia di non poter uscire dalla rete concettuale se non con un salto, con una metabasi che non rende giustizia all'oggetto. Se invece si tenta di trovare qualche esperienza immediata a partire dalla quale sviluppare la teoria si rischia di rimanere a mani vuote o di non riuscire a ricostruire la concettualità perché l'immediato non possiede sufficiente forza. In questo senso può forse essere d'aiuto la *Scienza della Logica* che stabilisce senza mezzi termini che «Nulla vi è, nulla nel cielo o nella natura o nello spirito o ovunque sia, che non contenga tanto l'immediatezza quanto la mediazione» [1]. L'inizio deve essere scelto in qualcosa che abbia tanto contenuto d'esperienza quanta energia di mediazione senza che quest'ultima abbia già maturato dei risultati. Occorre leggere oltre il sistema - anche contro l'antisistema di Adorno - per coglierne il contenuto di verità. Un primo approccio in questo senso può essere costituito da un'affermazione di Adorno che egli, negli scritti pubblicati in vita, non ha mai sviluppato fino in fondo, ovvero l'affermazione secondo la quale il modo di procedere compositivo di Beethoven assomiglierebbe in molte parti e soprattutto nella sua essenza alla struttura riflessiva della dialettica hegeliana. Questa tesi è altrettanto forte e foriera di ulteriori sviluppi quanto viene detta in sordina, cioè senza esecuzione o sviluppo (*Durchführung*), perché nasce da una genuina intuizione ancora priva di un'armatura concettuale. Tale idea inoltre acquista ulteriore peso se si considera come Adorno, durante tutta la vita, abbia quasi ininterrottamente e in modo instancabile preso appunti per un libro mai scritto su Beethoven - note, queste, da lui stesso definite come un diario delle esperienze con la musica del compositore. Fin dal 1937, infatti, il trentaquattrenne scrive su svariati quaderni, a volte tenuti parallelamente, frammenti per questo saggio, annunciato più volte, in un lungo arco di tempo, nelle sue lettere a conoscenti e amici fino all'abbandono definitivo del progetto nel 1966 cioè tre anni prima della morte. La causa del lento distacco prima, e del definitivo abbandono poi, del progetto di tutta una vita è forse anche da mettere in relazione al fallimento del tentativo di interpretare la *Missa Solemnis* nel saggio apparso nel 1957 [2]. Un nodo essenziale che la critica deve affrontare potrebbe nascondersi qui e forse non si erra se lo si cerca in un'aporia di fondo dell'impostazione interpretativa. Per avvicinare, almeno in parte, i punti nevralgici di un'impostazione critica adeguata al suo oggetto, prendiamo in esame non già gli scritti pubblicati, bensì proprio la raccolta di tutti i frammenti su Beethoven che Adorno ha accumulato e che Rolf Tiedemann, l'instancabile curatore delle *Gesammelte Schriften*, ha pubblicato nel 1993 assieme a tutti i saggi già apparsi durante la vita dell'autore [3]. I frammenti e i testi contenuti in questo libro sono stati raccolti in dodici capitoli e un'appendice, accompagnati da un esteso apparato critico. L'ordine, deciso dal curatore, segue una logica che non pretende di rispecchiare quella del libro mancante, anche perché, come si sa, Adorno rimaneggiava continuamente e profondamente i suoi scritti prima di darli alla stampa. Si tratta di un ordine che cerca, seguendo un procedimento benjaminiano, di creare una costellazione tra i singoli frammenti che permetta che essi si illuminino a vicenda diventando in tal modo leggibili.

L'immensa vastità dei frammenti e la moltitudine di problemi che toccano impediscono una lettura lineare, cosicché i singoli elementi possono creare diverse costellazioni più o meno leggibili. La seguente esposizione ruota intorno alla costituzione e alla critica della forma-sonata, forma tradizionale che nell'opera di Beethoven viene ricreata da parte della soggettività spontanea ed emancipata. Tale forma partecipa dell'apparenza estetica ed è come tale suscettibile di critica dell'ideologia in quanto la totalità trascendente appare in un'opera particolare immanente, ovvero le singole parti che costituiscono un movimento finito raggiungono l'intero infinito, qualcosa di simile dunque a ciò che Benjamin ha definito come aura: apparizione unica di una lontananza per quanto sia vicino ciò che la provoca. Tuttavia, qualsiasi critica dell'ideologia nel caso dell'arte deve tener conto di un problema insito in modo essenziale al fenomeno: non si dà arte senza l'insieme di totalità oggettiva, rappresentata da forme e linguaggi tradizionali, e soggettività libera che, penetrando la forma, le dà vita.

I. Musica e Concetto

Contrariamente a quanto sostiene Hegel nella sua *Eстетica*, Adorno afferma che non è la poesia a convergere nella filosofia, bensì la musica e ciò in particolar modo nell'opera di Beethoven, in cui si è di fronte allo stesso problema della filosofia hegeliana: come è possibile la creazione di un intero senza che si faccia violenza ai singoli elementi che lo costituiscono? Anche il *modus procedendi*, la logica inerente e le forme sono simili in quanto la musica costituisce un gioco con forme logiche pure - posizione, identità, similitudine, contraddizione, parte e tutto - utilizzate anche dalla filosofia. La differenza, tuttavia, tra musica e filosofia consiste nel fatto che in musica la sintesi si costituisce senza giudizio (*Urteil*, ovvero separazione, divisione originaria); la sintesi musicale non si struttura come subordinazione, bensì come costellazione degli elementi che la costituiscono. Ciò tuttavia non va a discapito della logica musicale come se, rispetto a quella discorsiva, fosse meno stringente; al contrario, essa costituisce una logica necessaria e oggettiva che costruisce un intero stringente attraverso la reiterazione e la ricreazione delle sue forme da parte del soggetto particolare e libero. Così come la processualità filosofica di Hegel, anche la dinamica musicale di Beethoven rappresenta il processo di comprensione e interpretazione del mondo. Ciò che per Hegel è il sensibile, è per Beethoven il tema, ovvero la mera immediatezza e astrattezza. Lo spirito, l'intero hegeliano, corrisponde alla forma musicale tradizionale come intero. Tra questi due estremi si svolge la mediazione, il lavoro del concetto e lo sviluppo (*Durchführung*) musicale; il lavoro alienato del soggetto corrisponde alla creazione e la variazione sviluppante (*entwickelnde Variation*) ed è per Beethoven ciò che la negazione determinata è per Hegel. Da tale analogia tra il momento negativo della dialettica e il principio dello sviluppo nella forma-sonata scaturisce l'ulteriore analogia dell'immanenza della forma che vale per entrambi nel senso che i risultati della mediazione non potranno mai provenire dall'esterno, ma unicamente dall'interno della processualità compositiva o dialettica, ossia dal lavoro creativo o concettuale. Rispetto al *modus procedendi* però la realtà permane eteronoma e l'idealismo non la penetra. La riconciliazione che conclude il sistema idealistico hegeliano con il sapere assoluto trova il suo riscontro nella ripresa dove il nuovo si rivela essere già contenuto nel vecchio, cioè alla fine della forma-sonata viene presentato sotto forma di un nuovo risultato lo stesso materiale tematico dell'esposizione. La prima triade della *Scienza della Logica* non costituisce una *creatio ex nihilo*, la contrapposizione tra essere e nulla non significa alcunché se posta al di fuori della loro sintesi nel divenire e, allo stesso modo, i due temi per Beethoven sono privi di significato senza lo sviluppo. Il divenire hegeliano viene dunque rappresentato in musica dalla sonata e anch'essa afferma il vero come intero, ossia l'immediatezza dei temi iniziali può essere inverata soltanto attraverso il loro sviluppo, attraverso il lavoro motivico. La forma logica di fondo sulla quale tutta la struttura di queste analogie poggia è quella dell'identità che in Hegel si stabilisce alla fine tra soggetto mediatore e oggetto mediato, e che in Beethoven è costituita dalla forma come totalità identica nata da un movimento che procede per contrapposizioni. Identità e totalità si costituiscono dunque anche nella forma-sonata come risultati della mediazione, ovvero, come dice Schönberg, la forma è la storia di un tema.

Il sistema idealistico di Beethoven, dice in sostanza Adorno, consiste nel fatto che la sua opera è il sistema tonale *auskomponiert* e perciò comprendere Beethoven significa fundamentalmente comprendere il sistema tonale. Egli sussume i singoli momenti sotto il concetto astratto del sistema tonale; tuttavia l'intero scaturisce soltanto dal divenire e dall'interazione dei singoli. L'identità del divenire tonale si costituisce infine come una totalità delle connessioni che ha come conseguenza la negazione dei momenti singoli; nonostante fosse stata posta fin dall'inizio, la tonalità si stabilisce alla fine come risultato, similmente a quanto avviene per l'intero hegeliano.

Ma è nell'analisi dettagliata del materiale musicale concreto che Adorno cerca di identificare i modi in cui si realizzano, attraverso il procedimento compositivo, alcuni momenti del «sistema idealistico» di Beethoven. Il momento negativo, per esempio, si manifesta nell'apertura dell'*Eroica* (*Terza Sinfonia* in mi bemolle maggiore, op. 55) alla settima battuta, dove i violoncelli suonano un do diesis che non appartiene alla scala base di mi bemolle maggiore.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Il momento negativo ostacola la forza dell'intero, all'inizio crea un conflitto con lo spirito oggettivo della tonalità base, ma è proprio grazie al superamento di questo momento negativo che la forza del movimento tonale può svilupparsi. Il momento negativo è dunque parte essenziale del movimento tonale stesso, ed è necessario affinché quest'ultimo possa trarre forza dalla negazione dei momenti particolari. L'intima mediazione tra i due temi può essere esemplificata dalle battute 1-3 (primo tema) e 51-54 (secondo tema) del primo movimento dell'*Appassionata* (*Sonata per pianoforte* in fa minore, op. 57).

Battute 1-3:

Allegro assai ♩ = 128
(sottovoce e misterioso)

pp

1 C.

(a)

Battute 51-4:

(Di nuovo allegro assai)
molto marcato

80. *f improvvisamente*

ff

simile

I due temi sono in realtà identici così come, nella *Scienza della Logica*, lo sono essere e nulla. Come nel sistema hegeliano ogni singolo particolare è falso in quanto viene negato dal momento successivo, Beethoven dequalifica i momenti singoli per aumentare la loro fungibilità all'interno dello sviluppo dell'intero. In tal modo viene a crearsi una processualità musicale molto simile al movimento hegeliano della *Aufhebung* che non solo toglie il momento particolare ma, allo stesso tempo, lo eleva e lo conserva. Ciò tuttavia è possibile soltanto se, fin dall'inizio, il materiale tematico è intimamente mediato in sé e quasi non mostra proprie caratteristiche particolari, come accade per i temi del primo movimento della *Sonata per pianoforte e violino* in re maggiore, op. 12, n. 1 che vengono in pratica dedotti dall'accordo. Tuttavia, sebbene queste caratteristiche della tecnica compositiva avvicinino Beethoven alle intenzioni sistematiche hegeliane di costruire l'intero secondo cui solo la ricreazione soggettiva della sostanza oggettiva nella sua totalità può essere vera, Beethoven è più vero di Hegel. Egli infatti non solo ricrea a partire dalla sua soggettività artistica la forma musicale oggettiva, ma critica anche l'immanenza totalizzante della forma e la trascende sprigionando al suo interno - e non con espedienti esteriori - l'energia necessaria al superamento della forma stessa. A partire dalla battuta 284 dell'*Eroica* fa il suo ingresso un terzo tema in mi minore che viene dedotto dal processo musicale precedente ma che, allo stesso tempo, lo trascende contrapponendo al reale della ripresa il possibile, il non-identico che scaturisce dal movimento della logica identificatoria musicale e che è espressione di speranza.

Fl. *zu 2* *p* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *290*

Ob. *p* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

VI. *sfp* *sfp*

Vla.

Vc. *sfp pizz.* *sfp* *sfp*

Cb.

L'identità artistica si autodenuncia come apparenza e non pretende di ricostruire il reale. Nell'arte ciò è possibile perché, contrariamente alla logica autosufficiente del pensiero discorsivo, essa presuppone come costitutivo il dualismo tra opera e

fruitore. Nella logica stringente della sua struttura interiore l'arte rinvia sempre anche all'altro da sé e con ciò spezza la costrizione all'identità assoluta e totale.

II. Sistema tonale e ricreazione della forma

Il sistema tonale costituisce il linguaggio della collettività che, di fronte al soggetto singolo, rappresenta la totalità. All'interno di tale concetto di totalità, tuttavia, è possibile differenziare la totalità del reale - ossia la società borghese con i suoi rapporti socio-economici solo parzialmente organizzati dalla razionalità - dalla totalità utopica che potrebbe nascere dalla conseguente attuazione delle potenzialità contenute nella totalità reale. Benché in questo approccio riecheggino elementi della teoria del rispecchiamento, Adorno non la concepisce in modo piano, come se il mondo delle forme e dei linguaggi artistici fosse soltanto una riproduzione, un effetto della base materiale della società. La dialettica artistica si attua all'interno della comunicazione che si instaura tra il soggetto creativo che cerca espressione e l'oggettività di forme e linguaggi già precostituiti dalla tradizione, tra il soggetto Beethoven e il sistema tonale che non ammette momenti singoli melodici che non scaturiscano dai meri rapporti tonali fondamentali. In questo senso, prima ancora che il soggetto cominci a cantare, la sua melodia, i temi, sono spinti dalla tonalità a divenire l'intero, a ricreare la forma oggettiva, precostituita. Il sistema tonale sottopone la musica alla logica discorsiva che non ammette che qualcosa rimanga all'esterno dei rapporti precostituiti. Le relazioni tra accordi identici significano sempre lo stesso; vi è un principio di identità anche nella musica e di conseguenza anche un principio di contraddizione ovvero una dialettica musicale. I temi particolari costituiscono, attraverso il divenire contraddittorio dello sviluppo, l'intero della forma tradizionale. Il vero, anche nella musica, è l'intero, la riconferma che l'inizialmente posto, ovvero i temi, contenga già il risultato, la ripresa.

La musica di Beethoven realizza questa dialettica tonale nella contrapposizione tra ciò che egli ha definito come principio maschile e principio femminile. Il soggetto comunica con la collettività facendo proprio in modo completo il suo linguaggio precostituito, ricreandolo a partire da una impostazione soggettiva autonoma che cerca di trovare una propria espressione. Il principio maschile rappresenta l'estremo soggettivo che, nella poetica di Beethoven, pone le sue richieste nei confronti dell'estremo oggettivo, ovvero del principio femminile che resiste. Nel linguaggio musicale tale contrapposizione si realizza nel rapporto tra l'intervallo di seconda da un lato e l'accordo dall'altro e quindi nella dialettica tra il canto lirico e la tonalità. A partire da questa contrapposizione fondamentale Beethoven costruisce i rapporti tra intervalli piccoli, riconducibili al principio maschile, e intervalli grandi derivanti dal principio femminile. Laddove quest'ultimo soltanto pone la tonalità in sé come precostituita, l'altro principio crea un movimento dinamico tramite accenti, sincopi, *nuances* e sforzati che rappresentano una caratteristica particolare del procedimento compositivo beethoveniano. In termini dialettici, il principio maschile rappresenta in certo modo il momento negativo, come si è visto nel caso delle prime battute dell'*Eroica*, la negazione cioè della tonalità inizialmente posta in sé da parte del principio femminile. Il genio naturale di Beethoven si manifesta nel sapiente impiego dell'accordo e nel suo scioglimento attraverso la settima diminuita. Il momento soggettivo, ovvero la sua espressività e gestualità, si appropriano del momento oggettivo, della logica e della tecnica tradizionali, per potersi manifestare; ne risulta una dialettica profondamente radicata nella stessa concezione musicale di Beethoven, nella quale Adorno vede la giustificazione del proprio approccio teoretico.

A partire da una dialettica musicale così concepita diventa infine anche possibile spiegare perché il momento oggettivo dovesse risultare insufficiente, specie nelle composizioni mature e perché l'ultimo Beethoven si sia necessariamente trasformato nel critico del Beethoven classico. Il sistema tonale dialettico rende infatti possibili sia la costruzione della forma sia la resistenza alla stessa, trasformando il differire dallo schema nella sostanza reale della musica tonale. Tale sostanza è già contenuta *in essentiam* nella stessa forma-sonata che costituisce un insieme dialettico di necessità e libertà perché lo stesso schema oggettivo tradizionale obbliga a un'attuazione (*Durchführung*), che passa però attraverso il soggetto che può predisporre i temi e costruirne lo sviluppo. Il compositore realizza la dialettica della forma-sonata senza mai cedere alla schematicità di una forma assunta come struttura oggettiva; tenta di mediare l'estraneità dello schema formale rispetto al soggetto, la sua esterità e schematicità reificata senza che tuttavia perda in oggettività e carattere vincolante. Nell'*Appassionata* Beethoven costituisce la forma oggettiva a partire dalla soggettività, attuando così in certo senso nella musica una svolta copernicana analoga a quella operata da Kant nella filosofia. Innanzitutto crea due temi che, come si è visto, sono praticamente identici, ovvero allo stesso tempo rispetta e trasgredisce la regola. L'identità dei temi diminuisce la tensione, pur mantenendola formalmente, e ciò conferisce alla soggettività libera maggiore spazio espressivo all'interno della forma oggettiva. Ciò rende possibile anche una strutturazione dell'intero primo movimento che si scosta leggermente da quella classica. È infatti possibile considerare l'esposizione come una prima strofa e lo sviluppo dei temi - che è sostanzialmente la ripetizione dell'esposizione con identica successione dei temi ma, questa volta, in forma *auskomponiert* - come seconda. La ripresa costituisce la terza strofa, alla quale però segue una quarta, cioè la coda, che inverte la successione dei temi ottenendo così la possibilità di chiudere l'intero movimento con il primo, che è quello tragico. Beethoven fonde la forma-sonata oggettiva con una forma drammatico-poetica libera e sposta così impercettibilmente il centro di una forma tradizionale della quale comunque rispetta tutte le regole. L'elemento formale drammatico-poetico libero appare potentemente all'inizio dello sviluppo quando a battuta 78 compare il primo tema in mi minore sotto i sedicesimi.



Già qui, come poi nel quarto movimento del *Quartetto d'archi* in fa maggiore op. 135, soltanto la decisione soggettiva (*Der schwer gefaßte Entschluß*) crea il movimento oggettivo dello sviluppo. L'intero della forma diventa possibile unicamente a partire dalla libertà soggettiva.

Dal punto di vista strettamente estetico il fattore temporale permette di distinguere, all'interno della produzione beethoveniana, due tipi di sonata. Il primo è il tipo intensivo basato fondamentalmente sulla contrazione, il dominio e l'abbreviazione del tempo attraverso lo sviluppo di motivi identici apparentemente privi di tempo. Si tratta dell'espressione di quiete attraverso il movimento ed è alla base dell'idea sinfonico-dinamica che ispira i primi movimenti della *Terza*, *Quinta*, *Settima* e *Nona Sinfonia*, nonché dell'*Appassionata*. Nel periodo medio-tardo della sua produzione Beethoven approda a un primo momento di critica che in seguito costituirà una parte essenziale dello stile maturo. Il secondo tipo può essere definito estensivo-epico e anticipa momenti dello stile compositivo di Gustav Mahler. Qui il tempo viene liberato e la mediazione tra i singoli motivi retrocede dando luogo a uno svolgimento meno dinamico e a un tempo più geometrico; nell'arte del tempo irrompe lo spazio sciogliendo l'immanenza della forma. La tensione che era legge fondamentale del primo tipo viene ora distribuita su gruppi motivici più lunghi, lo sviluppo spesso viene lungamente introdotto, una volta avviato, si conclude velocemente e la musica, a volte, quasi si arresta. Nello *Scherzo* dell'*Eroica* le prime sei battute costituiscono un'introduzione non vincolante di un tema vincolante; tuttavia, l'intero *Scherzo* rimane come sospeso nell'aria e sembra che non accada nulla.

Violino I
pp sempre pianissimo e stacc.

Violino II
pp sempre pianissimo e stacc.

Viola
pp sempre pianissimo e stacc.

Violoncello
pp sempre pianissimo e stacc.

Contrabasso

Ob. 10

Vl. SEM

Vla. SEM

Vc. p sem-

Ch. p sem-

Il tipo estensivo-epico della forma-sonata viene esemplificato soprattutto dal *Trio per pianoforte, violino e violoncello «dell'Arciduca»* in si bemolle maggiore op. 97, ma anche dai primi movimenti del *Quartetto Rasumowsky* in fa maggiore op. 59 n. 1, della *Sesta Sinfonia «Pastorale»* in fa maggiore op. 68 e della *Sonata per pianoforte e violino* in sol maggiore op. 96. La soggettività espressiva interviene ora immediatamente nel processo compositivo, non più mediata attraverso i momenti oggettivi della forma e crea una sottile ambiguità che sarà caratteristica dello *Spätstil*. Già a partire dall'*Eroica* - dove nel primo movimento compare un terzo tema e dove l'intero *Scherzo* rimane ambiguamente sospeso perché realizzato fondamentalmente sulla base di un unico intervallo - Beethoven giunge ai limiti della forma-sonata dove il momento oggettivo e l'esperienza soggettiva si dissociano. La critica, che qui inizia a formarsi, si rivolge innanzitutto contro la totalità del tempo dominato esteticamente attraverso la forma oggettiva e coinvolge di conseguenza primariamente i momenti dello sviluppo e della ripresa che perdono progressivamente il loro senso costitutivo della forma. La totalità si rivela essere apparenza e il senso della forma non si trova più nell'attimo fermo del primo tipo, ma nel guardare indietro, nell'indugiare nostalgicamente e nel carattere epico poi ripreso da Mahler.

III. L'ultimo Beethoven - *Spätstil*

Agli occhi di Adorno non è possibile ridurre lo stile dell'ultimo Beethoven, che si dispiega all'incirca a partire dalla *Sonata per pianoforte* in la maggiore op. 101, né alla sua componente polifonico-oggettiva né a quella espressivo-soggettiva; vi si possono trovare elementi sia monodici sia polifonici, un incremento di espressività soggettiva, ma anche la soppressione di questo stesso carattere espressivo. Una caratterizzazione generale dello *Spätstil* potrebbe piuttosto essere rappresentata da

un'affermazione del Goethe maturo sul processo dell'invecchiamento che si manifesta in un progressivo allontanarsi dal piano dell'apparenza. Per avvicinarsi a questo stile i tradizionali mezzi non sono più sufficienti e si tratta piuttosto di procedere in modo fenomenologico focalizzando l'attenzione su singoli tratti particolari.

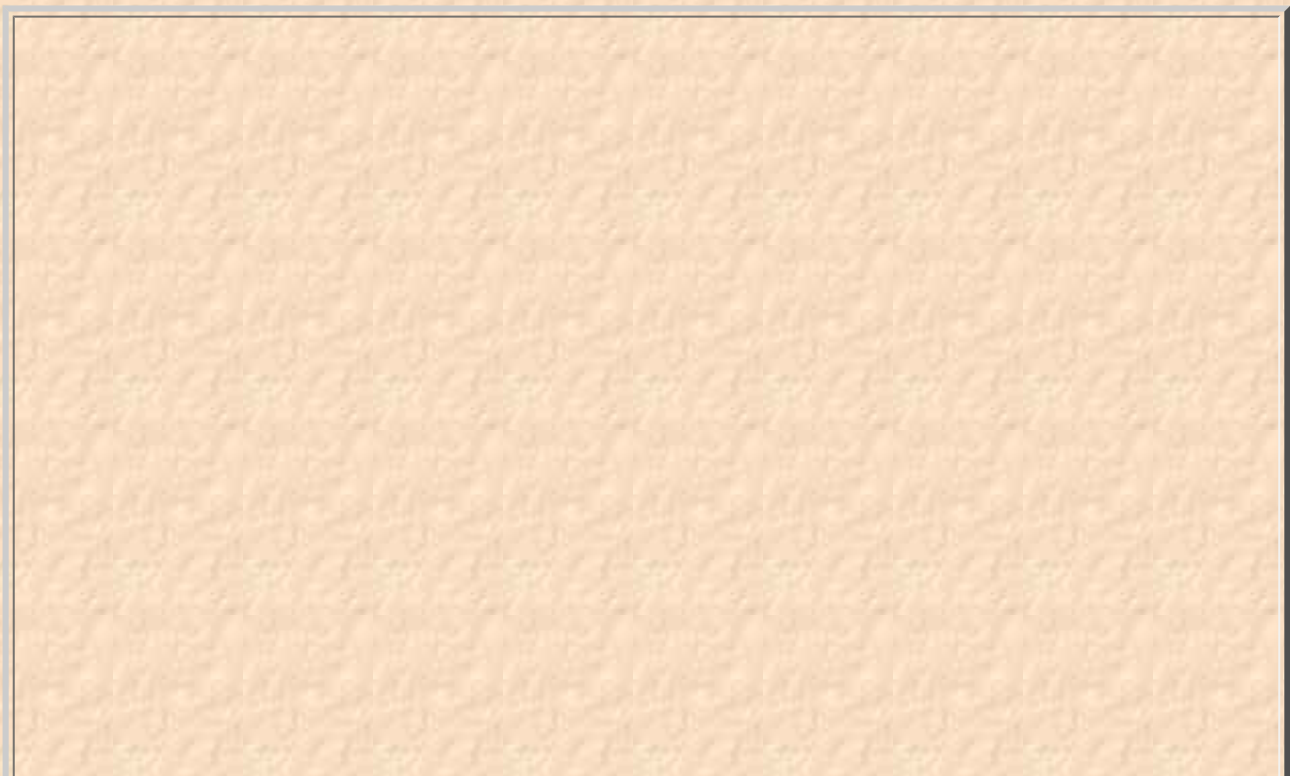
Una prima caratteristica è quella dell'emergenza (*Ernstfall*); il gioco estetico si fa serio, denuncia il proprio carattere di parvenza e trascende la forma. Classicamente ogni opera rappresentava, nella sua interezza, un'individuazione completa, conclusa in sé, che costituiva un senso. Gli ultimi quartetti di Beethoven non costituiscono più un'individualità, un'unità in sé completa, ma trascendono l'immanenza della forma attraverso strette parentele tematiche, i singoli movimenti possono anche essere accostati in modo diverso dando luogo a strutture musicali differenti. Gli ultimi quartetti non possono finire come la *Nona Sinfonia* di Mahler o il *Concerto per violino e orchestra in memoria di un Angelo* di Alban Berg perché si rifiutano di costituire un senso all'interno della dimensione estetica che al suo esterno non sussiste. Consapevole di questo stato d'emergenza Schönberg aveva risposto a chi in America gli aveva fatto i complimenti per le sue composizioni: «My music is not lovely!». Le battute 1-4 del primo movimento del *Quartetto* in si bemolle maggiore op. 130 e quelle 1-17 del primo movimento del *Quartetto* in fa maggiore op. 135 danno un'idea di che cosa significhi lo stato d'emergenza.

Op. 130:

Adagio, ma non troppo

The image shows the first four measures of the first movement of Beethoven's Quartet Op. 130. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Adagio, ma non troppo'. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The first four measures are marked with 'p' (piano) and 'cr' (crescendo). The music is in a slow, expressive style, characteristic of the 'Ernstfall' (state of emergency) mentioned in the text.

Op. 135:



Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

10

cresc. -

cresc. -

cresc. -

cresc. -

f p

p

f

p

Inoltre, nello *Spätstil*, Beethoven non dispiega più i significati lungo l'arco temporale della composizione - il compositore rinuncia infatti a dominare e quindi strutturare il tempo attraverso i significati delle singole parti - ma li condensa in piccoli spazi. Il primo movimento della *Sonata per pianoforte* in la maggiore op. 101 è a tutti gli effetti un grande movimento ma è lungo appena due pagine. Il soggetto rifiuta di esprimersi seguendo le regole della comunicazione e fa un passo indietro rispetto alla propria creazione, come nel sogno l'io consapevole retrocede rispetto al naturale che spinge verso un'espressione tale da ingannare la logica e condensare i significati in pochi segni.

La terza caratteristica consiste nella desensualizzazione e spiritualizzazione del materiale compositivo. Il momento sensibile, la dimensione orizzontale, che già prima era stata fortemente predisposta per essere funzionale alla costruzione della forma, viene ora ulteriormente ridotto per consentire l'apparizione di qualcosa di spirituale. Il soggetto interviene in modo diretto e a volte conduce la composizione a risultati che non nascono dal materiale compositivo oggettivo come nel caso dei crescendo all'inizio dell'op. 130 (battute 5-7 e 11-13) che vengono, per così dire, «immessi» al soggetto espressivo. Ne risulta la distruzione dell'unità simbolica e un *modus procedendi* che si avvicina per molti versi all'allegoresi, che

costruisce strutture di significato con l'accostamento di elementi di forme svalutate, strutture fortemente improntate da un'esperienza soggettiva contrassegnata da morte e decadenza. Tali strutture non costituiscono mai unioni autosufficienti, ma significano sempre altro e richiedono, a causa del loro carattere frammentario, di essere completate dal fruitore. Beethoven riduce la mediazione fino a farla scomparire per far sì che si aprano gli abissi nella parvenza estetica, solitamente coperti dalla mediazione. Invece di affermare il sempre identico in mediazioni estetiche che immettono una parvenza di polifonia nella monodia del lavoro tematico, che è appunto suddivisione ed elaborazione progressiva di un'unità pregressa che alla fine viene riaffermata, si fa sì che il sempre identico ora si esprima in modo astratto.

Un'altra caratteristica è rappresentata dalla polarizzazione e conseguente dissociazione di elementi compositivi e strati materiali che la musica classica aveva sintetizzato. Il sistema tonale viene dissociato nell'estremo polifonico e in quello omofonico che non vengono più mediati per costruire un'unità all'interno della quale, attraverso il linguaggio oggettivo, la premessa soggettiva possa venir elevata a risultato oggettivo. Dal punto di vista armonico, il soggetto si dissocia dal linguaggio collettivo non mediando più i passaggi da un accordo all'altro e sostituendo, come poi Schubert, la modulazione con successivi spostamenti di accordi. Attraverso l'utilizzo di sincopi e accenti ritmici diversi da quelli armonici si dissocia dalla dimensione armonica anche quella ritmica. La sostanzialità dell'armonia si riduce al semplice accordo singolo, il significato dell'intero passa alla parte e l'accordo si sostituisce in quanto allegoria alla processualità del sistema tonale. Di conseguenza anche la dimensione orizzontale viene polarizzata e, come poi nel Brahms maturo, la grande forma si dissocia dal tema. Nella *Nona Sinfonia* Beethoven contrappone infatti in modo duro e aspro il tema più importante della gioia alla *textura* del movimento in quanto tale. Si dissocia, infine, nei suoi estremi anche l'ideale classico di Haydn che aveva unito la dimensione popolare della musica con la sua dimensione erudita.

La musica non parla più il linguaggio dell'individuo che nelle cesure della composizione si ritira dall'opera lasciandola parlare da sola. Nel terzo movimento della *Sonata per pianoforte* in mi maggiore op. 109 (battute 1-2 e 153-4) Beethoven aggiunge delle ottave creando l'effetto di un canto collettivo.

Op.109, batt. 1-2



Op. 109, bat. 153-154

Var. VI
Tempo I del tema
Cantabile

Nel quinto movimento dell'op. 130 (battute 1-9) la tonica viene anticipata e compare già nell'introduzione creando un effetto

di sospensione e di ambiguità che non lascia la possibilità al soggetto di dominare il tempo.

Op. 130 - batt. 1-9



La condensazione che carica di immensi significati le singole parti ridotte le trasforma in convenzioni compositive come i trilli nella *Sonata per pianoforte* in do minore, op. 111 o i motivi ripetuti nelle battute 1-8 del secondo movimento dell'op. 130.

Op. 130 - batt. 1-8



Il materiale tonale s'indurisce, i temi non vivono più una propria vita e, in quanto convenzioni, si liberano dalla parvenza di essere dominati dal soggetto. Il problema di come qualcosa di vivo possa trasformarsi in formula diventa legge formale

delle ultime composizioni di Beethoven: stabilire in qualche modo un rapporto tra le convenzioni e la soggettività come accade nel primo movimento dell'op. 135 dove la melodia viene soltanto variamente suddivisa e ripetuta. Il senso non viene più mediato dalla totalità di ciò che appare perché nulla di ciò che appare è ciò che sembra essere. L'allegoresi dello *Spätstil* si allontana dal piano dell'apparenza e affonda le sue radici nell'anorganico e nell'amorfo perché il soggetto ha oramai raggiunto la piena autocoscienza della totale nullità dell'individuale. Ciò sposta il centro dell'attenzione compositiva al rapporto con la morte e il soggetto lascia libero ciò che prima dominava deponendo definitivamente l'apparenza artistica come nella *Cavatina* (quinto movimento dell'op. 130), dove nelle battute 23-30 l'assoluta caducità della musica viene *auskomponiert*.

Op. 130 - V, batt. 23-30



Note

[1] G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, vol. I, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, p. 66.

[2] Cfr. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 17, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., p. 12.

[3] Cfr. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993.

Giovanni Piana

Considerazioni inattuali SU Theodor Wiesengrund Adorno

Publicato in «Musica/Realtà», n. 39, dicembre 1992, pp. 27-53.



Vi sono, in realtà, moltissimi buoni motivi per i quali della concezione di Adorno della musica novecentesca non mette più conto di parlare: abbiamo ormai una chiara coscienza, che è diventata sempre più chiara proprio sul finire degli anni ottanta, del fatto che l'intera riflessione teorica, e non certamente soltanto in rapporto ai casi della musica, abbia bisogno di un rinnovamento così profondo, di uno sguardo così attento a cogliere le tracce del futuro, che discutere ancora intorno ad Adorno può sembrare attardarsi su un'epoca ormai definitivamente chiusa, può sembrare (e per certi versi lo è indiscutibilmente) una sorta di improduttivo esercizio delle rimembranze. Adorno appartiene ad un'altra era.

I

E poi non se ne è parlato in ogni caso anche troppo? Le sue tesi, così semplici da trasformare in slogans, predisposte come erano, nonostante la sofisticatezza letteraria dello stile, all'ottusità della ripetizione, non hanno forse finito per generare tacitamente quella saturazione che in realtà può sostituire adeguatamente la critica più severa?

Eppure vi è almeno qualche motivo altrettanto buono per rendere in qualche modo desiderabile che se ne riparli ancora, almeno un poco, quel tanto che basta non già per

riaprire un discorso, ma proprio al contrario: per chiuderlo meglio. Benché infatti si possa parlare di un declino dell'adornismo, sia dal punto di vista filosofico generale, sia rispetto alla problematica più propriamente musicale, già agli inizi degli anni settanta, tuttavia si è trattato di un declino sommerso, tanto inappariscente quanto era stata imponente la sua diffusione nel dibattito filosofico e teorico intorno alla musica novecentesca, la sua capacità di determinare orientamenti e linee di tendenza in ogni aspetto della vita musicale di quegli anni.

Proprio questo non può essere considerato soddisfacente: un autore che ha cercato di imprimere così pesantemente il proprio marchio all'intera vicenda musicale novecentesca, e che quasi riusciva in un simile intento, merita certamente un congedo più meditato. Tanto più che un'effettiva riflessione critica non può certo arrestarsi ad Adorno, ma è destinata a porre, prima lateralmente e poi sempre più direttamente, interrogativi intorno agli strumenti e ai modi di approccio rispetto a quella vicenda considerata nel suo passato più o meno lontano, ma anche e soprattutto nel suo futuro.

Non c'è dubbio che ogni esigenza di rinnovamento nei modi di pensare deve recidere nettamente molti nodi alle proprie spalle, senza le supponenze del senno del poi, naturalmente, e con l'assoluto rispetto che ogni autentica vicenda intellettuale esige: ma questi nodi debbono in ogni caso essere sciolti.

Ora ci chiediamo: il nodo che si chiama Adorno - «questo grande maestro al quale dobbiamo praticamente tutto» [1] - non è dunque già stato tagliato?

Forse no. I maestri non debbono essere dimenticati troppo facilmente - altrimenti che ne sarà degli allievi? Del resto sembra ancora possibile accingersi a rivendicare una rinnovata attualità di Adorno alla luce di una «pregnanza teorica» che verrebbe messa in non cale dal «sorpasso delle mode culturali» più che dalla cosa stessa. È quanto sostiene, in realtà con molto equilibrio e acume e non senza apportare nuovi elementi di giudizio, Alessandro Arbo nel suo recente saggio su Adorno [2]. Questa presa di posizione è tuttavia particolarmente significativa per il fatto che la «pregnanza teorica» viene ricercata negli angoli più riposti, sconosciuti ai più - mentre su tutto ciò che ha fatto la fama di Adorno l'autore sorvola oppure dice cose che potrebbero ben figurare in un pamphlet di particolare pesantezza polemica.

Questa tendenza a far valere l'Adorno minore, un Adorno *piccolo piccolo*, di fronte al mastodontico e protervo moralista della scuola di Vienna non è nuova: la si ritrova già nel noto e notevole intervento di Gioacchino Lanza Tomasi al Convegno sul tema «Adorno in Italia» che si tenne a Palermo nel marzo del 1982, intervento che è specificamente dedicato alla «fortuna italiana degli scritti musicali di Adorno» [3], come si dice nel sottotitolo. Ma il titolo principale, nel quale si parla di «discepoli selvaggi», enuncia già la chiave che poi viene fatta valere nel testo. Una volta date per scontate le contingenze che suggerirono in mezzo a mille equivoci e manipolazioni [4] l'idea della *Filosofia della musica moderna* come «manifesto progressista», e così anche l'insostenibilità degli schematismi proposti da Adorno, è necessario in ogni caso, secondo Lanza Tomasi, distinguere tra Adorno e ciò che egli chiama, trasponendo il termine dalla sua prima applicazione alla psicoanalisi,

«adornismo selvaggio». Ecco la valvola verso cui sfogare la critica: cosicché l'elogio di Adorno può continuare, ed addirittura assumere qui e là nuovamente toni apertamente apologetici. Tuttavia in questo caso non è affatto facile applicare meccanicamente lo schema del re e dei realisti più realisti del re. Di fatto Lanza Tomasi si avvia a reinventare l'immagine di Adorno di cui l'adornismo avrebbe appunto irrigidito i contorni, impietrito gli schemi, esasperato il moralismo. Ma è un'immagine che dobbiamo andare a cercare là dove Adorno non si vieta di contraddire Adorno, negli scritterelli più o meno d'occasione, «in alcuni brevi saggi postumi» - dove egli «si sottrae, quasi per dimenticanza alla propria griglia culturale». Dove non c'è più il sociologo, ma solo il musicista, Adorno si abbandona ad un ascolto addirittura edonistico, ai puri piaceri che sgorgano dalle debolezze del cuore: mentre i discepoli di Adorno non hanno concesso a quest'uomo «la tenerezza, la debolezza, non hanno scavato l'umanità nelle analisi dedicate ai figli preferiti, gli *Herzgewächse* che costellano i suoi saggi e rivelano l'esperienza culturale e artistica di un uomo che ha saputo amare» [5].

Ora, la questione ha un suo lato estremamente semplice: nulla vieta di mettere da parte l'Adorno teorico e filosofo della musica moderna e della dialettica negativa, l'Adorno critico della cultura e della civiltà, per preferire ad esso gli scritti d'occasione del letterato e dell'elzevirista eccelso. Ma nel momento in cui questa preferenza viene proposta come un'immagine autentica che una vicenda culturale ha semplicemente occultato e nascosto, allora è giusto avanzare qualche timida rimostranza. I libri di Adorno, maggiori e minori, sono tutti là - con tutto il peso della tradizione culturale che sta alle loro spalle, con la teorizzazione esasperata della verità e dell'eticità dell'opera d'arte, con tutte le enfasi di una sociologia fondata su una filosofia della storia, con tutto il peso del pensiero dialettico: che non è mai stato, è il caso di ricordarlo?, un pensiero «debole».

Alla luce di ciò saremmo quasi tentati di non tener in nessun conto la formula dell'«adornismo selvaggio» - che può certo avere qui e là qualche esemplificazione pertinente - e di rovesciare interamente i termini della questione. In tutta franchezza: *non è affatto facile trovare un adornismo più selvaggio di quello che si trova in Adorno stesso*. Mentre si possono citare a iosa frasi di studiosi influenzati dalle posizioni adorniane ed interessati alla loro diffusione che mostrano tuttavia imbarazzo di fronte all'adornismo di Adorno e cercano, in modi diversi, di limitarne la portata e le conseguenze. Cosicché l'adornismo «selvaggio» più che rappresentare qualcosa di simile ad una chiave interpretativa, diventa un pretesto per una difesa estrema e tardiva, che arriva a toccare aspetti critici ormai universalmente riconosciuti. La limitazione dell'intero discorso adorniano alla musica di tradizione tedesca, che in realtà sta profondamente all'interno dell'impostazione filosofica di Adorno, sarebbe una consapevole ed innocua restrizione di campo, dovuta all'umile consapevolezza di non poter pretendere «di svolgere un'analisi culturalmente policentrica»; così come sarebbe necessario distinguere l'«analisi» dalla «provocazione» - cosa che l'«adornismo selvaggio» non avrebbe saputo fare - e addirittura considerare la «provocazione» come consapevolmente legata al ruolo di «educatore che la grande cultura per diritto si arroga» [6]. In questa frase, e proprio in un discorso che riguarda Adorno, ciò che colpisce come un lapsus rivelatore, è quest'ultima espressione, che avrebbe potuto certamente essere un'altra, ma che

intanto è proprio questa: *si arroga*. La grande cultura, se è veramente grande, non *si arroga* proprio nulla - io credo.

In affermazioni come queste risulta con chiarezza quale funzione subordinata ed elusiva abbia il parlare di adornismo selvaggio o semplicemente di adornismo con connotazioni negative equivalenti. L'intera questione deve essere interamente reimpostata, e non so nemmeno se sia corretto porla secondo lo schema del pro e contro, come se si trattasse di fare una scelta tra coloro che propugnano le posizioni di Adorno e coloro che le hanno avversate fin dall'inizio e le continuano ad avversare. Come osservavo all'inizio, non ci occuperemo di Adorno se non fossimo interessati ad una nuova riflessione sui modi di approccio alla musica dei tempi nostri; e ce ne vorremmo occupare almeno un poco perché di fatto Adorno ha voluto *marcare* la musica novecentesca e, a quanto sembra, dobbiamo ancora decidere con chiarezza se sia opportuno o necessario liberarsi definitivamente di questo *marchio*. Un breve sondaggio su scritti particolarmente autorevoli mostra che ciò non è affatto facile. Da un certo momento in poi le dichiarazioni di dissenso nei confronti di Adorno non si contano. Ma che tenore hanno queste dichiarazioni? Molto spesso esse sono circonvoluzioni, aggiramenti, classici scambi tra la porta e la finestra, nelle quali Adorno viene prospettato in tutte le posizioni possibili, ed anche impossibili. Ecco un altro esempio che mi sembra particolarmente eloquente e rappresentativo di una situazione molto diffusa: «Oggi penso di non condividere letteralmente, di non condividere molte cose di Adorno anche in tesi essenziali, ma ho l'impressione che - confrontando alcuni testi - *finisse con il non dividerle nemmeno lui stesso*»^[7]. Che dire?



In realtà se ci venisse richiesto di illustrare in breve le ragioni della «fortuna» di Adorno negli anni sessanta in Italia risponderemmo all'incirca così: un discorso filosofico come quello di Adorno specificamente mirato a valorizzare l'esperienza musicale della scuola di Vienna rispondeva alla necessità di superare un *ritardo storico* che in quegli anni rappresentava un' esigenza inderogabile della vita musicale ^[8]. Ma particolarmente importante per rendere conto di questa fortuna era naturalmente anche *il quadro filosofico* in cui quella valorizzazione veniva realizzata: esso era infatti intessuto di motivi che erano sempre stati familiari alla cultura filosofica italiana: *l'impianto hegeliano di Adorno non era certamente una cosa nuova!* Un' analisi che prescindendo da questa circostanza non può pretendere la minima attendibilità. A ciò si ricollega la questione marxista. La polemica adorniana contro un marxismo di stile positivista e la ripresa più o meno esplicita di motivi lukacsiani, non stiamo qui a discutere in che senso e in che modo, si poteva incontrare in maniera relativamente spontanea con le tradizioni del marxismo italiano; ma nello stesso tempo poteva anche confluire con gli entusiasmi più recenti verso una rifondazione del marxismo (il «marxismo occidentale») certamente non privi di vivacità polemica non solo nei confronti del socialismo sovietico, ma anche nei confronti del comunismo italiano. Tutto ciò spiega quella che fu indubbiamente l'«

attualità» di Adorno ed anche il fatto che la sua *Filosofia della musica moderna* potesse assumere a tratti il carattere di un «manifesto progressista»: questo carattere poteva riceverlo proprio in forza della sua integrazione in un movimento di idee molto più ampio di cui essa sembrava coerentemente far parte [9].

Ma le cose, che sembrano, dette in questo modo, così semplici, si complicano subito e di molto, non appena ci accingiamo anche solo a qualche modesto approfondimento. Vogliamo intanto rammentare qualche data, del resto ben nota. La *Filosofia della musica moderna* venne elaborata nella sua prima parte negli anni 1940-41, nel periodo americano, e compiuta nella sua seconda parte al ritorno di Adorno in Germania in vista della pubblicazione dell'opera che avvenne nell'anno 1949. La traduzione italiana dell'opera, dovuta a Giacomo Manzoni, avvenne nel 1959 [10] - dunque *dieci anni dopo* la sua pubblicazione in Germania e *quasi vent'anni dopo* la sua prima elaborazione. Ed è certo anche il caso di aggiungere che Adorno, nella sua opera, fa riferimento ad una problematica musicale che risale all'inizio del secolo e ad un'elaborazione teorica che rappresenta il punto culminante di un'attività cominciata una ventina d'anni prima. Siamo di fronte dunque di fronte a divari temporali estremamente rilevanti e non certo privi di conseguenze che riguardano non solo la ricezione del discorso teorico come tale, ma soprattutto il rapporto tra il discorso teorico e la pratica musicale.

Di fatto tra i paradossi che certamente occorre mettere in conto di un'analisi più approfondita dell'intera questione sta indubbiamente il fatto che la notorietà e la diffusione di Adorno in ambiente italiano avvenne *quando era il momento del suo declino*. E si trattava di un declino non decretato da questo o da quel critico musicale, da questo o quel filosofo, ma dalle vicende stesse della musica. I memorabili saggi di Boulez - e si presti ancora attenzione alle date - «*Schönberg è morto*» (1952) e «*Stravinsky rimane*» (1953) rappresentavano obiettivamente la dimostrazione non solo dell'inadeguatezza degli strumenti adorniani ad affrontare la produzione più recente, ma anche della necessità di rifiutarne l'impostazione di principio e l'intero modo di approccio alla musica novecentesca [11]. Per Boulez non si trattava infatti di capovolgere banalmente i termini della contrapposizione adorniana. Il problema era piuttosto quello di riacquisire senza paraocchi le molte cose che stanno dentro la musica novecentesca, di ripensare ad essa individuando nuove possibilità, diverse tradizioni, ridisegnando nuovi quadri possibili di riferimento per lo sviluppo della musica. E nemmeno si trattava soltanto di una ripresa della tradizione francese, di Debussy ad esempio, ma anche, sviluppando motivi certo ampiamente presenti in quella tradizione e, attraverso Messiaen, nella formazione del musicista, di aprirsi alle grandi civiltà musicali extraeuropee - un'apertura che in realtà resta un compito assolutamente attuale, ed ancora irrisolto persino sotto i profili più semplici di una seria ed onesta informazione culturale. Ancora più semplicemente si trattava, per Boulez come per tutta la musica più giovane di allora, di proseguire le molte strade aperte, di sperimentare nuovi materiali sonori, nuove tecniche, di riformulare i progetti stessi del comporre alla luce delle nuove possibilità di produzione del suono che la tecnologia metteva a disposizione del musicista.

Gli anni cinquanta si aprono dunque con alcune significative denunce dell'inadeguatezza delle posizioni adorniane. Ma si aprono anche con scritti di

Adorno che non fanno altro che confermare questa inadeguatezza, convertendola naturalmente, a sua volta, in un rifiuto critico. Altrettanto memorabile degli scritti di Boulez prima citati è il saggio adorniano sull'*Invecchiamento della musica moderna* (1955, ma redatto come intervento radiofonico nel 1954). La traduzione italiana di questo saggio fu pubblicata a ridosso della traduzione della *Filosofia della musica moderna*, essendo compresa nel volume *Dissonanze* uscito in italiano, sempre a cura di Giacomo Manzoni, nel 1959 [12]. La musica che pretende di apparire nuova, sostiene Adorno in quel saggio, è in realtà rapidamente *invecchiata*: ancora una volta si tenta di giocare la carta del progresso e del regresso. E se andiamo a vedere le ragioni di questo «invecchiamento» ci troviamo di fronte a niente altro che ad un'applicazione meccanica dei temi della *Filosofia della musica moderna*, soprattutto dei temi, tra loro strettamente connessi, dell'angoscia come motivazione necessaria dell'espressione musicale e della «società amministrata» che reprime ogni affermazione dell'individualità soggettiva generando angoscia come forma di una protesta condannata all'impotenza. Tuttavia questi temi si accompagnano ora coerentemente con due altri motivi che non sono altro che una versione sofisticata - una circostanza questa largamente sfuggita all'attenzione dei commentatori - del vecchio schema della valutazione estetica gravitante sulla reciproca exteriorità di forma e contenuto o, come ovvia variante, sulla sopravvalutazione dell'uno o dell'altro polo. Oggetto della critica sono infatti, da un lato, gli *interessi tecnologici* legati all'impiego della macchina, e quindi in generale all'impiego di procedure matematico-formali nella prassi compositiva (il tutto ricondotto, è appena il caso di notarlo, sotto il devastante dominio della «razionalizzazione» tecnocratica), dall'altro l'«*infatuazione per il materiale*» e la «*cecità per quel che ne risulta*» [13].

Come si sa, vennero poi parziali riconoscimenti, qualche rettifica e qualche valutazione generosamente gratificante verso autori ed opere che avevano ormai ricevuto un riconoscimento universale. Adorno più di ogni altro sapeva quanto poco potesse permettersi di restare isolato rispetto al movimento musicale. E nulla potrebbe essere più erroneo, o meglio più improduttivo sotto il profilo del progresso della riflessione teorica che sopravvalutare questi parziali riconoscimenti, queste modificazioni, come se in esse vi fossero elementi tali da indurre una revisione completa dei cardini del primitivo impianto filosofico-musicale [14].

Contro tutta una tendenza che, come abbiamo visto, è ancora viva in tempi recenti a tenere in gran conto citazioni adorniane marginali, valutazioni strumentali, tentativi più o meno felici di correggere il tiro per ragioni di forza maggiore, in uno scritto che ha un'importanza grandissima proprio per la problematica della ricezione di Adorno in Italia, e in particolare per la sua accoglienza in ambiente marxista, Luigi Pestalozza richiamava l'attenzione, in stretta concomitanza con la pubblicazione della *Filosofia della musica moderna*, non solo sulla profonda equivocità dell'inclusione di Adorno nell'area marxista, ma sulla coerenza tra l'incomprensione di Adorno nei confronti della «neoavanguardia» e le posizioni di ordine generale, mostrando in particolare di non ritenere affatto credibile il ripensamento che si annunciava già nella prefazione scritta da Adorno per presentare i saggi raccolti in *Dissonanze* [15]. In quella prefazione Adorno «riforma» la propria condanna nei confronti dei nuovi sviluppi postweberniani. «Sulla base di quali criteri non è detto: ma in forza di quali contraddizioni è ben chiaro» [16]. Per la verità, questo saggio è costruito sulla base di

categorie marxiste che possono apparire anche troppo massicce, ma sarebbe sbagliato ritenere che siano queste categorie a determinare l'intera valutazione. Persino la classica opposizione tra teoria e prassi viene qui giocata per rivendicare anzitutto i diritti del divenire della musica, e dunque di un'interpretazione teorica che non faccia violenza ad essa, come fa invece la posizione adorniana. Cosicché è possibile rileggerne le tesi, più che per la loro portata di ordine ideologico-politico, per le conseguenze che se ne traggono ai fini di schizzare un'immagine di Adorno come interprete della musica del nostro tempo. Un richiamo alla necessaria «aderenza alla storicità del reale» di cui parlava Banfi, il cui nome ricorre significativamente all'inizio del saggio, introduce l'«apriorismo» adorniano - il che è quanto dire: visione puramente pregiudiziale, che ha il suo fondamento in una pura costruzione concettuale. Di questa costruzione fa parte l'idea di un processo che va incontro ad «una situazione irrimediabilmente chiusa»: il catastrofismo adorniano non è che una conseguenza di un'eternizzazione dell'angoscia che a sua volta corrisponde all'assolutizzazione di una condizione storicamente relativa. Deve dunque essere sottoposta a critica la concezione della «società amministrata» - almeno nella misura in cui la «massificazione del mondo moderno» rappresenta un'occasione per ribadire un'«aristocratica avversione all'u-guaglianza» e per accreditare «il rilancio di una teoria delle élites»; ma anche deve essere messo in rilievo fino a che punto sia «angusta» la simpatia adorniana per l'espressionismo e sterile l'opposizione tra Schönberg e Stravinsky come chiave per una «filosofia della musica moderna». L'idea del possibile moltiplicarsi delle antitesi che Pestalozza propone chiude il cerchio della critica [17].

Non vi è uno solo di questi temi che non debba essere ripreso in una riflessione critica effettiva intorno ad Adorno. Una simile riflessione sembra oggi ricca di interesse per il fatto che essa tende fin dall'inizio a mettere in discussione un *atteggiamento* generale intorno alla musica novecentesca, ed anche, di scorcio, intorno alla musica stessa, di cui Adorno fornisce una versione in certo modo esemplare. Sullo sfondo di questo atteggiamento vi è indubbiamente la concezione, così caratteristica della tradizione storicistico-idealistica, secondo cui la storia è costituita da opposizioni polari fondamentali e nel gioco di queste opposizioni va ricercato a tutti i costi un filo conduttore strettamente unitario, una trama ideale i cui nodi sono tra loro concatenati: ogni passo rende esplicito ciò che era implicitamente contenuto nei passi precedenti seguendo un percorso che seguirà in ogni caso inesorabilmente il modello dell'ascesa, acme e decadenza.

Il cammino dell'idea: nei termini della problematica musicale, a cui converrà prestare l'attenzione prima ancora che alla sua integrazione in un quadro socio-filosofico, l'idea che è qui in cammino è una concezione della temporalità del brano musicale come una *temporalità organica*, secondo l'accezione più forte dell'organicismo elaborata in era romantica e sul cui terreno la nozione generale della dialetticità ha del resto le sue radici. Si tratta dunque dell'idea della variazione-sviluppo che raggiunge la sua massima pregnanza espressiva nella forma-sonata. Per Adorno questo cammino *comincia* con Bach [18], *culmina* in Beethoven, *termina* in Schönberg e nella scuola di Vienna [19]. Queste sono circostanze mille volte ripetute nei commenti che hanno spesso analizzato a fondo e con ricchezza di dettaglio la centralità che assume in Adorno il riferimento al classicismo viennese. Così come si è anche più volte chiarito

che questo riferimento non rimanda affatto a pure questioni di gusto e di preferenze musicali: in esso deve anzi essere ricercato *il nucleo stesso della concezione adorniana della musica* [20]. Ma non sarebbe stato forse anche giusto manifestare almeno un poco di stupefazione di fronte al fatto che l'intera vicenda della musica novecentesca venisse affrontata con una *forma mentis* musicale la cui impronta decisiva veniva dalla forma-sonata? Sull'importanza di quel nucleo della concezione adorniana occorre dunque richiamare ancora una volta l'attenzione, ma con la novità di questo stupore.

Ed allora si comprendono subito il senso e la portata che assumono in Adorno i temi dello *sviluppo* e della *ripetizione* - sia in rapporto all'opera considerata nella sua struttura interna sia per ciò che riguarda il modo di intendere il divenire stesso della musica.

Sviluppo e *ripetizione* non possono essere considerati, quali essi sono, come titoli generalissimi inscritti nella stessa essenza della musicalità e che possono essere giocati in un'imprevedibile molteplicità di modi dal punto di vista espressivo. Essi diventano invece gli estremi di una polarità relativa al modo d'essere temporale dell'opera intorno a cui si giocano *tutte* le valutazioni musicali più significative di Adorno, senza alcuna eccezione. In essi inoltre va ricercato il nodo elementare di raccordo con le interpretazioni socio-filosofiche. Contro la tendenza corrente a considerare la tematica musicale come subordinata ad una visione generale dello sviluppo sociale, si sarebbe invece tentati di considerare l'integrazione della tematica musicale in un contesto socio-filosofico come se le chiavi socio-filosofiche si aggiungessero a queste valutazioni come una sorta di loro naturale prolungamento. Nella stessa parola «ripetizione» non par già di avvertire il battito ostile della macchina in azione - il valore d'uso che diventa valore di scambio, la società amministrata, la perdita dell'identità soggettiva in una umanità massificata?

Lo «sviluppo», d'altra parte, sembra definire il senso stesso dell'essere storico, dunque il divenire della musica, anche se dobbiamo prendere atto che si tratta di uno sviluppo che va decadendo nella «ripetizione». Il modello hegeliano, in realtà in una sua versione fortemente elementarizzata, resta a fondamento di questa «dialettica negativa»: di essa fa parte anzitutto la concezione delle contraddizioni fondamentali, che rimandano peraltro ad una sola contraddizione fondamentale, l'unica realmente significativa che trova puntualmente le sue «figure» rappresentative perfettamente adeguate. Naturalmente Schönberg e Stravinsky non sono altro che figure «fenomenologiche» nel senso hegeliano del termine, così come lo sono Schönberg, Berg e Webern che si ordinano meravigliosamente in una triade nella quale Webern non può fare altro che rappresentare la sintesi a rovescio di un processo nel quale, secondo la prospettiva adorniana, la contraddizione va sempre più approfondendosi sino al suo definitivo irrigidimento. Dal punto di vista soggettivo, ciò significa angoscia crescente, angoscia che diventa così grande da essere incommensurabile rispetto a qualunque forma di estrinsecazione. In rapporto al problema del divenire della musica si tratta di un processo destinato a sfociare in quella necessaria autonegazione che rappresenta per Adorno l'essenza stessa del percorso della scuola di Vienna.

E' necessario rendersi conto fino in fondo che tutto ciò comincia proprio dal fatto che la forma-sonata ha assunto carattere di modello in rapporto all'essenza stessa della musica, che a partire da questo modello si descriverà questa storia come un ineluttabile declino, nel quale il *mortuum* - la ripetizione - non potrà che prevalere sul vivo. Tutte le limitazioni e le attenuazioni imposte ad una simile impostazione ed alla sua interna coerenza in nome di una sua attualizzazione non fanno altro che immiserire la sua grandiosa drammaticità: al contrario questa viene interamente riguadagnata restituendo alle concezioni adorniane la loro giusta dimensione storica. Rammentiamo gli anni in cui il pensiero di Adorno ha preso forma: quegli anni potevano ben essere vissuti con il senso di uno sprofondamento in un abisso, dal quale solo una speranza molto simile ad una fantasia utopica avrebbe potuto intravedere la possibilità di riemergere. Il tramonto della musica - il ripresentarsi in una nuova, in certo senso realistica, inclinazione del tema della morte dell'arte - rappresenta qualcosa di molto serio per Adorno: l'elogio della scuola di Vienna è di fatto l'elogio degli ultimi bagliori di questo tramonto, al di là del quale vi può essere soltanto il vagare del messaggio nella bottiglia in un oceano infinito.

Ma lo schema elementare di cui ci siamo or ora serviti, e che sembra stia nel nucleo più profondo della complessità di Adorno, è particolarmente adatto non solo per comprendere i termini della sua impostazione, ma anche per fornire le linee iniziali di un orientamento critico.

Se consideriamo il primo aspetto della questione, la temporalità interna all'opera, occorre attirare l'attenzione sul fatto che, se non facciamo agire fin dall'inizio scelte pregiudiziali, dal punto di vista musicale, e sotto il profilo della problematica temporale, il secolo si apre con *una volontà artistica esplicitamente diretta contro l'idea di un modo di essere obbligatorio rispetto a qualunque modello di organizzazione temporale*. Il tempo viene invece restituito alla forma originaria di mero flusso di fronte alla quale sta la capacità strutturante della creazione musicale rispetto alle molteplici possibilità di differenziazione e di articolazione. In certo senso, sviluppo e ripetizione vengono rimessi in gioco proprio nell'accezione generale a cui ci siamo richiamati in precedenza, come termini che delimitano un campo estremamente vasto per il libero gioco delle azioni espressive. Assumendo questo punto di vista si tenderà allora ad accentuare un atteggiamento di rottura caratterizzato in via di principio da una idea della musicalità interamente aperta, e in questo senso da una radicale messa in questione della sua essenza. Ora, una delle circostanze assai poco notate dalla critica è che in Adorno il motivo della rottura si prospetta soprattutto sul piano dell'interpretazione socio-ideologica, mentre dal punto di vista musicale prevale l'idea del *passo necessario di uno sviluppo* fondamentalmente coerente ed unitario, della *degenerazione conseguente e ricca di senso di una forma dell'espressione musicale, che assume la massima pregnanza in rapporto a ciò che la musica è «nel suo concetto»*. Si tratta di un'idea che particolarmente presente nella stessa avanguardia musicale *europea*, con maggiore o minore coscienza delle sue implicazioni filosofiche, e al di là di differenze anche rilevanti nelle pratiche musicali. Questa stessa idea caratterizzava d'altronde anche l'interpretazione data da Schönberg intorno al senso della propria attività creativa [21].

Il problema dello «sviluppo», di portare un processo alle sue conseguenze necessarie ed estreme, esiste solo nella misura in cui ci si considera solidamente attestati all'interno della continuità di una tradizione concepita come se essa fosse fatta di tappe, ciascuna delle quali ha la forma del «passo avanti». Di qui la natura duplice e apparentemente contraddittoria del *rapporto con la tradizione*: ad un simile punto di vista appartiene un vero e proprio *bisogno di tradizione*, in esso vi deve essere la permanente *consapevolezza di una dimensione storica*, dove la storicità deve essere concepita in modo tale che la sua pluralità di dimensioni, la sua complicata stratificazione di piani temporali, possa sempre essere sottoposta ad una *operazione di riduzione*. Di conseguenza deve esservi una precisa *localizzazione del passato*, e un non meno precisa *localizzazione del presente* [22]. Il passato deve trovarsi sempre esattamente alle nostre spalle. Ma proprio per questo nulla può ripugnare maggiormente ad un simile punto di vista di una ripresa di moduli compositivi appartenenti alla tradizione o in ogni caso di una creatività musicale che si manifesti, in un modo o nell'altro, anche attraverso una rinnovata riflessione sul passato musicale. Una simile creatività non può essere considerata creatività autentica, dal momento ogni sguardo verso il passato ha in via di principio un carattere regressivo, il carattere di un effettivo *sguardo all'indietro*, di una mera ripetizione del già stato.

Ora le nostre considerazioni intorno alla temporalità interna all'opera possono essere trasposte anche in rapporto al «divenire» della musica: una simile concezione non è affatto obbligatoria, e la sua assunzione come una pura ovvietà è fonte di equivoci fondamentali. Questo divenire non deve essere affatto obbligatoriamente concepito secondo i canoni di una temporalità lineare, e nemmeno deve essere obbligatoriamente subordinato ad una idea di tradizione che, in rapporto a quei canoni, è caratterizzata da un'unicità di principio. L'eurocentrismo e il disinteresse verso la musica popolare in genere che così spesso è stato segnalato come una carenza del punto di vista adorniano non è una carenza accidentale, che ci possiamo limitare a indicare come se nulla fosse, come se essa non si radicasse al centro della prospettiva filosofica di Adorno. Qui è in questione un diverso modo di concepire la dimensione temporale. Una volontà artistica che *ha deciso di disporre liberamente della temporalità*, forse *ha anche deciso di disporsi liberamente in essa*. E allora si prospetta immediatamente una molteplicità di tradizioni, facendo venire meno qualunque pregnanza al problema della «continuazione» e della «rottura nella continuazione»: non vi sono più propriamente antecedenti e conseguenti. La storia in genere e la storia della musica in particolare non è una *successione di stazioni* - ed uno sguardo all'indietro può ben essere semplicemente uno *sguardo altrove*. Si presta attenzione alla varietà del paesaggio più che alla catena delle stazioni - cosicché le cose possono anche stare esattamente all'inverso di quanto si pensa di solito: il divieto dello sguardo indietro non è affatto di per se stesso segno certo della rottura con la tradizione, ma al contrario dove vige questo divieto, perchè ogni sguardo verso il passato assume necessariamente il senso di uno sguardo indietro, proprio là vi è un legame tenace con il passato e la pregnanza della tradizione.



Una discussione intorno alle vicende di Adorno e dell'adornismo risulterebbe certamente priva di un significativo riferimento se non prendesse in considerazione il modo in cui queste vicende si sono intrecciate con la tematiche fenomenologiche nelle forme in cui venivano sviluppate in quegli anni in Italia. Desidero soffermarmi sull'argomento perché vi sono degli aspetti della questione che sono passati quasi inosservati e che sono invece sintomatici di complicazioni inattese e ricche di spunti per una riflessione.

Nel 1959, la traduzione della *Filosofia della musica moderna* veniva proposta con un saggio introduttivo di Luigi Rognoni [23], nel quale si delineava con chiarezza, e anche con una relativa ovvietà, la necessità di questo incontro. La fenomenologia a cui Rognoni faceva riferimento era quella mediata in quegli anni da Enzo Paci: si trattava di un'interpretazione delle problematiche husserliane che risentiva in modo significativo dei motivi filosofici che Paci aveva elaborato in precedenza, sotto i titoli dell'«esistenzialismo positivo» e del «relazionismo» e che si muoveva nello stesso tempo nella prospettiva di un incontro con il marxismo. Attraverso Rognoni, il problema appena aperto di che cosa avrebbe potuto significare una considerazione filosofica della musica nello spirito della fenomenologia, veniva fatto rifluire nell'area dell'adornismo e consegnato ai suoi caratteristici schematismi ed alle sue idiosincrasie.

Ora, proprio nel 1959 Enzo Paci riteneva di dover intervenire sulla rivista «Il Verri» con un articolo «Sulla musica contemporanea» [24], il cui contenuto sostanziale rappresenta una polemica coperta, ma in realtà particolarmente aspra, nei confronti della posizione adorniana, e quindi dello stesso Rognoni. Del resto in un rapidissimo cenno autobiografico durante una tavola rotonda organizzata dalla rivista diretta da Dino Formaggio «Fenomenologia e scienze dell'uomo» in occasione del centenario della nascita di Banfi, Rognoni non solo rammenta le «accese discussioni» avute con Paci sulla questione Adorno, ma anche la reazione del tutto negativa di Antonio Banfi [25].

Vogliamo rammentare i termini della discussione che Paci svolge nel saggio sulla musica contemporanea, in realtà assai suggestivo.

Dopo una breve introduzione di carattere generale nella quale Paci richiama i temi dello schematismo kantiano e dell'irreversibilità temporale - che a loro volta si ricollegano all'idea di una »dialettica« necessaria capace di superare l'opposizione tra astrazione e concretezza e ad una concezione dell'esistenza caratterizzata dalla capacità di porre scopi e fini e di perseguirli in una libera progettualità - la discussione si apre come un tentativo di rispondere alla domanda che chiede in che modo nella musica contemporanea si esprima la condizione di crisi che caratterizza la cultura contemporanea nel suo insieme. E non può non essere sintomatico che, nel rispondere a questa domanda, Paci pensi anzitutto a Stravinsky [26]. «Nella musica contemporanea - scrive Paci - la crisi non si esprime soltanto come conseguenza dell'esaurimento del linguaggio tonale» [27]. Ciò che si cerca è un «nuovo contenuto, un fondo esistenziale originario, una dimensione empirico-materiale nuova, non

precostituita dalla tradizione e dalla civiltà, una dimensione che affondi nella vita più segreta, più inafferrabile dell'inconscio, della natura, della storia» [28]. Vi è una sorta di aspirazione ad allontanarsi dalla cultura, un «disagio della civiltà» che è stato indotto dalla civiltà stessa - naturalmente da una civiltà che ha obliato la propria teleologia interna. A *questa* civiltà ci si ribella, la musica stessa si ribella, operando un «annientamento del mondo» che ha anzitutto il senso di un annientamento della dimensione «colta» e del ritorno alla pura istintualità, alla pura vita corporea, ad una naturalità non ancora compressa e modificata dall'uomo.

I richiami a motivi husserliani sono qui del tutto evidenti: il tema della crisi, la riduzione fenomenologica come *Weltvernichtung*, il tema del mondo della vita. Ma altrettanto evidenti sono le elaborazioni a cui Paci sottopone questi motivi facendoli rientrare nel proprio orizzonte teorico. In particolare Paci è portato a vedere il mondo della vita non solo come una articolata rete di strutture eidetiche, secondo la concezione prevalente in Husserl, ma anche come una variante dell'*ingens sylva* vichiana; cosicché questo tema risulta in Paci essenzialmente caratterizzato da una possibile doppia interpretazione, da un'ambivalenza ricca di senso. La stessa doppia interpretazione spetterà allora alla riduzione fenomenologica - alla *Weltvernichtung* - che da un lato assume il senso di una rigenerazione e di una radicale *Erneuerung*, e ciò appartiene certamente al pensiero dell'ultimo Husserl, dall'altro invece di una rischiosa «discesa nell'inconscio» che evoca dimensioni arcaiche ed angosciose.

Il *centro musicale* di questo discorso filosofico è il *Sacre* di Stravinsky. In esso troviamo «la gioia dionisiaca» generata dall'inserimento «in una struttura esistenziale primitiva, arcaica, dirompente» [29]. Ma troviamo anche l'angoscia dell'operazione negatrice che forma la sua premessa e la sua condizione. L'elemento ritmico dominante esalta il ritorno alle forze della terra e della natura, ma annuncia anche l'elemento demoniaco che esplode nell'atto culminante del sacrificio.

Nella musica di Stravinsky si afferra ad un tempo «sia il fascino che l'orrore del fondo barbarico presente nell'uomo» [30]. Attraverso di essa si vuole «far sentire ad una società cosiddetta civile che nel suo fondo è ancora attivo il senso del sacrificare delle vittime» [31]. Ciò che è inquietante dunque, secondo Paci, nel *Sacre* non è il puro fatto del sacrificio umano come ricordo di un passato lontano, legato ad arcaiche pratiche rituali, ma è soprattutto il fatto che si tratta di una presenza barbarica che il processo di «civiltà» non è ancora riuscito a svellere. La reazione contro quest'opera ha il senso di una rimozione così come il cercare di addossare a Stravinsky «la barbarie trionfante nel mondo dopo il 1913».

Il *Sacre* rappresenta dunque un vero e proprio viluppo di significativi contrasti. Ma il lato più originale della sua proposta interpretativa sta forse nel suggerimento che essa contiene di una riconsiderazione dello Stravinsky cosiddetto «neoclassico» e poi delle ultime produzioni di carattere religioso e spesso ispirate al «culto dei morti». Ciò su cui Paci richiama l'attenzione è proprio il percorso compiuto dalla produzione stravinskiana che sembra idealmente riproporre, a partire dalla dimensione della crisi, rivissuta come «disagio della civiltà», il percorso della cultura europea: i richiami a figure della mitologia classica assumono il senso di un cammino che deve essere

nuovamente compiuto dopo essere discesi nel profondo caos dell'originario, la necessità di porsi nuovamente sotto il segno di Apollo, dopo aver sperimentato la gioia e l'angoscia di Dioniso. Si tratta dunque di richiami che riguardano non tanto il passato, quanto un futuro che deve essere in grado di operare una nuova sintesi.

Il passato, certo, è dominante nelle opere «funebri» di Stravinsky, ma ancora in stretta connessione con questo futuro possibile. Così Paci rammenta la prima esecuzione, avvenuta un anno prima a Venezia di *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetarum* (1958), facendo notare come circostanza ricca di significato il fatto che nel corso dello stesso concerto erano state eseguite le *Sinfonie per strumenti a fiato*, dedicate alla memoria di Debussy, i canoni funebri *In Memoriam Dylan Thomas*, oltre che le *Variazioni canoniche* sul corale bachiano *Von Himmel Hoch*. Il tema funebre è dunque legato ad un ricordo che contiene l'intento di fare rivivere in modo nuovo le grandi opere del passato. Il principio dell'irreversibilità temporale insegna che il passato non può per principio essere ripetuto, che esso può essere soltanto *ritrovato* attraverso il *rinnovamento: renovatio e innovatio* formano un unico nodo, che è lo stesso nodo che ricongiunge la morte con la vita. L'intero percorso stravinskiano, sembra voler dire Paci, rappresenta un itinerario che, nel suo concludersi, ritorna sui suoi inizi portando alla luce ancora una volta, ma in un senso del tutto diverso, il motivo del sacrificio dell'Eletta che nel *Sacre* prepara e annuncia una nuova primavera.

Più succinti (e meno interessanti) i riferimenti a Schönberg, nella seconda parte del saggio. Si nota qui la tendenza a mostrare la presenza di una problematica per molti versi affine, dal punto di vista generale, per quanto possano essere diverse le forme della realizzazione espressiva. Se l'atonalismo ci riporta al disordine espressionistico, la teoria dodecafonica contiene invece un'esigenza di ordine, di superamento della pura regressione all'istintualità originaria: in essa vi è tuttavia anche l'idea di una «disciplina assoluta», e dunque quell'«arbitrio dell'ordine» che, per «antitesi dialettica», può imporsi proprio a partire dalla dimensione espressionistica del puro caos. Il problema di fondo di Schönberg è quello di aver vissuto sul piano musicale questa opposizione, nella quale si rispecchia la forma stessa della crisi, di essersi dibattuto in essa come di fronte ad un enigma che esige imperiosamente una soluzione. Dunque nulla sarebbe più erroneo che assolutizzare questa struttura antinomica: l'elemento della negatività non può in alcun modo essere irrigidito e fissato. E tanto meno possiamo cogliere questa vicenda musicale come una sorta di preannuncio della *morte dell'arte*.

Il riferimento polemico alle posizioni di Adorno, e dunque all'equivoco connubio di queste posizioni con le tematiche fenomenologiche, presente ovunque nel saggio, diventa ora interamente esplicito: «Fissata nella sua insolubilità statica, l'opera di Schönberg viene imbalsamata come negativa, come se l'unica possibilità dell'uomo contemporaneo fosse quella di vivere il negativo per il negativo. Si tratta, in un'interpretazione di questo tipo, di un'incomprensione di base dovuta ad un eccesso di astrazione intellettualistica, interpretazione nella quale si nasconde il crollo della volontà estetica e filosofica» [32]. Particolarmente dura è la conclusione di questa valutazione: «Questa caduta dell'intenzionalità si associa ad un sordo rancore verso l'opera d'arte e alla sfiducia totale nella razionalità della vita e del suo fine» [33]. Ciò

che colpisce in questa frase - a parte l'inclinazione in senso etico che del resto è propria della interpretazione di Paci dell'intenzionalità - è soprattutto l'espressione di «*rancore verso l'opera d'arte*» che concentra in modo efficacissimo una raffinata e durissima presa di posizione critica: l'insistenza adorniana sull'elemento della negatività finisce con l'avere il senso di un *cupio dissolvi* che l'artista novecentesco dovrebbe pronunciare su se stesso, sulla propria opera, così come sull'arte in genere. La morte dell'arte non solo non si aggiunge dall'esterno alla compagine del discorso adorniano, con tutto il suo corteo di pretese giustificazioni socio-filosofiche, ma è anche un motivo *intensamente desiderato* - in questo l'espressione del «rancore» coglie realmente nel segno.

Eppure nonostante una presa di posizione tanto dura, che dà un preciso corpo teorico alle »vivaci discussioni« rammentate da Rognoni, non vi è dubbio che non vi fu un effettivo interesse da parte di Paci ad esasperare la polemica antiadorniana. E le ragioni di ciò sono in realtà meno difficili da comprendere di quanto possa apparire ad un primo sguardo, benché esse siano tutt'altro che prive di complicazioni interne e abbiano un'inclinazione tendenzialmente paradossale. Nonostante le presupposizioni filosofiche fortemente contrarie alla fenomenologia da parte di Adorno e dell'intera scuola di Francoforte, la tematica husserliana della *Crisi delle scienze europee* mostrava aspetti che certamente potevano essere assorbiti nel quadro categoriale di quella scuola. Ora, l'interpretazione che Paci andava proponendo della fenomenologia faceva riferimento soprattutto alle posizioni dell'ultimo Husserl e alla tematica lukacsiana della reificazione e si iscriveva di conseguenza in un terreno al quale appartenevano anche Adorno e la scuola di Francoforte. Da questo punto di vista il connubio tra fenomenologia e adornismo operato da Rognoni non era affatto arbitrario, anche se non era provvisto di alcuna necessità intrinseca. Inversamente quella polemica che Paci sentiva come necessaria non poteva che incontrare dei limiti invalicabili.



Forse nulla si presta meglio per riprendere e riannodare insieme i fili della discussione proposta che fermare conclusivamente la nostra attenzione sul volume di Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* che risale al 1980, che è stato riproposto, dieci anni dopo la sua prima pubblicazione, nel 1991 [34]. Di questo libro sono stati messi in evidenza soprattutto i grandi pregi sul piano della critica musicale, piuttosto che gli elementi di teoria che esso contiene [35]. In realtà, anche da quest'ultimo punto di vista, esso rappresenta un tornante estremamente significativo nella determinazione di un nuovo atteggiamento e nell'apprestamento di nuovi strumenti concettuali per l'approccio alla vicende musicali più recenti. Il suo nucleo teorico sta tutto nella connessione concettuale, enunciata nel titolo e nel sottotitolo, tra una *critica della nozione stessa di avanguardia*, sentita ormai come un'esigenza improrogabile, e la necessità di adottare un punto di vista «plurilinguistico», di superare quella che Gentilucci chiama «mentalità integralista» [36] e dunque l'intero apparato di categorie e di quadri concettuali di cui questa mentalità è costituita.

Con particolare chiarezza viene colta la relazione che vi è tra l'*idea di avanguardia* ed una nozione di progresso concepito come *movimento rettilineo*, unidirezionale, provvisto di una sua precisa logica interna, che deve essere sviluppata e proseguita. Su questa relazione forse non si è riflettuto abbastanza. In essa vi sono assunzioni che possono talora rimanere inavvertite e solo latenti, ma che non sono per questo meno impegnative nella loro portata e nelle loro conseguenze. Non ci sarebbe avanguardia se non vi fosse l'*unità di un sentiero*, se non vi fosse cioè un *movimento unitario* di cui essa rappresenta appunto l'*espressione più avanzata*. Ma ciò comporta che l'idea della «rottura» rispetto al passato, che ad essa è sempre stata associata, ha in sé una precisa complicazione interna. Occorre comprendere infatti che essenziale all'idea di avanguardia è proprio quel *bisogno di tradizione* a cui abbiamo accennato in precedenza e che abbiamo riferito ad un determinato modo di atteggiarsi verso la dimensione temporale, ad un determinato modo di vivere la stessa dimensione del presente. Il tempo corre via - saremmo tentati di dire: noi ci troviamo sul treno del tempo. Ma questa metafora «ferroviaria» potrebbe essere profondamente erronea, profondamente fuorviante, in ogni caso non obbligatoria per ciò che riguarda il modo di intendere la nostra appartenenza alla temporalità. Pensiamo piuttosto ad un paesaggio visto dall'alto, ad una visione aerea: come se il presente fosse proprio «quel luogo» che occupiamo in un viaggio aereo. Ma quale luogo? Se ha senso affermare che, a terra, in un viaggio ferroviario, ci troviamo sempre tra due stazioni esattamente determinate e quindi in un luogo esattamente determinato, *il luogo del presente aereo* diventa tanto indeterminato quanto lo diventa l'« essere tra». Persino ciò che sta davanti e ciò che sta dietro - ciò che sta prima e ciò che sta dopo, sembrano trasformarsi in orizzonti fluttuanti. Dov'è il sentiero? E lo sviluppo conseguente? Quale luogo, laggiù, appartiene al passato e quale al futuro? E molte sono le strade che si vedono di qui e che collegano in molti modi i luoghi. Ci rendiamo così finalmente conto che l'idea di una *linea maestra dello sviluppo*, così connessa con quella di avanguardia, non è qualcosa che c'è già, ma è anzitutto una costruzione concettuale.

Certo, Gentilucci non dice le cose esattamente in questo modo: il primo capitolo del suo libro comincia con un vero e proprio elenco di fatti - di avvenimenti musicali profondamente differenti nella vita musicale dal 1949 al 1976, che certamente non persegue l'intento di ridurre il tema del «plurilinguismo» ad una pura e semplice presa d'atto. Si tratta di mostrare invece che la vocazione alla molteplicità linguistica è una *vocazione interna delle pratiche musicali* e deve diventare nello stesso tempo una fondamentale premessa teorica. Credo anche che si possa sostenere che per Gentilucci questo problema si presenta non solo per la produzione musicale successiva agli anni cinquanta, ma che valga in genere per lo stesso spirito della musicalità novecentesca. Questa estensione è evidentemente della massima importanza al fine di stabilire un nuovo atteggiamento nei confronti delle vicende musicali del novecento. E' infatti particolarmente significativo il fatto che, secondo Gentilucci, la crisi della tonalità debba essere interpretata nella sua portata più generale «come sciogliersi dell'idea totalizzante che in un momento storico determinato debba esistere un modo ed uno solo di fare musica» [37]. Ciò che è realmente importante, dunque, non è tanto il fatto che il secolo si apra con un gesto di dissoluzione del sistema di regole che è la tonalità, quanto invece l'*esemplarità* di

questo gesto: cosicché non viene contestato in esso soltanto la validità, in forza di pretesi motivi «naturalistici» di quel sistema di regole, ma l'idea che si dia in generale un modo del comporre per eccellenza. Ed è un ovvio corollario di ciò *la negazione che sia possibile stabilire un coordinamento tra un'epoca storica determinata ed un modo del comporre che sia l'unico realmente all'altezza di essa*. In coerenza con una simile posizione vi è certamente, non già la difesa di un eclettismo senza idee, ma il rifiuto di vincolare la libertà compositiva attraverso una «scelta di sistema» effettuata una volta per tutte. «Le regole gioco si inventano giocando» [38]- afferma una volta Gentilucci con una formulazione non solo nello spirito, ma anche nella lettera prettamente wittgensteiniana, e del resto Wittgenstein, che nel testo non appare mai citato, merita certamente di essere richiamato in un simile «invito al molteplice».

Si tratta di prese di posizione della massima importanza per le conseguenze che da esse si possono trarre - basti qui rammentare almeno la rimessa in questione del rapporto tra «musica sperimentale e ideologia politica» e il capitolo dedicato ad «estendere» la «tradizione» della musica novecentesca e a rivendicare l'interesse, contro la tendenza a ridurre i compiti della critica musicale alla realizzazione di intollerabili casistiche sulle pochissime persone veramente importanti, di una considerazione dell'esperienza musicale liberata finalmente dal problema dell'appartenenza o meno alla linea maestra.

E in questo contesto che ne è di Adorno e della sua filosofia della musica moderna? Qui siamo sul punto di liberarci veramente di lui. Non vi è infatti aspetto delle problematiche contro cui si polemizza che non abbia in Adorno una sorta di riscontro e di documentazione esemplare. La critica di Gentilucci investe lo stesso atteggiamento intellettuale che presiede alla *Filosofia della musica moderna* e in generale alla produzione musicologica di Adorno come un atteggiamento incapace di rendere conto dell'intera vicenda musicale novecentesca: la sua prospettiva è «troppo provocatoriamente semplificatoria», essa si è rivelata ormai «inagibile», unilaterale, addirittura «malata di eurocentrismo pangermanico» [39].

Tuttavia, e qui ci imbattiamo in una nuova complicazione, sarebbe sbagliato sostenere che il bersaglio polemico centrale di Gentilucci sia la posizione adorniana. Il fulcro autentico a partire dal quale può cominciare ad agire l'« invito al molteplice» sta propriamente nella critica dello «strutturalismo musicale», e dunque si tratta di un fulcro che si trova sul terreno delle pratiche musicali più che su quello delle dispute filosofiche. Inoltre l'intera discussione di Gentilucci va localizzata strettamente all'interno delle vicende della musica italiana a partire dagli anni cinquanta ed oltre. Sullo sfondo vi sono gli interventi di Luigi Nono a Darmstadt nei quali Gentilucci rileva non solo l'affermazione della «necessità di guardare oltre i limiti di una problematica esclusivamente tecnica per collegare idealmente la ricerca musicale con i grandi processi di trasformazione sociale e politica», ma anche la presenza di un gesto di «esplicita ribellione nei confronti dell'asettica impostazione tecnocratica darmstadtiana, di una rivalsa dell'« impuro» nell'ambito dei ben coltivati orticelli dello strutturalismo integrale» [40]. Di qui vengono tratti i motivi per ricollegare in un unico nodo e con questa inclinazione polemica le tematiche teoriche precedenti, la critica stessa della nozione di avanguardia, il rifiuto del «mito risibile delle estreme conseguenze» [41], della concezione del nuovo come puro rovesciamento del

vecchio [42], così come anche il problema dell'ampliamento della «genealogia» della musica novecentesca.

Ma proprio perché l'angolatura è questa si colgono subito alcune caratteristiche complicazioni. Una critica che coinvolga *simultaneamente* e con particolare durezza Adorno e lo strutturalismo musicale non è evidentemente troppo facile da condurre coerentemente. La critica dello strutturalismo musicale infatti poteva essere sviluppata con motivi che in un modo o nell'altro ci riportano nell'area delle problematiche adorniane: si pensi all'attacco nei confronti dello scientismo di facciata, o alla pretesa acquiescenza ai meccanismi della civiltà industriale, in generale ai temi anticonsumistici trasferiti nell'ambito musicale ed ai motivi strettamente interdipendenti riconducibili sotto il titolo della perdita della soggettività. All'interno di un simile orizzonte ideologico - sia pure con proprie peculiarità che andrebbero considerate più a fondo - vanno certamente situati gli interventi critici di Luigi Nono in quegli anni: ed allora ci rendiamo conto che la posizione di Gentilucci non è subito leggibile nella direzione che ci sembrava di poter imboccare con sicurezza e decisione fin dall'inizio [43].

Vi è in Gentilucci la critica aperta di una «mentalità integralista» e vi è la chiara identificazione della figura di Adorno come un'illustrazione esemplare di questa mentalità. Vi è la posizione estremamente chiara della necessità di modi di approccio interamente nuovi ai problemi della musica del novecento nel suo insieme. Ma ad una lettura attenta si ha infine la sensazione che la critica nei confronti di Adorno non venga condotta fino al punto in cui le premesse lasciavano prevedere: anzi, addirittura che alcuni aspetti sia pure attenuati, e soprattutto liberati dalla presunzione dogmatica così caratteristica del pensiero e dello stile di Adorno, restino in qualche modo ancora attivi sullo sfondo.

Mi sembra, ad esempio, si possa ancora scorgere nell'insieme delle valutazioni di Gentilucci un' *inclinazione moralistica* che è così tipica della cultura musicale di quegli anni, e di cui peraltro non vi è quasi traccia nella produzione del Gentilucci compositore. Si tratta di un' inclinazione del tutto priva di enfasi, ma avvertibile, per citare una circostanza di stile solo apparentemente marginale, nella ricorrenza di espressioni «gustative», come «contaminazione ghiotta», «attrazione golosa», «abbandono goloso al suono», «golosa seduzione», «delibare sonorità» [44] - tutte espressioni impiegate per lo più con un'ambigua inflessione negativa che suonano all'orecchio come varianti affievolite delle geremiadi adorniane contro la musica gastronomica. Che vi sia un genuino *piacere della musica*, al di là di tutte le speculazioni sull'unità trinitaria del bello, del buono e del vero, Gentilucci come musicista lo sa meravigliosamente bene: come teorico mostra invece qualche esitazione [45].

Ora, un' inclinazione moralistica è portatrice di altre che in essa sono quasi annidate come corollari inevitabili: ad esempio, la tendenza a ritenere che la musica debba essere portatrice, sempre e comunque, «se è vera musica», di *grandi messaggi*, del *messaggio più grande di tutti*, di *un messaggio tanto grande da non potersi dire in parole*, ma soltanto in suoni (vi è una singolare graduazione che conduce dall'enfasi

politico-moralistica all'enfasi mistica). Quanto più l'accento cade sulla *sublimità della musica*, tanto più la musica sarà esposta ad un immiserimento rispetto alla molteplicità delle sue forme e modi di espressione ed è appena il caso di notare che una simile tendenza riduttiva è profondamente incompatibile con l'invito al molteplice di Gentilucci.

Questa incompatibilità non manca certo di manifestarsi in molti modi in questo suo libro. Eppure inclinazione moralistica, di origine politico-ideologica, e preoccupazioni nei confronti di una concezione minimalista della musica affiorano talvolta inattese, limitando in modo piuttosto sensibile la capacità innovativa delle premesse teoriche anche sul piano delle valutazioni critiche. Un solo esempio: la giusta rivendicazione dell'importanza dell'esperienza musicale americana stabilisce una sorta di cesura tra i classici più lontani quali sono Ives e Varèse e i classici più vicini, come Morton Feldmann e John Cage. Ed eccoci dunque a ripetere - con mille altri - che le «paradossali proposte» di Cage sono «quietisticamente rinunciarie»; che il suo interesse, che avrebbe dovuto meritare un elogio di principio, per le culture extraeuropee viene subito degradato come «misticismo zen made in USA»; che il suo «democraticismo di un'arte povera e casuale, non aristocratica, non intimidatoria» è una «cortina fumogena»; che il suo scandalismo è in realtà «un ilare e ambiguo conformismo, un acquietamento nell'alveo del capitalismo americano», ecc.[46]. Questi giudizi su Cage, che sono quasi una velina della critica musicale italiana, richiamano inesorabilmente i giudizi adorniani su Stravinsky. Cosicché non desta più sorpresa - ma semmai stanchezza per un nodo che non si riesce a sciogliere - il fatto che questi giudizi vengano ripresi pari pari e con esplicita approvazione a proposito di un lavoro come l'*Histoire du soldat*, per il quale si evoca la categoria del neoclassicismo che, in quanto categoria critica, può oggi essere messa definitivamente da parte senza rimetterci nulla, anzi guadagnandoci qualcosa.

«La storia del soldato (...) è inquadrata musicalmente nel secco, lineare linguaggio del primo neoclassicismo stravinskiano, veicolo ideale per una gestualità energica quanto ambigua, nella quale T. W. Adorno ha individuato quelle componenti regressive presenti in tutto ciò che vuole essere *épatant* e come tale disposto, sia pure in chiave di paradossale negazione ironica, ad un'intesa con i valori consacrati della cultura dominante, ossia della cultura borghese» [47].

Le ragioni di questo adornismo di ritorno sono già state spiegate: esse sono da inquadrare in una critica allo strutturalismo musicale che ritrova, nonostante tutte le intenzioni critiche, le valutazioni adorniane su Stravinsky, avanzando naturalmente la pretesa senza speranza di separarle dal contesto filosofico generale di Adorno. Di fronte a tutto ciò occorre naturalmente rivendicare la validità delle premesse da cui prende le mosse Gentilucci, sottolineando nello stesso tempo la necessità di dispiegarle in tutta la loro portata.

La folla di questioni emerse nel corso della nostra discussione - e che sono naturalmente esposte ad ogni possibile approfondimento - mostra, io credo, che avevamo qualche ragione nel chiedere, come ci siamo espressi all'inizio, un più meditato congedo dalle posizioni adorniane. D'altro lato, appare chiaro dall'andamento di questa discussione che non sono affatto in questione queste

posizioni come tali e la loro corretta interpretazione. Si tratta invece, detto in una parola, di comprendere a quale profondità si trovino le valutazioni, gli atteggiamenti, gli orientamenti di pensiero che debbono essere rimessi in gioco.

Note

[1] M. Bortolotto, *Un'immagine culturale del viaggio di Adorno in Italia*, in *Adorno in Italia*, a cura di A. Angelini, Siracusa, Ediprint, 1987. Questo libro raccoglie gli atti di un convegno che si è tenuto a Palermo nel 1982.

[2] A. Arbo, *Dialettica della musica - Saggio su Adorno*, Milano, Guerini, 1991.

[3] G. Lanza Tomasi, *Adorno e i discepoli selvaggi. Un commento alla fortuna italiana degli scritti musicali di Adorno*, in *Adorno in Italia, op. cit.*, pp. 85 sgg.

[4] Lanza Tomasi ricorda «i tagli di brani contrari ai regimi socialisti nella traduzione italiana dei *Minima moralia*», *ivi*, p. 86.

[5] *ivi*, p. 92.

[6] *ivi*, p. 88.

[7] M. Bortolotto, *art. cit.* p. 9.

[8] «Non meno che in Germania, la critica musicale italiana nel dopoguerra manifestava chiaramente i guasti gravissimi dell'asservimento al regime fascista, che aveva incoraggiato le manifestazioni del più retrogrado nazionalismo conservatore togliendo spazio ai tentativi di un movimento critico più avvertito, che pure tentò di affermarsi in sedi affatto marginali. Soprattutto risultava evidente la mancanza d'informazione sugli sviluppi recenti della musica di avanguardia, ma ancor più pesava la carenza di un retroterra storico, culturale e sociale che consentisse il dispiegarsi di una coscienza adeguata ai fenomeni di quella musica»: G. Manzoni, *Adorno e la musica degli anni '50 e '60 in Italia*, in «Musica/Realtà», I (1980), n. 2, p. 72. - Proprio questo ritardo, tuttavia, impone certamente più di una distorsione nella ricezione di Adorno, facendo apparire nuovissimo ciò che in realtà era già vecchio. Adorno fu, in larga parte, *la conseguenza di un ritardo culturale*.

[9] Lo schema interpretativo proposto da F. Juvarrà, *Die Wirkung Adornos im italienischen Musikleben*, in *Adorno und die Musik*, a cura di O. Kolleritsch, Graz 1979, pp. 71 sgg., secondo il quale vi sarebbe stata una «bipolarità interpretativa» che avrebbe visto da un lato i sostenitori di Lukàcs (con esplicito e unico riferimento a *La distruzione della ragione*) sfavorevoli ad Adorno e dall'altro una linea di confluenza tra Adorno e le posizioni

fenomenologico-esistenziali, promossa soprattutto da L. Rognoni, sotto la mediazione di Banfi, mi sembra priva di fondamento. La fortuna italiana di Adorno è accompagnata dall'interesse crescente per il Lukàcs, non già della *Distruzione della ragione* (trad. it. Einaudi, Torino, 1959), ma di *Storia e coscienza di classe*, (trad. it. Milano, Sugar, 1967) la cui traduzione francese, che ha immediata circolazione in Italia, esce a Parigi per Les Editions de Minuit nel 1960.

[10] Einaudi, Torino 1959.

[11] P. Boulez, *Note di apprendistato*, trad. it. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino 1968. La stesura del saggio su Stravinsky era conclusa nel 1951.

[12] Feltrinelli, Milano 1959.

[13] *ivi*, p. 169. E' estremamente indicativo delle ambiguità nelle quali avviene la ricezione italiana di Adorno il fatto che il saggio sull'« invecchiamento» non genera nulla di simile alla vivace discussione avvenuta invece in ambiente tedesco, di cui divenne portavoce H.K. Metzger con l'articolo - pubblicato un anno prima della traduzione italiana di *Dissonanze* - intitolato *Das Altern der Philosophie der neuen Musik* (in «Die Reihe» , 4, 1958, pp. 64-84). Si può anche affermare che quella stessa discussione non ebbe in Italia alcuna eco. Per la traduzione italiana di un «documento» così significativo si dovrà attendere sino al 1985, quando esso venne tradotto da Marta Keller in *Europa 50/80. Generazioni a confronto*, Pubblicazione della Biennale di Venezia in occasione del 42 Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 1985, pp. 41-62. Cfr. nota 43.

[14] Per gli argomenti che potrebbero essere fatti valere in questa direzione si veda P. Gizzi, *Stravinsky e la Nuova Musica nella musicologia filosofica di Adorno*, in *Adorno in Italia, op. cit.* pp. 33-42.

[15] L. Pestalozza, *La contraddizione pratica di Adorno*, in *L'opposizione musicale - Scritti sulla musica del Novecento*, a cura di R. Favaro, Milano, Feltrinelli 1991, pp. 75-90. Il saggio venne pubblicato per la prima volta su «La Rassegna musicale», XXX, n. 1, 1960, pp. 9-23.

[16] *ivi*, p. 78. La presa di posizione intorno al saggio sull'*Invecchiamento* rappresenta indubbiamente un punto critico non marginale per ciò che riguarda il giudizio sull'« attualità» di Adorno. A fronte della valutazione di Pestalozza si può porre quella espressa da Manzoni, *art. cit.*, dove si legge che «all'iniziale sospetto, diffidenza, in qualche caso ostilità verso la musica nuova - che va intanto imponendosi all'attenzione di tutti i giovani compositori dell'Europa Occidentale - segue la fase di avvicinamento che lo conduce ad aprirsi dialetticamente, con gli opportuni e in lui sempre imperativi processi di mediazione, alla problematica viva di quegli anni: come osservava Bussotti nel 1967, «Adorno ha punteggiato e continua a sottolineare l'attuale evoluzione del linguaggio musicale». Si salda così il cerchio che porta il pensiero adorniano nel vivo del dibattito musicale e nell'interno stesso della coscienza di tanti compositori anche italiani» (p. 75).

[17] *ivi*, p. 84-85. « (...) la verità o la falsità dei molteplici indirizzi in cui s'è manifestata e si manifesta la decadenza egemonica occidentale non si valuta in sé ovvero in rapporto a una metafisica soggettivistica, ma nella concretezza e praticità dei rapporti fra sovrastruttura e

struttura che escludono di assorbire negli estremi la 'natura' e il 'contenuto' di verità della musica moderna. Appunto perché la dialettica della musica moderna si sconta nella reale storicità umana, e non nell'ideale ipotesi di una crisi eternizzata. *Soltanto a questo patto gli estremi possono essere presi in considerazione. In effetti sono gli estremi di una situazione e di un momento particolare in divenire, non assorbono gli intermedi che, a loro volta (e si pensi a Hindemith, a Prokof'ev, a Bartok, a Weill e così via) sono gli estremi di un'altra situazione e di un'altro momento particolare* (corsivo mio) (...) ». Non è possibile tuttavia - e questo fa parte della densità dei problemi suscitati da una riflessione su Adorno - fare a meno di risentire un'eco delle valutazioni adorniane su Stravinsky nell'intervento che Pestalozza proponeva nel Convegno internazionale di studi svoltosi a Milano nel 1982 (*Stravinskij oggi*, a cura di A. M. Morazzoni, Unicopli, Milano 1986) e ripubblicato con il titolo «Trascrizione e comunicazione nell'opera di Stravinskij» in *L'opposizione musicale*, op. cit. pp. 193-203.

[18] Su Bach visto da Adorno, cfr. A. Arbo, op. cit., p. 21-26. Secondo Adorno, si può riconoscere «nella tecnica della 'variazione progressiva' di Bach il fondamento dei criteri costruttivi che saranno poi alla base del classicismo viennese» (ivi, p. 25).

[19] Per tutta la problematica relativa all'importanza del classicismo viennese e la centralità di Beethoven, ma anche in generale per un'effettiva riflessione critica sulla sociologia adorniana della musica, si veda A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo Libri, Bari 1976. Questo libro va considerato come il più importante contributo italiano sull'argomento ed è in realtà una critica tanto pacata quanto serrata delle posizioni teoriche di Adorno e delle loro conseguenze sul terreno della riflessione filosofico-musicale.

[20] «La musica, in quanto arte che si svolge nel tempo, è legata, attraverso il suo puro mezzo alla forma della successione [...] Appena incomincia si assume l'impegno di andare avanti, di diventare qualcosa di nuovo, di svilupparsi [...] il fatto di procedere sempre oltre se stessa non è un imperativo metafisico ad essa imposto, bensì *è inerente alla sua costituzione, contro la quale non può nulla* [corsivo mio]»: questa nettissima formulazione di Adorno (tratta da *Quasi una fantasia*, Frankfurt a. M. 1963, p. 208) è opportunamente rammentata da C. Dahlhaus (*La polemica di Adorno contro Stravinskij e il problema della «critica superiore»* in *Stravinskij oggi*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Milano 28-30 giugno 1982, a cura di Anna Maria Morazzoni, Unicopli, Milano 1986) per sottolineare come le valutazioni adorniane su Stravinsky siano strettamente dipendenti da una concezione dell'*essenza della musica* (questa espressione impiegata da Dahlhaus è qui del tutto pertinente) che ha il suo modello in Beethoven. Naturalmente con questa concezione della musica è strettamente connessa quella della sua natura essenzialmente linguistico-discorsiva. P. E. Carapezza, *Adorno a Palermo*, in *Adorno in Italia*, cit. p. 14: «Questa concezione logica, discorsiva, della musica era radicata così profondamente in Adorno che egli non poteva ammetterne altre».

[21] Sulla battaglia di Adorno «in difesa di Schönberg e della 'Scuola di Vienna', sulla sua rigorosa dimostrazione della necessità di non adagiarsi nel già noto, pena l'impossibilità di produrre in musica qualcosa di sensato, non è il caso di tornare; così come ci è ben presente la sua convinzione - che lo fa quasi più schönberghiano di Schönberg - che *il nuovo debba scaturire dalla storia e dalla tradizione*, come quando per esempio scrive che 'gli elementi e le problematiche della musica nuova hanno tutti tratto origine dalla musica tradizionale', o che 'la musica nuova rimane pur sempre musica, perché tutte le sue categorie, pur non identiche a quelle tradizionali, sono nello stesso tempo identiche ad esse'» (corsivo mio): G. Manzoni, art. cit., p. 78. Affermazioni come quelle qui citate hanno come importante presupposto la decisione sull'essenza della musica nella direzione or ora indicata (con

l'inevitabile corollario implicito dell'unicità della tradizione), e traggono da questo presupposto il loro senso effettivo.

[22] «A dar vita ad un'opera d'arte non è mai l'ubbidienza a un principio schematico (sia esso scientifico o matematico), bensì solo la sintesi - intesa come risultato dialettico - tra un principio e la sua realizzazione nella storia, cioè *la sua individuazione in un momento storico assolutamente determinato, non prima e non dopo*». Così diceva molto efficacemente per illustrare il proprio punto di vista Luigi Nono in un intervento tenuto a Darmstadt nel 1959 (edito ne «La rassegna musicale», XXX, 1 (marzo 1960), pp. 1 sgg. con il titolo *Presenza storica nella musica d'oggi*. Il corsivo è nostro). - In apertura della frase si può naturalmente cogliere uno spunto polemico nei confronti di Stockhausen e di Boulez (benché l'obbiettivo critico principale di questo intervento sia Cage). E' tuttavia necessario da parte nostra mettere in rilievo il fatto che il «serialismo integrale» non avrebbe potuto neppure essere immaginato se alle sue spalle non vi fosse l'idea del «passo avanti» che «continua» e porta alle necessarie conseguenze un passato che sta immediatamente alle nostre spalle. Cfr. nota 41.

[23] Il saggio intitolato «La musicologia filosofica di Adorno» venne poi ripubblicato nella raccolta *Fenomenologia della musica radicale*, Garzanti, Milano 1974

[24] Esso compare con questo titolo in *Relazioni e significati*, iii, Lampugnani Nigri, Milano 1966, pp. 80-93 a cui facciamo riferimento nelle citazioni seguenti, mentre ne «Il Verri», 1959, n. 1, p. 3-11 esso era intitolato *Per una fenomenologia della musica contemporanea*. A partire dall'articolo di Paci si sviluppò, sotto il titolo di «A proposito di una fenomenologia della musica contemporanea», un dibattito a cui presero parte, G. Gavazzeni, L. Pestalozza, B. Rondi («Il Verri», III, 1959, n. 3, pp. 109 sgg.), F. D'Amico e P. Santi (IV, 1960, n. 2, p. 104 sgg.). Tuttavia nessuno degli intervenuti dà un qualche rilievo alla polemica antiadorniana che rappresenta invece il nucleo effettivo del saggio di Paci e di conseguenza non viene avvertito il fatto che era in realtà in discussione un modo di «applicare» le tematiche fenomenologiche in campo musicale.

[25] «Dirò soltanto - dichiara Rognoni - che negli ultimi anni della sua vita Banfi fu piuttosto perplesso e contrariato dal mio vivo interesse per la sociologia di Adorno e la Scuola di Francoforte che giudicava deviante e pericoloso (del resto lo fu anche Paci, col quale ebbi accese discussioni). Ed era logico per Banfi, proprio perché la sua 'ragione teoretica' mirava sempre al positivo»: *Ricordo di Antonio Banfi*, in «Fenomenologia e scienze umane», 1986, n. 3, p. 247. Mi sembra peraltro che il riferire l'atteggiamento di Banfi ad una generica tendenza ottimistica sia troppo riduttivo. Banfi aveva le proprie idee sui rapporti tra arte e società, e proprio pensando ad Adorno, è assai istruttivo rileggere, per apprezzare la profondità del contrasto, il saggio intitolato *Arte e socialità* (1956) pubblicato in A. Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Opere, v, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Istituto Antonio Banfi, Bologna 1988, pp. 254-272. - Per le «accese discussioni» tra Paci e Rognoni su Adorno, si può vedere anche l'affettuosa rievocazione dello stesso Rognoni intitolata *Ascoltando Schönberg*, in «Aut Aut», Luglio-Ottobre 1986, n. 214-216, pp. 21 sgg.

[26] Certamente significativi sono anche i richiami a R. Vlad, anche se uno di essi è parzialmente critico (cfr. *ivi*, p. 85).

[27] *ivi*, p. 83

[28] *ivi*.

[29] *ivi*, p. 83

[30] *ivi*, p. 82

[31] *ivi*, p. 84

[32] *ivi*, p. 90

[33] *ivi*.

[34] A. Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto Edizioni 1980. Ristampa con Prefazione di A. Guarnieri, Ricordi-Unicopli, Milano 1991. (Le nostre citazioni si riferiscono alla ristampa).

[35] Ciò è confermato dalla recente nota a firma di P. Petazzi uscita sulla rivista «Sonus» (n. 3, Luglio-Agosto 1991, pp. 86 sgg.) sotto il titolo «Ripubblicazione di *Oltre l'avanguardia* di Gentilucci». Non si fa qui alcun cenno alla rilevanza teorica che riveste questo libro, operando di esso un'evidente sottovalutazione.

[36] *ivi*, p. 22.

[37] *ivi*, p. 21. E si aggiunge: «anche se non subito si colse la portata decisiva di una tale motivazione, oggi chiarissima».

[38] *ivi*, p. 23.

[39] *ivi*, p. 20. L'« estraneità di Adorno a tutto ciò che, in musica, non sia germanico o fortemente apparentato con la storia musicale germanica» era già stato uno dei motivi vivacemente polemici dell'articolo di F. D'Amico «Adorno e la 'nuova musica'» edito nel 1959 e ripubblicato ne *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 491 sgg.

[40] *ivi*, p. 27.

[41] *ivi*, p. 31. Si allude qui a P. Boulez e in generale agli «alfieri della serialità». Val la pena citare qualche passo di questa critica: «Concretamente, l'operazione linguistica radicale voluta dagli alfieri della serialità, andava tutta nell'ordine di una subalternità per *rovesciamento*, di tipo negativo, rispetto alla tradizione musicale europea, alla *tonalità*. Anche le prime opere della scuola darmstadtiana sono, come sempre era stato per la musica occidentale, fondate sulla priorità nettamente egemonica di una *dialettica delle altezze* di natura dunque intervallare [...] E questo, non dimentichiamolo, molti anni dopo che un musicista come Varèse (e prima di lui, Charles Ives) aveva dimostrato la possibilità di comporre musica nuova, fatta di suoni anche indeterminati o di materiali acustici vari, direttamente sperimentati, senza passare per la via obbligata del *rovesciamento dall'interno* del sistema linguistico precedente, caro al pensiero idealistico o ad una malintesa dialettica

informata al mito risibile delle 'estreme conseguenze'» (*ivi*).

[42] *ivi*.

[43] Proprio per la linea di discorso che stiamo cercando di tracciare è importante richiamare l'attenzione sul fatto che l'atto di «rispettosa contrizione» (come lo chiama F. Evangelisti in *Dal silenzio ad un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991, p. 23) recitato da Heinz-Klaus Metzger con il saggio «Das Altern der jüngsten Musik» (in «Collage», n. 2 (8), marzo 1964, ora anche in H.K. Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1980, pp. 113 sgg.) è strettamente ricollegato da Metzger, a torto o a ragione, al nome di Nono: «Quei moniti di Cassandra lanciati da Adorno potevano difficilmente trovare conferma nella situazione musicale. Buon gioco polemico, fin troppo facile, aveva contro di lui chi metteva sul tappeto le ultime partiture, *purché evitasse di andare a cercare proprio quelle di Nono, che già allora gli davano ragione* [corsivo mio]» (*ivi*, p. 113). Sulla posizione di Metzger si veda anche l'articolo intitolato *Adorno und die Geschichte der musikalischen Avantgarde*, in *Adorno und die Musik*, *op. cit.*, pp. 9 sgg.

[44] Cfr. *ivi*, pp. 63, 64, 80, 136, 88.

[45] Mi sembra giusto segnalare che in un notevole intervento al Seminario internazionale di musica contemporanea tenutosi nel corso dell'VIII Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano 29 luglio-6 agosto 1983, intitolato *Attraverso i sentieri del comporre*, che ho potuto leggere per la cortesia di Anna Maria Morazzoni, Gentilucci mostra un atteggiamento parzialmente autocritico rispetto a *Oltre l'avanguardia* che risale a soli tre anni prima, richiamandosi anche alla difficoltà di mettere d'accordo il critico e teorico con il musicista: «(...) in un libro che, ancor recente, mostra già agli occhi dello stesso estensore profonde rughe: croce/delizia del musicista che scrive di critica, il non sapere o potere mai annotare osservazioni definitive, neppure per se stesso (...)».

[46] *ivi*, p. 26.

[47] *ivi*, p. 123.

[Ritorna all'inizio dell'articolo](#)
[Ritorna all'indice degli argomenti](#)
